

REVISTA FUENTES HUMANÍSTICAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • ISSN 0188-8900 • No. 28



Estudios de Género ■ Historia ■ Literatura

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa de la Cultura de la Universidad • Irapuato

R E V I S T A FUENTES HUMANÍSTICAS

DIRECTORIO

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva Rector General • Dr. Ricardo Solís Rosales Secretario General • Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez Rector de la Unidad Azcapotzalco • Mtro. Cristian Lerche Guzmán Secretario de la Unidad • Lic. Guillermo Ejea Méndez Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades • Dra. Susana Núñez Palacios Secretaria Académica de la División de Ciencias Sociales y Humanidades • Lic. Alejandro José de la Mota Ochoa Jefe del Departamento de Humanidades • Dr. Antonio Marguét Coordinador Editorial • Mtro. Tomas Bernal, Mtra. Rosaura Hernández, Dra. Christine Hünigler, Dra. Elsa Muller, Dr. José Ramón Consejo Editorial • Mtra. Begoña Arista Gamberliger Coordinadora de Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades • María de Lourdes Delgado Reyes Distribución.

D.R. © 2004 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO • AÑO 16 1 SEMESTRE 2004 • AV. SAN PABLO NÚM. 180 COL. REYES TAMAULIPAS, AZCAPOTZALCO, C.P. 02200 MÉXICO, D.F. • TEL. 53-18-9125 Y 5318-9126 • FAX: 5394-7506 • CORREO ELECTRÓNICO: fuentes@correo.azc.unam.mx; ldat@correo.azc.unam.mx; managa@correo.azc.unam.mx

CERTIFICADO DE LECTIVO DE TÍTULO Y CONTENIDO NÚMEROS 6926 Y 8017 ISSN 0188-8900

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR FEBRERO DE 2004. 500 EJEMPLARES MÁS SOBANTES PARA REPOSICIÓN.

DISEÑO, PRODUCCIÓN E IMPRESIÓN TINTA NEGRA EDITORES, PRESIDENTES NÚM. 142, COL. PORTALES, DEL. BENITO JUÁREZ. TEL. Y FAX 3096-4463 Y 3096-4464 CORREO ELECTRÓNICO mouskoo@hotmail.com

IMÁGENES DE PORTADA E INTERIORES ©Francisco Genaro Toledo Ramírez, reproducidas con autorización del autor. En la portada se reproduce: *Susana (mi abuela)*. Gráfica digital 25.7 X 20 cm. 1997.

CONTENIDO

<i>DOSSIER MINORÍAS</i>	3	Elisabeth A. Mager Hois
		■ LAS MINORÍAS ÉTNICAS EN EL MUNDO GLOBAL
	17	Ezequiel Maldonado
		■ LOS CHOLAS DE CHIAPAS Y SU CAMINO A UTOPIA
	29	Elsa Muñiz
		■ MULTICULTURALISMO, CUERPO Y GÉNERO: UN DEBATE CONTEMPORÁNEO
	43	Antonio Marquet
		■ "ME IMPORTA UN BLEDO": REFLEXIONES EN TORNO A LA HOMOFOBIA
 <i>LITERATURA</i>	 63	 Ana María Morales
		■ LAS ÚLTIMAS ESTROFAS DEL CANTO A UN DIOS MINERAL O LA ALQUIMIA DEL VERBO
	77	Ernesto Sosa
		■ LA GEOGRAFÍA CRÍTICA DE OCTAVIO PAZ
	95	Jesús Eduardo García Castillo
		■ LA ESTRUCTURA ESPECULAR DE <i>DAMA DE CORAZONES</i> DE XAVIER VILLAUERRUTIA
	111	Azucena Rodríguez Torres
		■ TRADICIÓN NACIONAL Y LITERATURA FANTÁSTICA: JOSÉ EMILIO PACHECO
	127	Alejandra Herrera y Vida Valero
		■ LA MUJER DE JOSÉ GARCÍA EN <i>EL LIBRO VACÍO</i>
<i>HISTORIA</i>	135	Danna Levin Rojo
		■ LA CONFIGURACIÓN DEL FRACASO EN LA OBRA Y HAZAÑAS DE ALVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA
	153	Tomás Bernal Alanís
		■ ANTONIO CASO Y EL PROBLEMA NACIONAL
 <i>CINE</i>	 163	 Álvaro Vázquez Mantecón
		■ LA CENSURA EN EL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS CUARENTA
	177	Alejandro Ortiz Bullé Goyri
		■ ¡VÁMONOS CON RAFAEL F. MUÑOZ!
 <i>ILUSTRACIÓN</i>	 	 Francisco Genaro Toledo Ramírez
 <i>MIRADA CRÍTICA</i>	 188	 ■ Luis González y González ■ Teófilo Espinosa Castañeda ■ George Bataille ■ Mary Ray Vaughan
 <i>QUEHACER HUMANÍSTICO</i>	 203	 ■ TERCER COLOQUIO DE LENGUAS EXTRANJERAS ■ TATIANA SORÓKINA
	208	■ SINOPSIS DE LAS COLABORACIONES DE <i>FUENTES HUMANÍSTICAS</i> , 28
	210	■ COLABORADORES DE <i>FUENTES HUMANÍSTICAS</i> , 28



LAS MINORÍAS

ÉTNICAS EN EL MUNDO GLOBAL

Elisabeth A. Mager Hois*

Las minorías étnicas juegan, en el mundo global, un papel subordinado, porque se encuentran en una red de dominación, que ejerce primeramente su nación y, luego, también la sociedad global. Esta opresión socioeconómica e ideológica de las minorías trae consigo consecuencias graves: asimilación y descohesión¹ de las minorías, lo que significa el fin de estos grupos.

Analizaré a continuación el término de las minorías en su contexto social y político en la primera parte, y, en la segunda me dedicaré a la problemática minoritaria en dos grupos étnicos de México: huicholes y tarahumaras, y en una tribu norteamericana/mexicana, denominada tribu kikapú.

1.1. Definición del término “minoría” y su relación con el Estado-nación

El término minoría proviene de la palabra latina *minor*, *oris* y tiene el significado de menor, inferior, más

*ENEP Acatlán, UNAM.

¹ El término de la descohesión deriva de cohesión y representa un proceso de disminución de las fuerzas atrayentes entre los integrantes del grupo hasta llegar a una pérdida de la cohesión, lo cual genera una desintegración o disgregación de sus integrantes. Por lo tanto, ya no está garantizada la interacción entre los miembros del grupo, debido a que desaparece la fuerza adherente que lo une.

pequeño.² Por lo tanto, en el campo de la sociología se utiliza para referirse a grupos numéricamente menores en un contexto macrosocial que sufren discriminación, aislamiento y opresión política.³ Según Barbara Rönsch, las minorías se distinguen del grupo mayoritario o dominante por ciertas características, las cuales son menospreciadas por el grupo en el poder, que dicta las normas de la sociedad.⁴

Generalmente, el término se aplica para referirse a grupos de otras etnias en un Estado-nación; pero también se usa para designar a grupos discriminados en el aspecto étnico, religioso y lingüístico (gitanos, sectas e inmigrantes), así como a grupos que se apartan de la norma de la sociedad dominante (presos y homosexuales, entre otros) o para *outsiders* de la sociedad (personas sin hogar ni residencia fija).⁵ Los drogadictos y enfermos de sida son considerados también como grupos separados de la población mayoritaria, así como los integrantes de las diferentes

² Raimundo de Miguel, *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*, ediciones Visor Libros, Madrid, 2000, p. 576.

³ Günter Endruweit y Gisela Trommsdorff, ed., *Wörterbuch der Soziologie*, t. 2, ediciones Ferdinand Enke, Stuttgart, 1989, p. 444.

⁴ Barbara Rönsch, *cit.* en Werner Fuchs, *et al.*, *Lexikon zur Soziologie*, 2a. ed., Westdeutscher Verlag, Opladen, Alemania, 1978, p. 502.

⁵ Günter Endruweit y Gisela Trommsdorff, ed., *op. cit.*, pp. 444 s.

contraculturas, a saber los del movimiento *punk*, *metal*, gótico y rastafari, entre otros.

En México se conoce también a las minorías étnicas bajo el término de grupos étnicos. Éstos son micro-sociedades pequeñas con remanentes de estructuras precapitalistas que se encuentran inmersos en una *macrosociedad nacional* y capitalista, como entidades discriminadas y explotadas. López y Rivas afirma que:

El capitalismo ha incorporado evidentemente a la mayoría de las minorías étnicas como fuerza de trabajo especialmente explotable en el mercado nacional [...] se hallan inmersos en un complejo nudo de relaciones de la estructura clasista, [...] y sus identidades están sujetas a las transformaciones provocadas por el desarrollo y la expansión del capitalismo.⁶

Así, las minorías étnicas como clase social pertenecen al semiproletariado,⁷ debido a la explotación de que son objeto y porque dependen del mercado capitalista, al que están sujetas en todas sus transformaciones a lo largo de su desarrollo y expansión del capitalismo.⁸

Esta ubicación desventajosa de las etnias en nuestra sociedad proviene de una organización particular de los núcleos indígenas, que cuentan con normas propias. Dichos núcleos, en la fase de transición hacia una sociedad en la que prevalecen las relaciones de producción capitalista, no pueden organizarse en forma adecuada para el sistema,⁹ porque la minoría étnica es un “pueblo aparte”,¹⁰ una microsociedad con características específicas. Esta sumisión a un régimen dominante expone aún más a las etnias a influencias

ajenas, sobre todo cuando su autosubsistencia no está garantizada como consecuencia de una dependencia del trabajo jornalero y asalariado.

Puesto que el capitalismo mexicano tampoco es independiente, sino que está subordinado a la economía estadounidense, la dependencia de los pueblos indígenas no sólo se refiere a la nación propia, sino al poder hegemónico del país dominante, en este caso a Estados Unidos. Esta circunstancia asimétrica nos explica la interrelación de los pueblos indígenas en esta red de dependencia, más aún si tenemos en cuenta que los grupos étnicos, debido al trabajo jornalero, figuran dentro de la clase más explotada de nuestra sociedad. Así pues, el resultado es una doble discriminación: de clase y de etnia; por lo tanto, los indígenas encuentran una válvula de escape en la migración al país vecino, donde pueden ganar los dólares necesarios para la siembra en sus tierras. Entonces, podemos afirmar que la doble dependencia de estas minorías a la economía norteamericana, debido al mayor peso que tiene ésta sobre su economía grupal, determina una gran influencia cultural desde una posición dominante, que subordina a las minorías étnicas.

Cuando dos pueblos se ponen en contacto, importa mucho la relación de poder. Si dos potencias iguales se interrelacionan, surge una influencia recíproca con costos iguales en ambas partes, lo que Robert Keohane designa como *interdependencia*.¹¹ En cambio, una *relación asimétrica* entre dos pueblos es el resultado de la influencia del país hegemónico sobre el pueblo subordinado, como sucedió en la Colonia.

La historia de las tribus norteamericanas se reduce a la *historia* de la expulsión violenta de su territorio, un robo llevado a cabo primero, por colonos europeos (franceses y británicos) y, posteriormente, por los norteamericanos, que disimularon su avidez de tierra tras el Destino Manifiesto, justificando su expansio-

⁶ Gilberto López y Rivas, “Las minorías étnicas y el sistema de clases del capitalismo mexicano”, *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 2, núm. 5, 5 de julio – diciembre 1981, p. 279 s.

⁷ Vid. Ricardo Pozas e Isabel Horcasitas de Pozas, *Los Indios en las Clases Sociales en México*, 11a. ed., ediciones Siglo XXI, México, 1980, pp. 152 s.

⁸ Gilberto López y Rivas, *op. cit.*, p. 280.

⁹ Vid. V. J. Lenin, “Crítica de la sociología populista”, en *Obras Completas*, t.1, p. 429, en Ricardo Pozas e Isabel H. de Pozas, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰ Vid. Benjamin Akzin, *Estado y Nación*, trad. Ernesto de la Peña, 1a. reimp., ediciones Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 34.

¹¹ Vid. Robert Keohane y Joseph Nye, “Macht und Interdependenz”, en Karl Kaiser y Hans-Peter Schwarz, eds., *Weltpolitik, Strukturen - Akteure - Perspektiven*, Bonn, 1985, pp. 76 s, en Stefan A. Schirm, *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*, Opladen, Alemania: Leske + Budrich, 1994, p. 31.

nismo territorial con la predestinación para predicar el evangelio entre los “pueblos salvajes”.¹² Los protestantes aplicaron esta modalidad de colonización, con el argumento de que merecían el éxito y la riqueza de las nuevas tierras porque las cultivaban, en comparación con los indios que las tenían ociosas. Este argumento era también la razón para los inversionistas aventureros que ambicionaban estas tierras para sacar su riqueza y dar a cambio a los indios el evangelio. Era un trueque de perlas espirituales por materiales, porque los colonos no consideraron a los aborígenes gente respetable, sino salvaje, no civilizada, hasta diabólica, y por eso era necesario liberarlos de su fatalidad.¹³ Esto les dio derecho a los colonos de ocupar las tierras, pues, según ellos, los indígenas no eran seres humanos que merecieran estos dones.

En México colonial se nos presenta otra forma de dominación y discriminación frente a la población indígena, un control tributario en un sistema feudal, o, como dice Aguirre Beltrán, un “proceso dominical”¹⁴ con el que la sociedad dominante estigmatizaba a los indios como seres inferiores, lo que justificaba la “explotación del grupo, como sus recursos.”¹⁵ Por lo tanto, se nos presenta una relación de super-inferioridad o de super-subordinación entre la élite blanca de los españoles y los indígenas conquistados, donde los primeros ejercían un control político sobre los últimos.¹⁶ Los indígenas, por su parte, cayeron en una dependencia económica de los conquistadores con todas las desventajas de opresión y explotación, y de ser segregados a una casta inferior con una economía de subsistencia. Aguirre Beltrán habla también en esta circunstancia de una segregación racial y de una

distancia social en una sociedad dual¹⁷, que se entiende encima o debajo de la línea de color, es decir, con la élite de los blancos y la casta inferior de los indígenas. Aunque la diferencia entre indígenas y españoles no sólo se refiere a la raza, sino también a la etnia. El resultado de esta relación de dominación y subordinación era un tratamiento desigual de los indígenas. Así, “la población nativa es objeto de prevención coercitiva como un paso ineludible que debe darse para proteger al grupo dominante radicado en su seno.”¹⁸ La evangelización indígena juega, en este contexto, un papel de doble filo: por una parte debería propagar “una igualdad ecuménica sin distinción de raza o color [pero por otra parte] la acción misionera es aprovechada para extender el control político y la explotación económica.”¹⁹

Hoy en día, este *estatus quo* heredado perjudica, según Aguirre Beltrán, a las minorías étnicas, debido a la incapacidad económica, política y social que genera prejuicios frente a los grupos étnicos, lo que tiene como consecuencia una discriminación y una segregación de los mismos. “Esta incapacidad se relaciona con rasgos deseables para esa mayoría como lo son el aspecto físico, la lengua, la religión y otros aspectos de la cultura, diferentes.”²⁰ Es decir, la pérdida del poder económico y político de los grupos étnicos debilita también su poder cultural y perjudica sus valores ancestrales. Por esta razón, los grupos étnicos, segregados de la sociedad dominante, se hacen conscientes de este aislamiento y persecución étnica.²¹ Por lo tanto, la problemática de las minorías no se limita a una caracterización numérica, sino que se trata de una relación de poder en el aspecto socioeconómico y cultural.

Esta relación asimétrica se presenta, sobre todo, cuando una parte del grupo étnico migra en el ámbito nacional o internacional. Si se pone en contacto un pueblo con la nación dominante, se enfrentan dos culturas diferentes, en donde la macrosociedad ejerce un poder indirecto sobre la microsociedad con el

¹² Véase Juan A. Ortega y Medina, *Historia de un resentimiento: Raíz y razón de la doctrina histórico-teológica del «Manifest Destiny»*, Sobretiro de Extremos de México. Homenaje a don Daniel Cosío Villegas, ediciones El Colegio de México, México, 1971, p. 413.

¹³ *Ibid.*, pp. 415 – 418.

¹⁴ Véase Gonzalo Aguirre Beltrán, *Regiones de refugio*, 2a. ed., ediciones INI, México, 1973, p. 18; entendiendo la expresión proceso “dominical” como proceso de dominio.

¹⁵ Gordon W. Allport, *La naturaleza del prejuicio*, ediciones Eudeba, Buenos Aires, 1963, en Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, pp. 11 ss.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 13 – 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Idem.*

resultado de asimilación a la sociedad global. Hoy en día, el papel de mayor dominación lo retoma el *mundo global*.

1.2. Las minorías étnicas en el mundo global

El término *globalización* proviene de la palabra “globo” e implica una colaboración estrecha en el nivel mundial, efectuada a través de los medios de comunicación a una gran velocidad, y el motor es el anhelo para una mayor ganancia en el mercado internacional, por medio de la dominación y de la explotación.

En la globalización notamos una tendencia a la expansión del mercado global, donde los países del primer mundo buscan un mercado barato para la producción de sus artículos. Este mercado ideal se encuentra en los países en vías de desarrollo, debido a los sueldos bajos de la fuerza de trabajo; por tal razón, las maquiladoras prestan un servicio sin excedente para obtener una mayor ganancia de los países del primer mundo. Por lo tanto, la globalización de mercado se basa en una explotación de la fuerza de trabajo a favor de una competencia sostenible para el mercado internacional, que no respeta ni las economías tradicionales de los diferentes países ni su pequeña industria, lo que perjudica a un gran porcentaje de la población. A la globalización de mercado no le interesan las circunstancias sociales ni la cultura. En este sentido, según George Soros, en el capitalismo global los valores intrínsecos llegan a ser sustituidos por los valores extrínsecos del mercado o el valor de cambio.²² “[...] el valor dominante en el sistema capitalista global es la búsqueda de dinero [y el] único objetivo es maximizar los beneficios.”²³

Las instituciones, el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) ejercen en la globalización del mercado un control o una *hegemonía* de los países del primer mundo sobre los países del

tercer mundo. Por lo tanto, la base del poder hegemónico se manifiesta como un desequilibrio de fuerzas en la interrelación de los pueblos. Lo que resulta de esta situación desigual es una dependencia de las naciones débiles respecto a las más fuertes, las cuales imponen su voluntad a las naciones subordinadas a través de sus acciones hegemónicas. Raúl Prebisch define la dependencia como una subordinación a los intereses de los otros, ya sean económicos, políticos o estratégicos.²⁴ Esta hegemonía, según Renée Balibar y Dominique Laporte, tiene acciones para “hegemonizar y reproducirse tanto en las esferas de producción como en las de la ideología [...]”²⁵ Por lo cual, los países dominantes pueden oprimir y explotar a las naciones más débiles. Este poder hegemónico universal se apropia de países de gran interés, no precisamente mediante una colonización militar, sino más que nada a través del mercado libre e internacional, en el cual los países del primer mundo juegan un “papel benefactor” respecto a los pueblos en vías del desarrollo por su venta de maquinaria a cambio de las materias primas. Sin embargo, este intercambio de bienes y artículos funciona como un trueque desigual, en el que los países del primer mundo resultan ganadores principales de este mercado asimétrico. Hannah Arendt, cuando habla de ideas expansionistas de los poderes mundiales, se refiere al imperialismo comercial. En este sentido, el expansionismo del capitalismo no significa una conquista, sino una expansión comercial, una ampliación continua de producción industrial y de transacciones económicas.²⁶

La *cultura de la sociedad global* se basa principalmente en lo material, en el interés de las ganancias a costa de las naciones subordinadas por medio de la explotación.

²² George Soros, *La crisis del capitalismo global: La sociedad abierta en peligro*, trad. Fabián Checo, ediciones Plaza Janés, México, 1999, p. 145.

²³ *Idem*.

²⁴ Raúl Prebisch, “Prólogo: Sobre la dependencia y el desarrollo”, en Heraldo Muñoz, ed., *Crisis y desarrollo alternativo en Latinoamérica*, Santiago, 1985, p. 13, en Stefan A. Schirm, *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*, ediciones Leske + Budrich, Opladen, Alemania, 1994, p. 32.

²⁵ Renée Balibar y Dominique Laporte, *Burguesía y lengua nacional*, ediciones Avance, Barcelona, 1976, p. 17, *cit.* por Gilberto López y Rivas, *op. cit.*, p. 279.

²⁶ Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 4ª. ed., ediciones R. Piper, Munich, 1995, p. 221.



De esta manera se modifican también las diferentes visiones de los diferentes pueblos a favor de una visión capitalista y la humanidad experimenta un estrés de globalización²⁷, donde el más fuerte aplasta al débil. La competencia del mercado y el anhelo de ganancias predominan en el pensamiento. No queda lugar para la cooperación social y valores humanitarios.

Por consiguiente, la forma de pensar adopta el estilo de *American way of life* (estilo norteamericano de vida), porque Estados Unidos retoma el papel dominante en la sociedad global. Así, la visión del mundo surge del consumismo y de un individualismo que se basa en el sistema competitivo con su apreciación material o fetichismo de la mercancía, un exacerbado egoísmo material con un anhelo de ganancia que manipula a los consumidores.²⁸ Lo que más afecta a la población autóctona, en este contexto, no es la aceptación de elementos culturales, sino el cambio de la conducta hacia el consumismo, que suprime sus valores propios e, incluso, hasta el idioma, debido a que lo que domina en este comercio internacional es el idioma inglés con su estructura lingüística e ideológica. Por esta razón,

no se puede hablar sólo de un proceso de aculturación, donde se aceptan únicamente algunos rasgos culturales, sino de una asimilación completa de otra cultura y que, por la carencia de valores originales y sociales, conduce a la población autóctona al alcoholismo y a la drogadicción como escape a esta realidad hostil y llena de desesperación. En este contexto, la droga ya no es utilizada como un medio para llegar al encuentro con los dioses o la salud, sino con la finalidad de encontrar una salida a sus problemas personales y sociales. Es decir, al consumidor le interesa nada más el efecto o el disfrute de la droga, y se pierde la idea esencial de valoración personal y grupal.

Pero, ¿qué pasa con las minorías étnicas en este proceso de la dominación y explotación a través del mercado global? Según la exposición anterior, los pueblos indígenas se encuentran en la base inferior del Estado-nación, por lo tanto son doblemente explotados: por su propio Estado por una parte y, por otra, por el mercado global. Aunque, según Clemente Ramírez, se presentan dos movimientos diferentes en la sociedad global: el primero es el “movimiento hacia arriba, que se remite a la competitividad internacional y a la transnacionalización económica y cultural del poder político. Este movimiento adopta diversas formas, tales como la supranacionalidad, la intragobernabilidad o la internacionalidad.”²⁹ El segundo se refiere a un movimiento que “tiene tendencia hacia abajo. Apunta hacia la descentralización, transfiriendo servicios públicos esenciales a entidades de ámbito local.”³⁰ Aunque, las tribus norteamericanas a través de su cohesión tribal oponen cierta resistencia a la política de la transnacionalización, manejan dos diferentes sistemas socioeconómicos y políticos: uno se dirige a la sociedad internacional o global, por el manejo de los casinos; y el otro beneficia a la tribu por las ganancias de dichas instalaciones, ganancias que destinan al sustento económico y cultural, porque sin ingresos económicos se terminaría la vida tribal, donde la

²⁷ Rainer Tetzlaff, ed., *Weltkulturen unter Globalisierungsdruck: Erfahrungen und Antworten aus den Kontinenten*, ediciones Dietz, Bonn, 2000, p. 39.

²⁸ Dieter Löscher y Heinz-Dietrich Ortlieb, *Kapitalismuskritik*, ediciones Albert Langen-Georg Müller, GmbH, Eichstätt, Alemania, 1974, pp. 41 s.

²⁹ Clemente Ramírez, “Los pueblos indios y la globalización”, en Jorge Basave, et al., *Globalización y alternativas incluyentes para el siglo XXI*, colección Jesús Silva Herzog, 1a. ed., ediciones UNAM, UAM, México, 2002, p. 703.

³⁰ *Idem*.

economía forma la base de su cultura. Los beneficios económicos que brinda el gobierno a las tribus, sólo las mantiene en cierta dependencia del mismo. Así, supranacionalidad y autonomía tribal van a la par, y el grado de la asimilación cultural decidirá el mayor peso de cada uno. Al segundo movimiento pertenecen los indígenas mexicanos, las minorías étnicas del país, que todavía permanecen excluidos del beneficio de la sociedad global y viven, en la mayoría de los casos, en regiones apartadas o, por la miseria económica, son expulsados a centros urbanos o al país vecino del norte, al que acuden en búsqueda de trabajo, y forman estratos sociales muy bajos. Pero también miembros de las tribus norteamericanas, que están integrados al círculo productivo de los casinos y están en contra de estas instalaciones, se encuentran en este movimiento descendente en la sociedad global. Es decir, estos grupos étnicos o miembros tribales no aprovechan los beneficios de la globalización, sino que están sometidos, en cambio, a una explotación económica y a un deterioro del medio ambiente que les perjudica a largo plazo en su autonomía grupal, porque les quita la base económica y cultural.

Como hemos visto, la globalización implica una hegemonía económica e ideológica sobre diferentes regiones y pueblos del mundo. En el caso de la región de Norteamérica, los pueblos indígenas están amenazados por la hegemonía de Estados Unidos, que ejerce en forma especial su influencia sobre estas minorías. Por medio de los casinos, las tribus norteamericanas, poseedoras de ellos, entran al círculo de la globalización, a través del poder indirecto de la sociedad dominante.

Las tribus norteamericanas, influenciadas por un movimiento ascendente, se convierten, por medio de los casinos, en capitalistas o empresarios de la sociedad global, manejando grandes capitales y formando parte de la aldea global a través del contacto internacional y de los medios de comunicación. Además, se considera indispensable la formación escolar de Norteamérica para trabajar en el casino, así como la información a través de los medios masivos que ejercen un poder indirecto con efectos ideológicos y estructurales. El contacto entre los países y naciones más débiles y el mundo global de los países más poderosos tiene

una consecuencia perjudicial y de mayor influencia cultural en el lado de los países dependientes, sobre todo en las minorías étnicas con tendencia hacia abajo.

2.1. Los huicholes y los tarahumaras en el proceso de la globalización

El proceso de la globalización lleva a los huicholes y a los tarahumaras a un movimiento hacia abajo, porque la globalización de mercado empeora su situación económica.

Así, en la Sierra Madre Occidental, el grupo étnico de los *tarahumaras* o *rarámuri*,³¹ de la familia lingüística yuto-azteca y de gran resistencia cultural, se une mediante el sistema recíproco o *korima* del trabajo en común, realizado en las *tesgüinadas*.³² El gobernador, la cabeza de la comunidad o *sirtame*, desempeña un papel importante para animar a la comunidad en las reuniones dominicales a seguir el camino de los antepasados y respetar al dios supremo o *Onóruame*. Éste funge como el dios padre de los cristianos y se le asocia con el sol: es venerado en el *yumare*, un ritual *rarámuri* donde se le ofrece *tesgüino* y comida y se acompaña con las danzas de los *matachines*.³³ Aunque se nota, en los últimos tiempos, cada vez más la ausencia de los tarahumaras, las *tesgüinadas* terminan en borrachera, un signo de la desesperación *rarámuri*, con la que intentan escaparse por unos instantes de su miseria.³⁴

La sobrevivencia económica de esta etnia ya no está garantizada, debido a que el suelo se hace cada vez más desértico por la tala de los árboles por parte de las compañías trasnacionales. “La explotación del bosque

³¹ Nombre original de los tarahumaras que significa, según Margot Heras Q., *corredores a pie* o *gente de pie ligero*, según la versión tarahumara.

³² *Tesgüinadas* son convivencias, celebradas con *tesgüino* (maíz fermentado), como pago del trabajo que llevan a cabo los invitados de la familia.

³³ Los *matachines* son bailarines en las fiestas tarahumaras.

³⁴ Observación en la estancia en Pamachi, municipio de Urique, abril 2001.

se inicia [sic] desde 1887 en el área que comprende los municipios cercanos a Guerrero y poco después en Bocoyna, Guachochi, Urique, etcétera, que viene a ser el territorio mayormente devastado;³⁵ en consecuencia, el proceso de la desforestación que se efectúa sin ningún criterio ecológico, tiene “como resultado la desaparición de algunas especies de la flora y fauna, modificando la ecología en ciertas áreas.”³⁶ Así, en Pamachi, municipio de Urique, la región del altiplano se transformó en desierto, porque el viento se llevó la tierra fértil, desprotegida por la tala de los árboles. Por esta razón, los campos de cultivo de maíz, frijol, papa, chícharo, haba y calabaza³⁷ de los *rarámuri* disminuyeron drásticamente, y, como consecuencia, está en peligro la economía de autosubsistencia. Pero no sólo son menos los campos de cultivo, sino también los prados, donde los *rarámuri* pastan su ganado, casi siempre chivas y borregos y algunas vacas. Por lo tanto, las mujeres y los niños, que son quienes cuidan principalmente el ganado, tienen que recorrer distancias mayores para encontrar pastos para sus animales.

Por lo tanto, la vida semisedentaria y seminómada de los *rarámuri* se extiende local y temporalmente por factores ecológicos desencadenados por compañías privadas que invadieron su territorio y junto con ellos “pequeños propietarios mestizos que ocupan las tierras de los indígenas para el pastoreo de ganado vacuno”.³⁸ Entonces, los *rarámuri* ya no tienen en sus manos el control de los ejidos, aunque éstos les han sido otorgados por el derecho de la Ley General de Reforma Agraria.

Según estos datos, se manifiesta un alto grado de explotación del grupo étnico de los *rarámuri*, que se basa en una discriminación étnica y racial, porque los mestizos no toman en cuenta sus valores: consideran su cosmología y sus prácticas de la vida cotidiana como atrasadas y desprecian su lengua. Sólo hablan de los

inditos que no saben hablar y que viven como salvajes. Además, a los *rarámuri* les perjudica su casi nula formación escolar y el color de su piel.³⁹ Por consiguiente, se les encargan los trabajos más pesados en la actividad forestal. “La mano de obra *rarámuri* se emplea en las primeras etapas de extracción del bosque como derribo, arrastre y en las tareas más pesadas de los aserraderos, mientras que los mestizos controlan los empleos mejor remunerados tanto en los aserraderos como en el transporte de la madera.”⁴⁰

Por esta razón, muchos indígenas de esta región migran hacia las ciudades de Parral y Jiménez, incluso hacia las costas de Sinaloa y Sonora para trabajar como jornaleros en la cosecha de nuez, chile, cebolla y jitomate, entre otros, o emigran temporalmente a las ciudades de Chihuahua y Ciudad Juárez con el fin de emplearse “como peones en las empresas constructoras en tanto que las mujeres deambulan por las calles acompañadas de sus niños pidiendo limosna.”⁴¹ Pero este escape de la sierra, tampoco significa una solución para la etnia, sólo representa un cambio de lugar de la explotación y de la discriminación hacia su etnia y su raza.

Lo primordial en este caso sería una formación escolar sólida que les permita salir del estatus social más bajo de la sociedad nacional y les ayude a defender sus derechos sobre la tierra. Además, deben lograr una mayor conciencia respecto al proceso de la dominación blanca y mestiza en el transcurso de la historia para liberarse de la estigmatización occidental, salir de la pasividad y tomar en sus propias manos el destino de su etnia.

Los *huicholes* o *wirralritari*⁴² (*wirraritari*), por su parte, son un grupo étnico de gran orgullo y resistencia que vive en la actualidad en la sierra Madre Occidental de los estados de Jalisco y Nayarit, y pertenecen a la familia lingüística yuto-azteca.⁴³ Su organización

³⁹ Investigación de campo, de 1982 a 1985, abril 2002.

⁴⁰ “Programa Forestal”, mencionado en Margot Heras Q., *op. cit.*, p. 439.

⁴¹ Miguel Ángel Rubio, *et al.*, coords., *La migración indígena en México*, 1a. ed., ediciones INI, México, 2000, p. 57.

⁴² En singular *wirrárika*.

⁴³ *Vid.* Carlos Tello, dir., *et al.*, *Huicholes*, 2a. ed., ediciones INI, México, 1996, p. 10.

³⁵ Margot Heras Q., “Los tarahumaras”, en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México: Noroeste*, ediciones INI, México, 1995, p. 439.

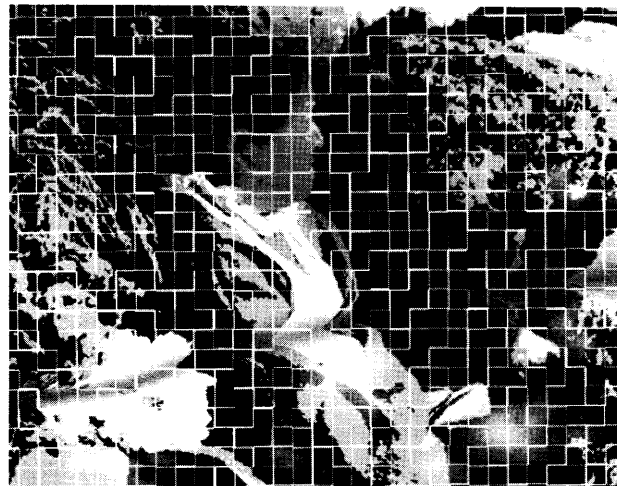
³⁶ *Ibid.*, p. 433.

³⁷ *Vid. ibid.*, p. 440.

³⁸ *Ibid.*, p. 437.

social se distingue por su carácter socio-religioso,⁴⁴ donde los *mara'akames* o chamanes cohesionan a través de sueños la vida comunal; pero en realidad influyen las visiones que trasmite El Hermano Mayor *Kayumari* a través del *hicuri* (peyote)⁴⁵ —recogido en el viaje a Wirikuta— que los comunica con los dioses: *Tayaupa* (Nuestro Padre), *Takutsi Nakawe* (Nuestra Abuela en su aspecto monstruo) y *Tatewari* (Nuestro Abuelo, dios del fuego)⁴⁶, entre otros.

Esta vida mística termina cuando los huicholes se ponen en contacto con las sectas en sus viajes en busca de trabajo por las costas de Nayarit y Jalisco; porque para poder sobrevivir en las condiciones inhóspitas de la sierra, los huicholes se ven obligados a migrar a la costa de Nayarit a trabajar como jornaleros en la cosecha de jitomate, chile y tabaco. “Además de sufrir, por siglos, los estragos [...] de la miseria, la explotación y la desnutrición, los huicholes están siendo envenenados por agentes químicos contenidos en los distintos plaguicidas”,⁴⁷ que les provocan enfermedades muy graves, como la leucemia y cáncer en niños y adultos, porque “muchos químicos —como el DDT— son acumulados en el cuerpo”.⁴⁸ Además, el agua contaminada, en los lugares donde viven sin instalaciones sanitarias, les causa amibiasis y tifoidea, por lo que gastan el poco dinero ganado en la costa en consultas médicas y medicinas. El paludismo y el dengue son otras enfermedades que se adquieren en el trabajo jornalero y que ponen en peligro su vida. Los responsables de esta situación infrahumana son los empresarios productores de tabaco,⁴⁹ que perjudican la vida de una minoría étnica y ponen en peligro su sobrevivencia. Además, este trabajo jornalero trae consigo consecuencias de discriminación étnica, racial



y de clase social, sobre todo por la falta de una formación escolar a nivel medio y superior.

La razón de esta miseria tiene su origen en la relación asimétrica de los pueblos indígenas con la sociedad nacional que surgió desde los tiempos de la Conquista, cuando los indígenas estaban inmersos en un contacto desigual con la Corona española. Esta subordinación colonial continúa con la hegemonía del Estado actual, donde “los núcleos indígenas forman una estructura interna (intraestructura) que constituye una organización social particular, con normas propias y en fase transicional hacia las relaciones de producción capitalista y a la organización social consecuente.”⁵⁰

En la actualidad, los huicholes buscan otras fuentes de trabajo para evitar posibles enfermedades y la explotación de su fuerza de trabajo. La ocupación preferida es la elaboración de artesanías, sobre todo de chaquira; pero cuando entran al mercado regional y nacional a través de las migraciones a las ciudades, la originalidad de sus productos se pierde y gana la demanda del turismo.⁵¹ Según este panorama mercantil, los huicholes participan en las leyes del mercado, pero a costa de una explotación laboral y de una posible aculturación o, incluso, asimilación cultural a la

⁴⁴ Vid. Robert M. Zingg, *Los Huicholes*, t. 1, ediciones INI, México, 1982, p. 54.

⁴⁵ Vid. Marina Anguiano y Peter T. Furst, *La endoculturación entre los huicholes*, ediciones INI, México, 1987, pp. 46–57.

⁴⁶ Vid. Johannes Neurath, *Las fiestas de la Casa Grande*, ediciones INAH Guadalajara, México, 2002, pp. 363 s, 366, 368.

⁴⁷ Pedro Schneider, “La agonía del pueblo huichol”, *Macrópolis*, año II, núm. 82, 11 de octubre, 1993, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ VI. Lenin, *op. cit.*, p. 429, *cit.* en Ricardo Pozas e Isabel Horcasitas de Pozas, *op. cit.*, p. 157.

⁵¹ Entrevistas con algunos huicholes en Zoquipan, municipio de Nayar, diciembre de 2001 y enero 2002.

sociedad nacional e internacional con el peligro de una pérdida de su identidad.

2.2. La tribu kikapú en el proceso de globalización

En el caso de los kikapú⁵², una tribu algonquina de origen norteamericano de los Grandes Lagos y que actualmente vive en los dos lados de la Frontera Norte de nuestro país, en Coahuila, México y en Texas, Estados Unidos, se nos presenta un movimiento descendente por el trabajo jornalero y un movimiento con tendencia ascendente por el trabajo en el casino Lucky Eagle.

El nombre kikapú proviene del término *kikaapoa*, que significa “los que andan por la tierra”.⁵³ Algunos autores mencionan también la palabra *kiwigapawa* o *kiwikapawa*, que quiere decir “el que se mueve por aquí o por allá”.⁵⁴

Los kikapú son una minoría étnica que se dedicaba originalmente a la cacería y a la recolección. En El Nacimiento, Coahuila, ubicado en la zona carbonera de Melchor Múzquiz y al pie de Santa Rosa donde nace el río Sabinas, sólo se ocupan de la cacería en tiempos festivos, porque el área para cazar no es suficiente. En la actualidad, la cacería tiene sólo una finalidad religiosa; en ella, la economía y la religión forman una unidad. Su único dios es Kitziagiata o el Gran Espíritu, creador de todo el universo, y que con su fuerza espiritual penetra en todo el mundo. Debido a la gran obediencia de los kikapú les encargó “vigilar

el mundo”.⁵⁵ Felipe A. Latorre habla de varios *manitus* que reviven el mundo, como el agua, la montaña, los animales etc.⁵⁶ Para los kikapú, la mayor felicidad de la *vida eterna* consiste en la perpetua cacería de venados. “Afirmar que el mundo pronto será destruido totalmente por el fuego. Que los seres buenos irán a los terrenos de Kitziagiata a cazar venados como recompensa de su conducta y los malos también, pero serán amarrados, mirando eternamente la cacería como castigo a sus faltas.”⁵⁷ Así, la cacería es un elemento fundamental para celebrar sus misas, donde todos los miembros de la tribu comparten la carne de venado, acompañada con oraciones y el sermón del jefe de la tribu, quien muchas veces es, al mismo tiempo, supremo sacerdote. Por lo tanto, el capitán del grupo posee una autoridad civil y religiosa que significa una gran responsabilidad en la tribu,⁵⁸ tiene que dirigirse a los líderes religiosos que representan la voluntad de Dios. “La vida religiosa se encuentra ahora en manos de los sacerdotes que son siempre hombres de mayor edad.”⁵⁹

Por la falta de tierras, los kikapú tienen que complementar la cacería con la agricultura, la cual consiste sólo en el cultivo de algunas parcelas individuales, sembradas con maíz, frijol y calabaza. La razón de la poca siembra es la aridez de esta región con temperaturas extremosas de entre 42 a 45 ° C en verano y de 10 a 20 ° C en invierno, que baja de manera abrupta hasta 0 ° C, y la calidad del suelo areno-arcilloso de poco espesor.⁶⁰ La rama de la ganadería tiene más importancia en la actualidad, aunque el cuidado de los animales vacunos lo dejan en manos de los “negros”⁶¹ de El Nacimiento de los Negros, cuando

⁵² En mi trabajo aplico el término de *kikapú* en el plural para respetar la originalidad de esta palabra, porque los kikapú consideran la forma *kikapús* o *kikapúes* como una españolización de este término. La palabra equivalente en inglés sería *kikapoo*.

⁵³ Arnulfo Embriz, O. y Ma. Cristina Saldaña Fernández, *Kikapúes*, ediciones INI, México, 1993, p. 5.

⁵⁴ Véase Departamento of the Interior Office of Indian Affairs, *Kikapoo*, Excerpt from “Handbook of American Indians”, Bulletin 30, Bureau of American Ethnology, publ. 1910; Arnulfo Embriz, O. y Ma. Cristina Saldaña Fernández, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ Véase Robert E. Ritzenthaler y Frederick A. Peterson, *The Mexican Kickapoo Indians*, ediciones Milwaukee Public Museum, Milwaukee, Wisconsin, EUA, 1956, p. 46.

⁵⁶ Felipe A. Latorre y Dolores L. Latorre, *The Mexican Kickapoo Indians*, Dover Publications Inc., New York, 1976, pp. 260-268.

⁵⁷ Alfonso Fabila, *La tribu Kikapoo de Coahuila*, ediciones SEP, México, p. 88.

⁵⁸ Véase INI, *Los Kikapús*, ediciones INI, México, 1982, p. 5.

⁵⁹ Robert E. Ritzenthaler y Frederick A. Peterson, *op. cit.*, p. 47, trad. libre del inglés al español por Elisabeth Albine Mager Hois.

⁶⁰ Alfonso Fabila, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ Antiguos esclavos de los indios mascogos.

los kikapú no están en el lugar. En ausencia de los kikapú el ganado anda solo muchas veces y, otras, las vacas se mueren.⁶² Así, esta actividad ganadera también perdió importancia ante la migración continua a Estados Unidos.

En 1942, cuando los kikapú perdieron toda la cosecha debido a sequías más fuertes y continuas,⁶³ buscaron trabajo como jornaleros agrícolas en Utah, Wyoming, Montana y Oregon en Estados Unidos, por lo que modificaron su residencia. Se quedaban medio año en Estados Unidos y medio año en El Nacimiento, Coah., en donde los dólares rendían más que los pesos mexicanos. Los kikapú establecieron, desde aquel tiempo, un contacto más estrecho con la nación norteamericana y su forma de pensar. La sociedad los clasificó primero en un nivel muy bajo como jornaleros agrícolas con todas sus consecuencias de explotación y enajenación del trabajo, y junto con este trabajo empezaron a conocer la cosmovisión norteamericana del consumismo, al que se sumaron el alcoholismo y la farmacodependencia. En los años noventa, la tribu kikapú empezó a sentir las consecuencias de la globalización del mercado, cuando las máquinas sustituyeron a los trabajadores, y los jornaleros kikapú se convirtieron en un ejército de reserva en espera de la presencia de una oferta de trabajo.

Como consecuencia de esta miseria, el consumo de alcohol y de las drogas aumentó en forma importante: alrededor de 15 % (1997) de la tribu kikapú de Texas se volvió drogadicto y 61 % (1993), alcohólico. Estas altas cifras de adicción nos muestran la desesperación de una minoría en su lucha por la subsistencia. Además, los jornaleros kikapú se sentían discriminados en dos aspectos: por su pertenencia a una minoría indígena y por su ubicación en una clase social inferior. Además, muchos de ellos no tenían una formación escolar que

les permitiera subir en la escala social.⁶⁴ Estos factores negativos pueden significar el motivo para escapar de esta realidad desfavorable y olvidar su miseria, lo que prepara el terreno para la infiltración del consumismo capitalista y la descohesión grupal. En realidad significa un círculo diabólico, porque los problemas laborales favorecen un escape por medio de las drogas y provocan la desarticulación familiar y grupal. Estos conflictos familiares y grupales fomentan, por su parte, el consumo de drogas. Muchas veces, las drogas significan un consuelo en su miseria personal, en la que el individuo se siente aislado y menospreciado. Por otra parte, el consumo de drogas deriva de una necesidad espiritual y emocional para entrar en contacto con un mundo fantástico y sobrenatural, ya que los kikapú están acostumbrados a estas experiencias espirituales de su religión, donde el mundo real y sobrenatural forman una unidad, entrelazados por las visiones.

Otra razón para el consumo de las drogas puede ser una desorientación en los valores, provocada por la confrontación entre el mundo capitalista y el mundo precapitalista de los kikapú. Este fenómeno puede causar una confusión en su identidad étnica y provocar problemas en la estructura psíquica de los individuos, quienes buscan resolverlos con las drogas.

El fenómeno socioeconómico del trabajo jornalero con sus consecuencias psicológicas, ideológicas y sociales significaba el fin de una época con posibilidades laborales. En estas circunstancias, los kikapú decidieron construir un casino en 1996. Decidieron hacerlo en su terreno federal de 120 acres que habían comprado en 1983 después de su nacionalización como ciudadanos norteamericanos, con la que obtuvieron desde entonces todos los derechos y beneficios de las tribus norteamericanas.⁶⁵

Con esta instalación de este casino, los kikapú entran en el movimiento con tendencia hacia arriba, es decir,

⁶² Comentario de trabajadores mexicanos en El Nacimiento, enero de 1997.

⁶³ Según Adolfo Ánico, mencionado por Ana María Dardón Martínez, *El grupo Kikapú*, ediciones INI, México, nov. de 1980, pp. 7 s; véase Amado Rivera Balderas, *Los Kikapúes. ¿Una tribu perdida de América?*, ediciones INI, México, 1983, p. 7.

⁶⁴ Vid. Eric V. Fredlund, *Volatile Substance Abuse Among the Kickapoo People in the Eagle Pass, Texas, Area, 1993*, Texas Commission on Alcohol and Drug Abuse Research Briefs, November 1994, pp. 5 s.

⁶⁵ Francisco Barrientos, *The Texas Band of Traditional Kickapoo Indians*, ediciones News Release, Eagle Pass, Texas, 1985, p. 3.

ellos mismos se convierten en empresarios de la sociedad global. Al principio necesitaron ayuda de una compañía de Minnesota que les otorgó un préstamo de capital; por esta razón, la distribución de las ganancias fue pareja. A la fecha ya ampliaron la instalación, debido a las ganancias que se obtienen del casino. El casino cuenta con aproximadamente 300 máquinas de video, varias mesas para póquer, para kickapoo-22 y unas largas filas para bingo. También se venden artesanías, como “teguas”,⁶⁶ bolsas y cinturones de piel de venado, aretes y collares de chaquira,⁶⁷ las cuales tienen un precio mayor en dólares que si se vendieran en pesos mexicanos.

En estas circunstancias surge una serie de preguntas: ¿Qué consecuencias tiene el casino para la identidad étnica de los kikapú? ¿Se puede hablar de una asimilación cultural a la sociedad global? ¿O se trata simplemente de una aculturación respecto a la sociedad dominante? Para contestar estas preguntas es necesario analizar las consecuencias que ha generado el casino Lucky Eagle en la cultura kikapú. Se observa una *inclinación al capitalismo* por el manejo de grandes capitales y la especulación para obtener ganancias mayores, lo cual representa el motor principal de la globalización del mercado.

Además, por el contacto con la sociedad global se nota un *cambio en la cosmovisión del mundo*. A causa del personal norteamericano y extranjero, como chinos y japoneses, y los visitantes de los casinos de Estados Unidos y de otros países, se modifica su visión del mundo hacia un pensamiento consumista, donde reina el egoísmo, el individualismo y la competitividad. Pero no sólo el contacto con el mundo capitalista en el casino origina un cambio en la cosmovisión, sino también el poder oligopólico de las grandes empresas que manipulan a las masas a través de los *medios masivos*. Los anuncios de los productos disponen de un poder imperial de influencias en las masas, las cuales no tienen, por lo regular, otro medio de información. Por

ejemplo, en la tribu kikapú, muchos de sus integrantes no saben leer y escribir o tienen problemas con la lectura por falta de una formación escolar. Sólo las nuevas generaciones consiguen instrucción escolar, pero les parece más cómodo ver programas televisivos, a grado tal, que hacen sus tareas de la escuela junto al televisor, y los padres arrullan a los niños pequeños con el televisor. Otro factor importante que tiene influencia en la cosmovisión de los kikapú consiste en la *formación escolar*. Para los empleados del casino Lucky Eagle es casi indispensable someterse a una formación escolar norteamericana en Rosita Valley para poder trabajar en el casino, pero esta circunstancia tiene consecuencias graves para su identidad étnica. En primera instancia no se trata de una escuela bilingüe, sino de una escuela norteamericana, donde el idioma inglés significa solamente una ayuda para integrarse a la sociedad norteamericana. Así puede explicarse la conducta lingüística de algunos niños kikapú, que estudian sus primeros años de preescolar en Rosita Valley y que acostumbran comunicarse en el idioma inglés en lugar del kikapú, a pesar de que en la casa se le habla en kikapú.⁶⁸ Las otras materias no tratan aspectos de la cultura kikapú, sino que introducen la cultura norteamericana, sobre todo en historia y ciencias sociales, a través de las que se les inculcan la posición norteamericana que fomenta la mentalidad consumista y excluye el valor comunitario y espiritual.

Pero lo que más debilita a la tribu kikapú, es una *división en el poder* político que surge principalmente de la competitividad y envidia de los integrantes de la tribu por la distribución desequilibrada de las ganancias del casino. Estos conflictos son los primeros signos de una sociedad capitalista, los cuales promueven desacuerdos en la tribu.

Si analizamos ahora el fenómeno de las minorías étnicas en el proceso de la globalización, nos enfrentamos a una lucha de poder entre la sociedad dominante, que son primeramente el Estado-nación y la sociedad global, y por otra parte las minorías étnicas. Aún más, las partes integrantes de esta lucha no son igualitarias, sino que se encuentran en una relación

⁶⁶ Teguas son zapatos de piel de venado de los indígenas norteamericanos.

⁶⁷ Visita en Kickapoo Village, 9 de enero de 1997; debido a la escasez de la piel de venado, la fabricación de artesanía perdió importancia.

⁶⁸ Observación de dos niños kikapú en El Nacimiento, Coah., los días 28 y 29 de diciembre de 1997.

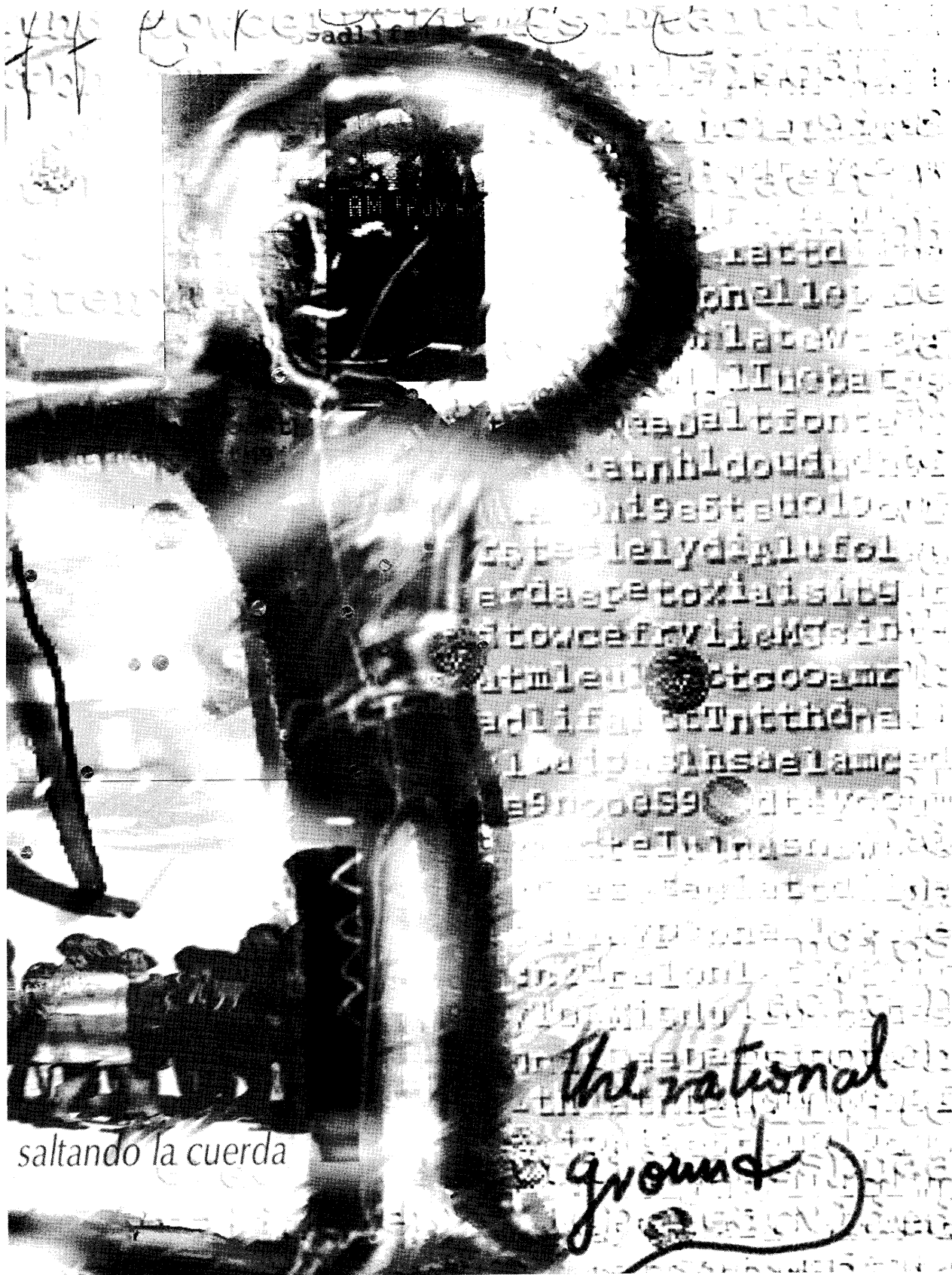
asimétrica, donde la macrosociedad dispone del poder político y económico, y las minorías dependen de esta sociedad dominante. Por lo tanto, el Estado-nación ejerce una dominación sobre la unidad más débil, que implica, en última instancia, discriminación, explotación y manipulación de las minorías, para lograr una mayor competencia en el mercado global.

Entre estas minorías étnicas existen diferentes tendencias respecto a la sociedad global. Por una parte contamos con entidades inferiores que muestran una tendencia hacia abajo debido a su etnia y clase social. En el caso de los grupos étnicos con tendencias hacia arriba están las minorías que lograron un cierto estatus social y económico en la sociedad global mediante empresas de diversas índoles, sobre todo destacan las empresas de los casinos de las tribus norteamericanas. Pero justamente por estas empresas, las minorías étnicas corren el peligro de ser absorbidas por el capitalismo de la sociedad global, porque la pérdida de su cosmovisión y su identidad étnica los lleva al consu-mismo capitalista que provoca una disolución de los grupos étnicos.

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Regiones de refugio*, 2a. ed., ediciones INI, México, 1973, 366 pp.
- Allport, Gordon W., *La naturaleza del prejuicio*, ediciones Eudeba, Buenos Aires, 1963, en Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Regiones de refugio*, 2a. ed., ediciones INI, México, 1973, 366 pp.
- Akzin, Benjamín. *Estado y Nación*, trad. Ernesto de la Peña, 1a. reimp., ediciones Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 241 pp.
- Anguiano, Marina y Peter T. Furst, *La endo-culturación entre los huicholes*, ediciones INI, México, 1987, 116 pp.
- Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 4a. ed., ediciones R. Piper, GmbH & Co. KG, Munich, Alemania, 1995, 758 pp.
- Balibar, Renée y Dominique Laporte, *Burguesía y lengua nacional*, ediciones Avance, Barcelona, 1976, en López y Rivas, Gilberto. "Las minorías étnicas y el sistema de clases del capitalismo mexicano", *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 2, 5 de julio-diciembre 1981, 11 pp.
- Barrientos, Francisco, *The Texas Band of Traditional Kickapoo Indians*, ediciones News Release, Eagle Pass, Texas, 1985, 5 pp.
- Dardón Martínez, Ana María, *El grupo Kikapú*, ediciones INI, México, noviembre de 1980, 27 pp.
- De Miguel, Raimundo, *Nuevo Diccionario Latino-Español etimológico*, ediciones Visor Libros, Madrid, 2000, 997 pp.
- Departamento of the Interior Office of Indian Affair, *Kickapoo*, Excerpt from "Handbook of American Indians", Bulletin 30, Bureau of American Ethnology, publ. 1910, 4 pp.
- Embriz O., Arnulfo y Ma. Cristina Saldaña Fernández, *Kikapúes*, ediciones INI, México, 1993, 24 pp.
- Endruweit, Günter y Gisela Trommsdorff, eds., *Wörterbuch der Soziologie*, t.2, ediciones Ferdinand Enke, Stuttgart, 1989, 276 pp.
- Fabila, Alfonso, *La tribu Kikapoo de Coahuila*, ediciones Secretaría de Educación Pública, 1945, 94 pp.
- Fredlund, Eric V., *Volatile Substance Abuse Among the Kickapoo People in the Eagle Pass, Texas, Área*, 1993, Texas Commission en Alcohol and Drug Abuse Research Briefs, November 1994, 30 pp.
- Fuchs, Werner, et al., *Lexikon zur Soziologie*, 2a. ed., Westdeutscher Verlag, Opladen, Alemania, 1978, 889 pp.
- Heras Q., Margot, "Los tarahumaras", en *Etno-grafía Contemporánea de los Pueblos Indígenas de México: Noroeste*, ediciones INI, México, 1995, 76 pp.
- INI, *Los Kikapus*, ediciones INI, México, 1982, 47 pp.
- Keohane, Robert y Joseph Nye, "Macht und Interdependenz", en Kaiser, Karl y Hans-Peter Schwarz, eds., *Weltpolitik, Strukturen - Akteure - Perspektiven*. Bonn, 1985, cit. en Schirm Stefan, Schirm, Stefan A., *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*, ediciones Leske + Budrich, Opladen, Alemania, 1994, 262 pp.
- Latorre, Felipe A. y Dolores L. Latorre, *The Mexican Kickapoo Indians*, Dover Publications, New York, Inc., 1976, 401 pp.
- Lenin, V.J. "Crítica de la sociología populista", en *Obras Completas*, t.1, en Pozas, Ricardo e Isabel Horcasitas de Pozas, *Los Indios en las Clases Sociales en México*, 11a. ed., ediciones Siglo XXI México, 1980, 181 pp.
- López y Rivas, Gilberto. "Las minorías étnicas y el sistema de clases del capitalismo mexicano", *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 2, 5 de julio – diciembre 1981, 11 pp.
- Lösch, Dieter y Heinz-Dietrich Ortlieb, *Kapi-talismus-kritik*, ediciones Albert Langen-Georg Müller, GmbH, Eichstätt, Alemania, 1974, 141 pp.

- Neurath, Johannes, *Las Fiestas de la Casa Grande*, ediciones INAH Guadalajara, México, 2002, 379 pp.
- Ortega y Medina, Juan A., *Historia de un resentimiento: Raíz y razón de la doctrina histórico-teológica del "Manifest Destiny"*, Sobretiro de Extremos de México. Homenaje a don Daniel Cosío Villegas, ediciones El Colegio de México México, 1971.
- Poulantzas, Nicos. *Fascismo y dictadura*, 1a. ed., ediciones Siglo XXI, México, 1978, .
- Pozas, Ricardo e Isabel Horcasitas de Pozas, *Los Indios en las clases sociales en México*, 11a. ed., ediciones Siglo XXI, México, 1980, 181 pp.
- Prebisch, Raúl. "Prólogo: Sobre la dependencia y el desarrollo". en Heraldó Muñoz, ed., *Crisis y Desarrollo Alternativo en Latinoamérica*, Santiago, 1985, *cit.* en Schirm Stefan. Schirm, Stefan A., *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*, ediciones Leske + Budrich, Opladen, Alemania, 1994, 262 pp.
- Ramírez. Clemente, "Los pueblos indios y la globalización". en Basave, Jorge, *et al. Globalización y alternativas incluyentes para el siglo XXI*, Colección Jesús Silva Herzog, 1a. ed., ediciones UNAM, UAM, México, 2002, 16 pp.
- Ramonet, Ignacio. *La Tiranía de la comunicación*. Trad. Antonio Albiñana, 5a. ed., Madrid: Temas de Debate, 2000, 222 pp.
- Ritzenthaler, Robert E. y Frederick A. Peterson, *The Mexican Kickapoo Indians*, ediciones Milwaukee Public Museum, Milwaukee, Wisconsin, EUA, 1956, 91 pp.
- Rivera Balderas, Amado, *Los Kikapúes. ¿Una tribu perdida de América?* Ediciones INI, México, 1983, 31 pp.
- Rubio, Miguel Ángel, *et al.*, coords., *La migración indígena en México*, 1a. ed., ediciones INI, México, 2000, 239 pp.
- Schirm, Stefan A., *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*, ediciones Leske + Budrich, Opladen, Alemania, 1994, 262 pp.
- Schneider, Pedro, "La agonía del pueblo huichol". *Macrópoli*, Año II, núm. 82, 11 de octubre, 1993, 14 pp.
- Soros, George, *La crisis del capitalismo global: la sociedad abierta en peligro*, trad. Fabián Checo, ediciones Plaza Janes, México, 1999, 277 pp.
- Tello, Carlos dir., *et al, Huicholes*, 2a. ed., ediciones INI, México, 1996, 23 pp.
- Tetzlaff, Rainer, ed., *Weltkulturen unter Globalisierungsdruck: Erfahrungen und Antworten aus den Kontinenten*, ediciones Dietz, Bonn, 2000, 380 pp.
- Zingg, Robert M., *Los Huicholes*, t. 1, ediciones INI, México, 1982, 610 pp.



LOS CHOLES DE CHIAPAS

Y SU CAMINO A UTOPIÍA

Ezequiel Maldonado¹

Y entonces los hombres y mujeres de maíz se estuvieron de acuerdo en cumplir con los siete trabajos para que el mundo fuera bueno y miraron al lugar donde el sol y la luna se turnan su duerme vela... desde esa tarde de alegría y saber... se pasan la vida haciendo puentes, y en la muerte también se hacen puentes. Puentes siempre de colores de nubes y de luz... para hacer los trabajos que nacen al mundo nuevo...²

En un universo que se desea uniforme y con un pensamiento único, no es gratuita la definición de utopía impregnada de connotaciones despectivas: algo irrealizable, una fantasía, el no lugar, lo imposible; a sus seguidores, fantasiosos, milenaristas, soñadores. El Diccionario³, producto cultural inserto en una condición histórica e ideológica concreta, refleja y reproduce las ideas dominantes de una época, como en el caso de utopía: “Proyecto de sistema social halagüeño, pero irrealizable”⁴. De ahí, cualquier propuesta de cambio social que favorezca a una parte de la humanidad está condenada irremediabilmente

al fracaso, permanece en los buenos deseos. Dice el refrán paralizante: de buenas intenciones está empedrado el camino a utopía; o la consigna dinámica: con sangre y sudor se riega el sendero al *sí lugar*.

En este ensayo pretendo demostrar que las comunidades choles de la zona norte de Chiapas, municipios de Tila y Sabanilla, principalmente, en su proyecto de vivir en armonía con sus semejantes y con la naturaleza, caminan por senderos que conducen a formas de convivencia no muy lejanas del *sí lugar*. Los choles comulgan con la tierra y, entre otros beneficios, promueven la germinación del maíz, sustento de dioses y mortales. Mediante un breve repaso, reviso dos utopías latinoamericanas: Vasco de Quiroga y su Utopía mexicana y el proyecto utópico de los jesuitas en Paraguay, y una nota sobre la organización política qheswaymara. En la parte medular del trabajo, analizo el vínculo de varias comunidades choles y su reto por alcanzar ese *sí lugar* o, como bien dice el epígrafe, cumplir con las tareas para que el mundo (sea) bueno y hacer puentes de luz y de color que nacen el mundo nuevo.

¹Departamento de Humanidades, UAM-A.

²S. I. Marcos. *Relatos de El Viejo Antonio*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Centro de Información y Análisis de Chiapas, 1998. p. 84-86

³Raúl Reissner. “El indio de los diccionarios” *Comunicación y cultura*. (México DF) UAM-X, julio de 1985, núm. 14. pp. 3-34.

⁴Carlos Gispert (Dirección) *Océano uno Color. Diccionario enciclopédico*. Océano, Barcelona, 1996. p. 1650.

Utopías Latinoamericanas

En sus primeros escritos sobre México y donde se vislumbran atisbos de su posterior proyecto utópico, Vasco de Quiroga describe fascinado el fértil campo mexicano con sus variados árboles y sus “frutas muy sustanciosas y muy extrañas, y de extraño sabor... unas que abiertas lo de adentro es como manjar blanco, que se llaman anonas, y otras que parecen en sabor y color mantequillas y manteca de vaca fresca”⁵. Es una descripción que evidencia el extrañamiento europeo ante un mundo que desconoce y compensa mediante un ánimo fabulador en sus variados testimonios. Sacerdotes, improvisados en el oficio de cronistas, adoptan un lenguaje específico y trasladan mecánicamente conceptos afines al mundo europeo.

Es el cronista desconcertado ante un mundo que no logra aprehender y recurre arbitrariamente a esquemas, vocablos, modelos propios de su cultura: “Héroes tan célebres (los españoles) que no sólo vencieron a las *espadas y máquinas de guerra* de los bárbaros... *seres bárbaros* que vivían casi bestialmente... (y) *se daba culto a Astaroth, Bel, Baal, Dagón...*”⁶ Son conceptos ajustados con el calzador europeo para que el destinatario, más ajeno a esta realidad, comprenda o racionalice fragmentos del universo indígena. Las cartas, testimonios y demás comunicados que dirigen frailes y misioneros —en empresa utópica y conversión de naturales en la Nueva España— a sus Reales Majestades españolas, son denuncias y peticiones *contaminadas* de una especial dificultad para transmitir asuntos del Nuevo Mundo y que algunos sacerdotes *resuelven*, en la ley del menor esfuerzo, mediante “sinónimos” o comparaciones que facilitarán la comprensión del mensaje a los interlocutores europeos.

En 1530 Vasco de Quiroga admira arrobado la sencilla forma en que vivían los antiguos mexicanos y la considera plenamente apta para incorporar normas y sistemas de otras culturas. Atributos como la

simplicidad, obediencia, humildad y la posibilidad de moldear, cual si fuesen de cera, a los indios, en comparación con la malicia y soberbia de los *viejos* españoles, lo guía a vincularlos con la nobleza y sencillez de los cristianos de la primera edad, ya que “en esta primitiva nueva y renaciente Iglesia de este Nuevo Mundo, una sombra y dibujo de aquella primitiva iglesia de nuestro conocido mundo del tiempo de los apóstoles...”⁷. Sin embargo, para que estas condiciones arriben a puerto seguro se requiere de proyectar la verdadera fe y “saber las cosas de la instrucción cristiana para ser perfectos y verdaderos cristianos”. Es la mentalidad renacentista que anheló un mundo libre de impurezas y los indios colmaron ese anhelo: “Los descubrimientos geográficos proporcionaron a la tendencia naturalista y depuradora del Renacimiento una ocasión de ejercicio: Europa, por su vejez, se estimulaba difícilmente corregible; pero la humanidad descubierta, desnuda, sencilla, ingenua, podría vivir de acuerdo con la anhelada perfección...”⁸. No es gratuito nombre y apellido a lo que fue el Anáhuac, la Nueva España y la formidable empresa de corregir disipación y desenfreno de naturales ante la pródiga fertilidad de la tierra: “les nace tanta ociosidad, flojedad y descuido, lo cual conviene que se les quite con alguna buena orden de república y policía...”⁹. El Edén, sin correctivos, puede resultar contraproducente.

En lo que fue el pueblo de los purépechas, se convirtió por gracia española en Michoacán y ahí Don Vasco de Quiroga experimentó rasgos del modelo que Tomás Moro propuso en su Utopía: la fe en un sistema de elección universal, directa y secreta en cargos de elevada responsabilidad, indios capaces de elegir a sus propias autoridades y de gobernarse por sí mismos, la abolición de la esclavitud indígena, jornadas de seis horas de trabajo. Quiroga plantea ordenar la vida de los naturales, reduciéndolos en poblaciones o comunidades a las que otorgó el nombre de Colegios y, en

⁵ Vasco de Quiroga, “Parecer de Vasco de Quiroga acerca de la forma de vida de los indios” en *Historia documental de México*. t. 1 3a. edición. UNAM, México, 1984. p. 191

⁶ Vasco de Quiroga. “Misión civilizadora de España” en *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. UNAM, México 1994, pp. 49-53. Negritas del autor.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Silvio Zavala, “La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España” en *La Utopía mexicana del siglo XVI. Lo bello, lo verdadero y lo bueno*, Roma, Acciones y Valores de México S.A., 1992. p. 69.

⁹ *Loc. cit.* El sentido que Quiroga da al concepto policía está vinculado a la politeía aristotélica.

otros casos, Hospitales. Señala Don Vasco: “lo que así, de las dichas seis horas del trabajo en común... se reparta entre vosotros todos, y cada uno de vos en particular, con equidad, cómoda y honestamente, según que cada uno, según su calidad y necesidad, manera y condición, lo haya menester para sí y para su familia... Guardando estas Ordenanzas y concierto, nunca os podrá faltar lo necesario y honesto, en abundancia... con toda quietud y sosiego y sin mucho trabajo y muy moderado, y con mucho servicio de Dios Nuestro Señor..”¹⁰ Es relevante, ya con la presencia jesuita en 1572, cómo la Compañía reconoce la labor realizada años atrás, iglesia y hospital aledaños, y el que se les facilitase la obra misericordiosa por la buena disposición y orden¹¹ que dejó Don Vasco.

En 1585 los jesuitas penetran al Paraguay y crean cimientos de las futuras reducciones de indios o Misiones. Así, la Compañía de Jesús emprendía los designios de su Santa Majestad, Felipe III, y preparaba lo que sería el experimento más original de la Segunda Conquista, la espiritual. La extrema violencia de los españoles, la crueldad de los bandeirantes portugueses, enfermedades desconocidas entre los indios como la viruela diezman poblaciones guaraníes lo que significaba, en la perspectiva religiosa, un campo abonado y fértil para la cosecha jesuítica. Entre 1609 y 1610 las condiciones objetivas y subjetivas se empatan y los padres fundadores bendicen las primeras reducciones indígenas, por supuesto, organizadas, administradas y centralizadas por la Orden. La cortada para encauzar a indios o que éstos acudieran por *su* voluntad era satisfactoria: refugio de guaraníes, violentados, asesinados o cazados por españoles o portugueses.

Para los jesuitas, estas reducciones constituían el paraíso celestial en la tierra. Lograron en un breve lapso —en menos de 20 años, 13 reducciones con 100 mil almas— cristianizar a miles de guaraníes rebeldes y organizar un poder económico y militar que se apoyó en los indios sometidos. En 1611 Felipe III legaliza la

creación de las Misiones a cargo de la Compañía de Jesús. La Orden de Loyola tenía tres encomiendas reales en el Paraguay: 1) “reducir y cristianizar las tribus guaraníes rebeldes que las armas de los conquistadores no habían logrado someter. 2) Organizar un poder económico y militar sobre la base de los indígenas reducidos, con suficiente fuerza de persuasión para contrapesar el poder de los colonos encomenderos y de las propias autoridades civiles y militares... 3) Levantar un muro de contención contra las invasiones de los bandeirantes paulistas, feroces depredadores y cazadores de esclavos...”¹² Estas tres misiones, en esta época y circunstancias, se apegaban a los designios imperiales y ni por asomo prefiguran las contradicciones que más tarde surgieron. Es clave para entender la resistencia de más de siglo y medio de estas reducciones la organización jesuita conforme a una estructura castrense similar a un ejército disciplinado, rígido y con funciones específicas.

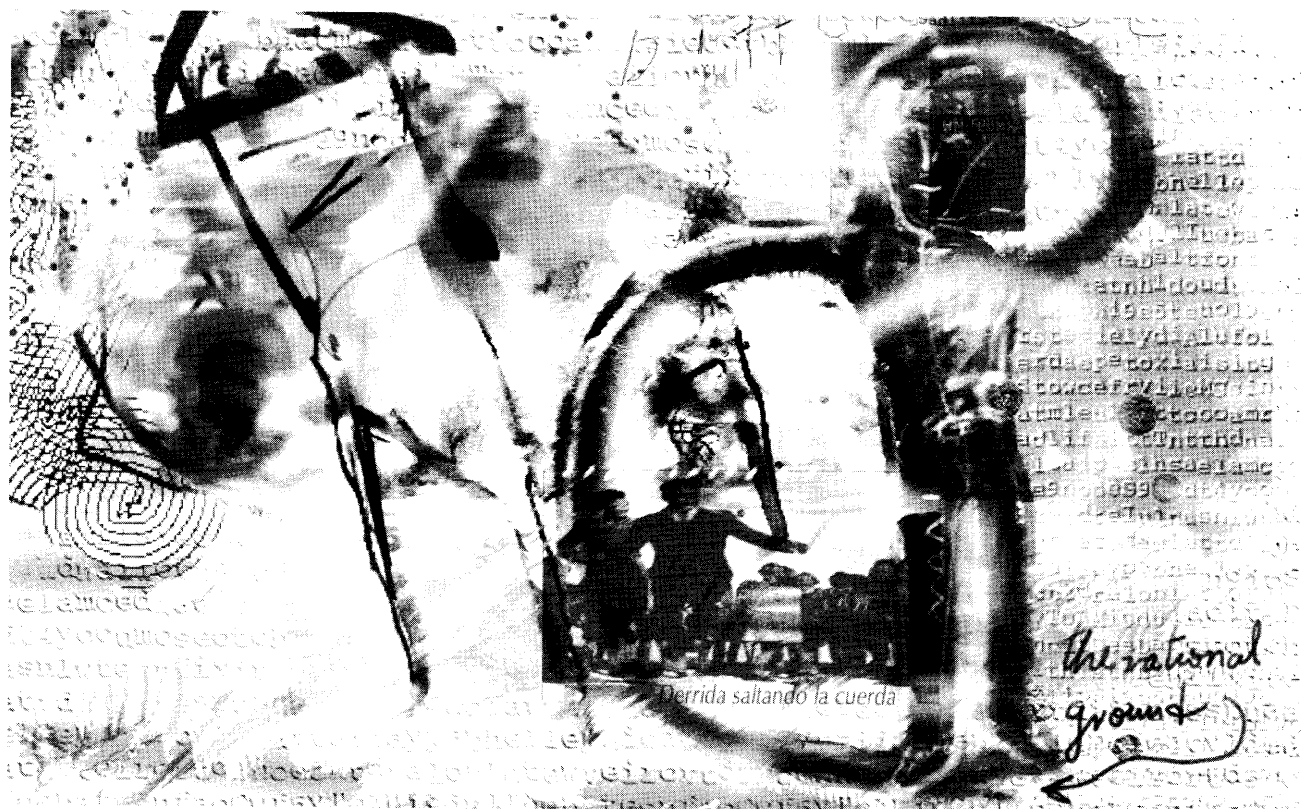
Las reducciones seguían una traza similar a las ciudades españolas, rectangulares y con la iglesia en el centro, símbolo del nuevo poder no sólo espiritual, a los lados la escuela y el hospital. Pretendían, con ello, impactar el simbolismo del espacio circular indio, menos saturado y más amplio. Los indios conservaron su organización socioeconómica comunitaria y pudieron disponer de la tierra como ancestralmente lo hacían. En esas reducciones, contaron con determinada libertad pero con la obligación de trabajar unas horas al día alternadas con el aprendizaje y el ocio. Este último se amplió con la novedosa presencia del hierro en la agricultura. El sueño jesuita era la construcción de una *república* teocrática con un gran aparato litúrgico, cantos y ceremonias, que ya en el siglo XVII alcanzaba un elevado nivel de desarrollo en donde el progreso agrícola y técnico junto con el autoabastecimiento¹³ y un gobierno con autonomía relativa era la envidia de

¹⁰ Vasco de Quiroga “Misión civilizadora de España” en *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. Ob. cit. p. 56.

¹¹ Véase P. Juan Sánchez Baquero, “Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España” en *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, UNAM, México, 1979. pp. 86-87.

¹² Augusto Roa Bastos, “Entre lo temporal y lo eterno” en *Tentación de la Utopía. La república de los jesuitas en El Paraguay*. Barcelona, España, Tusquets Editores, 1991. pp. 18-19.

¹³ Véase Gonzalo Zaragoza. “La iglesia, las órdenes religiosas y la cultura” en *América Latina. Época colonial*. Rei, México, 1990. pp. 46-53.



diversas congregaciones y, por otro lado, el principio del fin de contradicciones irresolubles.

A diferencia de los primeros misioneros españoles que se servían de intérpretes nativos para adoctrinar a los indios, los jesuitas desarrollan una estrategia novedosa: aprenden las lenguas autóctonas, se transforman en *buenas lenguas* guaraníes, como se decían a sí mismos, gracias a la mediación de “Nuestro Señor (que nos) dotó de gran facilidad en aprender otras lenguas de estas bárbaras, y de gran celo en la ayuda de estos pobres indios”¹⁴. Pero no sólo eso sino que, en el caso mexicano y suponemos similar al paraguay, el P. Juan de Tovar ya en 1572 tradujo el catecismo de la lengua española a la mexicana “y... redujo a forma de breves diálogos con tanta elegancia que incitó no sólo a los nobles mexicanos, mas también a los más viles macehuales, a que los deprendiesen. Y después de haberlo declarado y preguntado a los niños, hacía sobre

él pláticas tan provechosas que confesaban los indios no haber entendido hasta entonces los misterios de nuestra Fe, ni aun haber sido cristianos más que en el nombre”¹⁵. Tal declaración seguramente sorprendió y molestó a otras Congregaciones, pues los jesuitas evidencian ante Su Majestad la ausencia de una estrategia lingüista, al *reducir* la frase mexicana a *doctrina grave* que, según los propios nativos, no los jesuitas, empezaba a reditufr frutos cristianos. En esa primera difusión de catecismos, resulta fundamental el aporte del Inquisidor Don Pedro Moya de Contreras, pues a *su costa*¹⁶ corrió la impresión de los textos.

Violentado el tesoro de la lengua indígena, al *aposesto del Espíritu*, siguieron en cascada las recopilaciones de vocabularios y las primeras gramáticas en lenguas indígenas. Esta nueva victoria a través de la lengua resultó fundamental en los móviles de la Orden, pues “los padres habían conquistado la mitad de su alma.

¹⁴ Anónimo, “De los motivos que hubo para enviar a los de la Compañía y viaje de la misión fundadora” en *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. Ob cit. p. 22

¹⁵ *Ibid*, p. 23.

¹⁶ *Ibid*, p. 24.

Ahora sólo les quedaba por conquistar la parte en sombras de esos seres errantes en la oscuridad del universo... Los jesuitas se esforzaron en adiestrar a sus neófitos en la suspensión de toda duda (temporal o eterna) y en infundirles y educar en ellos el instinto profético de la verdad de Cristo. Ciertas condiciones míticas y mesiánicas que los jesuitas habían venido a encontrar entre la religión cristiana y la de los guaraníes iban a facilitar aún más la conquista espiritual¹⁷. Efectivamente, el proyecto jesuita coincidía con la religiosidad ceremonial de los guaraníes, el verbo profético de sus antepasados, el uso de plegarias vinculadas al canto y la danza y las eventuales peregrinaciones a la *tierra-sin-males*¹⁸, mito intemporal afín al paraíso cristiano.

Varios movimientos indios reivindican una etapa de bienestar general en sus pueblos, basada en la vida comunitaria. Mantienen una profunda fe en la restauración de una época dorada que sucumbe temporalmente ante la invasión española, y consideran viable la revitalización de su cultura ancestral. Un ejemplo viviente lo representan sectores quechuas del Perú, los qheswaymara, que a través del Tawantinsuyu diseñan la reconstrucción del antiguo esplendor indígena: “la vida comunal, cuando llegó a la cumbre de su organización con el Tawantinsuyu, se dedicó a crear belleza. La abundancia material no corrompió su esqueleto moral. En nuestro mundo comunal todo estaba ordenado en su tiempo y lugar. Las festividades en días fijos, la música y el baile gustaban al máximo, pues el mucho dulce empalaga. La energía sobrante florecía en competencias de velocidad, destreza y fuerza... Hoy los ayllus esperan ansiosamente ese día...”¹⁹. La visión de esta utopía andina pudiese pecar de fundamentalismo, con grandes dosis de romanticismo y sin ninguna base real. Sin embargo, hoy representa un desafío al modelo hegemónico que excluye aún más a los excluidos y es el otro rostro de una globalización que fragmenta y destruye vínculos solidarios.

Tiempo y espacio, categorías utópicas indígenas

El tiempo y el espacio entre los antiguos mayas constituyeron motivos de reflexión a través de códices, estelas y monumentos. Fue una obsesión por conocer el pasado, remitirse al presente y predecir el futuro. El espacio, creación de los dioses, es la bóveda celeste y el inframundo, los parajes y caminos, posee connotaciones divinas y no es estático sino parte complementaria, marco de colores y espléndido escenario donde actúa el concepto *Kin*h—sol, día, tiempo— que abarca todos los ciclos y las edades cósmicas, viaja por las zonas oscuras y asciende a las regiones de los diversos colores con sus cargas temporales y sus múltiples rostros: el sol, la luna, las deidades de la lluvia, la tierra, el maíz. Estos rostros se orientan por los puntos cardinales del universo y determinan el destino y la vida de cuanto existe, al través de sinos buenos y funestos²⁰.

El tiempo, *kin*h, vida y raíz de todas las cosas, “como las reglas de un juego o de un drama que se desarrolla por ciclos, sucesivamente va mostrando sus distintos rostros y máscaras, vivifica y destruye y mantiene sin término la realidad en que se mueven y piensan los hombres”²¹ Sobre la relación de tiempo y espacio señala un texto de la tradición maya: “los pisos celestes, la tierra y el inframundo existen en virtud de la aparición del mes y los días, o dicho de otra forma, hay vida y realidad por obra de *kin*h que es sol, día, tiempo divinos”²² Dicha cosmovisión, o mejor dicho cronovisión, les permitió a los antiguos mayas conocer historia, medida y predicción de su compleja realidad.

Señala León-Portilla que aún en las etapas adversas o fatales de los pueblos mayas, como el quiebre de su cultura ante la presencia hispana, la arraigada cronovisión permitió a sus sabios encontrar el sentido a su existencia: “Tal vez por esto, con la esperanza de recobrar el antiguo sentido de su existencia o de encontrarle uno nuevo, no pocos grupos mayances sobrevivientes a la conquista rehicieron y continuaron,

¹⁷ Roa Bastos. *Ob. cit.* pp. 23-25.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ Wankar, *Tawantinsuyu. Cinco siglos de guerra qheswaymara contra España*, Nueva Imagen, México 1981. pp. 18-29.

²⁰ Miguel León. Portilla. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. 3a. ed. México, UNAM, 1994. pp. 65-90

²¹ *Ibid.* p. 91

²² *Ibid.* p. 93

lo mejor que pudieron, sus ruedas de los katunes y sus libros de profecías. Aferrados al tema del tiempo para salvarse a sí mismos, legaron también un postrer testimonio de la antigua cronovisión que, con todas sus variantes, fue alma de una cultura cerca de dos veces milenaria”²³ Un legado que, aun hoy, con los más de 500 años de resistencia de estos pueblos, se ejemplifica en sus rituales y festividades, sus mitos y relatos pero también con proclamas, manifiestos y novedosas rebeliones en donde la categoría crono-espacial desempeña un relevante papel en sus luchas étnicas.

A la interrogante sobre los afanes cronológicos de los mayas, León Portilla señala cómo el arte y la ciencia de medir el tiempo son parte íntegra de un patrón cultural que les permitió normar la economía de la vida cotidiana, el saber astrológico, los ciclos de fiesta y cosecha, sus ritos y sacrificios y, sobre todo, “la cronovisión de los sabios, la concepción integral de un universo en que lo espacial, lo viviente y lo humano derivan su ser de la atmósfera siempre cambiante de *kinh*, el tiempo cíclico, suma de rostros de la divinidad”²⁴ La preocupación por el tiempo se convirtió en los mayas en una obsesión que aún hoy entre los grupos contemporáneos es una referencia que los distingue del pensamiento occidental:

Fue el suyo afán de comprender pero también saber de salvación. Así concibió sus mitos, creó símbolos, se valió del cero, inventó nuevos cómputos, afinó fórmulas de ajuste y corrección. Llegó a ser adorador de la realidad primordial, omnipresente y sin límites. Ponerse a tono con ella era el mayor interés de su vida. La sabiduría de sus sacerdotes y sabios precisamente lo lleva a entrever su lugar en la tierra, a atisbar el misterio y a continuar siempre en busca del ritmo divino del universo²⁵.

Hoy, entre los grupos mayas subsisten esas categorías inmersas en su tradición oral y presentes en cuentos y relatos. Es parte dinámica de una cosmovisión cultural en donde esas categorías tempoespaciales reconocen

que su “subalternidad política y cultural, corresponde a un tiempo invertido, ajeno y hostil, así como a un cambio de posición espacial entre centro y entorno, arriba y abajo”²⁶. Como ejemplo de estas últimas, el discurso del subcomandante zapatista Pedro, muerto en combate en los albores de 1994: “A miedo huele el aire que viene de arriba (en referencia a helicópteros federales). El de abajo no. El aire de abajo huele bonito, como a que las cosas cambian, como que todo mejora y se hace más bueno. A esperanza, a eso huelo el aire de abajo. Nosotros somos de abajo”²⁷. También estas categorías, en boca del Viejo Antonio, cobran relevancia en etapas insurreccionales en que se define el destino de un pueblo: “Cuando todo está en calma abajo, en la montaña hay tormenta, los arroyos empiezan a tomar fuerza y toman rumbo hacia la cañada... En la montaña nace la fuerza, pero no se ve hasta que llega abajo... Los arroyos cuando bajan, ya no tienen regreso... más que bajo tierra”²⁸.

Los choles y su proyecto de mundo nuevo

A más de dieciocho años que da inicio en México el llamado cambio estructural o la modernización del aparato productivo, punta de lanza de práctica y discurso neoliberales y que incide en ámbitos sociales e ideológicos, es mayor la brecha entre lo que se piensa y lo que se hace o, más bien, entre las palabras y los hechos. Un psicólogo diría esquizofrenia, un ciudadano dice incongruencia. Una moralidad social reiterativa no ejerce, o es la primera en violentar, los valores que proclama defender. Dice bienestar y es miseria, habla de paz y desata la guerra.

La moralidad social predica, por ejemplo, la caridad y practica la indiferencia, cuando no el

²³ *Ibid.*, p. 109

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 110

²⁶ Ricardo Melgar Bao. “Las categorías utópicas de la resistencia étnica en América Latina” *Cuicuilco*, ENAH, (México, DF) julio-septiembre de 1991. núm. 27

²⁷ Gloria Muñoz Ramírez. *EZLN 20 y 10 el fuego y la palabra*. México, Rebeldía y *La Jornada*, 2003. p. 39

²⁸ Marcos. *Relatos de El Viejo Antonio*. México, CIACH, 1998. pp. 23-26.

desdén hacia el otro; proclama la libertad y ejerce la represión; disfraza la codicia, de servicio a la sociedad, la envidia, de sana competitividad. La moralidad existente puede revelarse el reino de la hipocresía. Sus reglas y costumbres permiten mantener la buena conciencia, sin condenar el engaño. Las virtudes propias de cada capa social ocultan, a menudo, defectos contrarios. La virtud militar no es sólo valentía y honor, es también prepotencia y crueldad...²⁹.

¿Qué hacer frente a tendencias que se acentúan e impactan alma y corazón de las personas? ¿Qué educación ofrecer a jóvenes, prematuramente envejecidos, que alzan hombros y dicen que siempre ha sido así?

En lo que Guillermo Bonfil llamó el México profundo hoy se genera, como en el pasado colonial, un *anacrónico* tipo de pensamiento, el disruptivo. Aquél que cuestiona las prácticas convencionales de la moralidad social. Múltiples comunidades indias, sobre todo de Chiapas, toman distancia y no confían en los valores socialmente proclamados. Lo prudente sería la elección hacia la marginalidad y la actitud de cinismo cuando no de ironía o sarcasmo. Los zapatistas toman distancia de las prédicas y acciones oficiales: “No te angustie lo que mucho dice el que mucho habla. Es ruido nomás, música desentonada. Nada nos será dado. Nada que no sea luchado por nosotros. Nada será para nosotros regalado. Nada que no arranquemos vendrá a ser de nuestra casa. Nada que no luchemos vivirá entre nosotros...”³⁰

Los choles no se muestran prudentes y buscan una moralidad superior. De cara a la charlatanería y promesas incumplidas, la autenticidad; frente a la falsedad e hipocresía del régimen, la recuperación de valores como dignidad y justicia; frente al pensamiento único y totalitario, la diversidad y el pluralismo. En suma: la autenticidad, el ser lo que se proclama. Villoro, sin nombrarlos, recrea imágenes que nos hablan de choles y tojolabales en su obsesión por la autenticidad frente a la falsedad, en su búsqueda de autonomía frente

a la fe ciega: “Ya no me identifico con las diferentes imágenes que la sociedad me atribuye... Dejo de verme reflejado en lo que ella espera de mí, según la posición que ocupo. Establezco una distancia; juzgo. Entre la multiplicidad de rostros que la sociedad me atribuye, forjo una unidad en la que pueda reconocermé...”³¹. Diría el chol: el costo ha sido tremendo, pues el poder establecido me satura de infamia y sarcasmo, me trata como a una bestia, pretende degradar y envilecerme. Sin embargo, asumo los riesgos que igualmente asumieron mis antepasados, no soy un ser excepcional. No es un camino asfaltado, sabemos de choles que han traicionado y que hoy pertenecen a Paz y Justicia o se integran a la corriente mestiza, ellos se lo buscan. El tránsito de la comunidad chol, los milperos, aún es por senderos sinuosos.

Ante el emerger de un universo en que predomina la idea de un mercado donde milagrosamente la oferta y la demanda conviven en armonía, redes que atrapan cual moscas a seres humanos, el impulso al individualismo desenfrenado y el auge de organizaciones estratégicas, parafernalia aparentemente gobernada por modelos de “expectativas racionales”³², los grupos étnicos latinoamericanos se resguardan en comunidad y se niegan al exterminio que pronostican flujos globales e individualismo radical en boga. Castells habla de Comunidades en resistencia, aquellas que ignoran olímpicamente al Estado y sus dádivas paternalistas pero que luchan y negocian en nombre de sus intereses/valores específicos, como es costumbre en choles y tojolabales en tzeltales y tzotziles.

Las comunidades de resistencia defienden su espacio, sus lugares, contra la lógica sin lugares del espacio de los flujos que caracteriza el dominio social en la era de la información. Reclaman su memoria histórica y afirman la permanencia de sus valores contra la disolución de la historia en el tiempo atemporal y la cele-

²⁹Luis Villoro. *Ob. cit.*, p. 199.

³⁰ Marcos “Vamos por el reconocimiento a nuestros derechos como indios y como mexicanos: EZLN” *La Caravana de la Dignidad Indígena. El otro jugador*. México, *La Jornada*, 2001. p. 161.

³¹*Ibidem*, p. 201.

³² Manuel Castells. *La era de la información*. t. II, México, Siglo XXI, 1999. p. 349. *Expectativas racionales* se nombra a la novedosa teoría económica que pretende convencer a los millones de desheredados de sus bondades; es decirles: ¿qué prefieren, la antigua horca o el actual cuchillo?

bración de lo efímero en la cultura de la virtualidad real. Utilizan la tecnología de la información para la comunicación horizontal de la gente y la plegaria comunal, mientras rechazan la nueva idolatría de la tecnología y conservan los valores trascendentales contra la lógica deconstructora de las redes informáticas autorreguladoras³³.

Estas comunidades o identidades de resistencia hoy trascienden a identidades proyecto, un verdadero freno a la lógica mercantil globalizadora. Es el caso del pueblo chol que recibió de los mayas, sus ancestros y maestros –en el bien y el mal, en la vida y la muerte–, la tradicional sabiduría en el conocimiento astronómico, el tiempo adecuado de siembra y cosecha, los rituales cosmogónicos y religiosos. Ellos recogieron y hoy transmiten la Antigua palabra: “la palabra verdadera, la palabra que se dice entre nosotros, la que da vida, la que da condición de pueblo y sobrevivencia”³⁴. Antigua palabra que invoca a dioses y mortales, a tiempos inmemoriales y a noches sin días, a concepción del universo maya. Antigua palabra que recrea el origen de los primeros choles. Antigua palabra que nombra el maíz como el sustento primordial y alimento divino de este pueblo, llamado los milperos: “maíz que da alegría a nuestro corazón, y nos da fuerza a nuestro cuerpo”³⁵. Pueblo chol que ha resistido la larga noche de la colonia y los días y noches de un neocolonialismo depredador que pretende homogeneizar lo diverso y plural, y exterminar rebeldía y dignidad indias.

La conquista espiritual impuso sincronía en dominio y adoctrinamiento de las etnias latinoamericanas, pues es un lapso corto el que separa al adelantado Don Vasco (1530) y los retrasados jesuitas (1585) en relación a los dominicos en Chiapas. Fray Pedro Lorenzo de la Nada emerge alrededor de 1559 y se le conoce como “especialista en la pacificación de la Selva Lacandona”. Este fraile convence y reubica a los pueblos habitantes de la selva a vivir en sus márgenes. Estos nuevos pueblos o reducciones, con diferencias

notables pero con similitudes en la conquista espiritual de purépechas y guaraníes, posiblemente estaban ubicados en espacios distintos a los actuales.

En el actual panorama mexicano, las comunidades choles de la zona norte de Chiapas, Tila y Tumbalá, Palenque y Sabanilla, Salto de Agua³⁶, padecen aún los estragos que les impuso el acoso policiaco, militar y paramilitar. Parajes y caminos bajo vigilancia castrense, incursiones nocturnas de paramilitares como Paz y justicia, son escenarios inherentes del paisaje cholano. El gran *pecado* de estas comunidades indias: simpatizar con el proyecto zapatista. Las mujeres indias han sido la base fundamental para la continuidad y permanencia cultural a través de la lengua chol. Pero también son las más asediadas y golpeadas en la huida a los montes y en el acoso paramilitar. Ellas reflejan el sentimiento de la desgracia, pero también de valentía y dignidad.

Ante esta amenaza latente, las comunidades choles no sólo resisten sino impulsan un proyecto alternativo al dominante. Al poder del Estado mexicano oponen pequeños poderes atentatorios al orden establecido: no se expende alcohol, ni bebidas de moderación en sus tendajones, no existe prostitución. En mis estancias nunca vi pequeños inhalando thinner o cemento, común entre los niños marginados de nuestra urbe. Los medios masivos, televisión y radio, no atrapan en sus redes a pequeños que aún se entusiasman con *anacrónicos* juegos como lotería y serpientes y escaleras; que se arrebatan de emoción con una piñata y que la naturaleza entera es un campo de experimentación a sus audaces juegos. ¿Por qué representan un peligro estas comunidades para el Estado mexicano? Son pésimos ejemplos para una economía de mercado sustentada en la ganancia con *ciudadanos* compradores-consumidores o los desechables: hombres y mujeres sobrantes del mercado mundial, los sin poder de compra.

³³ *Ibid.*, t. II, p. 399.

³⁴ Jesús Morales Bermúdez. *On O T'ian. Antigua Palabra. Narrativa indígena chol*. México, UAM-A, 1984. p. 24

³⁵ *Ibid.*, p. 116.

³⁶ La región chol colinda al norte y noreste con Tabasco y al sur con los municipios de Simojovel, Yajalón y Chilón. Esta etnia habita en una superficie de 6 142 km² con una población total de 193,198, según el censo de INEGI de 1990. Véase “Los choles” Ma. Cristina Manca Cerisey. *Sureste. Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*. México, INI, 1995. p. 10.

El vínculo con la tierra es permanente y trasciende la vida toda de los choles.

El maíz es, igualmente, esencia y vida de los indios. Esta visión se expresa en el *Popol Vuh*, el maíz en el origen del universo, con presencia en las vidas cotidianas. Si la historia, desde la invasión española, ha estado signada por el despojo, éste no ha logrado borrar el significado cultural de la tierra y su fruto máspreciado: el maíz. De ahí su tendencia a poseer la tierra y la permanencia o el gusto, deseo insaciable, por desplazarse a nuevas tierras, así lo comenta Morales Bermúdez: "Comienza la carencia, el ansia por buscar nuevas tierras, marchar una vez más; en el fondo de ellos, en el confín, se encuentra la verdadera entraña: el principio"³⁷

En esta lectura de la cultura chol se hace evidente la permanencia de una visión del mundo que, resistiendo ante la misma carencia de la tierra, no ha renunciado nunca al sentido que le da contenido cultural a su actitud ante la vida, su ritualidad y sostiene esa lucha perenne por alcanzar la plenitud en la fusión con la tierra y el maíz, esencia humana que ha permanecido en ese deseo no cumplido de acercarse a lo inédito posible. Ese inédito posible de insurgencia y resistencia choles en su caminar confronta antiutopías que ofertan "vocho, changarro y TV" y la plena integración a un mercado con Protectores sociales, Grandes hermanos y Ojos vigilantes al mejor estilo de Orwell, con *1984*, Huxley y *Un mundo feliz*, y *Nosotros* de Zamiatin. Anti-utopías con efectos desmovilizadores que inducen al escepticismo y a la inmolación de los sueños. Bien señala Hopenhayn sobre la aspiración utópica de nuestros pueblos: "Utopía que no sea necesariamente universalista, racionalista, occidentalista. Pero que tampoco se reduzca a un purismo bucólico que en muy poco refleja la heterogeneidad de nuestro continente. Utopía que reduzca mezclando, y que luego potencie mezclando. Utopía que recombine la escasez del presente para sugerir la plenitud del futuro. Utopía que es imposibilidad fáctica; pero también necesidad



cultural, reto político, sueños para burlar tanto a los apocalípticos como a los integrados"³⁸

La tierra para los choles es la aspiración que se vuelve utopía y ethos y se expresa en el ritual. El *Popol Vuh* menciona a Paxil, el *sí lugar*, espacio donde crece el maíz en abundancia, es el sitio en donde el indio ubicó el paraíso terrenal del cristianismo, pero éste existe aquí, tiene espacio dentro de la selva, se vive como anhelo por disfrutar de ella y de todas las cosas sabrosas que ofrece en abundancia, se hace conversación cotidiana. Morales Bermúdez encuentra esta visión coincidente con la noción católica del advenimiento del reino en este mundo, con la utopía neozapatista de una nueva nación, de un nuevo Estado. Hoy los choles consideran llegado el tiempo de la restauración o renovación del mundo y suman su militancia en el levantamiento que

³⁷ Jesús Morales Bermúdez. "Un viaje a la tierra de los choles" en *Simbólicas*. México, Conacyt-Plaza y Valdés, 1997. p. 87.

³⁸ Martín Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, edición 2a. FCE, México, 1995. pp. 280-281.

marca el rumbo hacia el *sí lugar* del tercer milenio. La cronovisión heredada, el ritmo perenne del universo, resultan saberes de salvación.

Este rumbo emprendido por choles y tojolabales, tzeltales y tzotziles tuvo un escenario principal en la Marcha del color de la tierra de los comandantes zapatistas por doce entidades y su arribo a la ciudad de México, del 24 de febrero al 2 de abril de 2001, con la encomienda de los pueblos indios de defender la propuesta de Ley Indígena elaborada por la Cocopa con base en los Acuerdos de San Andrés. En abril de 2001, posterior a la Marcha india, los senadores de las tres principales fuerzas políticas del país (PAN, PRI y PRD) votaron por una ley que desconoció los Acuerdos de San Andrés. El Congreso mexicano ratificó la contrarreforma y el presidente Fox avaló todo este andamiaje institucional contra los pueblos indios. La ley votada remitía al paternalismo y autoritarismo que antaño impusieron a purépechas y guaraníes, cual menores de edad, incapaces de forjar su propio destino. El comandante Tacho señaló: “Los tres poderes de la Unión: el Ejecutivo, el Legislativo y el Judicial se negaron a la solución política y pacífica de las demandas de los pueblos indios de México”³⁹.

Ante lo que consideraron una traición de la clase política mexicana, los zapatistas suspenden todo vínculo con gobierno y partidos y ratifican hacer de la resistencia su principal arma de lucha⁴⁰. Sin embargo, en agosto de 2003, anuncian su reorganización interna, a través de la creación de Juntas de Buen Gobierno y el nacimiento de cinco caracoles, en las comunidades llamadas “Agascalientes”. Estas Juntas de Buen Gobierno intentan contrarrestar el desequilibrio en el desarrollo de los municipios autónomos y de las comunidades, y mediar en sus diversos conflictos. En los hechos, esta reorganización india avanza en su proyecto autonómico original e ignora la Reforma indígena instrumentada por el Estado mexicano.

La aspiración a la utopía es válida en las formas de resistencia cultural, que en la realidad práctica pareciera inviable su concreción. Samir Amín señala que el

predominio del caos no debe impedir buscar y pensar escenarios alternativos hacia un nuevo orden mundial⁴¹; es en este sentido que la utopía cholana se expresa hoy en una propuesta alternativa al poder del mercado y del capital. En su momento, los indios mexicanos con Don Vasco fueron útiles a la grandeza del imperio y no alcanzaron el *sí lugar*, mientras que el experimento guaraní, con su carga corporativa y paternalista, igualmente no arribó a la añorada por los indios *Tierra sin males*. Ambas expresiones fueron atisbos de lo inédito posible en estas culturas indias con una sensibilidad de ver al otro como sujeto de cultura y con una noción de solidaridad, lo que dista en el actual panorama.

No afirmaré que el camino emprendido por choles y tojolabales, tzeltales y tzotziles, y diversas comunidades indias latinoamericanas, es lo mejor ni lo único, pero sí es una opción distinta al futuro devastador que el capitalismo nos impone, éste sí con un proyecto único y con una utopía reaccionaria. La perspectiva de nuestros pueblos es el impulso de proyectos humanistas, genuinas alternativas a la globalización reduccionista; bien dicen los zapatistas: crear mundos donde quepan otros mundos donde el “baile, la música, el placer y conciencia del otro, sean banderas por la humanidad y contra el liberalismo.” En estos futuros escenarios se ubica esta utopía, no como el ideal inalcanzable sino como lo inédito posible y lo humanamente deseable.

Bibliografía

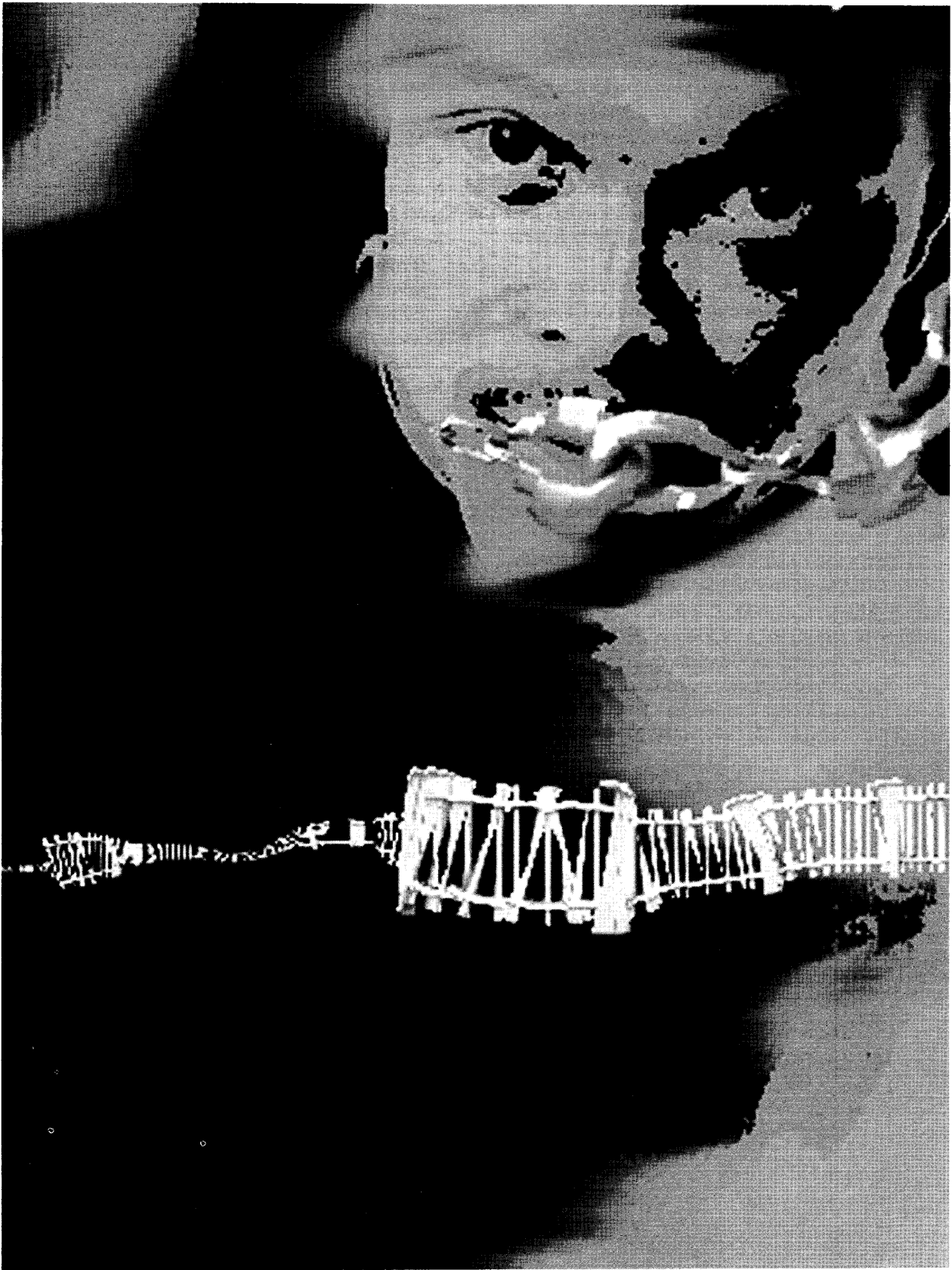
- Bonfil, Guillermo. *México, Profundo. Una civilización negada*. México, SEP, 1987.
- Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. t. I, II y III. México, Siglo XXI, 1999.
- De Quiroga, Vasco. “Misión civilizadora de España” en *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. México, UNAM, 1994.
- . “Parecer de Vasco de Quiroga acerca de la forma de vida de los indios” en *Historia Documental de México*. t. I. México, UNAM, 1984.

³⁹ Gloria Muñoz Ramírez. *Ob. cit.* p. 233.

⁴⁰ *Ibid*, p. 243.

⁴¹ Véase Samir Amín, “El futuro de la polarización global”, en *El mundo actual: situación y alternativas*, Siglo XXI-UNAM, México, 1996. p. 8.

- García Cantú, Gastón, *Utopías mexicanas*. 2a. Edición. México, FCE, 1986.
- García de León, Antonio, *Resistencia y utopía. Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*. t. I y II. Tercera reimpresión. México, ERA, 1994.
- Gelman, Juan, "Che Guevara: la utopía como trinchera" (México DF) *La Jornada*, 17 de septiembre de 1997.
- González de Cossío, Francisco (Prol. y selección) *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. México, UNAM, 1979.
- González Casanova, Pablo, "La formación de los conceptos en los pueblos indios (El caso de Chiapas)" *Para una historia de América. II Los nudos*. México, Colmes-FCE, 1999.
- Lenkersdorf, Carlos, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*. México, Siglo XXI, 1997.
- Leyva Solano, Xóchitl, "Hacia el Aklan K'inál. Lengua, espacio y tenencia de la tierra" en *Chiapas, una radiografía*. México, FCE, 1994.
- León-Portilla, Miguel, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. 3a. Edición México, UNAM, 1994.
- Marcos (Sub comandante) *Relatos de El Viejo Antonio*. México, Centro de Información y Análisis de Chiapas, 1998.
- Martínez Moya, Armando, *Los jesuitas en la colonia. ¿Avanzada ideológica o defensores de la tradición?*. México, Universidad de Guadalajara, 1981.
- Melgar Bao, Ricardo, "Las categorías utópicas de la resistencia en América Latina" en *Cuicuilco*. (México DF) julio/septiembre de 1991, núm. 27.
- Morales Bermúdez, Jesús, *On o T'ian. Antigua Palabra. Narrativa Indígena Chol*. México, UAM-A, 1984.
- *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones*. México, INBA-Katún, 1987.
- "Un viaje a la tierra de los Ch'oles" *Simbológicas*. México, Plaza y Valdés, 1997.
- Moro, Tomás, *Utopía*, Madrid, Edimat Libros, 1999.
- Muñoz Ramírez, Gloria, *EZLN. 20 y 10 el fuego y la palabra*. México, Rev. Rebeldía-La Jornada, 2003.
- Roa Bastos, Augusto, "Entre lo temporal y lo eterno" (Prólogo a) *Tentación de la Utopía. La república de los jesuitas en el Paraguay*. Barcelona, España, Tusquets Editores, 1991.
- Reissner, Raúl Alcides, *El indio en los diccionarios. Exégesis léxica de un estereotipo*. México, INI, 1983.
- Roitman Rosenman, Marcos. "América Latina: entre los mitos y la utopía" (México, DF) *La Jornada*, 7 de mayo de 2001.
- Villoro, Luis, *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política*. México, El Colegio Nacional-FCE, 1997.
- Zaragoza, Gonzalo, *América Latina. Epoca colonial*. México, Rei, 1990.
- Zavala, Silvio, "La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España" en *La Utopía mexicana del siglo XVI. Lo bello, lo verdadero y lo bueno*, Italia, Acciones y Valores de México, 1992.
- Wankar, *Tawantinsuyu. Cinco siglos de guerra Qheswaymara contra España*, Editorial Nueva Imagen, México, 1981.



MULTICULTURALISMO, CUERPO Y GÉNERO:

UN DEBATE CONTEMPORÁNEO

Elsa Muñiz*

De las minorías a la sociedad multicultural

El siglo XXI se ha iniciado bajo el signo de la democracia. Son de uso común los discursos sobre la diversidad y el multiculturalismo en la conformación de las identidades contemporáneas. Se han incorporado tales categorías para expresar hechos de distintos signos culturales y describir las situaciones de vida y las experiencias colectivas de diferentes comunidades y grupos en el mundo globalizado. El multiculturalismo, en sus variadas interpretaciones, representa la respuesta a los reclamos formulados en nombre de los grupos minoritarios o “subalternos” y en algunas formas de feminismo de las sociedades occidentales, así como a las contradicciones generadas por las políticas asimilacionistas de los estados nacionales de viejo cuño. “El multiculturalismo contempla la existencia de la diversidad cultural en el seno de la sociedad”.¹

Hasta finales de la década de los sesenta, fue duramente criticada la marginación a la que se había sometido a todos aquellos diferentes que no se habían integrado a la sociedad hegemónica, la nación se presentaba como la forma política de la sociedad

moderna donde las particularidades locales, étnicas o religiosas dieron paso a normas y formas de vida homogeneizadoras, en nombre del progreso, la legalidad y la unidad política. En ese contexto, se consideraba marginal o minoritario a todo aquel o aquellos quienes permanecían ligados a la tradición o a la naturaleza. Esta “minorización”,² que se definía desde el discurso hegemónico del nacionalismo a ultranza, negaba toda posibilidad de existencia cultural en términos diferentes al establecido por el Estado-nación. Así, la destrucción cultural y social había sido tan importante como la que habían llevado a cabo las guerras y revoluciones. La muerte real y simbólica de las especificidades culturales fueron la marca que identificó a las llamadas minorías.³

No obstante los cuestionamientos que las sociedades contemporáneas han realizado a dichas políticas de marginación y minorización, la posibilidad y la forma de reconocimiento de los grupos culturales en la política

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Mary Nash, “Diversidad, multiculturalismo e identidades: perspectivas de género”, en Diana Marre y Mary Nash (eds.), *Multiculturalismos y género. Un estudio interdisciplinar*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2001, p. 21.

² Utilizo el término “minorización” para designar el proceso mediante el cual diversos sectores de la sociedad, aun siendo numéricamente relevantes, como es el caso de las mujeres que alcanzan 51% de la población, son considerados grupos menores pues su condición no es considerada importante y sus demandas son aplazables. En dicho proceso de “minorización” se encuentran las mujeres, los niños, los ancianos, los indígenas, los gays y lesbianas.

³ Véase, Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos?*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, pp. 166-171

se encuentran entre las más grandes y preocupantes del programa político de muchas sociedades democráticas y democratizadoras actuales. Por eso se habla hoy de multiculturalismo, en primer lugar, con la intención de desdibujar las diferencias jerarquizadas que las sociedades nacionalistas reconocían de hecho con el término “minoría”; en segunda instancia, para adecuarse a la realidad de las sociedades postnacionales y globalizadas en las que los reclamos por la igualdad y el reconocimiento que abanderan tanto los protagonistas de los movimientos migratorios como los grupos tradicionales, los religiosos y los étnicos, han vuelto cada vez más complejas las estructuras sociales.

Sin embargo, cuando las demandas de los sujetos, basadas en el ideal de la dignidad humana, apuntan al menos en dos direcciones: en cuanto a la protección de los derechos básicos de los individuos como seres humanos, y en relación al reconocimiento de las necesidades particulares de los individuos como miembros de grupos culturales específicos,⁴ el multiculturalismo sigue produciendo y reproduciendo una visión incompleta y sesgada del mundo. El problema fundamental se presenta, según Charles Taylor, cuando

...la exigencia de reconocimiento se vuelve apremiante debido a los supuestos nexos entre el reconocimiento y la identidad, donde este último término designa algo equivalente a la interpretación que hace una persona de quién es y de sus características definitorias fundamentales como ser humano.⁵

La tesis que Taylor apunta es que la identidad de los sujetos se moldea en parte por el reconocimiento, por la falta de éste o por el falso reconocimiento de otros, causando un daño que se traduce en formas de opresión que aprisionan a los individuos en un modo de ser falso, deformado y reducido⁶ La autodevaluación es uno de los instrumentos más poderosos de la propia opresión.

⁴ Charles Taylor, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, trad. Mónica Utrilla de Neira, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p.43.

Como se señaló antes, la visión incompleta que presenta el multiculturalismo atañe de manera fundamental a las mujeres, pues aunque no podemos decir que son o han sido minoría, sus demandas nunca han sido prioritarias. Así, la no incorporación del análisis de género ni de las mujeres como sujetos centrales de las experiencias multiculturales, constituyen todavía una dimensión periférica en el debate contemporáneo, pues las mujeres siendo un grupo no minoritario son una parte subordinada de la sociedad. En el mismo sentido encontramos a los grupos estigmatizados por la raza y la filiación étnica, en tanto que las comunidades gay y lésbica son situadas en la abyección y el desconocimiento. Sin embargo, volviendo a las discusiones de los años ochenta y noventa, sabemos que tomar en cuenta a las mujeres y la dimensión de género, significa considerar las diferencias que hay entre ellas en cuanto a la clase, la raza, la etnia, la edad y la ocupación. Lo significativo de esta visión incompleta del análisis desde el multiculturalismo, es que se reproducen, al mismo tiempo, esquemas de subalternidad de las mujeres en cuanto tales en oposición a los hombres, es decir, a partir de las diferencias sexuales, así como las que se establecen entre ellas mismas en tanto migrantes, indocumentadas, indígenas, negras, chicanas, obreras, pobres, ancianas y jóvenes.

Así, salta a la vista que el análisis del multiculturalismo ha dejado de lado a las mujeres en tanto cuerpos sometidos a las diferentes interpretaciones culturales que hacen de ellos cuerpos abyectos, desechables, a partir de la diferencia básica, la sexual, y por no adecuarse a los patrones de belleza, salud y normalidad que exigen los tiempos de la globalización. Las representaciones culturales expresan las diferencias fundamentales de raza y sexo en términos de diferencia natural irreductible que permite una oposición entre superior e inferior, también de base natural.⁷

De acuerdo con Taylor, el análisis de lo multicultural, y como parte de él la política del reconocimiento, es cada vez más importante para evitar la existencia de ciudadanos de “primera clase” y ciudadanos de

⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷ Mary Nash, *op. cit.*, p. 26.

“segunda clase”. Las acciones afirmativas y los reclamos de equidad han conducido a la obtención de derechos civiles y la cada vez más plena participación política de algunos sectores sociales. No obstante, en la esfera íntima, donde la formación de la identidad, es decir del yo, se da a partir de una relación dialógica con otros factores significantes, se han planteado interrogantes aún no resueltos del todo. Más allá de estar de acuerdo con Taylor en que éstas y otras propuestas sobre la concepción actual de identidad, la cual dio paso a la política de la diferencia y a la propuesta de la obtención de derechos también diferenciados,⁸ me gustaría, en este trabajo, discutir la importancia que tiene el cuerpo de los individuos para la definición de su identidad sexual y de género y señalar cómo la política del reconocimiento no ha alcanzado el cuerpo de los individuos. El cuerpo, concebido por algunos autores como la matriz biológica sobre la cual se construyen las diferencias y las desigualdades socioculturales, se ha convertido en el centro de los debates que permiten acceder a esas formas de opresión que aprisionan a los hombres y las mujeres en un modo de ser falso, deformado y reducido.

¿Por qué el cuerpo?

El cuerpo como objeto de reflexión cultural y como base para la comprensión del multiculturalismo, tiene que ver con algunos de los cambios manifiestos en la cultura de la modernidad tardía. El cuerpo siempre ha sido importante para las sociedades aunque sus significados han cambiado y se han transformado históricamente. Con la muerte del capitalismo industrial y el aumento en la cultura del consumo durante la segunda mitad del siglo XX, la ética protestante con énfasis en el trabajo duro, el ahorro y la sobriedad, dieron paso a la búsqueda del gozo del tiempo libre, el hedonismo y el consumo desenfrenado.

El cuerpo es el vehículo por excelencia de la individualidad moderna para conseguir un glamoroso

estilo de vida. El cuerpo no representa tanto las aptitudes físicas para este orden social, más bien se refiere al significado que adquiere para la propia existencia, para construirnos de la manera en la que nos gustaría ser. En una era en la que lo individual es responsabilidad del propio actor, el cuerpo es justamente, una hechura más del proyecto identitario de una persona. Los individuos son preparados para conseguir un cuerpo que luzca joven, delgado, sexual y exitoso, mientras que el cuerpo viejo, enfermo o discapacitado, es escondido a la vista.

El interés por el cuerpo viene también de la mano de los avances médicos y de la importancia que adquiere la salud y el bienestar físico. La esperanza de vida es mayor que en siglos anteriores. Paradójicamente, al mismo tiempo que se ha ganado tiempo de vida, se produce un incremento en la ansiedad social por el decaimiento del cuerpo y la muerte.

La disminución de la tasa de mortalidad se debe, en parte, a los descubrimientos tecnológicos que han permitido la realización de trasplantes, la fertilización *in vitro*, entre otras, y prácticas como la cirugía plástica, se han convertido en técnicas rutinarias casi al nivel de las dietas y el ejercicio, ofreciendo un importantísimo aumento en las posibilidades individuales para tomar el cuerpo en mano propia.⁹

Así, nuestros cuerpos se han convertido en una metáfora cultural para controlar lo que está fuera de nuestro alcance pues, aparentemente, el cuerpo nos pertenece y podemos repararlo, mantenerlo, mejorarlo. Esta es una noción del cuerpo que semeja una máquina y tal concepción se refleja claramente en la tecnología computacional, la cual desdibuja las fronteras entre el cuerpo y la máquina, entre las realidades física y virtual.

Sin embargo, los retos que la cultura propone a la corporalidad humana parecen insalvables cuando advertimos, en particular en los países pobres, la incapacidad para combatir males endémicos como la desnutrición, las enfermedades curables o el retorno de enfermedades epidémicas ya erradicadas, sin contar que la mortalidad que logra abatirse se compensa con las guerras y el desprecio actual por la vida humana.

⁸ Véase. Charles Taylor, *op. cit.*

⁹ Véase, Kathy Davis, *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery*, Routledge, New York, 1995.

Somos un cuerpo, tenemos un cuerpo

Los enunciados “*ser un cuerpo*” o “*tener un cuerpo*” nos remiten, en principio, a diferentes concepciones sobre el cuerpo, al mismo tiempo que nos alejan o nos acercan de la naturaleza. Tradicionalmente, las mujeres hemos sido cuerpo y los hombres han tenido un cuerpo. La posición de quienes se han interesado por el estudio del cuerpo humano a partir de esta visión esencializada de lo corpóreo, permite entender porqué la ciencia ha sido reacia a tratar con la materialidad del cuerpo más allá de la ecuación cuerpo = naturaleza. Los filósofos han tendido a privilegiar la mente sobre el cuerpo. Los teólogos han concebido el cuerpo como el enemigo del alma. Los científicos sociales se han enfocado a las estructuras sociales, las instituciones y la colectividad, relegando el cuerpo al ámbito de lo biológico. Los seres humanos son representados como actores descarnados, mas que como seres que viven, respiran, o son concebidos como organismos de carne y sangre. Los sociólogos prefieren imaginar que si las reglas sociales se hacen a través de nuestras mentes, es mejor que nosotros regulemos los cuerpos y no ser regulados por ellos, lo cual equivaldría a un triunfo de la naturaleza sobre la cultura, contrario, desde luego, a las aspiraciones de la modernidad y la civilización.

Sin embargo, Chris Shilling¹⁰ sugiere que nuestro cuerpo no ha estado enteramente ausente, más bien ha sido una “presencia ausente” en las ciencias sociales. Por ejemplo, los psicólogos estudian la imagen del cuerpo y el concepto de sí mismo. Los antropólogos, tratan con los significados culturales que son atribuidos al cuerpo. Los sociólogos han discutido al cuerpo como un mensajero para el sí mismo. El cuerpo es tratado oblicuamente, como un símbolo de algo más: lo natural, el deseo o la biología. En este contexto, el reciente interés en el cuerpo puede ser visto como un intento largamente esperado para corregir un desequilibrio en el estudio de lo social. Así, los científicos sociales están recuperando un tema y haciéndolo el centro de sus análisis más que el punto oculto o implícito.

Michel Foucault ha hecho más que cualquier otro teórico social contemporáneo, al dirigir su atención al cuerpo; él reemplaza la conciencia subjetiva de sí mismo como un soporte de la historia, con la búsqueda de cómo los cuerpos son arbitrados y en ocasiones violentados para legitimar diferentes regímenes de dominación. El cuerpo se presenta como el lugar primario para la operación de las modernas formas de poder, poder que no ha sido frontal y represivo, sino más bien, sutil, evasivo y productivo. El poder es apreciado ahora como parte de las microprácticas de la vida diaria. Los estudios de Foucault sobre los regímenes de la prisión, el asilo y la clínica, tanto como la historia de la sexualidad, fueron seminales y comprendieron el cuerpo como objeto de los procesos de disciplina y normalización. A través de su trabajo, el cuerpo es visto más generalmente como una metáfora para discusiones críticas en las cuales se liga el poder al conocimiento, la sexualidad y la subjetividad.

No obstante, Arthur Frank¹¹ ha ofrecido la más convincente explicación para la recuperación del cuerpo en la teoría social. Él atribuye el actual interés en el cuerpo, como objeto teórico, a las contradicciones en el discurso académico que ha surgido en el despertar de la posmodernidad. Los impulsos contradictorios de las certidumbres modernistas y las incertidumbres posmodernistas, lo cual ocupa el centro de atención en la teoría social contemporánea, son también evidentes en las diferentes perspectivas sobre el cuerpo.

En el discurso de la modernidad, el cuerpo representa los hechos duros de la realidad empírica, la última justificación requerida por el positivismo y la Ilustración. El cuerpo es la única constante en un mundo rápidamente cambiante, la fuente fundamental de las verdades acerca de quiénes somos y cómo es la sociedad organizada, el árbitro final de qué es justo e injusto, humano e inhumano, progresista y retrógrado. Sin embargo, la enorme diversidad en las apariencias y comportamientos del cuerpo en diferentes culturas es también usada por científicos sociales como un

¹⁰ Chris Shilling, *The body and Social Theory*, Sage, London, 1993.

¹¹ Arthur Frank, “For a Sociology of the Body: An Analytical Review”, in Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner (eds.), *The Body. Social Process and Cultural Theory*, Sage, London, 1991.

argumento para el construccionismo social. Las variaciones culturales acerca de la definición del cuerpo, así como la diversidad de las prácticas corporales, muestran la fugacidad de la noción de lo que es un “cuerpo natural” e idealizado. Así, el reconocimiento de dicha diversidad es el punto de partida para una crítica de la universalidad, la objetividad o el absolutismo moral.

Esta misma contradicción puede ser encontrada en el discurso posmoderno sobre el cuerpo, aunque el cuerpo material es reemplazado por el cuerpo como metáfora, el conflicto entre la concepción del cuerpo como un ente dado de una vez y la concepción de que el cuerpo es un proceso o ente en construcción, permanece. Por un lado, el cuerpo es tratado como un lugar ideal desde el cual criticar la filosofía de la Ilustración y su tendencia a privilegiar la negación del cuerpo, la experiencia masculina, y la de las élites occidentales.

Por otro lado, los académicos posmodernos inspirados en Foucault, toman el cuerpo como un lugar por excelencia para explorar la construcción de diferentes subjetividades, así como para reconocer la labor minuciosa del poder disciplinario que actúa sobre el cuerpo. Así, tanto teóricos modernistas como posmodernistas alternadamente proponen el cuerpo como piso seguro para reclamar moralidad, conocimiento o verdad, y como innegable prueba de construccionismo radical.

Para Frank es precisamente este uso del cuerpo por agendas teóricas contradictorias lo cual cuenta para ubicarlo en un lugar de honor en la teoría social contemporánea. Desde su punto de vista, la tensión entre el cuerpo como punto de referencia en un mundo de flujos y la síntesis de esos mismos flujos, es inherente en cualquier perspectiva sobre el cuerpo. Así es como sirve a los seguidores de las controversias, asegurando de este modo que el cuerpo permanece como una materia teórica concerniente a ambos, académicos modernistas y posmodernistas.

La importancia del feminismo

Para comprender el resurgimiento del cuerpo como un tema de debate y estudio es necesario ubicarlo como

un aspecto central del movimiento político del feminismo surgido en los años sesenta.

El cuerpo deviene tema político en la medida en que la lucha feminista gana espacios y propicia que las mujeres adquieran control sobre su fertilidad y discutan sobre su derecho al aborto. Las feministas recuperaron el cuerpo como prioridad en sus análisis sobre las relaciones de poder bajo el patriarcado y desde el análisis del poder y del género explicaron la manera en la que los cuerpos de hombres y mujeres son conceptualizados en el discurso científico. Para las académicas feministas, la indiferencia científica hacia el cuerpo fue, sin embargo, mucho más que un descuido, una tendencia o presencia ausente. Teóricas como Susan Bordo (1987), Evelyn Fox Keller (1985) y Moira Gatens (1996), han analizado la negligencia científica hacia el cuerpo, como un producto del dualismo del pensamiento cartesiano y la centralidad de la racionalidad en la ciencia modernista. Desde Platón hasta Bacon, el dualismo mente-cuerpo ha definido el pensamiento occidental, dividiendo la experiencia humana en una esfera corporal y una esfera espiritual. El cuerpo femenino viene a ser una metáfora del polo corporal de este dualismo: representa naturaleza, emocionalidad, irracionalidad y sensualidad.

Imágenes de peligro del cuerpo femenino apetitoso, precariamente regulado por sus emociones en contraste a la supremacía masculina, será el lugar social del poder, la racionalidad y el autocontrol. El cuerpo femenino es siempre el “otro”: misterioso, desregulado, aquello que trata de hacer erupción y que desafía al orden patriarcal a través de la distracción del conocimiento, la seducción que aparta de Dios, la capitulación al deseo sexual, la violencia o la agresión, el fracaso de la voluntad. En resumen, el cuerpo femenino representa todas esas necesidades de ser tomado y controlado por el objetivo descorporizador y científico masculino.

Al explorar la relación entre el género y la dicotomía cuerpo-mente en la ciencia occidental, académicas feministas han mostrado, desde la crítica, que hay una inclinación hacia la postura que tiende a negar el cuerpo, que encubre el miedo masculino a la feminidad y un deseo de guardar en un nicho el cuerpo femenino y toda la indisciplina que representa. Así, en una evidente embestida política convocaron a la elaboración

de una teoría social que tomara en cuenta el poder, el género y el cuerpo, pues para ellas, “llevar el cuerpo a cuestras” significa reeditar el miedo a la feminidad que la ciencia ha mantenido semejante a un descarnado incidente.¹²

Desde los años ochenta, se ha generado una gran cantidad de investigaciones feministas sobre el cuerpo de las mujeres desde una diversidad de disciplinas y perspectivas teóricas y metodológicas; ha sido el objeto de numerosos estudios empíricos en una amplia variedad de contextos específicos centrados en las formas en que las mujeres experimentan su cuerpo o cómo los cuerpos de las mujeres participan de diversas prácticas culturales y sociales, del mismo modo que se ha profundizado en las maneras en las que las sociedades han construido sus imágenes ideales o representaciones sociales.

La historia del cuerpo de las mujeres ha sido rastreada en varias áreas de la vida social y la atención se ha puesto en la manera en la que las instituciones y los discursos culturales dan forma a las experiencias corporales de las mujeres. El carácter específico de las vivencias de las mujeres desde su cuerpo como la menstruación, el embarazo y la menopausia, han sido exploradas. El control reproductivo ha sido el tema favorito de las académicas feministas, desde la contracepción, el aborto y la esterilización, hasta las nuevas tecnologías reproductivas. A inicios de la década de 1970 apareció el libro pionero del Colectivo de Boston *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, en el que la salud de las mujeres ocupaba el lugar central en la agenda de la investigación feminista, iniciando así una tradición en la que se ubica la atención en dos aspectos: por un lado, en la indiferencia por parte de la profesión médica en las expresiones y vivencias corporales de las mujeres; y por otro, en las consecuencias negativas de la medicación y los peligros de las intervenciones quirúrgicas en los cuerpos de las mujeres. El discurso médico ha jugado un importante papel en la construcción del cuerpo femenino como natural, inestable, deficiente, desaseado, desregulado. Desde la histeria y la ninfomanía en el siglo XIX, hasta las variantes del

siglo XX como la depresión postnatal, el síndrome premenstrual, la anorexia nerviosa y la menopausia, los cuerpos de las mujeres han sido considerados como más susceptibles a patologías que el de los hombres. La concepción del cuerpo femenino como más cercano a la naturaleza que el cuerpo masculino, ha sido utilizada en la justificación para las diversas formas de opresión que constituyen la identidad femenina aún en la actualidad.

La sexualidad ha sido el principal foco de atención de las académicas feministas sobre el cuerpo. Han explorado el deseo y las experiencias sexuales poniendo especial atención en la normatividad constitutiva de la heterosexualidad. En las dos décadas pasadas el trabajo se ha realizado en torno a la violencia sexual: desde el abuso a menores, el rapto, la violencia doméstica, la explotación de las trabajadoras sexuales, al rapto masivo de mujeres en tiempos de guerra o el comercio internacional de esclavas. La legislación y las políticas estatales referentes a temas ligados al cuerpo como el aborto, la pornografía, la prostitución, han sido sometidas a un escrutinio crítico en su capacidad de socavar el derecho de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo. El discurso legal ha desmembrado el cuerpo femenino en formas que reducen la autonomía de las mujeres.¹³

Las experiencias de las mujeres con la apariencia de sus cuerpos han sido exploradas, desde las prácticas más cotidianas de belleza, tratamientos para adelgazar y modas, la reciente epidemia de los desórdenes alimenticios así como la cirugía cosmética.¹⁴ La investigación feminista en estudios culturales ha promovido la investigación sobre la representación del cuerpo femenino en el cine y la televisión, mostrando la manera en la que la cultura de la imagen en los medios de comunicación “normalizan” a las mujeres presentando imágenes del cuerpo femenino como glamorosamente opulento, inverosímilmente delgado, e invariablemente blanco.

Las teorías feministas contemporáneas han delineado históricamente el cuerpo para comprender el género y

¹² Kathy Davis, *op. cit.*, p. 5.

¹³ Véase, Zillah R. Eisenstein, *The Female Body and the Law*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988.

¹⁴ Un ejemplo de este tipo de estudios es el libro de Joan Jacobs Brumber, *The Body Project. An Intimate History of American Girls*, Vintage, New York, 1998.

la diferencia sexual. Los estudios realizados han mostrado cómo el cuerpo de las mujeres es la base para la construcción de la feminidad, así como la manera en la que las diferencias están constituidas a lo largo de las líneas trazadas por la clase social, la raza, la etnia, la nacionalidad, la sexualidad, las capacidades corporales y más. El cuerpo femenino es el objeto de procesos de dominación y control, tanto como el lugar de las prácticas subversivas y la lucha por la propia determinación y la obtención del poder.

Algunas teóricas feministas han comenzado a trazar la interconexión entre racismo y cuerpo, mostrando cómo el cuerpo ha sido central a la construcción de “la raza”. A principios del siglo XIX, los científicos justificaron la expansión colonial con argumentos biológicos acerca de la superioridad de los tipos raciales europeos. Los cuerpos de las mujeres africanas jugaron un papel significativo en la imaginación de los científicos masculinos europeos quienes representaron a esas mujeres como salvajes, cuyos cuerpos eran desregulados, desconocidos continentes que deben ser explorados y domados. Las mujeres no-blancas fueron pensadas como dotadas de una sexualidad animal y sin control, un mito que justificaba la utilización de las mujeres negras para engendrar esclavos. Las diferencias raciales han desentrañado la producción de la “otredad”, el poder y las jerarquías también entre las mujeres. Por ejemplo, la piel luminosa como ideal femenino de la belleza occidental blanca, es pretendido por las mujeres de piel oscura, nariz ancha y cabello rizado. En razón de representar a la “mujer”, mujeres blancas occidentales requieren de una “otra”, la mujer de color o las mujeres de los países no occidentales.

Además de ser usado para la construcción de las diferencias raciales, el cuerpo femenino ha sido siempre el blanco de los discursos nacionalistas¹⁵ e instrumento de los procesos de minorización de esas “otras” mujeres no-blancas: indígenas, mestizas, orientales y negras. Los cuerpos de las mujeres han sido usados como metáfora. El cuerpo femenino no sólo representa

libertad y liberación, sino que es la marca simbólica de las fronteras entre “nosotros” y “ellos”. Es movilizad para encender la flama de los conflictos étnicos y el militarismo.

Aunque apresurada, esta revisión de la investigación feminista contemporánea sobre el cuerpo, indica que el cuerpo como tema es difícilmente nuevo para las académicas feministas, el cuerpo ha sido siempre, y continúa siendo, de importancia central para la comprensión de las experiencias y prácticas corporales de las mujeres, así como para la construcción histórica y cultural del cuerpo femenino en diversos contextos de la vida social.

A pesar de las diferencias en temas, orientación teórica y aproximación metodológica, los acercamientos feministas al estudio del cuerpo, invariablemente atienden a tres problemáticas: la diferencia, la dominación y la subversión. Estos temas forman parte de los análisis de las experiencias de apropiación del cuerpo y de las prácticas corporales, tanto como en los estudios que muestran cómo el cuerpo femenino es construido en las diferentes culturas, contextos sociales y épocas históricas. Asimismo, permiten comprender su importancia en la reformulación de un análisis multicultural que permita reconocer una diversidad que va directo al centro de las inequidades.

Procederemos ahora a realizar un acercamiento a esos temas y a ciertos debates que se han generado dentro del feminismo académico sobre el cuerpo.

Diferencia sexual y corporalidad

El problema de la diferencia sexual ha jugado un papel central en el feminismo académico sobre el cuerpo. Por un lado, las feministas académicas han sido cautelosas ante cualquier intento por usar el cuerpo como explicación para la construcción social de la diferencia entre los sexos. En otro sentido, ellas han sido críticas de las aproximaciones que tratan el cuerpo como un universal, ignorando de este modo, las características específicas de la corporalidad de las mujeres. En el primer planteamiento, el cuerpo es rechazado completamente como una explicación de la

¹⁵ Véase, Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, Universidad Autónoma Metropolitana y Miguel Ángel Porrúa, México, 2002.

diferencia. Se argumenta que las nociones de diferencia corporal son fácilmente comprensibles si bordamos sobre las diferencias naturalizadas basadas en la raza o en el sexo. Como explicación, la diferencia corporal legitima las desigualdades sociales como indiscutibles, “normales” o inmutables. Las diferencias entre individuos son borradas mientras una diferencia, la que brinda el sexo biológico o la raza, es exagerada como la única que debe tomarse en cuenta. Centrarse en una corporalidad basada en la diferencia va de la mano con el esencialismo y la homogeneización.

Inicialmente la distinción sexo/género parecía resolver el problema del cuerpo. La famosa frase de Simone de Beauvoir, que señala “no se nace mujer, llega una a serlo”, inició a una generación completa de feministas académicas, y fue un intento primordial por desaparecer la doctrina de la diferencia natural mostrando que las diferencias entre los sexos son socialmente construidas. Esto allanó el camino para una riqueza de estudios dedicados a la deconstrucción de las nociones biológicas de las diferencias racial o sexual que exploran cómo las representaciones de cuerpos naturales, más generalmente, son desplegados para legitimar relaciones de dominación y subordinación.

Pero la distinción sexo/género que ha sido fundamental para el feminismo académico, también tuvo algunos problemas. Uno de ellos fue que el cuerpo permaneció rezagado teóricamente. La teoría feminista se concentró en los significados culturales atados al cuerpo o a las consecuencias sociales dejando de lado las formas en las que los individuos interactúan con y a través de sus cuerpos.

En años recientes las estudiosas han comenzado a cuestionar la distinción sexo/género, pues si bien ha permitido a las feministas formular generalidades en las experiencias de las mujeres sin revertir el determinismo biológico, no se hace justicia a la diversidad de formas que adopta el cuerpo históricamente. El género parece ser socialmente construido, mientras que el cuerpo sexuado, no. Estos niveles del cuerpo material como un sustrato sobre el cual se expresa el género es una especie de percha sobre la cual se cuelgan las diferencias culturales, especialmente las de la personalidad y el comportamiento.

Judith Butler¹⁶ ha sido una gran influencia en el cuestionamiento a la distinción entre cuerpo biológico y diferencias de género socialmente construidas al proporcionar el más radical rechazo de la diferencia de género argumentando que la distinción entre cuerpo femenino y cuerpo masculino es, en sí mismo, enteramente arbitraria, un artefacto de un determinado orden social organizado por la normatividad de la heterosexualidad. Así como hay una infinidad de formas de género, hay diferentes sexos. Para Butler, las mujeres ni nacieron ni se hicieron, ellas solamente se apropiaron de las prescripciones sociales y culturales sobre el sexo. El cuerpo es el territorio en donde los individuos establecen el sexo, con frecuencia de acuerdo con las normas heterosexuales, pero algunas veces de manera en que se rompen esas normas, causando con esto, “géneros en disputa”.¹⁷

Un segundo planteamiento se refiere a que la diferencia es tratada de manera esencializada para comprender que la encarnación (apropiación del cuerpo), es la interacción de los individuos con sus cuerpos y a través de sus cuerpos con el mundo que los rodea. Aproximaciones que ignoran las diferencias en dicha apropiación del cuerpo son rechazadas como falsamente universalistas y no dispuestas a hacer justicia a las particularidades de las experiencias corporales individuales. Las condiciones de la apropiación del cuerpo, están organizadas a partir del género, la raza y la sexualidad, resultando posibilidades y restricciones diferentes sobre las prácticas individuales del cuerpo.

El feminismo francés ha sido el más influyente para tomar en cuenta la diferencia sexual como punto de partida para explorar los rasgos característicos de apropiación del cuerpo por parte de las mujeres. Es el caso de Hélène Cixous¹⁸ quien hace un llamado a las mujeres para que “escriban su cuerpo” con el fin de

¹⁶ Véanse al menos dos textos complementarios y fundamentales, Judith Butler, *Trouble Gender: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1989; *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (1993) Trad. Alcira Bixio, Paidós, Barcelona, 2002

¹⁷ “Géneros en disputa” es la traducción hecha al título original de la obra de Butler “*Trouble Gender*”.

¹⁸ Hélène Cixous, “The Laugh of Medusa”, *Signs* 1, 1976, pp. 75-93.

escapar de las restricciones del lenguaje falocrático. Feministas como Luce Irigaray y Julia Kristeva¹⁹ han buscado maneras de dar expresión a los cuerpos de las mujeres como el sitio de pacer y éxtasis, sensualidad o disfrute maternal. Las diferencias en la corporalidad y experiencias sexuales de las mujeres o los modos únicos del deseo femenino no solamente introduce mayor perspicacia para comprender la materialidad de la “encarnación” femenina, sino que demuestra que el proceso de apropiación del cuerpo de las mujeres no es simplemente opresivo sino que puede ser herético e incluso también “empoderado”.

Para otras académicas, la fenomenología ha proporcionado un útil punto de partida teórico para sacar en claro el sentido de la experiencia de vida de tener un cuerpo femenino. En su ensayo pionero “*Throwing Like a Girl...*”, Iris Marion Young²⁰ explora la fenomenología del comportamiento, la movilidad y la espacialidad del cuerpo femenino. Ella muestra cómo las restricciones de la feminidad en las sociedades contemporáneas hacen imposible para las mujeres usar completamente sus capacidades en un libre y abierto engranaje con el mundo. Tanto los acercamientos de los posestructuralistas franceses como de los fenomenólogos al proceso de apropiación del cuerpo, han estado cargados con esencialismo y han dado prioridad a la experiencia, particularmente cuando hablan de la variedad maternal o heterosexual; no se hace justicia a las diferencias en las experiencias de apropiación del cuerpo de las mujeres.

Iris M. Young ha intentado entrelazar las visiones feminismo posestructuralista con una teoría que tome en cuenta las diferencias entre las mujeres basadas en la clase, antecedentes racial o étnico, ubicación geográfica, sexualidad y capacidades corporales. Young ha proporcionado, hasta la fecha, la más prometedora perspectiva teórica sobre las diferencias corporales, en una visión que aborda la necesidad del reconocimiento

de las diferencias en el proceso de apropiación de los cuerpos, mientras evade las trampas del feminismo de la diferencia. Para Young, el cuerpo es capital para entender la manera en que las culturas dominantes designan a ciertos grupos (mayores, homosexuales, gordos, femeninos, gente de color) como los “otros”. Los grupos subordinados son definidos por sus cuerpos y de acuerdo a normas que los disminuyen y degradan como “putas, feas, repugnantes, impuros, enfermos o desviados”. Pero encarcelando al otro en su cuerpo, se privilegian grupos –los notables, blancos, occidentales, burgueses, hombres profesionales– que establecen los estándares.

Esta jerarquización “estética” de los cuerpos, como ella la llama, no sólo es fundamental para la construcción de la diferencia, es también el soporte principal de los procesos de dominación.

Cuando se habla del cuerpo desde el feminismo, invariablemente ligamos las experiencias corporales con las prácticas de poder. Desde la sexualización del cuerpo femenino en la publicidad masiva hasta el rapto de mujeres en las guerras, los cuerpos de las mujeres han sido sujetos de procesos de explotación, interiorización, exclusión, control y violencia. El cuerpo femenino es simbólicamente desplegado en discursos de poder, discursos que justifican la inequidad y las jerarquías basadas en el género y otras formas de diferencia corporal. Aunque el poder es una medida para cualquier perspectiva feminista sobre el cuerpo, esa perspectiva varía dependiendo de cómo el cuerpo es conceptualizado (como entidad material, como texto, o como práctica negociada) o la clase de armazón teórica que se usa, tomada en cuenta para las condiciones sociales, culturales y simbólicas del proceso de apropiación del cuerpo.

Inicialmente, en los estudios se consideraba el poder, moderadamente, como un asunto directo de dominación masculina y subordinación femenina en un orden social patriarcal. Las feministas académicas se centraban en cómo los cuerpos de las mujeres han sido regulados, colonizados, mutilados, o violados. Las mujeres eran vistas como las víctimas de la opresión y todas las mujeres eran oprimidas en y a través de sus cuerpos. El cuerpo femenino en toda su materialidad, fue visto como el objeto primario a través del cual el poder

¹⁹ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, 1985; Julia Kristeva, *Desire in Language*, Columbia University Press, New York, 1980.

²⁰ Iris Marion Young, *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.

masculino operaba. Un cuerpo político/feminista fue defendido, con lo cual se atacó todas las prácticas e ideologías opresivas. La aspiración fue, finalmente, proporcionar direcciones para formas colectivas de resistencia, para el establecimiento de una estética feminista o alternativas de “empoderamiento” al régimen patriarcal del cuerpo para ayudar a las mujeres individuales a desarrollar relaciones más auténticas y empoderadas con sus cuerpos.

Más tarde, el enfoque de la teoría feminista sobre el cuerpo femenino se trasladó desde las experiencias de opresión hacia las imágenes que involucraban el cuerpo de las mujeres con relaciones de poder. Bordando sobre las nociones foucaultianas de poder, el cuerpo femenino se volvió un texto que podría leerse como un relato cultural acerca de las relaciones de género/poder. Lo que se refiere a lo común de las prácticas corporales de las mujeres fue reemplazado con la multiplicidad de significados corporales que podrían atribuirse al cuerpo femenino –principalmente a través de textos científicos, los medios masivos o el sentido común. El énfasis se trasladó desde el poder como explotación, coerción o manipulación, hacia los sutiles y ambiguos procesos de disciplina y normalización a través de las representaciones culturales. Dada nuestra identificación histórica e identitaria con los discursos culturales que definen el cuerpo femenino como inferior y en constante necesidad de vigilancia, no fue sorprendente que el foco se volviera colusión y complicidad más que formas feministas colectivas de protesta.

Susan Bordo²¹ proporciona una de las más completas y poderosas lecturas culturales de cómo la dominación se ejerce sobre y a través de los cuerpos femeninos, explorando cómo las construcciones de la feminidad interactúan con el legado cartesiano de la mente sobre la materia y los discursos contemporáneos del control y la apropiación del cuerpo para producir una normalización política del cuerpo. Atrapado entre las tensiones de la cultura de consumo, la ambivalencia cultural hacia los apetitos femeninos y la oposición al poder de las mujeres, en la cultura occidental se cree

que para controlar y contener sus cuerpos y sus apetitos, ellas pueden escapar del pernicioso ciclo de la “ineptitud”, el de nunca ser suficientemente buena. Las mujeres pueden tomar el “poder masculino”, entendido como autodomínio y, paradójicamente, sentirse empoderadas o liberadas por las mismas normas y prácticas de corporalidad que las restringen o las esclavizan. Al mismo tiempo que Bordo reconoce las posibilidades de las mujeres para resistir, se muestra profundamente escéptica sobre el uso de las nociones como elección, libertad, o “agencia” (acción, gestión) para describir las acciones de las mujeres con sus cuerpos. Ostensiblemente, las prácticas liberadoras están en constante peligro de ser reabsorbidas por los discursos de la cultura dominante del individualismo liberal. Bordo admite que el viejo modelo opresor-oprimida necesita ser reemplazado por una comprensión del poder más sofisticada, ella advierte a las feministas mantener su mirada firmemente fija sobre la sistemática persuasiva y represiva naturaleza del cuerpo en las culturas modernas.²² En nuestro presente, la “cultura de la mistificación” es una cultura que constantemente nos seduce con falsas promesas de poder y placer, por lo que necesitamos estar más interesados en la dominación que en la libertad y en las restricciones más que en las elecciones.

El cuerpo subversivo

Algunas feministas han argumentado que una atención unilateral a las restricciones de la cultura del cuerpo, obscurece el activo y conocido compromiso de las mujeres con sus cuerpos. Otras han señalado que las posibilidades para la elaboración simbólica de un cuerpo político transgresor se han agotado rápidamente dentro de la teoría feminista del cuerpo. Estas críticas han introducido las nociones de agencia y subversión dentro del feminismo académico sobre el cuerpo.

Con el primero de estos planteamientos, las académicas han intentado enmendar el desequilibrio que se

²¹ Susan Bordo, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, SUNY Press, Albany, 1987.

²² Véase también, Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993.

presenta en la teoría feminista en relación a la concepción del cuerpo y se han inclinado por la producción de estudios empíricos que analizan el papel activo que juega el cuerpo en los regímenes contemporáneos. Tales investigaciones se enfocan en la manera en la que los individuos, a lo largo de la historia y en todos los caminos de su vida, han negociado continuamente las limitaciones y posibilidades de sus experiencias de corporalidad, el cuerpo emerge entonces como un sitio para actos terrenales de resistencia y rebelión así como de sumisión. Por ejemplo, prácticas como las restricciones del vestido religioso o el uso del velo, que a primera vista parecen represivas y restrictivas, para muchas mujeres significan un espacio para los intentos de las mujeres para darle sentido a sus vidas.

Cuando las mujeres confrontan discursos culturales que las instruyen en que sus cuerpos son inferiores, se crea una brecha entre el cuerpo como deficiente y el cuerpo como un objeto a ser remediado. En el primer caso, el desacuerdo se transforma en un activo proceso desde el cual las mujeres se comprometen con sus cuerpos como un objeto de trabajo para “hacer feminidad”. Las mujeres luchan con los discursos culturales de la belleza femenina y sus ambivalencias por decidirse a tener sus cuerpos alterados quirúrgicamente, se han desarrollado entonces algunas propuestas teóricas para comprender prácticas corporales, como la cirugía cosmética, como parte de un proceso de objetivación del cuerpo femenino y como una oportunidad para ser un sujeto corporizado o encarnado de acuerdo a los patrones hegemónicos de belleza. En el segundo planteamiento, la atención se ha trasladado desde la agencia y las prácticas mundanas de la corporalidad a las posibilidades simbólicas de subvertir normas culturales del género a través del cuerpo. Se argumenta que prácticas como el travestismo o la transexualidad rompen o subvierten la homogeneización de las normas culturales del género. Las construccionistas del cuerpo femenino o el travesti masculino son los orígenes potenciales del “género en disputa”, precisamente porque ellos alteran nuestras concepciones normativas de la apropiación del cuerpo femenino o masculino y proporcionan la inspiración para un cuerpo político transgresor. Sin embargo, esas prácticas pueden en sí mismas apuntalar las nociones de la feminidad (las *drag queen*

son el caso puntual) y no necesariamente ser sujetos de un proceso de empoderamiento por parte de los individuos con quienes se relacionan, creando así ciertos espacios simbólicos que dan la posibilidad para experimentar con identidades alternativas que han encendido la imaginación de muchas feministas académicas, propiciando los ímpetus teóricos para una perspectiva posfeminista sobre el cuerpo.

La reciente emergencia de la teoría *Queer*, confirma esta nueva tendencia. Inicialmente se desarrolló como una reacción a la “patologización” del deseo por el mismo sexo, la teoría *queer* proporciona una voz a los activistas gay y a los protagonistas de la cultura *queer*. Fuertemente influenciada por Foucault y la teoría constructivista, la crítica literaria y los estudios culturales, la teoría *queer* se ha movido sobre la que ha sido una de las más potentes críticas al pensamiento moderno (incluyendo algunos planteamientos del feminismo). Ataca todas las formas de pensamiento binario incluyendo todas las formas dualistas del sexo y del género. La hipótesis de que hay dos géneros los cuales están invariablemente definidos por los genitales está desterrada a favor de una visión que trata a todos los cuerpos como un relato, un texto o una actuación (*performance*) de género. La teoría *queer* ataca el centrismo hegemónico de la heterosexualidad y somete la iconografía homosexual a la crítica cultural posmoderna.

Los teóricos posfeministas del cuerpo como Elspeth Probyn, Judith Butler y Elizabeth Grosz, han aceptado la teoría *queer* como una perspectiva radical para repensar la teoría feminista del cuerpo y desarrollar una alternativa política multicultural, ya que ofrece una forma de celebración de una política de subversión creativa sin retirar la política de la identidad o de las tácticas de rebelión colectiva que pertenecieron a la política del cuerpo durante los setenta. Las políticas se ven dotadas de una estética corporal y, sorprendentemente, el cuerpo toma un papel central en la estética transgresora de actuación y exhibición. La política feminista del cuerpo involucra experimentación, cruce de fronteras, y una continua determinación a la sorpresa y el trastorno.

Algunas feministas han sido más escépticas y argumentan que estas nuevas formas de transgresión son

meramente rebeliones sin contenido, una propia conciencia posando la cual carece de un sentido moral. Elizabeth Wilson²³ señala, “ésta no es una transgresión que debería ser nuestra contraseña sino nuestra transformación”. Mientras tal crítica proporciona una bienvenida palabra de precaución, la teoría *queer* permanece, no obstante, como una poderosa invitación a tomar la subversión a través del cuerpo, seriamente y explorando las posibilidades para una política alternativa del cuerpo.

Colofón

A primera vista, el interés por la reciente resurrección del cuerpo como tema en las ciencias sociales debería ser un indicativo de que tres décadas de feminismo académico sobre el cuerpo, finalmente tuvo resultados. La desamparada mente masculina aparentemente ha encontrado su cuerpo y disfrutado la tierra de la vida. Las feministas pueden ahora, junto con la crítica académica masculina, crear una verdadera ciencia de la corporalidad, una ciencia que tome en cuenta tanto la cotidianidad del cuerpo como en la teoría social.

Desafortunadamente, una segunda mirada muestra que tal postura por parte de las feministas sería prematura, sobre todo, en el contexto de los análisis multiculturalistas que destinan sus reflexiones a la obtención de la equidad en los derechos civiles, sin tomar en cuenta el cuerpo de los individuos como el sustrato de la minorización y la discriminación. El cuerpo puede regresar como tema, pero la nueva teoría sobre el cuerpo es justamente masculinista y sin cuerpo como siempre lo fue. Si bien se reconoce la importancia del feminismo en ayudar a hacer del cuerpo un tema, las actuales feministas académicas que estudian el cuerpo están notablemente ausentes de la literatura sobre la nueva teoría del cuerpo. Si la referencia es hacer de la teoría feminista un todo, tiende a ser limitada a las clásicas, Shulamith Firestone o Kate Millet, mientras

las más recientes intervenciones teóricas de Iris Young, Susan Bordo o Elizabeth Groz, son ignoradas. Esto no es meramente un pecado de omisión, sino parte de los efectos de la teoría que son retomados para explicar la importancia del cuerpo en la vida social contemporánea. Críticas al consumo cultural en occidente y a las tecnologías del cuerpo son incorrectamente asumidas e inciden en los modernos procesos de autodefinición y en sus propios proyectos de identidad sin ninguna consideración, le son atribuidos al género, a la etnicidad o cualquier otra diferencia socialmente construida. Las críticas a la inclinación de la ciencia hacia el no cuerpo o anti-cuerpo, apuntan al problema de nuestro legado cartesiano del dualismo mente-cuerpo, se asume que una pequeña teoría posmoderna será suficiente para retomar la importancia del cuerpo. El posmodernismo con su demoladora crítica a las dicotomías como mente-cuerpo, naturaleza-cultura, y emocionalidad-razionalidad, ciertamente ha ayudado a hacer del cuerpo un tema popular. Sin embargo, las perspectivas posmodernas sobre el cuerpo no han dejado de tener sus problemas. La teorización posmoderna ha sido también cerebral, esotérica y, últimamente, una actividad descorporeizada. El problema es que las teorías sobre el cuerpo nos distancian de las experiencias diarias de la corporalidad y hasta de los placeres y peligros del propio cuerpo.

La teoría feminista sobre el cuerpo proporciona un esencial correctivo al carácter masculino de mucha de la nueva teoría precisamente porque toma la diferencia, la dominación y la subversión como punto de partida para comprender las condiciones y experiencias de la construcción corporal en las culturas contemporáneas. Los cuerpos no son universalizables sino que soportan las marcas de la diferencia culturalmente construida. Comprender lo que la apropiación del cuerpo significa para los individuos depende de ser capaces, hasta cierto punto, de analizar cómo las diferencias sexuales, raciales y otras, se vinculan y dan significado a sus interacciones con sus cuerpos y a través de sus cuerpos con el mundo que los rodea. Las condiciones de apropiación de los cuerpos son organizadas por patrones sistemáticos de dominación y subordinación, haciendo imposible comprender las prácticas del cuerpo individual, los regímenes del cuerpo, y los

²³ Elizabeth Wilson, “Is Transgression Transgressive?”, in Joseph Bristow and Angelia R. Wilson (eds.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Lawrence & Wishart, London, pp. 107-117.

discursos acerca del cuerpo sin tomar en cuenta el poder.

En este sentido, reflexionar en torno al cuerpo y al género como una necesidad para el análisis multicultural nos conduce a la contradicción fundamental de este debate: la que se establece entre nuestra identidad y nuestra práctica política. La exigencia de reconocimiento público por parte de las mujeres es similar a la exigencia que han formulado muchas minorías. El pleno reconocimiento público como ciudadanos iguales en las sociedades globales contemporáneas, puede, como señala Charles Taylor,²⁴ requerir dos formas de respeto: 1) a la identidad única de cada individuo, cualquiera que sea su sexo, raza o filiación étnica; 2) a aquellas actividades, prácticas y modos de ver el mundo que son objeto de una valoración singular o que son inseparables de los miembros de los grupos en desventaja, incluyendo a las mujeres, los asiático-americanos, los afroamericanos, los hispanos, los americanos aborígenes, y todos aquellos grupos en los que reconocemos una marca corporal que los vuelve “minoría”.

Como se puede advertir, gran parte de los reclamos que han caracterizado los movimientos sociales de finales del siglo xx y principios del xxi, han tenido como sustento la búsqueda de ambas formas de respeto que plantean al mismo tiempo la importancia del vínculo entre lo individual y lo colectivo. Es indudable que movilizaciones como las protagonizadas por gays y lesbianas exigen respeto a su identidad, pero también a una manera de concebir el mundo y de proponer un orden diferente en las relaciones entre los individuos, tal es el caso de las discusiones que observamos en nuestro país en relación a la iniciativa de ley sobre las “Sociedades de convivencia”. Por otro lado, el neozapatismo ha puesto también a debate el respeto por la identidad étnica de los individuos, del mismo modo que por el logro del reconocimiento a sus costumbres y tradiciones, desde religiosas a políticas.

²⁴ Charles Taylor, *op. cit.*

Bibliografía

- Bordo, Susan, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, SUNY Press, Albany, 1987.
- , *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Brumber, Joan Jacobs, *The Body Project. An Intimate History of American Girls*, Vintage, New York, 1998.
- Butler, Judith, *Trouble Gender: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1989.
- , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (1993), Trad. Alcira Bixio, Paidós, Barcelona, 2002.
- Cixous, Hélène, “The Laugh of Medusa”, en *Signs* 1, 1976, pp. 75-893.
- Davis Kathy, *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetics Surgery*, Routledge, New York, 1995.
- Eisenstein, Zillah R., *The Female Body and the Law*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988.
- Frank, Arthur, “For a Sociology of the Body: An Analytical Review”, in Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner (eds.), *The Body. Social Process and Cultural Theory*, Sage, London, 1991.
- Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language*, Columbia University Press, New York, 1980.
- Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, Universidad Autónoma Metropolitana y Miguel Ángel Porrúa, México, 2002.
- Nash, Mary, “Diversidad, multiculturalismo e identidades: perspectivas de género”, en Diana Marre y Mary Nash (eds.), *Multiculturalismo y género. Un estudio interdisciplinario*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2001.
- Shilling, Chris, *The body and Social Theory*, Sage, London, 1993.
- Taylor, Charles, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, trad. Mónica Utrilla de Neira, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Touraine, Alain, *¿Podremos vivir juntos?*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- Wilson, Elizabeth, “Is Transgression Transgressive?”, in Joseph Bristow and Angelia R. Wilson (eds.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Lawrence & Wishart, London, pp. 107-117.
- Young, Iris Marion, *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.

“ME IMPORTA UN BLEDO”

REFLEXIONES EN TORNO A LA HOMOFOBIA

Antonio Marquet*

a Gloria Careaga

Siempre me ha impresionado ver la reacción de júbilo de la clientela cuando en un bar o cantina gay se escuchan los primeros acordes de una canción de Alaska. La animación responde seguramente a la letra de la canción que confronta a un individuo con un entorno hostil.¹ “La gente me señala, me apunta con el dedo, murmura a mis espaldas... y a mí me importa un bledo.” Se habla de un estigmatizado que afirma “ser diferente a ellos.” La felicidad con que la estigmatizada habla de su diferencia y de su independencia, es un ideal que hay que alcanzar, un *mot d'ordre* con el que vive la comunidad gay. Ignoro cuáles serían los principios elementales con los que se rige la comunidad gay, y si existe algo como tablas de la ley, pero, a juzgar por el júbilo que la canción produce, uno piensa que, después de una infancia melancolizada de la que habla Roudinesco², en la que se ha atravesado una etapa como pasivo chivo expiatorio que nada puede hacer frente al imperativo injurioso que se ha cernido socialmente sobre él (Eribon), en un momento, al gay tiene que importarle un bledo. Hay que sobrevivir, como dice otra canción (a la homofobia, al VIH, a la marginación, en no raras ocasiones a la ruptura con la

familia, a la unánime hostilidad, a la soledad, al desconocimiento legal...). Independencia, beligerancia, entereza, optimismo y confianza en sí, serían algunos valores derivados reactivamente de ello para vivir el presente y pensar en el futuro³.

No sé cuál es la definición más operativa de homofobia, es decir, que tome en cuenta la universalidad de este fenómeno y la particularidad de los casos, que sea al mismo tiempo englobante y permita dar cuenta de lo que se escucha en el entorno, o lo que vivimos en carne propia, de lo cual no hay una conciencia precisa por ser un fenómeno tan amplio. No sé si exista, si es una expectativa teórica razonable, si los esfuerzos teóricos puedan llegar a circunscribirla, no sólo por ser tan basta y al mismo tiempo tan sutil, tan insidiosa y cínica, tan difundida e íntima (me refiero a la homofobia introyectada); sino por su carácter tan hábil y al mismo tiempo permanente, que le permite adoptar tantos rostros... ¿La única expectativa sensata es encaminar los esfuerzos a circunscribir algunos aspectos de la homofobia, planteándolos, a lo sumo, como *work in progress*? Las razones y los actos de una madre homofóbica⁴ difieren de los del niño que desde muy temprana edad se inicia en la homofobia; los

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ El presente texto fue elaborado en el “Seminario sobre Homofobia”, dirigido por Gloria Careaga en el Programa Universitario de Estudios de Género, de la UNAM en junio-dic, de 2003. Deseo expresar mi deuda y agradecimiento a su coordinadora y al grupo, en el seno del cual se discutieron los textos citados en la bibliografía.

² Elizabeth Roudinesco, *La famille en desordre*, Fayard, París, 2002.

³ Cfr. Plummer, citado más adelante.

⁴ En este rubro se podría analizar el siguiente hecho en el que se entrecruzan una serie de fobias (homofobia, sidofobia): “Discriminan a profesor seropositivo: El gobierno del estado de Nuevo León recibió una recomendación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) para que reinstale en su puesto a un profesor de secundaria que fue separado de

aspavientos de una anciana homófoba, difieren de la furia de quien cose a puñaladas a un gay; las estrategias de los títulos del periódico amarillista difieren de las del chiste repetido hasta la saciedad. Por otra parte, hay una edad –la adolescencia– en que la tensión homófoba es más fuerte en los varones, hay situaciones sociales en las que se reconoce más fácilmente la homofobia (en clases desfavorecidas, en masas eufóricas, en grupos políticos extremistas, fundamentalistas, conservadores). Además, la homofobia –dirigida a varones homosexuales– puede o no coincidir con la lesbofobia. Parecería que la homofobia no suele ser un hecho íntimo, sino social, como lo señala Patrick D. Hopkins:

Because personal identity... is so heavily gendered, any threat to sex/gender categories derivately (though primarily non-consciously) interpreted as a threat to personal identity... A threat to manhood (masculinity) is a threat to personhood (personal identity)... for challenging- the regulatory operations of a gender system means to destabilize fundamental social, political, and personal categories (a profoundly anxiety-producing state), and society is always prejudiced toward the protection of established categories.⁵

sus labores al conocerse que es portador del VIH. De acuerdo con el documento de la CNDH, funcionarios de la Secretaría de Educación Pública estatal violaron los derechos a la igualdad y a la no discriminación por motivos de salud en contra del docente, a quien retiraron de sus actividades para asignarle funciones administrativas. Entrevistado por Notiese, el titular de la SEP de Nuevo León, José Martínez González, negó que se trate de un acto discriminatorio y arguyó que *la separación de las labores académicas del docente se debió a una serie de inconformidades y reportes que los padres de familia y la dirección del plantel interpusieron en su contra*. Añadió que la dependencia que él encabeza toma siempre en cuenta los derechos humanos de los individuos al momento de tomar una decisión.” “Notiese”, en *Letra S*, 2 de octubre de 2003. Como se puede adivinar, se trata de una medida de pseudo(sobre)protección compulsiva, absurda e ignorante, que no tiene otro efecto que marginar, perseguir: objetivamente los niños no corren peligro y los efectos de la medida son contraproducentes porque desde la escuela se enseña a marginar y a erradicar cualquier tipo de diferencia, lo cual sin duda resulta empobrecedor para la sociedad. Por otra parte, este ejemplo podría confirmar las posturas de la *Queer theory*, para la cual la homofobia es un proyecto institucionalizado.

⁵ Cfr. Patrick D. Hopkins, “Gender Treachery: Homophobia, masculinity and threatened identities”, en *Race, class, gender and sexuality: the big question*, Blackwell Publishers, Gran Bretaña, 1998. p. 171.

Además, hay ejemplos de clara homofobia estatal⁶. David Plummer, en un estudio que sigue la génesis en el vocabulario de los niños, señala cómo la homofobia nada tiene que ver en un principio con una práctica sexual (la homofobia queda firmemente establecida e introyectada mucho antes de que el sujeto llegue a la madurez sexual (tanto el homófobo como su víctima,) y se relaciona más bien con la integración del niño con sus compañeros, con el hecho de ser pacifista, gentil, ser obediente, diferente, “modosito”, aplicado en sus estudios o apegado a la madre, o con mostrarse dubitativo o cobarde; con rechazar el peligro o no ser desafiante, o simplemente con el hecho de juntarse con niñas), hace énfasis en la modernidad del fenómeno así como en la amplitud de este fenómeno cuyos contornos rebasan ampliamente el campo lesbiano y gay:

It is clear from a numerous studies that homophobia is a widespread, modern social phenomenon, which infiltrates many mainstream institutions and far exceeds the minority of people who become gay or lesbian. (p. 4)

Más adelante, afirma el autor que, independientemente de que el injuriado vaya a convertirse en homosexual o gay en el futuro, el hecho de que alguien sea apostrofado como maricón, pone en peligro su reputación: “words like poofter are considered to be among the most challenging terms to be used by boys, and are often accompanied by expectations that their reputation is at stake and their honor should be

⁶ Entre ejemplos de homofobia estatal, que la documentan como estrategia institucional, puede señalarse la encuesta aplicada a solicitantes de empleo que ha sido aplicada en varias partes de la república y que repite la administración panista de Naucalpan (Angélica Moya Marín) “Preguntas sobre si les atrae o no gente del mismo sexo, qué religión practican, si utilizan o no métodos anticonceptivos o incluso si acostumban masturbarse, deben contestar aspirantes a trabajar en el ayuntamiento de Naucalpan.” A pesar de ello, la nota termina señalando que “reconocieron que fueron cuestionados sobre temas tales como la homosexualidad, religión, aborto, la existencia de Dios y salud, “pero nunca nos examinaron sobre nuestras aptitudes profesionales”” Cfr. Jiménez, Rebeca, “Los cuestionan sobre sexo al pedir empleo”, *El Universal*, 18 de septiembre de 2003, ciudad, p. 3.

defended.” (p. 7) Por lo tanto, el proceso de estigmatización de un gay ha concluido mucho antes de que tenga relaciones sexuales. Uno es maricón, joto, puto, mucho antes de perder la virginidad, o de imaginar siquiera la primera experiencia que, por lo demás, puede ser también traumática e incide en este proceso de marginación.⁷

Después de leer el artículo de Plummer, la masculinidad me aparece como una constelación señuelo, un principio social que manipula al sujeto quien para ser, para constituirse como sujeto, tiene que alienarse, moldearse a los dictados del otro. Ajustarse a presiones, para convertirse en algo que nunca llegará a ser, porque la masculinidad en su dimensión imaginaria, actúa como el dinero: nunca es suficiente; nunca hay demasiada y habría que demostrarla en cualquier momento. Resulta una forma privilegiada de alienación

⁷ Si el niño es polimorfo y perverso, tal como lo señaló Freud en sus *Tres ensayos sobre sexualidad*, es decir si la sexualidad es polimorfa y perversa, entonces las opciones de realización son muchas. Habría que investigar cuáles serían las consecuencias de este proceso estigmatizador en las elecciones de la adolescencia y la edad adulta. Sin duda, la sociedad produce homosexuales, bisexuales, heterosexuales, perversos... (todas estas realizaciones administran de manera diferente esa sexualidad polimorfa y perversa en relación con la represión y las concepciones genéricas, arbitrarias, ideologizadas, prejuiciadas... Sin duda, uno de los sentidos del proceso de educación es actualizar algunas de esas posibilidades y reprimir la gran mayoría. Esta represión se da tanto en heterosexuales, como en homosexuales, bisexuales. Los montos de represión sin duda varían; las posibilidades de realización pueden ser permanentes, pasajeras, ocasionales...

En cuanto a la polimorfía perversa del niño, me gustaría evocar tres conocidos párrafos de *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905). Desde el inicio, en “(3) Generalidades sobre las perversiones en conjunto” Freud afirma que: “**Variación y enfermedad.**— Los médicos que primero estudiaron las perversiones en casos típicos y bajo condiciones especiales se inclinaron, naturalmente, a atribuirles el carácter de un estigma patológico o degenerativo, como ya vimos al tratar de la inversión. Sin embargo, es más fácil demostrar aquí, en los casos de inversión, el error de estas opiniones. La experiencia cotidiana muestra que la mayoría de estas extralimitaciones, o por lo menos las menos importantes entre ellas, constituyen parte integrante de la vida sexual del hombre normal y son juzgadas por éste del mismo modo que otras de sus intimidades. En circunstancias favorables, también el hombre normal puede sustituir durante largo tiempo el fin sexual normal por una de estas perversiones o practicarla simultáneamente. *En ningún hombre normal falta una*

subjetiva. Para ser, el sujeto tiene que ser otro, pero esto no se produce en la dimensión de la afirmación rimbaudiana, “Yo soy otro” (que revela la riqueza subjetiva): lo importante es que para ser hay que ajustarse a los dictados de un otro (bi)polarizador, que organiza el universo con la oposición de masculinidad y lo otro. El sujeto, en tales circunstancias, no tendría posibilidad ni derecho a ser como es.

A pesar del carácter fragmentario e insatisfactorio de las teorías sobre la homofobia, sé que toda lesbiana, gay u homosexual, lleva inscrita la marca profunda de la homofobia en la piel, en la conciencia, en la memoria, en la historia personal y colectiva, en la Historia de una comunidad que no se ha escrito sino de manera fragmentaria y parcial. Que la existencia de la homofobia tiene algo que ver en la apetencia por la vida nocturna, que ella tiene que ver con la provocación del atuendo

agregación de carácter perverso al fin sexual normal, y esta generalidad es suficiente para hacer notar la impropiedad de emplear el término “perversión” en un sentido peyorativo.” Luego afirmará que “Ante la gran difusión de las tendencias perversas se nos impuso la hipótesis de que *la disposición a las perversiones era norma primitiva y general del instinto sexual humano, partiendo de la cual se desarrollaba la conducta normal sexual a consecuencia de transformaciones orgánicas y de inhibiciones psíquicas, aparecidas en el curso de la maduración.*” Por último, en “4) Las manifestaciones sexuales masturbatorias” del segundo ensayo “La sexualidad infantil” se encuentra uno de los párrafos más citados de Freud: “Disposición perversa polimórfica.— Es muy interesante comprobar que bajo la influencia de la seducción puede el niño hacerse polimórficamente perverso; es decir, ser inducido a toda clase de extralimitaciones sexuales. Nos enseña esto que en su disposición peculiar trae ya consigo una capacidad para ello. La adquisición de las perversiones y su práctica encuentran, por tanto, en él muy pequeñas resistencias, porque los diques anímicos contra las extralimitaciones sexuales; o sea, el pudor, la repugnancia y la moral, no están aún constituidos en esta época de la vida infantil o su desarrollo es muy pequeño. El niño se conduce en estos casos igual que el tipo corriente de mujer poco educada, en la cual perdura, a través de toda la vida, dicha disposición polimórfica perversa, pudiendo conservarse normalmente sexual, pero también aceptar la dirección de un hábil seductor y hallar gusto en toda clase de perversiones, adoptándolas en su actividad sexual. Esta disposición polimórfica, y, por tanto infantil, es utilizada por la prostituta para sus actividades profesionales, y dado el inmenso número de mujeres prostitutas y de aquellas a las cuales hay que reconocer capacidad para la prostitución aunque hayan escapado a su ejercicio profesional, *es imposible no ver en esta disposición a todas las perversiones algo generalmente humano y originario.*”

del travesti, con la ausencia de igualdad ante la ley... en una palabra, la homofobia ha sido transformada en un principio que modela la vida individual y de la comunidad: si no hubiera habido agresiones sistemáticas de la policía, no habría desfile del orgullo gay, ni se hubiera pensado en salir del clóset, ni hubiera florecido la cultura gay...⁸

Homosexualidad e injuria

Atravesado por la tradición ensayística francesa, el de Eribon —texto que invita a relecturas—, es un ensayo cuya estrategia consiste en dirigir herramientas teóricas de diversas disciplinas hacia un punto nodal: la injuria homófoba. En la primera parte, Eribon reflexiona desde la lingüística, la filosofía, la literatura, la historia cultural, la antropología y no se encierra en el ámbito francófono (incluso sorprende la inclusión de un ejemplo mexicano). La curiosidad de Eribon es amplia; su disciplina y rigor lo son aún más, en un ensayo que pasa por la biografía y la historia personal. A Eribon le va la vida, y es justamente con las entrañas con las que están hechas esas *Reflexiones*. Por ello, además de ser una deslumbrante lección de un *maître à penser*, de un gran investigador, su libro es “entrañable”.

A partir de dos casos tomados de la prensa mexicana, abordaré tales *Reflexiones*. El primero pertenece a la cancha de fútbol; el segundo, a las artes plásticas. Ambos ponen en relieve algunos aspectos del sitio que ocupa la homosexualidad en el discurso social mexicano.

Uno

Con seño fruncido, y camiseta con un logo en el pecho, el goleador aparece envuelto con un halo de violencia

que lo acompaña: intrafamiliar y pública. Propina golpes a su esposa y en la cancha no sólo a jugadores, sino a los mismos espectadores. Sobre las razones que lo llevaron a golpear a un aficionado en la cancha, Cuauhtémoc Blanco es categórico: “Me dijo que me iba a matar y que yo era un maricón”¹⁰. A pesar de que Blanco habla de insultos, no menciona otro que el adjetivo maricón, que seguramente es un eufemismo para no decir “puto”, palabra más *ad hoc* en este tipo de confrontaciones verbales¹¹. El extremo de la amenaza de muerte y la injuria homófoba constituyen argumentos de peso que lo exculpan de su comportamiento agresivo. El adjetivo maricón funciona como varita mágica capaz de explicar y justificar todo. Es sintomático que el jugador coloque en el mismo nivel las amenazas de muerte y lo que él considera como un insulto que va más allá de lo que un “hombre” puede, o debe, soportar. Muerte física y muerte social (así se traduciría el ultraje “maricón”) están en el mismo nivel.

En la sociedad, la violencia existe. Violencia familiar, violencia social, violencia institucional, violencia racial, violencia sexual, violencia psíquica... Con gran poder de metamorfosis y una panoplia apenas imaginable, la violencia circula. Esto no se lo van a venir a contar al habitante de la región más transparente, en donde según las estadísticas la población considera que la violencia es uno de los graves problemas, si no el mayor. Sin embargo, la violencia dirigida al homosexual es diferente porque éste se produce en el vértice de ella. Su identidad articula un *continuum* que asegura el paso de violencia familiar a violencia social; de violencia grupal a violencia discursiva. Desconocido, descalificado, perseguido, injuriado: históricamente el homosexual ha sido pecador, enfermo, traidor, criminal, transgresor, extraviado, un ser grotesco. En lo social se crea el simulacro de que es temible (para activar con mayor facilidad los mecanismos de persecución contra él): una práctica homofóbica común sobreexplota la

⁸ Plummer señala que “it also has to be acknowledged that gay men (and lesbians) have engineered many positive outcomes in the face of homophobia, such as defiance, strength, independence, cohesion, collectively empowered health initiatives, community formation and gay culture.” (Plummer, p. 9).

⁹ Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de Jaime Zulaika, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001. 522 pp.

¹⁰ “Reaccioné con golpes porque me amenazaron e insultaron: Blanco”, en *La Jornada*, 29 de octubre de 1999. p. 85.

¹¹ El mismo uso del eufemismo en el reportaje implica una puesta en funcionamiento la maquinaria homófoba: no es aceptable decir la homosexualidad con toda la violencia injuriosa, con la violencia con la que se vive. Eso resulta intolerable.

dimensión fuera de la ley que tiene alguno de los márgenes del enorme continente que es la homosexualidad: en esta perspectiva, el homosexual queda reducido al que abusa de menores. Un ser que con un camuflaje asecha tras el sacerdote, el profesor: la condena al homosexual entonces adopta la cruzada en defensa y prevención del abuso de menores: los delitos cometidos por algún homosexual, pasan a ser considerados un hecho de la naturaleza de todas las homosexualidades. En este contexto, la persecución al homosexual se justifica porque sería un incitador, un proselitista que invita a la depravación. Alguien que utiliza su posición de fuerza, su sotana, su investidura para violentar a desvalidos. Es la imagen más proterva. De tal forma se convierte en el perverso que tuerce y causa daños irreparables en inocentes.

La injuria es una cita. Quien la realiza toma la investidura del discurso hegemónico y desde allí descalifica: niega al otro cualquier rasgo, cualquier atributo. El injuriado existe como lo monstruoso, en la cloaca, WC de lo admitido socialmente. Con la injuria se desvanece cualquier característica o cualidad individual. Su personalidad es borrada; literalmente nada positivo le queda. Además del carácter masivo que significa el ataque injurioso, no se puede responder a un insulto porque el homosexual recibió una educación y un modo de pensar a través de ese código axiológico heteronormativo que ha quedado grabado en él: ese sistema de valores lo mantendrá en los márgenes. Al homosexual le resultará difícil escapar de una homofobia internalizada.

Es a través de la injuria como el gay cobra conciencia de su diferencia, de su sexualidad. Antes de que pueda definir o afirmar su gusto por su mismo género, sus inclinaciones, alguien le asesta la etiqueta. No hay manera de acceder a la homosexualidad sino de manera traumática; la gaydad sería, entre muchas otras cosas, un proceso de desmontaje parcial de ello.

Dos

No existe la disyuntiva de estar en el clóset, o fuera de él; paradójicamente el gay está en ambos mundos. En

la comunidad gay, pero también en el universo heteronormativo, en el que se define por rechazar aquello que constituye el núcleo de la identidad del gay. Alberto Ruy Sánchez al describir la obsesión de Soriano por las ventanas y los umbrales, por ese límite que al mismo tiempo define interioridad y exterior, y le permite estar en dos mundos, señala algunos de los puntos que pueden auxiliar a comprender la doble perspectiva que es la del gay:

Así, cuando Juan Soriano se obsesiona a lo largo de los años con las ventanas, nos muestra que todo es ventana en su obra porque todo sucede en el umbral de dos mundos. A la vez todas las cosas, los animales o las personas son seres iluminados, y se sitúan en ese umbral hacia lo desconocido. Van hacia él o vienen de allá; tal vez están justo en medio, sintiendo la tensión de ambas atracciones contrarias. ¿No son todos sus animales seres en el umbral de dos mundos? ¿No son sus naturalezas muertas escenas en el umbral? En un libro de 1987, *Juan Soriano, autorretrato*, el artista le declara a María Teresa Márquez su obsesión por los umbrales: "Las puertas y ventanas siempre me han impresionado. Encierran la tradición como una caja fuerte. Determinan campos, espacios, un estar o no estar completamente adentro o completamente afuera. Adentro hay algo que en cierta forma te está vedado: entrar a la intimidad o salir de ella. Algo semejante ocurre en el marco de un cuadro. En la pintura ese subterfugio toma otras dimensiones porque nos obliga a separar, a deslindar una situación pictórica. Además, al hablar de puertas y ventanas sigue persistiendo en mí la idea de muerte, porque la puerta y la ventana están aguardando eso que es la muerte."

Es posible relacionar esta colocación de estar permanentemente en el umbral con uno de los hechos capitales de la vida del homosexual, con salir del clóset, que ciertamente es acto fundacional, pero al mismo tiempo un largo proceso que exige un enorme monto de energía emocional, y que, según Eribon, nunca termina. El homosexual nunca está completamente dentro del clóset, porque por lo menos existe una persona que conoce o sospecha de su inclinación; ni tampoco está completamente fuera de él porque

indefectiblemente surge la obligación de callar la identidad en alguna situación. Como lo he señalado en otro sitio respecto a Salvador Novo¹², el homosexual vive en una atopía. Permanentemente está fuera de lugar: si permanece en el clóset, es objeto de desconfianza, tachado de hipócrita, alejado por sospechoso; se le considera doble, fingido, y se le considera capaz de traición. Si, por el contrario, sale de él y se declara abiertamente homosexual, entonces hay que tacharlo de exhibicionista, acusarlo de escandaloso, impúdico; subrayar su falta al decoro, a la discreción...

De acuerdo con Eribon, a pesar de que se pueda poner en tela de juicio la existencia de la comunidad homosexual, la unidad de los gays está sellada por la experiencia que cada sujeto ha acumulado en la sociedad homófoba. Para pensar la comunidad gay, Eribon utiliza muy productivamente la oposición sartreana de colectivo pasivo (cúmulo de individuos alienados que carecen de objetivo común, dominados por un pensamiento serial, el de la impotencia; sin embargo, el colectivo existe a pesar de los individuos, inconscientes de su existencia) y el grupo (que se forma como rechazo a la alineación y es una unidad no padecida, sino producida por una voluntad de cambio; los individuos que lo conforman poseen un objetivo común y una estrategia determinada para lograrlo). No es en tanto que homosexual como se puede luchar contra la homofobia, es como gay, como sujeto que ha asumido socialmente su homosexualidad. Es con sujetos gay con una comunidad gay constituida como se puede librar la batalla contra la homofobia, teniendo en cuenta que:

El sueño de un mundo mejor, despojado de racismo, de antisemitismo y la homofobia, debe obviamente arrumbarse, con la “salvación imposible” de que Sartre habla en *Las palabras*, en “el trastero de los accesorios”. No hay etapa de reconciliación general después de la “rebel-día”, como tampoco hay un más allá de la

“dignidad” y del “orgullo”. La dignidad y el orgullo deben reafirmarse sin cesar, y no podrían superarse en un improbable “fin de la historia” que vería realizarse la reconciliación general en la universalidad y la indeterminación. (p. 188)

En este impasse, para arrancarse la mordaza del silencio y la injuria, es preciso tomar la palabra a través de la áscesis foucauldiana de la creación de sí, que al igual que salir del clóset, es un proceso parcial, interminable¹³.

En la segunda parte de *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Eribon pasa a bosquejar la historia de la génesis del movimiento gay a partir de la segunda mitad del siglo XIX: los padres del movimiento serían Whitman, Pater, Symonds, Wilde, Gide, Proust.

Frente al duro golpe que asestó el discurso heteronormativo a un homosexual que se levantó contra la homofobia, y junto con él a la comunidad gay, frente al carácter ejemplarizante de este castigo, de condenar a trabajos forzados a un artista que dio una de las obras más leídas de la literatura inglesa, se articula el desacuerdo de los homosexuales de aquel momento: Gide, disgustado por la imagen de la homosexualidad que promueve Proust, quien, a su vez, también está en desacuerdo con los gays del momento. Anteriormente el acuerdo era también imposible si se juzgan las posturas contrapuestas de Pater, Symonds, Wilde. Cada uno de estos liberadores se enfrenta solo a la sociedad pretendiendo persuadir de su verdad, y que aceptaran su visión, en ocasiones aún a costa de los otros con los cuales difieren en detalles o de fondo. La lentitud de los avances, la atomización de las visiones y de las fuerzas, el hecho de que estén más cuidadosos de defenderse de los mismos homosexuales, ha sido la constante de la historia de las comunidades gay. No hay solidaridad, no hay grupo, sino colectivo, sartreanamente hablando. Poseedores de una verdad original, ninguno se preocupa por apoyar la idea del otro, sin

¹² Cfr: “Las chicas de Donceles”, en Antonio Marquet, *¡Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay a fin del milenio*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azc., México, 2001. 600 pp.

¹³ Más adelante se analiza la propuesta teórica de Guillermo Núñez Noriega quien propone homofilia y heterofilia que responde a este reto.

pensar en que, aunque no compartan tal idea, tal interpretación, tal propuesta, de todas formas favorece al sujeto y pone en relieve la diversidad de una comunidad que no es homostandarizada. En el colmo de lo paradójico, parecería que es mejor identificarse con el discurso homófobo a ser confundido como partidario de las ideas de otro homosexual con quien disienten. Parecería que su destinatario privilegiado es el discurso heteronormativo, y no el homosexual (que no existe): procediendo de esta manera el efecto es contrario, puesto que esa es la mejor manera de aislarse.

El acercamiento de Eribon a la literatura va del autor al texto. Indaga sobre las condiciones del autor que estudia su biografía para explicar su posición respecto a la homosexualidad, así como la manera en la que transformaron su postura sexual en materia prima para sus proyectos narrativos; y la importancia que tuvieron sus escritos para otros lectores. De tal forma, la condena de Wilde tuvo eco en la postura de Gide y la de Proust. Uno comenzó a armar un dossier que lo llevó al panfleto *Corydon*, mientras Proust se basó en el caso Eulenburg. Al terminar de leer *Reflexiones sobre la cuestión gay*, queda claro un punto fundamental: es preciso crear una crítica literaria desde la comunidad gay para esa literatura gay que ha dado un rostro a la comunidad ya que “esa identidad la crean los propios gestos que se proponen liberarla” (p. 210). Sin un programa rígido, el marco general consiste en averiguar el proceso de resubjetivación que emprende el creador homosexual a partir de su experiencia en el mundo de la injuria y de la homofobia que vehicula en ese momento el discurso social.

Homofobia y patriarcado

En “Homophobia as a weapon of Patriarchy” de Cindy Lefevre se articulan conceptos de poder, patriarcado, jerarquía, obediencia, sumisión, responsabilidad. Ella funda el origen de la homofobia en el entramado que desde su punto de vista constituye a la sociedad. El patriarcado es un sistema de poder que fomenta tanto la sumisión –de donde se desprende la ausencia de responsabilidad (ejemplo de ello es el hecho de que

siempre es otro, el superior quien tiene la responsabilidad y a la postre, nadie es responsable de nada, puesto que solo cumple órdenes superiores)- como la homofobia, una forma de perseguir a quienes por haberse negado a alinearse ya no son controlables. La lógica implícita en esto dictaría que hay que acosar, destruir aquello a lo que no se controla. En este contexto, además de perseguir, se “etiqueta”, una forma simplificadora de evitar el razonamiento. Poner etiquetas contaría además con una función publicitaria capaz de amilanar a cualquiera que pudiera poner en duda el sistema patriarcal. El patriarcado fomenta la creación de una sociedad estrictamente jerarquizada, desigual, antidemocrática. En este caso, jerarquía trae consigo obediencia, sometimiento, acatamiento de órdenes que vienen desde una instancia superior.

Por otro lado, Cindy Lefevre advierte que sus afirmaciones provienen de la observación de su alrededor y no de una investigación profunda. Desde ese punto de vista, repite que la homofobia nace del hecho de que la sociedad no puede controlar al homosexual, y que el homosexual, lesbiana o gay escapa de ese control. Esto que fundamenta su disertación, tendría que ser revisado, puesto que la homosexualidad no es sinónimo absoluto de libertad o de rebeldía radical. Al escucharla uno supone que el homosexual es arquetipo de la libertad, de la independencia y de un espíritu creativo; que un homosexual es alguien que cuestiona, que no se somete. Mientras que los heterosexuales serían una mezcla de sometidos al mismo tiempo que dominadores. Gente de poder y guardianes de la norma, de la convención, del orden. Lo cual tampoco es totalmente cierto. Me parece que también en los homosexuales hay un diálogo entre ese espíritu cuestionador, y la sumisión. Basta pensar en dos ejemplos: el travesti, y el homosexual que acentúan sus rasgos de masculinidad. ¿Es el travesti que vemos en las pistas del Butterfly un ser que cuestiona o una persona que desesperadamente quiere ser como una mujer heterosexual, una diva, una vampiresa o una seductora; parecerse a alguien que estaría más del lado del símbolo sexual? Me parece que en esa propuesta que aparece en los shows internacionales y nacionales que se repiten en las pistas de diferentes bares de la capital y la provincia, no hay demasiada originalidad.

Y me inclino a pensar que en su dinámica hay un esfuerzo desesperado por ajustarse a los cánones dictados por una sociedad patriarcal que es denunciada en las notas de Cyndy Lefevre.

Por otro lado, la construcción de un aspecto homosexual incuestionablemente masculino (el gay que pasa horas en el gimnasio para sugerir fuerza a través del volumen de los bíceps; lleva tupido bigote, usa cabello corto, exhibe fuerza, y hace un calculado despliegue de masculinidad), es un esfuerzo por corporeizar una ilusión de masculinidad intachable, sin descuidar rasgos primarios y secundarios, y así rinde culto a la desmesura peniana, en un esfuerzo por apoderarse de la idea misma de la masculinidad, de los rasgos del padre, sin cuestionarlo. Se venera al patriarca, ya sea en su aspecto amable como puede ser el Oso (hombre robusto, barbado, de pelo en pecho, fuerte y varonil: rasgos visibles del patriarca). O se ama al chagal, su versión sexual, más cercano al padre de la horda primitiva, que reúne las actitudes más deleznable del sistema patriarcal, en el sentido de que es sólo desmesura y performance peniana, (de eso presume). Por otro lado, ¿qué es el video porno homosexual? sino una serie de escenas que tienen como objetivo la exhibición de falos desmesurados en erección en donde hay efectividad peniana exclusivamente, escenario privilegiado para el semental. En estos burdos ejemplos, los homosexuales desgraciadamente no son radicales. Por el contrario, parecen conservadores; más sumisos que revolucionarios.

Las propuestas de Lefevre en cuanto a situar el origen de la homofobia en el sistema patriarcal, parecen adecuadas, como también su descripción de este sistema como un sistema que concentra todo el poder en el patriarca y cuya función es la propiedad y la reproducción del poder. Al mismo tiempo no sé hasta qué punto, hay cierta complicidad del homosexual con ese sistema. Ignoro hasta qué punto la homosexualidad podría considerarse como una posible forma de sostener ese sistema patriarcal, a través de la falocracia gay y la obsesión por apoderarse de ese bien que es el centro en el que descansa el patriarcado: el pene en erección.

Los masculinos, los travestis han apostado pasionalmente; se juegan el todo por el todo en un camino

(búsqueda de la esencia de la masculinidad, búsqueda de la esencia de la femineidad) que lleva al exceso. Obsesiva y obcecadamente pugnan por esa opción sin temer un cierto monotematismo estéril. ¿No sería más interesante apostar por el enriquecimiento? Esas dos formas extremas significan dos formas de colocarse ante la femineidad y ante la masculinidad, en primer lugar como si éstas fueran esencias. Buscan formas puras sin contaminar. Ahora bien, esa masculinidad puede verse como una manifestación de misoginia que consistiría en eliminar compulsivamente aquello que pudiera resultar femenino. En esta estrategia estaría implícito un “me permito ser homosexual a condición de librar una lucha sin cuartel a todo lo que haya de femenino en mí”. Mientras que el travestismo puede ser una forma de volver a lo femenino grotesco, ridículo. Esas figuras son prototipos de la exageración, del mal gusto, de la mujer objeto que es todo busto o toda nalga. Es la celebración de la mujer como objeto al servicio ya no del macho sino del pene.

Tres momentos de Guillermo Núñez Noriega

Extender entonces la mano
Es hallar una montaña que prohíbe,
Un bosque impenetrable que niega,
Un mar que traga adolescentes
rebeldes.

Luis Cernuda

Después de definir la homosexualidad como “Una forma de resistir y transformar la cultura opresiva en la que vivimos, es cuestionar los modelos hegemónicos. Es un acto generoso, es un acto político.” en “Deconstruyendo la homofobia. Una lectura política del erotismo”, se articula normalidad, violencia, miedo, ansiedad; miedo a amar y miedo a perder poder. “El ideal hegemónico de masculinidad... cuando se internaliza, produce miedo, ansiedad, porque se basa en la represión constante de una dimensión irrenunciable de la vida, el eros polimorfo y perverso.” (p. 4) Guillermo Núñez Noriega define la homofobia como “actualización de la identidad masculina considerada normal.” Mientras que el asesinato homofóbico es considerado como “objetivación de un terror interno.”

(p. 5). Socialmente, sin embargo, el efecto es diferente: el hecho de que en el grupo haya un homosexual, genera sentimientos de vergüenza y deshonra grupales, generadores de más homofobia y de aislamiento. Guillermo Núñez Noriega denuncia una tecnología social que alienta la homofobia, a través de leyes, propaganda, de los aparatos de difusión y las instituciones.

El “modelo dominante de masculinidad está basado en la represión y menosprecio de las dimensiones placenteras y afectivas, amorosas, y en el privilegio de valores como la fuerza, la invulnerabilidad, la autosuficiencia emotiva, la racionalidad; y de una red institucional que normaliza y apoya.” (p. 7)

A pesar de las reservas que se pueden formular¹⁴, “Deconstruyendo la homofobia. Una lectura política del erotismo” tiene valor testimonial sobre todo en la primera parte, cuando el autor habla en primera persona (para definir su malestar en cuanto a la tolerancia como respuesta mitigada y arrogante contra la homofobia) y al final cuando Guillermo Núñez Noriega, habla desde un nosotros de su testimonio y señala como “razón profunda de este ensayo: que intimen conmigo independientemente de su sexo, que me dejen intimar con ustedes independientemente de mi sexo.” (p. 12) Esta dimensión confiere al ensayo mayor interés en el sentido de que el investigador se juega, se exhibe frente a su auditorio y demuestra que su objetivo no es sólo teórico: los *enjeux* ya no están exclusivamente en el terreno demostrativo, sino también en el terreno emotivo, intersubjetivo.

Para proceder al comentario, propongo diferenciar dos niveles en el artículo: por un lado el arsenal conceptual y por el otro el lado personal, íntimo. La misma colocación en dos dimensiones revela tanto la dificultad del tema como la necesidad de crear una estrategia para abordarlo en la cual la biografía personal

no puede estar reñida con el lado teórico, ni la dimensión testimonial, puede desligarse del prurito conceptual y demostrativo. Hablar de homofobia en otros términos como lo propone el autor desde el inicio implica además proponer un dispositivo tanto teórico como emotivo. El texto está más allá de ser meramente un ensayo, un artículo, una conferencia o un testimonio: tal proceder no debería estar ausente en la reflexión actual de la comunidad gay.

Quizá lo más novedoso y polémico del texto es que Guillermo Núñez Noriega plantea la sustitución de homosexualidad y heterosexualidad por los conceptos homofilia y heterofilia. La primera consiste en el poder para establecer relaciones con homosexuales, y es definida como una acto de empatía. “La homofilia tiene como sustento una cualidad de relación: la posibilidad de construir lazos de intimidad”. La segunda es la capacidad de tener relaciones con personas con sexo diferente. Por lo tanto, la nueva persona, despojada de su heterosexualidad y homosexualidad debe alojar ambas posibilidades, ser homófilo y heterófilo, para que advenga la nueva sociedad. Y plantea que cuando exista un sociedad heterófila y homófila, en ese momento “nos trataremos como personas, como seres humanos capaces de establecer relaciones íntimas entre nosotros” (p. 12). Guillermo Núñez hace esta declaración después de haber señalado que en el mundo heterosexualista está prohibido la intimidad y la apertura al otro. Al proceder de esta manera, Guillermo Núñez desplaza el problema de la homofobia a la capacidad de abrirse, de mostrarse vulnerable y a la empatía con el homosexual, cuya estructura deseante sería reconocida por quien practica el amor con personas de sexo diferente, en su transformación homofílica. Sin embargo, resulta improbable, a estas alturas del proceso de salida del clóset, que un homosexual renunciara a jugarse como tal, a no presentarse como gay, para llamarse homófilo. Desde mi punto de vista, no se abandona la gaydad como posición que es la que nos ocupa y es desde donde pensamos la homofobia. La comunidad ha apostado todo a ello, está profundamente involucrada con ella, hay una larga historia que no sólo es personal, sino también, por haberla asumido, colectiva y genérica. Yo me dirijo, en primer término a quien tiene una historia de persecución

¹⁴ Frente a la desmesura del título de la conferencia –aspecto que debe ser tomado en cuenta–, el texto apenas explora el tema y propone una solución poco operativa. En efecto, la vastedad de los términos homofobia, política, erotismo contrastan con la brevedad de un texto que no siempre resulta claro, que no está exento de contradicciones, y que resulta enunciativo más que analítico.

inscrita en la piel y en la memoria, como señalé al principio. A este respecto, quisiera retomar la canción de Alaska cuando dice: “Me apuntan con el dedo y a mí me importa un bledo.” No es que a mí me importe un bledo la homofobia. Tan es así que escribo sobre ella. Pero ha sido necesario en algún momento de la biografía individual que a uno “le importe un bledo” para que un homosexual se transforme en gay. Ciertamente no le importa un bledo la homofobia en nombre de la cual es estigmatizado, perseguido, befado, sino los procedimientos de una sociedad heteronormativa que enjuicia. Esta forma de defensa y de liberación, esta distancia, es precisa para pensar en la propia situación, para diseñar estrategias diferentes.

Quizá uno de los aspectos más atractivos de los textos de Guillermo Núñez Noriega son los ejemplos que trae a colación y que se presentan bajo la forma de relatos breves. Se trata en este texto de tres escenas que deben ser explotadas a través de un análisis, mismo que Guillermo Núñez Noriega no hace, aunque no hay que desconocer la enorme capacidad que tiene para recogerlas. Sin embargo, en la segunda estampa de este artículo, en el testimonio de Alejandro, se debe estudiar lo que llamaré la doble coartada del heterosexual. Cito *in extenso* el testimonio:

Habla Alejandro: nos habíamos mirado como diciéndonos algo, que había interés. Se metió a un baldío a orinar y me miró. Yo me metí también y le saqué platica. Le dije que era casado. El me habló de viejas, de que venía caliente, lo que dicen los hombres cuando orinan como para establecer distancia, tú sabes. Pero al rato yo me acerqué más, él como que quería y no. Le digo “entonces qué ondas?” mientras le toco levemente la pierna. “No nada”. Le pregunto “no te gustaría cotorrearla con batos?”, y me dice “no, pues solamente si hay feria”. “No pues no”, le digo. “Yo lo hago por placer”. El bato como que se sacó de onda y me dijo “así que eres puto”; yo me molesté y sin calcular las consecuencias le digo: “el prostituto eres tú porque cobras”. El bato se encabronó y se abrió, empezó con una habladora de que él no era prostituto, de que yo era puto, de que por eso pasaban las cosas que pasaban, que el sida, que el mundo, que el país estaba como estaba por

gente como yo... Me tiró chingazos, me defendí y como que yo estoy más grande me tuvo miedo y empezó a gritarle a la policía. (p. 6)

Parecería que desde el punto de vista heterosexual, es preciso (re)confirmar que el homosexual es el otro. Si en la aventura hay dinero, si la sexualidad es colocada en el ámbito comercial y existe ganancia, entonces el heterosexual puede permitírsela. Siempre y cuando él fuera activo, y al que le pagan. Gana dinero, gana placer, gana su conciencia que es engañada con el señuelo pecuniario, mientras que el otro (activo, el que hace todo) sería el homosexual. Es el otro el que tiene que pagar, es el otro el que debe ser mantenido en el polo del rechazo, el que debe hacerse cargo de lo humillante. Resulta paradójico que ninguno de los dos *partenaires* acceda a colocarse en esta situación, y se definan verbalmente como heterosexuales.

En el relato, quien al final es tratado de puto, es el que se acerca, quien aborda, inicia el diálogo, toca el cuerpo del “heterosexual” y propone la relación, es el elemento activo. El supuesto “heterosexual”, el elemento pasivo, por su parte, entra en el terreno baldío (con el objetivo de que lo siga el otro), con la esperanza de que lo aborde un “cliente” que ha mordido el anzuelo, con la expectativa de que lo haga gozar y como corolario le permita pensar aún en la coartada para su conciencia de que el incidente se dio porque el otro insistió, porque lo acosó y le ofreció dinero. Incluso, desde su perspectiva, se prestó a lo que nadie toleraría como lo es mostrarse pasivo. El “heterosexual”, interpelado como prostituto en el testimonio, iba por todo: quería ganar en el terreno sexual, en el plano económico, en el plano de superyóico: la suma de éxitos en estos tres terrenos halagarían su narcisismo. El “heterosexual” pretende colocarse como objeto de deseo fuertemente investido. Lo es a tal punto que no sólo alguien lo sigue hasta un sitio inesperado como un baldío sino que lo aborda y después de todo ello esperaría que se le pagara. No es remoto que llegue a pensar que él debe de ser muy sensual para desencadenar toda esta serie de actos.

Sin embargo, la escena no se produce de esa manera porque no accede a pagar quien se acercó, y además exige que el *partenaire* manifieste un deseo homosexual. Alejandro pide algo imposible en la medida en que el

otro persigue tan sólo una satisfacción en el terreno narcisista. Y para lograrlo está dispuesto a todo, como es exhibir a Alejandro (por ello llama a la policía). Si está “cerrado”, adjetivo que aplicamos desde la perspectiva de las propuestas de Guillermo Núñez, no es porque no se raje en el sentido del ensayo de Paz (por otro lado, caduco, racista, retórico). Está “cerrado” en una posición narcisista. No le importa el otro, no le importa un placer orgásmico. Le importa que el otro le devuelva una imagen magnificada de sí mismo. A la postre, éste es el tipo de erotismo posmoderno, un erotismo que excluye al otro. El encuentro en el baldío está atravesado por la homofobia, de eso se trata y es por homofobia que ambos personajes no llegan a una relación orgásmica y el encuentro resulta ríspido.

Por tratarse del breve espacio de una conferencia, Guillermo Núñez Noriega no pone en relieve los rasgos sádicos de la escena: el campo baldío iba a ser un campo de placer, y se transforma en una arena en la que se miden fuerzas. En lugar de escena erótica, se trata del enfrentamiento de dos personas; de un forcejeo¹⁵. En la historia parecería que a la postre quien pretendía ser el amo y señor, quien buscaba satisfacciones narcisistas sometiendo al otro, resultó ser quien resbala de su posición de poder y solicita auxilio a la policía. El homosexual no acepta doblegarse. No ve la relación sexual como el acto de un esclavo, ser pasivo no es ocupar el sitio del esclavo. El solicita una posición de involucramiento diferente. Pero el “heterosexual” (ese heterosexual sin nombre, yo no daría

carácter universal a esa escena) sólo puede entrar (aspira a entrar, sin lograrlo) a esa relación como Amo: le es imposible ver una relación en términos de igualdad. Es preciso que exista una relación disimétrica y que el otro sea el esclavo. No es que el otro sea *el* representante

de *la* heterosexualidad. Se trata de un sujeto que exhibe ser “heterosexual” y que desea ser Amo. Entre heterosexual y ser amo existe la misma distancia que entre homosexualidad y esclavitud. Se trata de ámbitos que pueden coincidir o no, pero que no son equivalentes. Mientras tanto, el supuesto heterosexual grita pidiendo auxilio y se pone en ridículo, en la posición de una señorita pudorosa decimonónica que al no poder defender su pundonor tiene que gritar para que acudan a salvarlo las fuerzas del orden. Es sintomático que en esta escena no intervenga la sociedad más que uniformada, con la apariencia de la policía. Nuevamente el homosexual sería acusado, aunque no se sabe bien a bien de qué. Lo importante, parece ser, es que esté en culpa y que en cualquier momento puedan inter-

venir las fuerzas punitivas de la sociedad sobre alguien que ha sido etiquetado como puto.

Por último, Guillermo Núñez Noriega tampoco hace alusión a que todo se produce en un terreno baldío, en un sitio poco probable para que florezca la hetero/homofilia que predica en el artículo. Lo que buscaba el narrador no era a un hetero/homófilo, ni el “heterosexual” buscaba a un hetero/homófilo. Ninguno de los dos sabe que estas opciones existen en el gabinete del investigador. Sin embargo, es Alejandro quien sacude el tapete al “heterosexual” anónimo al negarse a pagar, al defenderse y darle golpes. La historia tiene un final feliz: no se trata más de una escena en solitario, ni de un baldío situado en el margen. Se trata de la arena en la que sin que se quiera conscientemente, está plantada la comunidad gay, donde el objetivo es desactivar el engolosinamiento en la posición de poder. Es cotidianamente, cuestionando, no cediendo, ganando



¹⁵ A pesar de que el tacto se reduce a muy poco, con Leo Bersani tendríamos que reconocer de todas formas el erotismo de la escena (erotismo en el encuentro, en el duelo verbal y físico, en la narración, en los efectos de la narración para el narrador que logra poner en ridículo a un supuesto machín, incapaz de defenderse solo en la arena). Una sexualidad no orgásmica cuyos dividendos son también discursivos. Cfr. *¿El recto es una tumba?* (Edelp, Tucumán, 1999).

cada una de las batallas en donde hay posibilidad de distender la tan difundida pulsión homofóbica.

Habría que señalar que en ese acto de homofobia que se desprende del testimonio de Alejandro, los dos protagonistas, el propio Alejandro y el “heterosexual”, ven frustradas sus expectativas¹⁶. Ni el “heterosexual” saca los pingües beneficios que esperaba, ni el narrador encuentra una experiencia sexual que es lo que esperaba como un inicio hacia otra cosa, si tenemos en cuenta el contexto de homofilia/heterofilia en que se evoca este testimonio. Estas expectativas defraudadas, dan origen a una confrontación. La expectativa “heterosexual” es particularmente usurera, quiere ganar todo y por ello su lógica consiste en arrasar, su estrategia es devastadora porque no da nada a cambio. Se presenta con señuelos. Esto pone en evidencia la manera en que se estructura una de las escenas típicas de la homofobia. En este testimonio se puede descubrir el narratema de la violencia homofóbica en la que interviene un mayate travestido en lobo en espera de una presa que haya tomado un atajo en el bosque (este es el argumento de *Dulces compañías* de Oscar Liera; es el desenlace de la muerte de Pasolini...). Desde mi punto de vista, la rapacidad del varón-homófobo-heterosexual, joven de clase social baja, poco tiene que ver con la ansiedad y miedo al otro homosexual que generarían un ataque homofóbico, como lo sustenta Guillermo Núñez Noriega en la primera parte del artículo. Este narratema permite apreciar una manera de actuar muy extendida en la sociedad¹⁷:

El caso de Iván, golpeado por la misma persona que anteriormente había rechazado (p. 5) demuestra también la contrario a la definición de homofobia de

Núñez.¹⁸ El golpeador anónimo no mostró ni ansiedad ni temor al expresar sus pulsiones amorosas. Posteriormente uno podría avanzar la hipótesis de que no es que le moleste el haber sido rechazado, y castigue en cambio a quien lo rechazó. Uno tiene la impresión que es más bien para evitar que lo denuncie, que lo exhiba, el móvil por el que se decide a golpear primero, como un acto amenazador y medida protectora. A la postre, calcula que siempre tendrá más crédito él que el homosexual reconocido porque explota el prejuicio de que sería el homosexual el que seduce y acosa a los pobres heterosexuales (icuriosa inversión de los términos!, nada raro como mecanismo de defensa). En el testimonio de Alejandro, el “heterosexual” anónimo no tiene deseos homoeróticos (en el sentido de Núñez); cuenta más bien con un proyecto narcisista, sadista y económico: un erotismo no orgásmico.

Con estos comentarios, a lo que apunto es a afirmar que hay homofobias, es decir, diversas formas de perseguir al gay sin pretender reducirlas todas a una razón: la homofobia debe ser también considerada en cuanto a clase social, edad, sexo, lugar, raza, nivel sociocultural. No solamente se basa en el temor y un miedo, como lo señalan Núñez y Lefevre, aunque la homofobia se trate también de eso, sino que puede ser también en no pocos casos, una forma astuta, una actitud fría y calculadora de sacar ventaja. Colocarse en una posición rapaz frente al otro tiene los efectos demole-dores que lamentablemente conocemos en el nivel de la estadística, la violencia, la risa, la ironía, la injuria de la que Guillermo Núñez Noriega no quiere saber porque es lo que abunda.

Imposible disentir de la propuesta de Guillermo Núñez Noriega sobre la necesidad de pensar nuevas formas de analizar la homofobia, y en la necesidad de que hay que encontrar una salida al abordaje de la homofobia que no sea el de las estadísticas. No coincido con su optimismo de que desaparecería en un futuro cercano, sobre todo a partir de nuevas actitudes que él observa en la juventud. La suya me parece una

¹⁶ ¿Cuál es el sitio de la denegación en esta historia? ¿Cuál es la relación entre homofobia y denegación? Todo pasa por aquí y la homofobia continuará como un continente poco explorado mientras no haya estudios desde esta perspectiva.

¹⁷ En el artículo, la homofobia es definida en efecto como “el temor, la ansiedad, el miedo al homoerotismo, hacia el deseo y el placer crótico con personas del mismo sexo.” Y agrega “es la práctica, socialmente regulada y avalada de expresar ese miedo y ansiedad con violencias.” No pongo en duda esta definición general, sin embargo, no es operativa en casos comunes y corrientes. Por lo cual, la homofobia tiene que ser entendida desde un plano conceptual amplio al mismo tiempo que esas definiciones tienen que ser confrontadas con el caso particular.

¹⁸ Habla Iván: “la primera vez [que sufrí agresión física] una persona me golpeó porque no quise estar con él; porque lo rechacé sexualmente. Después lo vi con su novia y, al verme, dijo: “cómo me caen gordos los putos” y me golpeó. (p. 5).

conclusión poco realista, lo cual se enunciaba desde el principio del artículo, cuando en un intento por sobrepasar la benevolente tolerancia que adorna a quien la practica, Guillermo Núñez Noriega agrupa por una parte tolerancia y diferencia y por la otra amor y unión en algo con ecos de las propuestas reivindicatorias seseitaiochescas, de los hippies, por ejemplo. Todo ello es polémico. En el mencionado artículo de Patrick D. Hopkins donde termina afirmando que desea traicionar al género, se señala que:

Homophobia is not a social prejudice (on the xenophobic/minoritarian model) than can be eliminated by education or tolerance training. It will not be eliminated just by persuading people to be "more accepting." While these approaches may be helpful, they do not get at the basis of homophobia –binary gender systems and heterosexism. (p. 182)

Masculinizar la gaydad como estrategia reivindicatoria (¿misógina?)

En "Reconociendo los placeres, desconstruyendo las identidades: Antropología, patriarcado y homoerotismo en México", Núñez Noriega muestra sus reservas frente a la terminología en los estudios sobre los homoerotismos (Carrier, Almaguer, Herdt, Alonso, en particular la descripción que considera que en México hay dos sistemas, uno tradicional de influencia mediterránea, y difundido en las clases populares que se manifiesta en la oposición pasividad y actividad, y que remite a poder/sometimiento, junto con el sistema noreuropeo de gaydad, extendido en las clases medias urbanas, articulado en relaciones de igualdad) para proceder después a una descripción con una nueva terminología, no importada, sino local, de lo que sucede en Sonora. Habría que precisar en primer término que no se trata de homoerotismos como lo señala el título, sino de un caso particular, el del Noroeste, que ilumina otros casos, otras regiones. ¿Cómo aparece el sexo entre varones bajo esta nueva luz, con los términos que utilizan los mismos involucrados para hablar de su experiencia? No hay

duda de que llamar a las cosas por su nombre, por los nombres originales, empleados realmente, sin recurrir a importaciones, abre perspectivas. Sin embargo, esos nuevos términos exigen un comentario al menos, en especial sobre el punto de articulación del que surge esa terminología. De otra forma, con una aceptación acrítica habría un efecto especular que impediría ver un más allá. Además es preciso situar este nuevo discurso, poderosamente propositivo, en un contexto más amplio. Aunque sin labor de campo, desde un punto de vista antropológico, que yo pudiera oponer a la argumentación de Núñez Noriega, los comentarios a este texto resultan limitados.

En primer lugar, no es lo local por sí mismo un valor absoluto, hay que relativizarlo a la luz de lo que ocurre en otras partes del país, en el que esa experiencia puede resultar diferente. En el estudio se dice que "la antropología del homoerotismo no debe conformarse con registrar la convención social." (p. 267) Las palabras sobre las que se centra la exposición de Núñez Noriega y que necesitan un comentario son "cotorreo", la obsesiva insistencia en la masculinidad en los testimonios sobre experiencias homoeróticas, así como el hecho de que quienes practican el sexo entre varones se rehúsan a utilizar la palabra gay u homosexual para nombrar su experiencia, a fin de cuentas palabras ajenas y sobre las cuales pesa en mayor o menor grado efectos estigmatizadores.

Los esfuerzos de Núñez Noriega se encaminan a ver a la homosexualidad de una manera en la que no esté anclada, circunscrita en la sexualidad lo cual apuntaría a "el desaprendizaje de convenciones dominantes de masculinidad y la elaboración de nuevas formas de ser hombre" (p. 284). Señalar que no se trata de una cuestión en la que lo más relevante es quien penetra a quien, y quien es penetrado por quién, automáticamente lanza la interrogación sobre la homosexualidad por un derrotero que no se detiene en lo somático. En el caso de los gays, o de los cotorreadores, como sucedió con los indios en los siglos xv y xvi hay que subrayar que ellos –nosotros– también tienen –tenemos– alma. A este respecto hay que introducir una apostilla a la problematización sobre la nominación homosexual/gay. Gay tiene la ventaja de referirse a un grupo de personas sin poner en primer plano el término que los

nombrar por su sexualidad. La conclusión a la que llega Núñez Noriega es elocuente: “También nos ha permitido reconocer al campo de relaciones homoeróticas como un espacio de constante desordenamiento de ideologemas sexuales y género patriarcales.” (p. 284)

El esfuerzo por una nominación diferente viene acompañada de éxitos tangibles: la terminología de los testimonios permite burlar mecanismos estigmatizadores: “Al nombrar el deseo como “cotorreo”, se resiste el poder nominativo y de distinción del patriarcado.” (p. 277). No obstante, no debe perderse de vista que este término es producto de la represión, de un esfuerzo eufemizador que remite a un conflicto discursivo (quizá en el fondo de todo esto se encuentre una fuerte denegación).

La administración de la palabra en las relaciones homoeróticas, que describe Guillermo Núñez es peculiar. Lo que se hace no debe saberse, no hay que hablarlo, y parecería que no hay que permitir que se prolongue, dando paso a una relación. Al menos en un caso, el de Francisco, es preciso recurrir a una amenaza de muerte para impedir su difusión, “cualquier cosa que hagamos juntos se queda nomás entre nosotros, pero si te rajás, te mato” (p. 279). Por lo tanto, hay que silenciar la relación homosexual: “si hablas te mato”. En semejante intento de descripción es sorprendente el alto grado de represión que existe. Sólo se trata de un “cotorreo”, y al menos discursivamente eso implicaría que no puede verse como algo serio. En ese nivel, de lo pasajero, de lo fuera de lo asentado, o de lo que puede llegar a asentarse, es donde puede aceptarse la pulsión “cotorreadora”. Es necesario circunstancias muy especiales, el alcohol incluso (media docena de cervezas, como mínimo) para que se pueda dar; para burlar los mecanismos superyóicos de censura; para que pueda aflorar algo que no está destinado ni a la permanencia ni a la circulación dentro de la sociedad. El espacio afectivo, simbólico, es reducido y está rodeado por un alto monto de denegación, que vehicula la frase, “luego en el camino, como si nada hubiera pasado” (p. 272). Parecería como si la divisa fuera el no concederle ninguna secuencialidad ni al deseo, ni a la identidad, o a la construcción del rostro de la gaydad. Hay una división que separa la riqueza de las prácticas sexuales

de las palabras que lo nombran. Núñez Noriega apunta incluso que:

Se trata de una ausencia representacional que tiene implicaciones ideológicas y políticas importantes que fortalecen las tecnologías de poder del patriarcado, pues, por una parte, se silencia que existe una verdadera lucha al nivel de la representación, por el poder de representar la realidad social, en el campo de la sexualidad y las relaciones de género; y por otra parte, se silencia el carácter cultural y político de la definición y asignación de las identidades. (p. 280)

Por ello es necesario que los participantes no sé si sean particularmente masculinos, pero sí insisten en ello. La homosexualidad no es cuestión de femineidad, habría una verdadera fobia, y por lo tanto es preciso tener *apariencia* masculina para desde el abrigo que brindaría ese plus de masculinidad en el orden del semblante, quedar fuera de la sospecha, de la injuria. ¿Se trata de un mecanismo protector, que desencadena estrategias paranoicas, o de denegación?

Aunque parezca un juego de palabras hay que plantearse. ¿Qué hay en esa entrega pasiva del activo a un pasivo que en realidad es activo? Si el activo participara activamente en la relación sexual con otro hombre, cabría el riesgo de que ello delatara que en realidad le gusta, que está comprometido. Permanecer como pasivo le permite en cambio decirse que no es él quien promueve esa relación sino el otro, el pasivo, el joto, el que de todas maneras ya está estigmatizado. Y de esta forma estaría remitiendo la responsabilidad de esa práctica prohibida por el discurso patriarcal dominante. Habría que pensar los efectos estigmatizadores como una manera de comprometerse con su deseo y con una disposición para jugársela en la relación con el otro.

En el contexto del cotorreo, la gaydad vuelve a un *outside* permanente: pero también en el cotorreo hay un grado de autocensura, de mantener el deseo en un espacio *fuera de: fuera del* ámbito de la palabra, *fuera de* la sociedad, *fuera de* la política, *fuera de* lo público.¹⁹ La homosexualidad se queda como una tierra donde se

¹⁹ A este respecto habría que comparar esta estrategia discursiva del Noroeste de México, con el discurso heterosexual no

habla una lengua extranjera. Existe incluso un vocabulario qué aprender, fórmulas específicas para promover el contacto: “¿Qué ondas, no tienes ganas de cotorrearla?” (p. 277) En el monte, en el camino, aparece un lazo afectivo que desconoce el discurso imperante sobre la sexualidad, pero la práctica vedada de palabra, es una forma de aceptación discursiva y por ello las prácticas no reciben una nominación más directa. Se trata de mantenerlas bajo el cobijo del silencio: como si para entregarse a ellas fuera preciso una coartada. Es precisa la justificación del plus de masculinidad, el eufemismo, la denegación. Es necesario borrar cualquier índice de femineidad que pudiera aparecer.

Al leer el artículo de Núñez, lo primero que salta a la vista es el barroquismo de un discurso que se sirve de una serie de recursos retóricos para hablar de la experiencia sexual. La subjetividad se crea abrigada por la denegación, el eufemismo, la coartada, el desplazamiento, la hipérbole. Parece ser un discurso que tiene como síntoma un profundo malestar, una profunda inadecuación con los discursos heterosexual y gay prevalecientes. Y no creo que haya que excluir como causa de ello al peso de la censura:

La función del término “cotorreo” es evadir el campo de las identidades sexuales dicotomizadas y el estigma, colocando la práctica homoerótica en el campo de la aventura, de la hazaña cómplice, de la diversión, incluso de la “travesura”. (p. 277)

Habría que preguntarse si en los terrenos de la aventura, la diversión, la travesura, la hazaña, no remitirían más a lo deportivo, a lo infantil, lo cual resta la dimensión de duración, de seriedad, de consolidación, de legalidad y de seriedad a la relación afectiva entre varones: no veo en estos campos dónde queda la subjetividad, el afecto, el compromiso. A fin de cuentas, se quiere convertir en proeza lo que es estigmatizado, y

hegemónico, como las películas de Tykwer, quien desde *¡Corre Lola, corre!*, *La princesa y el guerrero*, *En el cielo* mantiene a sus protagonistas fuera de la ley, fuera de la sociedad. Sólo en la marginalidad florece la pasión amorosa, sea ésta heterosexual u homosexual.

allí se puede percibir la operación de un mecanismo de defensa que consiste simplemente en cambiar imaginariamente de signo lo que no puede admitir el sistema de valores.

La insatisfacción terminológica del autor se plantea como un espejo, *mise en abîme*, de esa insatisfacción en la práctica y la palabra de su corpus estudiado:

... en Nicaragua, un hombre puede tener relaciones sexuales con otro varón sin ser estigmatizado, siempre y cuando desempeñe en la relación anal el papel “activo”, de penetrador... (p. 267)

En primer lugar, esa aparente permisividad o apertura, supone una práctica discursiva específica: lo que pasa en la intimidad de la alcoba, debe ser acompañado por una actitud o un discurso no verbal que informe (y a la vez no lo haga) a la sociedad quién es el penetrado y quién el penetrador de tal manera que no haya lugar a duda, porque de haberla, eso desencadenaría un mecanismo estigmatizador. A fin de cuentas, se trata de una sociedad que está atenta a que se ejerza una sexualidad dentro de un binarismo que a pesar de ser aparentemente más permisiva que otros discursos prevalecientes, no deja de ser empobrecedora ya que reduce la sexualidad a penetrar, y la delimita en la analidad. El problema de la homosexualidad en la sociedad no pasa por una cuestión de permisibilidad, sino de una actitud no vigilante sobre la vida sexual. A la sombra de una actitud permisiva florecen marginalidades. Porque el que permite mantiene siempre el poder, es siempre el patriarca.

A lo largo de los testimonios hay una preocupación por subrayar la masculinidad para despejar la asociación mecánica gay/afeminamiento. Si atendemos a los testimonios, el cotorreo podría definirse como una intimidad entre varones construida en primer lugar verbalmente, y después con caricias, con un acercamiento en el que hay ternura, puede haber o no sexo, penetración. En algo que parecería como un afán por la corrección sexual, se trata más de relaciones de manita sudada, que de *partners* que persigan placer genital, o el orgasmo. Si por una parte hay un esfuerzo por adecentar esos encuentros íntimos, por la otra hay

una represión que se dibuja como rechazo a la relación sexual, que puede muy bien venir de un afán de salir del alcance del estigma social. Ellos no tienen una gran libertad en cuanto a su cuerpo: unos no permiten los besos, otros no permiten que se les toquen las nalgas: esa actitud protectora hacia sus orificios reduce a un soma a ciertas zonas: de tal forma la marca de lo prohibido hace que estalle, que se vuelva fragmentario el cuerpo. Es en esta contención sexual en donde se puede apreciar la fuerza de la represión y la manera en que el cuerpo masculino queda particularmente reducido en el terreno sexual. Se le puede ver, pero no tocar, puede ser objeto de exhibición y voyeurismo pero no hay que tocar o penetrar ese trasero espectacular que refiere Martín. En su testimonio, se insiste por lo menos dos veces en la apariencia masculina. Por otro lado, en el momento de mayor acercamiento de los cuerpos se produce la evocación de la esposa del otro, ámbito femenino al que se le roban momentos; y se hace una comparación sesgada que tiene como objetivo poner más alto el placer homoerótico. Ese terreno del homoerotismo aparece en ese testimonio nuevamente como algo fugaz, no como algo permanente. Esa relación corporal homoerótica se produce como corolario a un sinceramiento. ¿Acaso los problemas en la pareja heterosexual, que no se precisan, se solucionarían con un acercamiento homoerótico —o todo es coartada? En todo caso, habría una oposición entre el carácter problemático de la relación estable, con el carácter placentero del acercamiento fugaz; problema con la heterosexualidad y el placer homosexual.

Aunque Núñez Noriega insiste en que no expone los testimonios para estimular la imaginación sexual de los lectores, como de costumbre, las palabras de Martín, Saúl, Noé, Javier y Francisco, que refiere Núñez Noriega son atinadas, elocuentes y hacen que la imaginación de un habitante de la ciudad de México sienta nostalgia por esos contactos tan apasionados que revelan un compromiso muy fuerte, de sí mismo y del otro, mismo que lo explicita Francisco diciendo “no olvides que estoy confiando en ti” (p. 279). Uno de los logros del antropólogo es hacer sentir al lector la distancia que existe entre la elaboración teórica y las experiencias tal como la relatan los entrevistados. Los poderes narrativos de Núñez Noriega radican en su

manera de exponer críticamente una bibliografía, al mismo tiempo que propone con su trabajo de campo nuevas perspectivas: el relato armado con todo ello tiene un elemento adicional que abre a una dimensión de la seducción y que apunta a un trasfondo personal, a una sospecha de que habría una confesión autobiográfica: “yo soy muy hombre Guillermo, yo sé como ser un buen amigo, y la podemos llevar a toda madre, tranquilos, pero si me invitas a hacer algo, lo que sea, lo que sea... y me conviene hacerlo, le entro...” y luego le dice que “voy a estar contigo hasta la muerte”, en esas entrelíneas el lector adivina un romance, estrategias de seducción mezcladas a la investigación, una postura académica incluso en la intimidad: esto como un modelo posible de los estudios de género en que el investigador se coloca de una manera *sui generis* en el campo de estudio, comprometiéndose él mismo en ese juego de seducción, en el que el investigador está fuertemente investido en una red de deseo: de tal forma el deseo ya no es deseo de pene: es un deseo escrutador, es una investigación incluso sobre sí mismo.

“Voy a estar contigo hasta la muerte”, dice Francisco: pero ¿de qué naturaleza es ese estar? ¿De manera fugaz? ¿amordazadamente, sin poder expresar ese compromiso tan profundo? ¿En el monte?, ¿en la noche? ¿en un camino apartado? ¿Voy a estar contigo mientras no haya testigo alguno?, ¿voy a estar contigo al margen de la sociedad? ¿Voy a estar contigo mientras no esté con mi esposa, mis hijos, mi trabajo, y un largo etcétera?

La gayomaquia

Para estudiar la articulación social de gaydad y heteronormatividad, Guillermo Núñez elabora un relato en el que se enfrentan como el título lo anuncia, poder y resistencia. En la vertiente del poder se coloca el discurso heterosexual, en el eje de la resistencia se encuentran paradigmáticamente consumismo y homosexualidad. Expresaré otra reserva a *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual* (UNAM, 2000): Habría que preguntarse si la homosexualidad es una forma de resistir, en cuyo caso, la homosexuali-

dad sería entonces una resistencia discursiva a una hegemonía también discursiva. Particularmente no me siento armado teóricamente para redargüir ese relato armado con las reflexiones de Butler, Weeks, Bourdieu, Foucault... una plana mayor que crea un efecto de autoridad. Y sin embargo, yo no me concibo como un resistente, y mi experiencia vital no fue guiada ya no por la conciencia de la resistencia, sino por la inconsciencia de esa resistencia: por otra parte, en mis años de diván nada salió a ese respecto. Siento que el estatus de la homosexualidad, *vis à vis* de la heterosexualidad es de otra naturaleza. (Y sobre todo porque no encuentro que la heterosexualidad exista, pero este rollo requiere de espacio y otro momento).

Desde mi experiencia, he de decir que después de la hecatombe del sida, después de la década de los noventa, yo no cuento con la energía para oponerme a algo tan abstracto como el discurso heteronormativo-hegemónico: la energía está absorbida en todo caso en tramitar un duelo, que no podemos desconocer, y para hacer un balance de dos décadas que fueron únicas en la historia de la comunidad y de la sociedad occidental. Yo utilizaría la energía para pensar o imaginar lo que pudo haber sido, y lo que fue, lo que rozamos, las consecuencias y responsabilidades que tenemos frente a la casi desaparición como comunidad, para contar las pérdidas pero también para recoger, preservar y difundir la obra inmensa de todos los que se fueron. Mi impresión es que la homosexualidad ahora es vivida desde otra perspectiva, por lo menos por la gente gay de mi generación. Quizá el discurso hegemónico siga imponiéndose con la misma violencia, no lo sé, pero esa violencia, siento que ya no me concierne, ya no me importa ahora la injuria, o las tentativas de exclusión, frente a la magnitud de la pérdida. Yo no soy resistente, por el contrario, me siento superviviente²⁰. Y la dinámica de alguien que atraviesa por este trance, quizá esté muy marcada por la culpa, pero también por la euforia de haber sobrevivido —hasta este momento. Históricamente recordemos que después del calamitoso siglo XIV, época de peste, hambre y guerra, vino el esplendor del Renacimiento. Me queda esta especie de

consuelo y esperanza en que el futuro traerá algo mejor de estos años oscuros por los que atravesamos...

Por otro lado, me parece insuficiente el establecer un discurso hegemónico documentándolo exclusivamente con el discurso eclesiástico, tal como aparece en *El imparcial*, el diario sonoreense multicitado en la primera parte de *Sexo entre varones*. Sin duda, ese discurso eclesiástico, y el diario señalado, son órganos fundamentales tanto de creación como de difusión de un discurso que ensalza la heterosexualidad predominante y paralelamente llama a la persecución de los marginantes. Sin embargo, hay algo más que quiero subrayar basándome en una constatación que puede parecer obvia: el homófobo de la esquina no está esperando las publicaciones de la iglesia, no espera la hoja parroquial de la semana para proferir injurias zahirientes a la vestida, a la loquita que pasa. Es más, el homófobo, por lo menos no todos, no va a la iglesia y una gran parte del machismo es atea e iconoclasta; por el contrario, son los gays quienes están en la iglesia, como también lo demuestran los últimos escándalos en los que se han visto involucrados los dignatarios eclesiásticos del mundo entero, principalmente en EU.

Por otra parte, en *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual* se eleva al discurso consumista, colocado éste último al lado del discurso homoerótico, a la categoría de hereje. En realidad, la publicidad es tan sólo una proyección de las fantasías más enraizadas en la élite. Yo por el contrario vería en esta falta de concordancia entre el discurso eclesiástico y el discurso de la publicidad una forma de doble discurso. No hay herejía en la publicidad. La coexistencia de ambos en la sociedad, se debe desde mi punto de vista al equilibrio paradójico de esta dimensión esquizofrénica, que está documentadísima hasta el grado que el título de la película húngara *Vicios privados; virtudes públicas*, se ha lexicalizado de una manera sorprendente. Desde mi punto de vista, en la sociedad mexicana contemporánea, no se hace caso a ninguno de los dos discursos (ni eclesiástico, ni publicitario) para normar la vida. Se invoca el primero con aspavientos de anatema y revuelo de sotana, pero no se le respeta (si no díganme cuál es el índice de la gente que entrega el diezmo en su parroquia tal como se pide domingo a domingo en la misa); el otro, con apetencias de libertades más

²⁰ "Jusqu'ici tout va bien" se dice al final de la película francesa *La Haine*.

fantaseadas que auténticamente deseadas. En realidad, ambas formas discursivas no son respetadas. Imposible afirmar que México sea el país más católico en el planeta, o que la gente se comporta de acuerdo a las normas dictadas desde catedral: el número de hijos fuera del matrimonio, el de abortos; la masa flotante de niños de la calle y la desbordante población ceresera, o el hecho de que en México se haya asesinado a un príncipe de la Iglesia, a un cardenal acusado de lavado de dinero, ya revela la falta de piedad de la sociedad.... ya nos revela la ineficacia tanto de un discurso que promete la felicidad del más allá; como la inanidad de la propaganda de la felicidad del aquí y el ahora (que no desborda el grotesco set televisivo). Por otro lado, la sociedad no se comporta tampoco de acuerdo con el discurso consumista: simplemente porque los microsalaris no se lo permiten. De hecho, se trata de dos discursos que excluyen a la mayoría de la población en México aunque le permite vivir de la fantasía y acercarse a la satisfacción sólo por la vía alucinatoria. Parece obsceno que en un país miserable como el nuestro, se despliegue un lujo oriental en los escenarios de los programas con mayor audiencia. Y sin embargo, el efecto de ese discurso del consumismo es anestésico y letárgico.

Yo personalmente, me niego a dar el adjetivo de hereje al discurso consumista, siendo que éste es una forma pervertida, sometida a intereses comerciales, y por lo tanto de crear apetencias desmedidas, sin verdaderamente transgredir, porque si lo hiciera no se le prestaría atención y no cumpliría su función. Si queremos dar oído a las afirmaciones de Guillermo Núñez, habría que concluir que el discurso hegemónico se genera desde dos focos de perversión. Pero ambos tienen en común que esos discursos están basados en la ausencia de verosimilitud, en la mentira. Hasta donde sé, no se pide acta de matrimonio a la entrada de un hotel, por más que ese sea el deseo de los torquemadas de pacotilla que nos gobiernan y que documenta meticulosamente Guillermo Núñez. Ni ellos mismos respetan esas normas, la pruebas son los escándalos sexuales que se suceden día tras día y que alcanzan a los más altos dignatarios de la iglesia no sólo en México, sino en la aldea global. Por otro lado, la gente ve con sumo placer las producciones judías que desacreditan a la iglesia

católica: películas como *Liam*, filmes de terror, abiertamente anticatólicos registran fuertes entradas.

Hasta qué punto sería productivo estudiar la distancia entre palabra y acto; entre discurso y acción en la sociedad mexicana contemporánea: ¿la Constitución se cumple?, ¿se cumplen los programas políticos?, ¿qué -de todo lo que se dice-, es lo que se cumple? ¿A qué distancia entre palabra y acción estamos acostumbrados? Un escándalo como el del reemplazamiento en otro país hubiera hecho caer al gobierno citadino; una oposición como la que había a un secretario como Castañeda, lo hubiera precipitado de su puesto mucho antes de que fuera removido.

En contraste con el hecho de que México es una sociedad en la que existe un fuerte desajuste entre palabra y acto, en el caso del homosexual, allí sí las injurias, toda la panoplia con que cuenta la homofobia, allí sí funciona. Es realmente aterrador que en el vértice de la homosexualidad coincida la injuria y la persecución o el linchamiento verbal.

Dicho esto sobre el marco teórico, he de señalar que los testimonios citados por Guillermo Núñez son verdaderamente conmovedores. Son testimonios de auténticos linchamientos: un travesti lapidado en la adolescencia; uno cuenta su sentimiento de culpa, “yo pensaba que era terriblemente malo...” y se pregunta: “¿quién será tan perverso como yo” (p. 139) otro más define su sentimiento de aislamiento, otro hace una síntesis conmovedora: “Definitivamente esa etapa de la niñez fue una de las más horribles.” Proceso que culmina con una apropiación exultante: “mi vida es mi vida y mi cuerpo es mi cuerpo”: esta tautología revela la inexistencia de otras palabras en esta experiencia especular tan profunda y, al mismo tiempo, la declaración solipsista mide la distancia de ese ser fracturado que ahora se apodera de cada una de las palabras que pertenecían a todos menos a él: porque en el principio el homosexual es un ser sin palabra: “No es de mi familia —prosigue el testimonio—, ni de la Iglesia, ni de la sociedad, ni de los vecinos, ni de mi amante. Es mío.” (p. 170) Este testimonio no se alza para oponerse discursivamente a nada. Es toma de conciencia que, a su vez, es toma de posesión de sí mismo, y toma de la palabra. Otro concluye diciendo “Vale más ser puto y no vivir lleno de angustia.”

La aceptación cambia la angustia por la fuerza y por medios para soportar cualquier eventual agresión.

Guillermo Núñez es un maestro para obtener a través de la entrevista esos testimonios tan patéticos, tan sinceros, tan enterrados tras un gran monto de represión. El investigador teje sus hipótesis hilvanándolas muy emotivamente con esas palabras tan fuertes y verídicas: el lector no puede sino cimbrarse frente a ello. En *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual* es evidente que la intuición del autor y los testimonios recavados, ese material humano aparece en carne viva, con acentos de un sufrimiento más doloroso en la medida en que no había sido expresado, mucho menos escrito, y que fue recavado ciertamente con una gran disciplina de la que da prueba ampliamente el autor y con algo más que pertenece al orden de una persistencia que no se detiene ante lo que podría juzgarse como demasiado evidente: su objetivo era caracterizar todo un mundo que ha estado cubierto por mil y un velos: el velo del silencio, el velo metálico de la censura, por el velo casi intangible del desconocimiento; por el velo más aterrador porque es el de los mismos homosexuales que no se atreven a retirarlo, y a asumir lo que ese sufrimiento oculta, para aquilatar la riqueza cultural que todo ello entraña: es justamente de esa vergüenza como bien lo señala el autor, en donde tiene su origen la energía creativa, uno de los rasgos distintivos que imaginariamente se atribuye la comunidad gay y que concretamente se ha transformado en lo que se ha llamado, desde que la comunidad ha decidido tomar la voz, en la cultura gay de la Nación Queer.

En este sentido, el libro de Guillermo Núñez es trágico: trágico por esos testimonios, trágico por ese silencio, trágico por develar ese sufrimiento. Y utilizo el adjetivo trágico para referirme a la dimensión catártica: ciertamente ha purgado emocionalmente a quienes emitieron esas voces que quedan sin nombre y apellido, ha purgado también al autor que ha padecido toda una catarsis con la escritura, y finalmente ha purgado al lector que no puede leerlo sin lágrimas. Después de tal catarsis uno queda exhausto y con mucho apetito...

¿A quién le importa lo que yo haga?
¿A quién le importa lo que yo diga?
Yo soy así. Y así seguiré
¡Nunca cambiaré!

Repite Alaska.

Bibliografía

- Alaska, "A quién le importa" de C. G. Berlanga e I. Canut (1986), en *Delirios de grandeza*, EMI, Madrid, 1996. 3:24 min.
- Bersani, Leo, *¿El recto es una tumba?*, Edelp, Tucumán, 1999. 72 pp.
- Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse/VUEF, París, 2003.
- Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de Jaime Zulaika, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001. 522 pp.
- Didier Eribon, "Somos raritos, aquí estamos", trad. de Carlos Bonfil, en *Letra S*, 2 de octubre de 2003.
- Jiménez, Rebeca, "Los cuestionan sobre sexo al pedir empleo", *El Universal*, 18 de septiembre de 2003, ciudad, p. 3.
- Marquet, Antonio, *¡Que se quede el infinito sin estrellas! la cultura gay a fin del milenio*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azc., México, 2001. 606 pp.
- Medina, Antonio, "Queer: la seducción de la diferencia", (entrevista con Héctor Domínguez Ruvalcaba) en *Letra S*, 2 de octubre de 2003.
- Núñez Noriega, Guillermo, *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*, UNAM, México, 2000.
- Núñez Noriega, Guillermo, "Reconociendo los placeres, desconstruyendo las identidades: Antropología, patriarcado y homoerotismo en México", en pp. 265-286. Material distribuido en el Seminario de Investigación sobre Homofobia, dirigido por Gloria Careaga en el PUEG, UNAM, 2003.
- Plummer, David, "Policing manhood: new theories about the social significance of homophobia", mecanograma inédito, distribuido en el Seminario de Investigación sobre Homofobia, dirigido por Gloria Careaga en el PUEG, UNAM, 2003.



LAS ÚLTIMAS ESTROFAS DEL *CANTO A UN DIOS MINERAL* O LA ALQUIMIA DEL VERBO

Ana María Morales*

Hay poetas que construyen, o a los que se les construye, una leyenda alrededor. A partir de los presupuestos que marque ésta, su obra entera se intenta leer bajo una óptica que ayude a aumentar o explicar esa aura misteriosa que los cubre. Posiblemente esto ocurre con Jorge Cuesta; y por partida doble. Por un lado, la fama de su fría inteligencia y espíritu analítico creó en torno a su poesía un cierto temor reverente que persiste aún en muchos críticos que se empeñan en seguir destacando esas características en su producción poética sin atender a otros méritos. Por el otro, y ya en los terrenos de la mitología particular de los Contemporáneos, Carlos Montemayor cita testimonios de Elías Nandino y Gilberto Owen sobre el interés de Cuesta respecto a la alquimia y menciona que solían llamarle “el alquimista”, epíteto que Cuesta aceptaba y al que respondía diciendo: “el más triste de los alquimistas” (Villaurrutia 847-848, citado en Montemayor 32-33).

Químico de formación, y lo suficientemente loco para probar en sí mismo los compuestos con los que perseguía impedir o retardar el envejecimiento de las células, y además fascinado confesamente con lo que de mágico creía ver en la ciencia, el más enigmático de sus poemas, *Canto a un Dios mineral*, el único largo que escribió, ha sido interpretado con frecuencia como un

poema en el que se discuten las transmutaciones quintaesenciales de la materia; un sueño alquímico en el que el poeta persigue describir la permanencia mediante la purificación; es decir, el buscado camino de la inmortalidad.¹

Sin embargo, no es tan fácil como se ha pretendido el relacionar este poema con la Gran Ciencia. Con una definición de diccionario, la alquimia viene a ser el “conjunto de especulaciones y experiencias generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química. Tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal” (*DRAE*, s.v. “alquimia”). Siendo así, podría ser cierto que ambos (Cuesta y la alquimia) perseguían, al menos, algún fin común: la prolongación

¹ Salvador Elizondo opina que: “Cuesta fue químico de profesión y de no escasas inquietudes en ese campo de la ciencia tanto como en el de la poesía, esa otra ciencia de la que Valéry decía que era la más exacta de todas. El gran poema de Cuesta proclama claramente esta preocupación fundamental; se trata de un poema acerca de los estados y transformaciones de la materia inerte. El vocabulario alquimístico no contribuye en pequeña medida a la construcción de este poema que concibe la alquimia como lo que se ha revelado que realmente era: la ciencia de la transformación simbólica de la materia...” (13). A partir de esta opinión de Elizondo, y de algunas observaciones de Inés Arredondo en la misma dirección, otros autores como Montemayor han pretendido leer el poema en términos alquímicos. De hecho, esta fue la corriente dominante hasta hace algunos años.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

indefinida de la vida, pero tal vez ahí termina la identificación en lo que a doctrina se refiere y el verdadero material hermético del poema es un tema discutible. Una diferencia esencial entre Cuesta y la doctrina alquímica es su postura ante la naturaleza: por ejemplo, entre los grandes amantes de la naturaleza, se podrían incluir a los más destacados alquimistas, auténticos adoradores del Dios natural, preso entre el entramado de la materia. Jorge Cuesta, por su parte, parece sostener una lucha perenne en contra de la misma, trata de negarle cualquier valor y, propósito expuesto, al intentar su transformación, trata simplemente de dominarla. Además, la alquimia, pese a toda su parafernalia externa de mecheros y retortas perteneciente al imaginario colectivo, fue una ciencia básicamente meditativa que perseguía la transformación anímica a la par que la de la materia.

Aun con estas diferencias, no se puede negar que las imágenes alquímicas han permeado gran parte del arte y la poesía, incluso de artistas poco conscientes de los símbolos que utilizaban. Y su importancia es innegable

El arte hermético fue el único que desde la Edad Media utilizó las imágenes como vocablos y las reunió en “textos” alegóricos defendiendo una filosofía o describiendo místicas operaciones. De dicha forma, el arte de Hermes se reconcilia con una de las antiguas funciones de las artes concebidas como lenguajes. Es pues, y ante todo, un arte funcional, pero ello no le impide estar insuflado de una imaginación poética que extrae un vigor permanente de una naturaleza que tenían algunos de sus más asiduos amantes en los alquimistas. La naturaleza fue “el espejo” de la alquimia y el arte de ésta un reflejo del universo (Van Lennep 16).

Ahora bien, salta a la vista que es diferente hacer uso de estas imágenes y escribir un poema alquímico. Un viaje superficial por la alquimia y su influencia en el arte puede resultar un peregrinaje por la imagen, ya que ésta, con sus múltiples posibilidades oníricas y simbólicas, fue uno de sus medios de expresión favoritos y, desde luego, no se puede ignorar su importancia, pero no por ello puede decirse que cada texto que usa imágenes o lenguaje alquímico penetra en el campo de los códigos secretos y doctrinas herméticas.

Empero, hay características esenciales que hacen que el *Canto a un dios mineral* pueda ser leído como propuesta alquímica: su hermetismo (en la acepción de oscuridad de significado que tiene la palabra) y el aura de aparente misticismo de la materia que más de un crítico ha encontrado en el poema. Ahora bien, si es cierto que el texto se presenta como oscuro y de difícil lectura, no es tan sencillo afiliarlo directamente al pensamiento alquímico, por lo menos en lo que de experiencia sagrada tenía esta doctrina. El hermetismo del poema de Cuesta es de orden lingüístico. Si bien conserva el mismo afán que comparten Góngora y los alquimistas de escribir sólo para unos cuantos, Góngora es hermético porque sólo escribe para quien lo pueda entender culturalmente, en tanto que el alquimista, mediante el uso de un código específico, se complace en alejar a los profanos, y produce obras auténticamente impenetrables para los no iniciados.²

Es probable que fuera el carácter de ciencia demoníaca y herética, que ya desde Zósimo de Panólopolis reclamaron para sí los alquimistas el aspecto que resultara seductor para Cuesta y el espíritu que lo hizo sentirse cercano a los alquimistas. Como toda ciencia esotérica, la alquimia atrae a los profanos por su carácter de prohibida y, como se deja penetrar únicamente en sus capas superficiales, presta a los turistas un lenguaje que pueden adaptar a inquietudes específicas. Cuesta, tal vez por ser químico,³ debe haber sido sensible a un gran número de estas imágenes de procesos que involucran a los elementos primarios y los transforman en otros diferentes y más complejos que la materia que los había originado. Esta parece

² Como bien señala Luis Mario Schneider en su Prólogo al tomo I de las *Obras* de Cuesta, “a excepción de Rubén Salazar Mallén que acertadamente opina que ‘no es una poesía oscura sino exigente’, los críticos coinciden en afirmar la ininteligibilidad de muchos versos y hasta de poemas completos” (21). En la aclaración de Salazar Mallén están perfectamente enunciadas las diferencias entre las dos formas de hermetismo: el alquímico, buscadamente oscuro, criptográfico y auténticamente incomprensible para los profanos que desconocen el código, y la del poema barroco, de sintaxis compleja y excéntricos juegos lingüísticos y mentales que mediante el compromiso de lecturas múltiples y atentas puede ser desentrañado.

³ Es oportuno recordar que aún hoy se sigue considerando una especie de aprendiz de mago al científico que experimenta con la naturaleza de los elementos.

una liga innegable entre el *Canto a un dios mineral* y la alquimia.

En el poema aparece la insostenible y eterna lucha de contrarios que se libra en el interior de toda materia, y hay también la presencia del poeta que, a la manera del demiurgo, introduce orden dentro del mundo caótico primordial. El título mismo del poema pareciera hacer referencia a la liberación del ánimo de la materia mediante la purificación. Sin embargo, no debe olvidarse que el espíritu que saldrá puro de los procesos de purga de la materia será la creación poética, ente tan abstracto como el dios de la materia mineral y tan poderoso como quiso verlo el romanticismo de que tanto abominó Cuesta.

Ahora bien, si es posible interpretar parte de las imágenes que utiliza Cuesta en el poema como alquímicas y leer buena parte de las primeras estrofas con esta visión, difícilmente esta postura podría justificar el poema entero. Pienso que a partir de la estrofa 19, en la que se hace explícita la presencia del sueño como el conductor del yo lírico que está intentando el conocimiento, el poema se vuelca decididamente hacia el lenguaje y, a partir de ese momento, la materia se disuelve y éste se convierte en el protagonista.⁴

Como señalé antes, en buena medida, el hermetismo del texto es lingüístico. El *Canto a un Dios mineral*, buen heredero del poema reflexivo barroco,⁵ posee una sintaxis complicada y un juego de imágenes que ha dificultado el acercamiento crítico. Hay ocasiones en que una serie de estructuras sintácticas parecen apuntar un sentido poco claro y hay otras en las que parece haber meras inconcordancias. Sin embargo, prescindiendo del hecho de que la sintaxis de Cuesta no es tan complicada como se ha querido considerar y, teniendo en cuenta que el poeta, cuando escribe en prosa, no parece particularmente riguroso con sus concordancias, es posible con un análisis atento sustraer, al menos, un

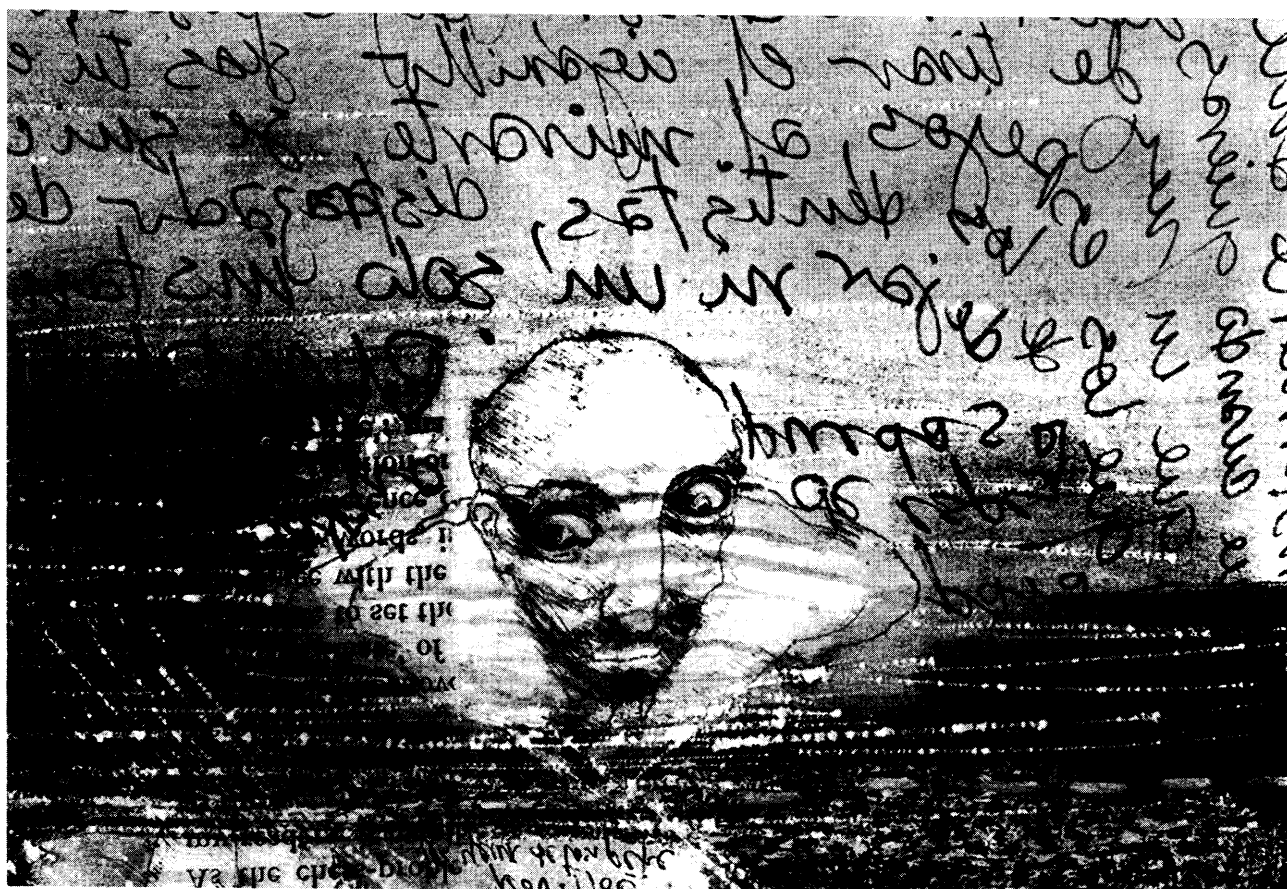
sentido lineal del poema en una dirección que apunta a la búsqueda de la permanencia y encontrar sentidos muchas veces directos.

Este ha sido un tema discutido por la crítica cuestionista. Inés Arredondo piensa que el poema es “a tal grado voluntariamente formal” que resulta sospechosa la convivencia de versos fáciles y oscuros, llegando a sugerir que algunos de estos últimos “se contradicen formalmente” con los primeros, así, propone buscar significados más profundos para los versos “fáciles” o transparentes e igualarlos a los oscuros (cf. p. 9). Sin embargo, hay quien achaca estas inconcordancias y otros posibles errores lingüísticos a la posibilidad de que el poema se encuentre inacabado, adscribiendo a esta razón la dificultad de la lectura y subrayando lo riesgoso de un análisis que pretenda interpretarlo como una obra acabada. A riesgo de pecar de simplista, quisiera no dejar de recordar que este poema fue el último que escribió Jorge Cuesta. Al parecer, aunque llevaba años trabajando en él, lo terminó apenas unos días antes de suicidarse y se conservan manuscritos que hacen pensar en una versión aún sin corregir. Debido a esto, hay algunos críticos que pretenden considerarlo como incompleto. Sin embargo, es posible que si bien el poema no haya recibido las reiteradas correcciones a las que Cuesta sometía a sus textos, no por ello podemos suponer que le faltara o le sobrara alguna estrofa.⁶ Sea o no verdad que se trata de una obra inacabada, y partiendo de que el texto que conservamos debe ser visto como un conjunto clausurado ya que su autor no puede completarlo (y mientras no aparezca una versión que lo desautorice), el análisis debe sustentarse en los sentidos que se desprenden del poema en su estado actual sin más

⁴ Autores como Nigel Grant Silverster, Louis Panabière y Adolfo León Caicedo han visto esta otra vertiente. Grant incluso propone, creo que con acierto, leer el texto como metapoético.

⁵ De hecho algunas de las imágenes llamadas alquímicas por la crítica podrían ser consideradas legado de este tipo de poemas.

⁶ Louis Panabière, que es el más decidido defensor de esta postura, después de pasar revista a las ediciones del poema y señalar, como hacen casi todos los críticos, las deficiencias de las primeras ediciones, aclara que usará el texto fijado por Nigel Grant Silverster en su tesis, pero no obstante, aclara que hay que advertir que *Canto a un dios mineral* debe ser considerado como una obra inacabada, en la medida en que sabemos que Cuesta retocaba y perfeccionaba constantemente sus manuscritos antes de darlos a la estampa en su versión definitiva. Así, para él, el texto que conservamos tiene el carácter ineluctablemente arbitrario de una edición póstuma (Cfr., p. 174).



posibilidad que la especulación acerca de lo que podría decir una obra que no tenemos.

Pasando ya al texto directamente, se ha planteado que este poema es una expresión de los vehículos de conocimiento válidos de Jorge Cuesta, y para ello hay críticos que han creído necesario incluso distinguir entre las funciones de percepción del cuerpo y de la mente; sin embargo, aunque el asunto está presente, es difícil pensar que el poema apunte directamente hacia este problema.⁷ Al menos en mi análisis, las maneras de percibir son únicamente herramientas introductorias que van a servir para constatar el verdadero tema: la imposibilidad de que la materia pueda permanecer y la evidencia de que sólo la poesía puede ser eterna.

⁷ Grant Sylvester hace esta distinción entre alma y cuerpo, y Panabière pretende que es la imposibilidad de comprender cabalmente la materia lo que conduce al poema a su otra vertiente. Véanse los capítulos dedicados al “Canto a un dios mineral” en las obras de ambos autores.

Así, si creo discutible la calificación de “poema del conocimiento” para el *Canto...*, me parece muy acertada la de poema meditativo y creo evidentes los modelos formales que se han mencionado. La estrofa elegida por Cuesta, y que hace necesario el cuidado formal para conseguir imágenes abstractas, es pretendidamente barroca. Entre las fuentes que normalmente se citan para el *Canto a un dios mineral* y las influencias que se piensa que más respetaron los Contemporáneos se encuentra Sor Juana y, a pesar de que para muchos de los poetas de este grupo ésta era más una declaración de principios que una influencia verdadera, en el caso del *Canto a un dios mineral* es posible que Cuesta sí pretendiera inscribir conscientemente su poema en la misma línea del *Primero sueño* y esto se refleja en su misma estructura formal.⁸

⁸ Los “Contemporáneos” pretendieron hacer de sor Juana el mismo tipo de ídolo que la generación del 27 persiguió en

Sin embargo creo pertinente una observación. Sobre la estrofa que usa Cuesta en este texto se han hecho algunas propuestas que mucho se acercan a poder ser calificadas de descabelladas. Panabièrre, por ejemplo, dice “se trata de un conjunto de treinta y siete estrofas cuya versificación es la de la silva [...] La silva de seis versos de forma AA b CC b” (175). La silva es una forma no estrófica que, como su mismo nombre indica, equivale a internarse en un territorio silvestre no fijado de antemano.⁹ En las lenguas romances posiblemente surgió precisamente como reacción ante la inflexibilidad de la estrofa de la canción petrarquista y, aunque en español pronto se fijó dentro de parámetros más ceñidos que en Italia, lo hizo como “la composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos” (Navarro 235), siempre manifestó una condición “sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas”.¹⁰ Y aunque el Modernismo innovó en el uso de la silva, fue para dar mayor libertad: “en la mezcla de versos; el endecasílabo y el heptasílabo se juntan con versos de 3, 5, 9 y 14 sílabas” (Baehr 379). Todas estas razones que Panabièrre parece no tomar en cuenta.

Tengo la impresión de que la confusión en que se deja deslizar Panabièrre (por más que en ocasiones ponga “silva” entre comillas) viene de la estructura formal de dos de los modelos citados anteriormente: el *Primero sueño* y las *Soledades*, que son, ellos sí, silvas. Esto, aunado a la tradición de considerar este tipo de composición como la forma poética antonomástica de la meditación y reflexión filosófica “(es la forma

preferida de la llamada poesía de la soledad) [Baehr 382]” son tal vez los responsables del primer desliz. Sin embargo, más difíciles de encontrar son las causas de que considere a las silvas como “la forma más lograda de la poesía como canto” (175), ya que si algo no era la silva, eso era precisamente canto. Baehr hace notar que durante el Modernismo la silva sustituyó a la canción, pero está hablando de la canción en *estancias*. Por otra parte, Tomás Navarro Tomás lo aclara más explícitamente cuando señala: “la poesía modernista, mientras de una parte prescindió de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió a la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas” (388).¹¹

Inés Arredondo reconoce que “escrito en liras estrictas, parece ser un poema conceptista...” (9). De manera laxa puede hablarse de liras,¹² y permitir que este envión alcance para remitirnos al Barroco. Sin embargo, es importante señalar que el esquema métrico AAb:CCb no es propio de esta forma “estricta”, sino de la estrofa alirada del Neoclasicismo y que reproduce en otros metros “esquemas antiguos de octosílabos y pies quebrados” usados desde la *Historia troyana* (Navarro, 293). Así, la estrofa alirada o lira-sextina del *Canto a un dios mineral* es muestra de un interesante rescate que hizo Díaz Mirón en 1901 de las estancias. Si Díaz Mirón la tomó de Arriaza u otro poeta neoclásico o si llegó a ella por el camino de la sextilla paralela octosilábica prerrenacentista ya no es asunto de este trabajo. Lo que sí le concierne es la tradición a la que buscaba afiliarse Jorge Cuesta eligiendo esa estrofa

Góngora. El *Primero sueño* fue un poema que preocupó a varios de los integrantes del “grupo sin grupo”. Repetidamente se ha intentado suscribir el *Canto a un Dios mineral* en la misma tradición en la que se encuentra el poema sorjuanino que, no se debe olvidar, también ha tenido lecturas que apuntan a una interpretación alquímica.

⁹ Muy posiblemente el nombre está tomado de las *Silvae* de Estacio, quien emplea hexámetros dactílicos para construir estas selvas que son poemas improvisados sobre los temas más diversos. La variedad de asuntos y de tonos hicieron que la estrofa de Estacio no fuera fija.

¹⁰ Navarro añade: “Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran formas de pareados, tercetos, cuartetos, etc. En algunos casos la correspondencia de los versos con los períodos sintácticos de cierta extensión presenta la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí. Mas corrientemente la trabada forma de la

composición borra toda idea de división estrófica. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menos número, podían quedar sueltos” (235).

¹¹ Por otra parte, Louis Panabièrre, al señalar que el modelo formal inmediato del *Canto* fue *Ópalo* de Díaz Mirón, menciona otra concordancia que juzga interesante “no deja de parecernos notable el hecho de que Cuesta haya elegido servirse de la misma versificación que Díaz Mirón en el último poema de *Lascas*, escrito antes de caer en el silencio definitivo que tan vivamente impresionó a nuestro autor” (167). Todo bien, efectivamente *Ópalo* tiene la misma estructura formal que el poema póstumo de Cuesta, sólo que el último poema de *Lascas* no es el poema que cierra la producción de Díaz Mirón, como parece dar a entender el crítico.

¹² Como hace Nigel Grant Sylvester (p. 100).

específica para su único poema largo.) Sería demasiado aventurado suponer que, claramente influido por Díaz Mirón,¹³ sufrió el mismo espejismo que Inés Arredondo e intentó suscribir el *Canto...* a la tradición métrica renacentista o barroca y de esa forma poner su composición más cerca del poema conceptista?

Ahora bien, independientemente de las consideraciones sobre el origen de su estrofa, creo que lo que no deja duda es que Cuesta buscó una forma lo suficientemente ceñida como para obligarse al cuidado formal que tan grato le era en poesía. El poeta apreciaba las estructuras rigurosas que lo llevaban a poner en juego toda su capacidad poética para ceñir su pensamiento y lógica a reglas preestablecidas, de ahí su marcada preferencia por el soneto.

De la manera que sea, creo que resulta evidente que si bien no utiliza la silva, sí hace un poema de meditación. Un poema cuyo objetivo es la profundización en problemas complejos. En este caso, tras el itinerario que conduce a un poeta a buscar en todo lo existente lo único que puede permanecer, Cuesta, como tantos otros, arriba a la poesía.

El itinerario puede dividirse en tres o cuatro fases: una introducción sobre las formas de conocer y de tomar contacto con la realidad (estrofas I-VI); el recorrido por la realidad material, buscando aquello que pueda permanecer congelado e inmune a la acción del tiempo (VII-XIX); una nueva postura desde donde enfrentar la realidad para aventurarse a conocerla (XXI-XXIII) y la búsqueda y el encuentro con la creación del lenguaje y sus consecuencias: la Eternidad que responde a su llamado (XXIV-XXXVII).

Mi duda sobre la división en tres o cuatro apartados se debe a que si bien se encuentran separadas espacialmente las estrofas I a VI de las XXI a XXIII me parece que son dos partes de una misma fase, el uso de las mismas imágenes y la función análoga que pienso que cumplen me lleva a considerarlas una sola. Así, el poema tendría tres temas axiales: los medios de percepción y conocimiento, la ineludible precariedad

de la materia física o real y el lenguaje poético como la capacidad única para escapar del tiempo.

Las primeras estrofas son, como ya dije, la exposición de los medios de que dispone el ser para poder acercarse a la realidad y percibirla. Desde este momento ya se hace presente el cambio como una constante y el tiempo como un elemento de reflexión, ya que determina incluso la percepción. Se pasa de la subjetividad a la objetividad en un intento por despejar dudas sobre sus propias herramientas cognoscitivas: los sentidos, la vista y el tacto, sin duda caros a su alma de científico, o su propia capacidad cognoscitiva.

Todo en el poema parece apuntar a una dialéctica entre movimiento y permanencia. Las imágenes de las nubes, el mar, la masa ondulosa apuntan hacia un tiempo que no deja de trastocar las identidades, pero hacen un contraste simbiótico con las de las rocas, la mirada y los sueños, plenas de un anhelo por transformarse pero permanecer al mismo tiempo. Sin dificultad se puede leer la contradicción entre la necesidad de no desaparecer, pero cambiar. Todo aparece como esclavo del tiempo y, por lo tanto, del cambio. Las referencias a Heráclito (apuntadas ya por Inés Arredondo) parecen indudables¹⁴. La seña, la mirada, el sueño, el suceso. Todo aspira a transformarse y, por lo tanto, a subir, porque subiendo es como se puede permanecer congelado y así la permanencia se dará en el momento en que cada sustancia, gesto o hecho haya alcanzado su momento de plenitud ascendiendo por ese eje vertical que en el poema comparten la física y el orden sagrado.¹⁵ Con esta relación espacial termina la primera parte de la introducción.

¹⁴ Inés Arredondo cree que se trata de una influencia directa de los *Fragmentos* del presocrático; yo no sé si se trata de un Heráclito vía Nietzsche, o bien de las versiones más glosadas de su doctrina y que se constituyen alrededor del axioma: “no podrás embarcarte dos veces en el mismo río pues nuevas aguas corren siempre tras las aguas”. Sin embargo, la cercanía de pensamiento entre los presupuestos de transformación de la materia de Heráclito y los de Cuesta es un terreno que sería importante investigar a fondo.

¹⁵ Hay que considerar que, por otra parte, en las ascensiones relacionadas con el eje vertical de lo sagrado, las leyes de la materia se transforman y se puede llegar a una sublimación que hace subir al elemento purificado de materia.

¹³ Evidentemente, también debe de haber pesado para la elección de esta forma, la estructura del “Cementerio marino”, que si bien no combina metros está escrito en sextetos decasílabos que riman AABCCB.

A llegar a la estrofa vii se entiende por qué son posibles las interpretaciones alquímicas que se han hecho del *Canto*... Es evidente, aun para un lector profano, la carga de referencias a las transformaciones, simbólicas o no, de la materia. A partir de este punto, de hecho desde dos estrofas atrás, las imágenes que involucran minerales y materia inorgánica se multiplican, el verso emplea para su discurso elementos de procesos físicos y alusiones a propiedades naturales de la materia. Para Cuesta, física pareciera corresponder a ley natural y, por lo tanto, todo está sujeto a la física;¹⁶ todo está ligado a ella, la vida o la roca, los cristales y la luz; la solidez está regida por la física pero pareciera querer ser libre. La física parecería ser el cambio, pero también la permanencia.

Y de nuevo, paso a paso por la revisión de materiales, se constata que aunque por un momento fue posible creer en la permanencia en el corazón de este mundo aparentemente inanimado, aun ahí, lo único permanente es el cambio. Ni el limpio espejo, que parece contener los presupuestos suficientes para llamar a la eternidad, ni el reflejo que parece atravesar incluso las leyes físicas, nada es capaz de ofrecer resistencia eficaz al movimiento. Tras la caída de la ilusión de las posibilidades del reflejo, que por un momento pretendió dar a la materia posibilidades de cambiar y permanecer a la vez, la materia regresa a su costumbre que es consumirse, perecer poco a poco. Al final el reflejo, la ilusión, fue un espejismo de que la Eternidad era accesible.

Tras la constatación del fracaso del reflejo y ante la imposibilidad de que se rehaga esa ilusión, se asume dignamente que la ilusión puede ser un adorno de la materia, incluso que la forma es un ornato y que el alma atrapada en la materia no las necesita para sentir "...conmueve/ el alma de la arcilla sin contorno:/ llora..." (xviii, p. 66)¹⁷. A partir de ese momento, será necesario buscar en otra realidad, en otra física, algo menos engañoso y más permanente que el reflejo.

¹⁶ Desde luego, no es casual que en las primeras versiones del poema en lugar de "física" apareciera "realidad".

¹⁷ Uso la edición de Capistrán y Scheneider, ya citada, e incluyo en el cuerpo del trabajo las referencias con la siguiente convención: estrofa en números romanos y después consigno la página donde aparece.

Así, apoyado tal vez por la rapidez con que se desvaneció la ilusión, emprende, gracias a ese recuerdo, la tarea de recuperar estrellas. Pero esta vez lo hará mirando hacia otra dirección.

La mirada a los aires se transporta,
pero es también vuelta hacia adentro, absorta,
el ser a quien rechaza
y en vano tras la onda tornadiza
confronta la visión que se desliza
con la visión que traza.

Y abatido se esconde, se concentra,
en sus recónditas cavernas entra
y ya libre en los muros
de la sombra interior de que es el dueño
suelta el nocturno paladar el sueño
sus sabores oscuros (xxii-xxiii, pp. 67-68).

La necesidad de volcarse hacia adentro, tras constatar el fracaso en el exterior, hace que la búsqueda de la comprensión del movimiento se distinga y sea posible comparar ambas realidades, la del devenir natural del tiempo y la de la ilusión que fue capaz de conservar-congelar algo.

Será en este interior donde el ente inquisidor del poema encuentre una posibilidad nueva: conocer mediante el sueño, casi una revelación. En este viaje hacia la Eternidad, después de fracasar en la primera visión, de vuelta en el punto de partida (la mirada), el sueño se perfila como un dador de conocimiento, la herramienta privilegiada para entender; como en lugar a salvo del paso del tiempo y medio para poder degustar saberes oscuros y trascendentes. Saberes que la materia se había negado a develar. El que busca, como bien lo ha visto Grant Silvester, el ente indagador del poema se siente con libertad de actuar en este reino de sombras (p. 110).

Gracias al sueño el caos se puede vislumbrar y reconocerse como un lugar de memorias colectivas y tan fugaces como la del propio ser que busca. Pero en él todos los elementos están (cual corresponde al Caos) aún informes, desordenados y carentes de sentido:

Cuevas innúmeras y endurecidas,
vastos depósitos de breves vidas,
guardan impenetrable

la materia sin luz y sin sonido
que aún no recoge el alma en su sentido
ni supone que hable (xxiv, p. 68).

Así nos enteramos de que la materia, como el sueño, antes de poseer luz y sonido (formas de lenguaje) es impenetrable, pues aún no posee sentido y voz que aportar y por tanto es irreconocible, carente de identidad y aún permanece muda ante el alma que no espera que le revele nada. El camino hacia la comprensión es rudo.

(Qué ruidos, qué rumores apagados allí activan, sepultos y estrechados, el hervor en el seno convulso y sofocado por un mudo!¹⁸ Y graba al rostro su rencor sañudo y al lenguaje sereno (xxv, p. 68).

El galimatías del sueño, ruidos farragosos, cuando apenas empieza a dejar de ser incomprensible, es capaz de hacer tomar conciencia de la impotencia comunicativa a otro ente mudo que no puede sino sentir por un momento desesperación y sólo puede expresar rencor ante su incapacidad de comprender de la nueva forma que va conformándose. Sueño y conciencia aún no se ha puesto en contacto:



Pero, (qué lejos de lo que es y vive en el fondo terrado, y no recibe las ondas todavía que recogen, no más, la voz que aflora de una agua móvil al rielar que dora¹⁹ la vanidad del día!

La corrección que hace aquí Grant Sylvester (“dura” por “dora”) me parece discutible. No sólo porque,

como en el caso anterior, rompe con el esquema de rimas de la estrofa, sino además creo que no ayuda en nada a la comprensión del sentido del poema. La imagen de la voz (revelación del sueño) surgiendo de un mar primordial justo cuando éste al brillar trémulamente adorna o encubre con una luz dorada, producto del brillo, la flaqueza del día, es decir, lo pasajero, es, desde mi punto de vista, perfectamente adecuado al poema. Aunque sugerente por la invocación que Grant Sylvester hace del uso “cuestiano” de

algunas palabras de la estrofa, no pienso que sea posible ver en esta estrofa una declaración de que la voz surgida del tiempo y el cambio (“de un agua móvil”) sea un engaño más y algo tan efímero como “la vanidad del día” (111). El poema está ya en la fase del descubrimiento del verdadero filón de conocimiento, ya está en la pista del verdadero camino. Panabièrre lo dice estupendamente: “como en el mito del nacimiento de Venus, desde lo recóndito de la ola emergerá poco a poco el lenguaje” (187).

Este nuevo lenguaje ha surgido del esfuerzo del sueño para encontrar asideros desde los cuales el ser demandante pueda comprenderlo. Las estrofas xxvii y xxviii son la crónica de la revelación:

¹⁸ Al parecer la versión considerada como la mejor establecida es la que Nigel Grant Sylvester da en su tesis. Panabièrre aclara que es la que usa para su trabajo y, dada su importancia, es de ahí donde la consulto para estas notas. Ahora bien, en este punto, Grant Sylvester corrige “mudo” por “mundo” (a partir de este momento consignaré los cambios mediante la convención de poner la lección de la edición de Capistrán y Schneider y añadir, después de : [dos puntos] la lectura de Grant). Sin embargo, me cuesta trabajo entender cómo Grant Sylvester puede corregir una palabra, sin que importe cuanto gana o pierde el sentido, variando la rima de una estrofa tan rígida como es la del *Canto*...

¹⁹ *dora*: *dura* Grant.

El sueño, en sombras desasido, amarra
la nerviosa raíz, como una garra
contráctil o bien floja;
se hinca en el murmullo que se envuelve,
o en el humor que sorbe y que disuelve
un fijo extremo aloja.

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las pruebas las une, las suspende
la creación del lenguaje (p. 68-69).

Merced a este contacto con el sueño, la lengua, hasta entonces inoperante e incapaz, puede sentir por primera vez la embriaguez del lenguaje. Una champagne sorpresiva que surge de la lengua mágicamente mantiene suspendidas a entidades aun más frágiles que la espuma frágil. La alquimia se devela, hay de nuevo algo que puede desafiar al tiempo, algo hijo del movimiento, pero sólo aprehendible por mediación onírica, algo que pertenece a una realidad diferente de la primera materia siempre sometida a la física: el lenguaje.

El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun²⁰ espeso al aire brota
y en líquida masa donde flota
siente el espacio y canta (XXIX, p. 69).

Se trata de la completa embriaguez del lenguaje separándose del caos, recuperando memorias sabias y sabidas que por un momento son aún extrañas; saliendo temerariamente de lo amorfo hacia la libertad del aire; el lenguaje perfeccionándose hasta convertirse en canto, en poesía. De nuevo creo estar en desacuerdo con la enmienda propuesta por Grant Sylvester; creo muy necesaria la acepción de “incluso” para “aun”, ya que refuerza la imagen conceptista de la contradicción que es que el lenguaje siendo una entidad compacta o pesada sea capaz de brotar al aire y permanecer flotando por encima de la “líquida masa” que sí puede

entenderse como el movimiento. Es la declaración de que el lenguaje puede sobrepasar a las leyes que determinan la precariedad de todo lo que se relaciona con el movimiento. Es el lenguaje, justo antes de sentir más la identidad que la libertad, que todavía permanece en contacto con aquello que hasta ese momento del poema se ha revelado como lo único permanente, el movimiento, pero aun flotando sobre esa masa ya se sabe libre de sus leyes, esa conciencia de libertad es la que dará el empujón final para la creación del canto, la poesía nacida de la permanencia y el movimiento a la vez.

Ya hecho poesía, la creación del lenguaje puede verse:

Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando ahí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas (xxx, p. 69).

En plena explosión de ecos, el ente inquisidor del poema cobra la confianza suficiente para interpelar directamente a la buscada meta del poema:

Oh, eternidad, oh, azul,
vibrante en que la forma oculta y delirante
su vibración no apaga,
porque brilla en los muros permanentes
que labra y edifica, transparentes,
la onda tortuosa y vaga.

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
la numera Parca.²¹
Y alzan tus muros las dispersas horas
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca (xxxi-xxxii, pp. 69-70).

El poema buscó a lo largo de sus treinta estrofas precedentes la voz capaz de decir esto. La materia capaz de sostenerse vibrantemente y grabar en los mismos muros de la eternidad su huella. Una y otra vez se había

²⁰ *aun*: *aún* Grant.

²¹ *Parca*. / *Y*: *Parca*, / y Grant.

hablado de desaparición, de cambio, de deterioro. Sin embargo, se había soslayado cuidadosamente hacer alguna mención directa de la muerte. Una vez que la Eternidad ha respondido, la muerte deja de ser tabú y puede aparecer; es más, aparece rodeada de tópicos y lugares comunes que son subrayados por la rima.

La eternidad ya no es más que un espejismo, ni un reflejo, es un edificio acosado sonoramente, que ya no permite que su vibración se apague y está a la par que el azul. El color (que hasta entonces había estado ausente del poema) habla de serenidad y vida contemplativa; el azul ha sido por largo tiempo símbolo de la mirada que no encuentra obstáculos para inspección;²² el movimiento que brilla en sus muros ya no es una amenaza, es ahora una garantía de que la estabilidad resiste. Se presenta para demostrar hasta qué punto es ahora posible soñar con la permanencia. El lenguaje mismo ha entrado ya en su proceso de purificación y puede darse el lujo de depurarse:

Denso el silencio traga al negro, oscuro
rumor, como el sabor futuro
sólo la entraña guarde
y forme en sus recónditas moradas
su sombra ceda formas alumbradas
a la palabra que arde.

No al oído que al antro se aproxima²³
que el banal espacio, por encima
del hondo laberinto
las voces intrincadas en sus vetas
originales vayan, mas²⁴ secretas
de otra boca al recinto (xxxiii-xxxiv, p. 70).

Estas dos estrofas, que posiblemente sean las que mayores dificultades ofrecen para ser desentrañadas, obligan a hacer explícita la validez de la exégesis antes

²² Hasta donde sé, ninguno de los estudiosos que han buscado la filiación de este poema con la Gran Ciencia ha reparado en el detalle de que de vuelta de la explosión del descubrimiento aparezca el color, segundo en la escala del descendimiento del círculo de colores de la alquimia. Esta aparición podría completar los sentidos del poema al dirigir ahora que se ha alcanzado el clímax (el amarillo de la espuma de la lengua) de nuevo hacia abajo (hacia un mar, también azul) para completar la analogía que ya funcionó en sentido contrario.

²³ *aproxima: aproxima*, Grant.

²⁴ *mas: más* Grant.

de la interpretación. Las estrofas pueden leerse así: [que el silencio denso trague al rumor negro, oscuro, como [de la misma manera] la entraña guarde y forme en sus recónditas moradas, el sabor futuro [la palabra que debe ser conservada], su sombra [la de la entraña] ceda formas alumbradas, a la palabra que arde [el sabor futuro]. Vayan las voces (intrincadas en sus vetas), no al oído que se aproxima al antro por encima del hondo laberinto, mas [vayan] secretas al banal espacio,²⁵ al recinto de otra boca.

Aquí se presentan varios presentes de subjuntivo que dan al discurso un carácter de irrealidad y de deseo, o de mandato si se quiere, a las estrofas. A partir de este momento, el rumor es negro y debe desaparecer en el silencio, de la misma manera que las entrañas sólo deben conservar y formar la palabra futura, la que arde. Sólo la palabra que arde es el sabor digno de permanecer; gestada en la entraña, de las sombras surgirán las imágenes que harán a las palabras capaces de arder hasta la inmortalidad. Metáfora que también puede ser heredera del Barroco, ésta es una de las imágenes del poema que más ha seducido a los críticos.

Las últimas tres estrofas del poema tienen una historia particular y anecdótica que pertenece a la mitología cuestiana: la hermana de Cuesta contó después de su muerte cómo el poeta las escribió de un plumazo justo antes de que lo llevaran al hospital donde se suicidaría. Hay quien piensa, quizá influido por la anécdota, que estas tres estrofas sobran o son demasiado oscuras. Posiblemente hay quien, aunque no lo admita, cree que esta historia familiar basta para justificar las consideraciones de obra inacabada o incompleta del poema. A pesar de que estas tres estrofas son una recapitulación de temas ya tratados y cons-truyen semánticamente una conclusión: aparece de nuevo la confianza en que la poesía puede vencer al tiempo y que es algo que puede elevarse por encima de la materia, volviéndose luz y música, en tanto que la estrofa final cierra con una declaración de victoria sobre las leyes temporales que condenaban a la decadencia y la muerte.

²⁵ En este punto me es imposible no concordar con Grant acerca de la necesidad de leer “al” por “el”; sin embargo, prefiero conservar la lección de “mas” y no usar la de “más” que él ofrece.

A otra vida oye ser, y en un instante
la lejana se une al titubeante
latido de la entraña.
Al instinto un amor llama a su objeto;
y afuera en vano un porvenir completo
la considera extraña.

El aire tenso y musical espera
y eleva y fija la creciente esfera,
sonora, una mañana:
la forman ondas que juntó un sonido,
como en la flor y enjambre del oído
misteriosa campana.

Ése es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entraña²⁶, su pavor, su sueño
y su labor termina.
El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros puebla
y el futuro domina (xxxv-xxxvii, pp. 70-71).

En un principio, el poema se había esforzado por ser impersonal. El yo lírico había pretendido mostrarse científico y objetivo sobre aquello que percibía. Pero a partir de las estrofas 31 y 32, aparece ya una abierta toma de postura cuando se interpela directamente a la eternidad usando el vocativo. Curiosamente, éstas son también las únicas estrofas en las que hay una referencia explícita a la muerte. El yo lírico del *Canto...* sólo parece involucrarse con el fenómeno de la creación y el conocimiento cuando se acerca a la muerte.

El *Canto a un Dios mineral* es un poema de íntimas contradicciones, pero no como se ha querido ver, por su escritura o lenguaje, sino por el pensamiento mismo que le dio origen. La necesidad de Cuesta de racionalizar los procesos de deterioro y su conciencia de que la única manera de alcanzar la permanencia era mediante una congelación que no permitiera evolución alguna hace que el poema (después de haber pasado revista de cómo todo aquello que es sólido, y por lo tanto material, por estar sujeto a las leyes de la física termina por desaparecer, sea por la transformación que lo conduce a adoptar identidades diferentes, sea por el envejecimiento) tenga que recurrir a una realidad diferente en la cual las leyes no son las mismas que rigen

²⁶ en *él la entraña*: en *él entraña* Grant.

la materia. Sólo queda remitirse a elementos que no estén ligados ni con la materia ni con la física. Y es por ello que Cuesta acude al lenguaje, más propiamente, a la creación del lenguaje poético para encontrar el único argumento con el cual puede interpelar a la inmortalidad.

Cuesta hace en este poema un análisis anagógico con el que nos conduce de lo que podría ser lo más visible y real: la materia, hasta el elemento más mágico (en todas sus acepciones) e invisible: el lenguaje. A partir de ahí, la vía hacia la interpretación trascendente de la poesía está abierta, ya que la poesía extraída del sueño: “la nerviosa raíz” (xxvii.2) y del caos reinante de la materia: “la lengua blanda y gruesa” (xviii.1) es lo único que puede evolucionar y que en su evolución permanece la misma:

Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plana,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas (xxx, p. 69).

Así, la poesía, al ser el único elemento que no por cambiar desaparece se convierte en la única llamada válida, la única a la que responde la eternidad.

No deja de ser paradójico que Cuesta, que reiteradamente se declaró antirromántico, se apoye en su poema más ambicioso en una de las más viejas premisas de los románticos: la poesía como numen todopoderoso capaz de vencer al tiempo y ganar para su autor la inmortalidad. Y que él, que siempre se declarara abiertamente alejado de los preceptos del surrealismo sobre el sueño, acuda a la ayuda de la imagen de la revelación onírica como fuente para extraer el único elemento realmente eterno.²⁷ Sin embargo, no puede negarse que hay un cierto eco del poeta vidente y

²⁷ La intención absolutamente racionalista de Cuesta de entender a la poesía como un instrumento que sirviese para adquirir conocimiento, parece confrontar radicalmente estas dos corrientes para inscribirse en la línea de Valéry. Sin embargo, si en los sonetos resulta evidente su búsqueda racional del saber, en este poema el único saber que puede equipararse con las leyes naturales surge de un sueño.



todopoderoso capaz de pasar por encima de la naturaleza al esgrimir una ley capaz de transformar la materia en espíritu: la poesía que, como en el creacionismo, es autosuficiente para crear las propias reglas de la naturaleza.

Las imágenes del poema pueden ser vistas como una representación de un simulacro de hermetismo material, pero son también nociones intelectuales que pretenden explicar el proceso con el cual el lenguaje toma al cuerpo y lo purifica. La alquimia entera parece una metáfora de la transmutación del sonido en poesía. Es posible que el “*Canto a un dios mineral*” sea un poema

alquímico, pero tan sólo porque la alquimia es aquí una imagen, una metáfora de la creación verbal, no porque se trate de un poema iniciático, un texto de doctrina esotérica ni una fórmula descubierta, o encubierta, por Cuesta para transformar otra materia que la palabra. Tal vez, en vez de en el corpus hermético, debería buscarse en Rimbaud su afición a la alquimia, pero a la alquimia del verbo, y asumir que Cuesta descubrió, por fin su propio método para inventarle colores a las vocales y regir la forma y el movimiento de cada consonante, una receta para no desaparecer del todo.

Obras citadas

- Arredondo, Inés, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Secretaría de Educación Pública, México, 1978.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*. Gredos, Madrid, 1981.
- Caicedo, Adolfo León, *Soliloquio de la inteligencia: La poética de Jorge Cuesta*, INBA / Leega, México, 1988.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. 21 ed., Real Academia Española, Madrid, 1992.
- Elizondo, Salvador, *Museo poético*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- Lennepe, J. van, *Arte y Alquimia: Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Grant Silverster, Nigel, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, Premià, México, 1984.
- Montemayor, Carlos, *Tres contemporáneos: (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1966.
- Panabière, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta [1903-1942]*, FCE, México, 1983.
- Schneider, Luis Mario, Prólogo. Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos. I. Poemas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978. pp. 9-35.
- Villaurrutia, Xavier, "In memoriam: Jorge Cuesta", en sus *Obras*. 2a. ed., FCE, México, 1966.



LA GEOGRAFÍA CRÍTICA DE OCTAVIO PAZ

Ernesto Sosa*

La reticencia absurda oscila entre nosotros
de pupila a pupila. Nada de lo que nos
rodea es objeto. Para nosotros todo es sujeto.

ANDRÉ BRETON

No hay cosa informe, tontería coloreada,
anamorfosis artística, que no se pueda
imponer a la atención, y hasta la admiración
del público por la vía descriptiva o explicativa.

PAUL VALÉRY

El propósito de este texto es hacer una revisión de las preferencias de Octavio Paz en su trabajo de crítica acerca del arte mexicano, así como exponer algunas ideas sobre las causas que, a mi juicio, motivan esas preferencias. Este recorrido lo he denominado geografía porque incluye diversos itinerarios que el poeta emprendió por los vastos territorios de las artes visuales. Con frecuencia se pretende descalificar la actividad de crítica de arte de Paz, a propósito de lo cual se hace referencia a las omisiones y ausencias de muchos artistas en sus ensayos sobre este tema. Menciono la palabra omisión, aunque creo que, más que omitir, el escritor buscó afinidad, empatía, identificación con sus preocupaciones poéticas. Las características de esa geografía serán pues el tema de este ensayo.

Una de las críticas más recurrentes al trabajo de Paz en el campo de las artes visuales proviene de esas “omisiones”; entre ellas, destaca la de las últimas generaciones de artistas mexicanos que iniciaron su trabajo después de *la ruptura*. Crítica ésta infundada pues Paz no pretendió nunca llevar a cabo un trabajo como historiador de arte; éste último está obligado, por la naturaleza de su disciplina, a estudiar todas las manifestaciones artísticas de un periodo. No hay que magnificar las ausencias. Paz experimentó afinidades estéticas e ideológicas con algunos artistas plásticos y movimientos; nunca se asumió plenamente como crítico de arte —aunque de hecho lo fue— y su trabajo en este ámbito, si bien sólo es un fragmento de su obra ensayística, ha tenido una notable influencia en la crítica de arte en México, hecho que ha sido reconocido incluso en el extranjero: alguna vez fue invitado como jurado de la Bienal de Venecia y ha sido citado por críticos como Dore Ashton, Susan Sontag y Luis Cardoza y Aragón, entre otros. Por supuesto que en

* Instituto Matías Romero, SRE.

ello influye su calidad de poeta reconocido en el ámbito internacional y su presencia como humanista.¹

A partir de la brújula de su gusto, Paz incursionó con frecuencia en el terreno de la crítica de arte. Como ya se ha señalado, le apasionó el arte prehispánico tanto como el arte tántrico; gustó de la arquitectura barroca y de la depurada elegancia del minimalismo de la arquitectura moderna; de los retratos del Fayum y del cubismo; disfrutó por igual de la obra de José Clemente Orozco que de la de Marcel Duchamps. En el campo del arte mexicano, se le considera autor de ensayos cruciales para comprender a algunos de nuestros artistas vigesémicos, particularmente a Rufino Tamayo.²

Las posiciones filosóficas de Paz, hablan de su credo moderno y también de las sospechas y dudas que la modernidad, como el movimiento histórico que encarna, despertaron en él y en un nutrido grupo de pensadores y artistas desde los orígenes mismos de la edad moderna. Si bien gustó y concibió la historia del arte como una sucesión de círculos inseparables, sujetos tanto al eterno retorno como a la ruptura abrupta —razón por la cual son círculos y no líneas—, sí hizo de la modernidad artística el objeto de su reflexión.

En su travesía por la crítica de arte mexicano del siglo XX, Octavio Paz tuvo como compañeros a importantes escritores que en algún momento se sintieron en mayor o menor medida atraídos por el arte: Ramón López Velarde —quien dedica algunos textos al artista de entre siglos que fue Saturnino Herrán—; José Juan Tablada; Luis Cardoza y Aragón; Xavier Villaurrutia y, de generaciones posteriores, Juan García Ponce y Salvador Elizondo —pintor promisorio en su juventud—, entre otros muchos.

Las artes visuales interesaron también a ese *Colbert criollo* “como lo llama Paz”, que fue Jaime Torres

Bodet, figura, al igual que Villaurrutia, del grupo Contemporáneos. Este poeta y diplomático centró su gusto en el arte del pasado, en especial en el Renacimiento y Barroco europeos. Las escuelas flamenca o italiana fueron parte de sus querencias estéticas y exclusivamente a ellas se enfocó. De acuerdo con Octavio Paz, no debe sorprender el gusto de Torres Bodet por los “valores seguros”; pues esas preferencias nos hablan de un poeta cuya asepsia, quizá gestada en su larga vida como funcionario público, dejó huella en buena parte de su obra y se refleja por igual tanto en su riguroso trabajo diplomático como en sus voluminosas memorias. Poeta de la discreción y de la imagen pública, difícilmente podrían haberle interesado las experimentaciones que caracterizaron al siglo xx en el campo de las artes plásticas.

Tablada y Villaurrutia, por el contrario, sí ejercieron una crítica de “riesgo”; opinaron, y aun debatieron, sobre artistas de su época. De la lectura de Tablada, el vanguardista enamorado de Japón, surgen en Paz sus primeros intereses por Oriente, y su conocimiento inicial de la vanguardia en lengua inglesa, como el *imagism* de Pound. Por su parte, el autor de *Nocturno de Los Angeles* fue un poeta de calidad excepcional, que dejó fuerte huella en la primera etapa creativa de Paz. Ejemplo de esto es su ensayo *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Más adelante analizaremos las incursiones de este último en el terreno de la crítica de arte y los aspectos que alejan o acercan su trabajo del de Paz. Cabe, no obstante, adelantar que, de los escritores críticos que he mencionado, Octavio Paz es el que cuenta con el trabajo más numeroso y consistente, producto de la reflexión de toda una vida, a pesar de no ser tampoco demasiado extenso.

Paz comparte con Villaurrutia no sólo el gusto por las artes visuales sino la profunda interrelación o intertextualidad entre pintura y poesía. Son numerosos los poemas de Villaurrutia cuyo tema central es una pintura, y ha devenido casi un lugar común hablar de la presencia de imágenes de De Chirico en su obra poética. Paz fue muy sensible a estos diálogos entre la poesía y el arte, aunque hay que señalar que, en diferentes épocas, muchos poetas se han sentido identificados con el arte. La poesía contiene imágenes que sólo se pueden concebir de manera plástica. Esto

¹ Luis Cardoza y Aragón, *Navegación pacífica*, “Sábado”, supl. de *unomásuno*, número 3 de diciembre de 1977, p. 9. La revisión y análisis de todas las referencias a los ensayos de Octavio Paz en el campo de la crítica de arte sería un trabajo que ayudaría a conocer la influencia que el poeta ejerció entre la crítica de arte mexicana. Véase Hugo J. Verani, *Bibliografía crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1983.

² Teresa del Conde, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*, Grijalbo UNAM, México 1997 pp.122-123.

resulta más evidente con el surrealismo por los alcances de esta vanguardia, que impregnó prácticamente todos los terrenos del arte. Poemas surrealistas de Paz nos recuerdan algunos cuadros de Magritte o Paul Delvaux. Algunos cuentos de Juan García Ponce son relatos tejidos a partir de pinturas de Balthus. La arquitectura de Luis Barragán, sometido a una perenne revaloración, se relaciona hoy con los descarnados relatos —en sentido literal y metafórico— de Juan Rulfo.

El poeta y sus pintores

Los ensayos que Octavio Paz dedica al arte mexicano del siglo xx son: ensayos breves; presentaciones de catálogos con motivo de una exposición, y artículos que fueron después recopilados por el autor en *Los privilegios de la vista*. El conjunto de los textos contiene algunas definiciones importantes sobre lo que el poeta consideraba acerca del arte moderno del país. Para Paz la modernidad plástica en México es resultado tanto del “corte” histórico que implica la Revolución de 1910, como de la influencia de las vanguardias artísticas internacionales.

En el primer caso, el poeta deja sentir su descreimiento de las revoluciones, posición que comparte con el muralista Orozco, porque las revoluciones de la edad moderna, con su prédica sobre la justificación de los medios para alcanzar fines supremos, convirtieron las utopías políticas en formas inéditas de opresión política. No obstante, la Revolución mexicana sacó a la luz a una nación ancestral y diversa en la que conviven el mito y la historia, y que se redescubre a partir de este cambio histórico y social. Es innegable que el arte mexicano del siglo xx se nutre de esta explosión del México mítico que la lucha armada deja al descubierto.

La Revolución mexicana fue, entre las revoluciones del siglo xx, un fenómeno singular. Revuelta nacionalista y agraria, no fue una revolución ideológica. No fue la obra de un partido y apenas si tuvo programa: fue una explosión popular, una sublevación espontánea y que no tuvo una cabeza sino muchas. Siempre me he preguntado si fue una revolución, en el sentido moderno de esta palabra, o una revuelta.

Creo que fue una revuelta. Algo así como una explosión de la vida subterránea de México. Nuestra revolución sacó afuera, como en un parto, un México desconocido. Sólo que el niño que nació en 1920 tenía siglos de existencia: era el México popular y tradicional ocultado por el régimen anterior [...] La Revolución mexicana fue el descubrimiento de México por los mexicanos. Insinué que había sido algo así como una gigantesca revuelta; añadido ahora otra palabra: revelación. La revolución nos reveló a México. Mejor dicho: nos devolvió los ojos para verlo. Y se los devolvió, sobre todo, a los pintores, a los poetas y a los novelistas: Azuela, Rivera, Martín Luis Guzmán, Orozco, López Velarde, Vasconcelos.³

Sobre este punto habría que señalar que los linderos entre los siglos no son fácilmente definibles. Los cortes históricos nunca son abruptos; un nuevo orden no puede instaurarse sin contar con las bases del anterior. Paz comulga plenamente con esta idea y su pensamiento político es contrario a estas visiones fundacionales tanto en la historia a secas como en la historia de las mentalidades o del arte. Las revoluciones de la modernidad y, de manera especial las del siglo xx, buscaron hacer *tabula rasa* y, en una interpretación maniquea del tiempo e imbuidos de ese espíritu absoluto que ha caracterizado la modernidad política, sus líderes se consideraron los depositarios de la verdad histórica.

Por otro lado, el concepto mismo de *escuela mexicana* es, también, objeto de revisión por parte de la crítica y la historia.⁴ En lo que toca a la influencia de las vanguardias, Paz le concede un espacio fundamental en la comprensión global de la génesis del arte mexicano de la modernidad. Las vanguardias entran tempranamente al país y algunos de los artistas mexicanos de la llamada generación 20-40 viajan por Europa; así, mientras unos residen en el París previo a la primera

³ Octavio Paz *Re-Visiones: la Pintura Mural*, en *Los privilegios de la vista*, FCE México 1987, pp. 228-229.

⁴ Véase el ensayo de Luis Martín Lozano, *El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una visión finisecular, en 1900-2000, Un siglo de arte mexicano*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.



guerra mundial, otros lo hacen en el periodo de entreguerras.

De los ensayos de Paz sobre artistas mexicanos, los trabajos que a mi juicio son más sólidos por su extensión y, sobre todo porque generan una nueva mirada, son los referidos a José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Ambos ensayos intentan ubicar la genealogía pictórica de los artistas. En ellos, Paz es un espectador de excepción. En estos trabajos se devela la íntima relación poética, las coincidencias históricas (la toma de partido sobre la historia y sus desastres) y las afinidades estéticas. “El ensayo crítico, cuando alcanza la altura suficiente, es el testimonio, válido como tal, de un hombre que se manifiesta a sí mismo y encuentra el canal para hacerlo justamente en ese momento cuasi mágico de la relación que se plantea entre la obra y él mismo.”⁵

En mi opinión, el poeta logró con Orozco y Tamayo esos momentos de comunión; ese diálogo íntimo. ¿Por

qué su interés por estos dos artistas sobre el universo de la plástica mexicana, además de la indiscutible calidad de ambos? Aventuro una respuesta para cada uno. La causa primordial, considero, son las afinidades, las convergencias distintas y complementarias. Las posiciones políticas –la toma de partido frente a la historia– influyen en el caso de Orozco; las estéticas en el de Tamayo; el gusto por el mito en ambos. En efecto, tanto la obra de Orozco como la de Tamayo son receptáculos de mundos míticos y mágicos a los que no podía ser indiferente un poeta. Ningún poeta moderno ha podido quedar al margen de la poderosa corriente mítica que de manera paralela a las guerras e infelicidades de los hombres recorre la historia y acompaña su devenir.

La religión secreta de los poetas de todas las épocas, sobre todo de los modernos, ha sido esta vertiente oculta que busca unificar los contrarios y devolver al hombre, eterna quimera, su perdida unidad. El mito influye en Orozco con su visión trágica de la historia y la confluencia de diversas mitologías de carácter religioso

⁵ Jorge Manrique, *op cit*, p. 68.

y pseudorreligioso. Los mitos y ritos del origen y la fertilidad de la tierra, el hombre enfrentado a la soledad del cosmos, hacen lo propio en el Tamayo vanguardista. Crítica de la historia y del “compromiso político”; crítica a las formas perversas de una modernidad brutal; gusto por la vanguardia y universos alternativos a los crueles cismas históricos que pretenden la abolición del tiempo; la ruptura de la cadena de temporalidad que ata al hombre a su sustancia primordial, tan inasible como palpable: el tiempo. Éstos son los elementos de la elección de Paz.

En cuanto a las posiciones políticas, Octavio Paz, no obstante ser fiel a un espíritu moderno, se negó a consumir la traición de los clérigos de la que habla Julian Benda⁶. En la edad de las ideologías, con sus paraísos sangrientos y sus grises auroras burocráticas, Paz, a contrapelo de una buena parte de la *intelligenza* del siglo xx, no quiso erigirse en arengador ni en guía, y más bien tomó distancia de los nuevos capelos cardenalicios con los que se vestían los ideólogos. Como lo señala el poeta en *Itinerario*, las revoluciones de la edad moderna pretendieron sustituir a las religiones con el propósito de transformar la naturaleza humana y dotar de un sentido la existencia.

Paz mantuvo distancia de aquellos que sí sucumbieron a la tentación de los absolutos; de los creyentes de las escatologías. Sus divergencias con el más *engagé* de los intelectuales en el siglo xx, Jean Paul Sartre, fueron de diversos órdenes: “poéticas, filosóficas y políticas”. Llama la atención que Paz ponga en primer lugar las poéticas, aun cuando son las otras dos las más profundas. En efecto, a diferencia de Heidegger, quien encuentra en la palabra poética la revelación como en el caso de Hölderlin y Rilke, en la filosofía sartriana no hay lugar para la poesía y en general para la literatura. Escuchemos las palabras de Paz sobre Sartre, el ideólogo:

Mis reservas frente a Sartre fueron más de orden político que intelectual o literario. Su espaciosa

casuística política, más que sus pesadas novelas y sus ambiciosos tratados filosóficos, provocaron mi repulsa. Casi todos sus ensayos políticos, sus piezas de teatro y sus obras de ficción giran en torno a una idea que ha sido el gran extravío de nuestro siglo: la instauración de una presunta “lógica de la historia” como una instancia moral superior, independiente de la voluntad y de las intenciones de los hombres.⁷

La admiración que le inspira entonces el trabajo de Orozco se debe, a la par de la estancia en San Ildefonso con cuyos murales convive en sus mocedades, a que el muralista no se afilió a las ortodoxias políticas y pictóricas de sus correligionarios. “La excepción fue Orozco, el más libre y profundo de entre ellos (los muralistas)” Orozco fue un disidente, un pintor de penetrante mirada social, que rechazó, a diferencia de Rivera y Siqueiros, el convertirse en ideólogo. Heresiarca dentro de la ortodoxia del muralismo, fue un espíritu religioso embargado de pasión crítica que no esconde su perplejidad frente a los desastres de la historia. “Su religión carecía de dogmas, iglesias y dioses visibles, no de revelaciones y misterios. Religión de cólera justiciera y de piedad vengativa. Anticlerical, antiescolástico, antifariseo, solitario taciturno y sarcástico, amó y odió a sus semejantes con la misma exasperación con que se amó y se detestó a sí mismo.”⁸

A diferencia de sus compañeros muralistas, poseídos por la dualidad del maniqueísmo, Orozco vio la historia como el gran teatro del mundo, y percibió la tragedia de la modernidad. En esta denuncia de la deshumanización moderna y en el peligro que entraña esta etapa de ausencia del ser, hay una consanguinidad entre el pensamiento paciano y las ideas de Orozco. La crítica de la modernidad es uno de los ejes del pensamiento y la filosofía de Occidente. Paz entronca en esta crítica en su calidad de poeta y de intelectual, por lo que su identificación con el muralista es, además de política y estética, filosófica.

⁶ *Le trahison des clercs*, libro fundamental de Benda, en el que denuncia el “compromiso” político de los intelectuales, tuvo una amplia repercusión en México. Su lectura fue decisiva en la formación y en las ideas políticas de Jorge Cuesta, el poeta e intelectual más crítico del grupo de Contemporáneos.

⁷ Octavio Paz, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México 1995, p. 84.

⁸ Octavio Paz, *Ocultación y descubrimiento de Orozco*, Vuelta No. 119, octubre 1986, p. 23.

El descreimiento orozquiano de la revolución como uno de los signos inequívocos de la modernidad: revelación mesiánica y escatológica, y promesa de un regreso a la edad de oro, desemboca en la mirada desencantada del artista sobre la Revolución mexicana, periodo que le fascina tanto como la conquista. Ambos acontecimientos históricos son vistos, ante todo, como una fuente de dolor e impregnados por el azar y la subjetividad humana. En el texto sobre Orozco, Paz hace mención de este desencanto cuando comenta la serie *México en revolución* (óleos, acuarelas, aguafuertes, dibujos y litografías).

Ve a la revolución con ojos de artista, no de ideólogo: no es un movimiento de éste o aquel partido sino la erupción de las profundidades históricas y psicológicas de nuestro pueblo. En esas pinturas hay grandeza y hay horror, fusilamientos y saqueos, violaciones y bailoteo en el fango y la sangre, heroísmo y piedad, melancolía y cólera. Hay un maguey sobre la tierra reseca, verde presencia tenaz como la vida.⁹

La visión sobre la Revolución mexicana de Orozco coincide, de acuerdo con el poeta, con la de los novelistas de la revolución y, en especial, con Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos: en todos ellos hay una mirada crítica que denuncia los abusos y la demagogia de los caudillos revolucionarios. La cercanía filosófica y estética de Paz y Orozco también se alimenta de la identificación del pintor con ciertas formas de esoterismo y religiones orientales durante sus años *délficos* en el círculo del poeta griego Angelo Sikelianos y de su esposa.

No estoy diciendo que la pasión de Paz por India y Oriente tenga el mismo sentido que la influencia esotérica en las ideas y el trabajo pictórico de Orozco. La filiación racionalista del poeta quizá lo impediría. Paz es un intelectual y poeta crítico de la modernidad; su credo liberal y su defensa de la sociedad abierta lo mantienen a distancia de las diferentes formas de irracionalismo. Admiró a Oriente e India como reconocimiento y configuración de la otredad. Vio los

⁹ *Op. cit.*, p.22

signos cuerpo y no cuerpo como las gramáticas de la vida que separan a Oriente de Occidente. Pero así como se mantuvo alejado de ciertas tentaciones ideológicas, comprendió que entregarse por completo al mito y la tradición puede desembocar en caminos ya conocidos por el siglo xx que, en resumidas cuentas, terminan en la identificación con una ideología, como ocurrió con los devaneos de Heidegger hacia el nazismo, la admiración de Ezra Pound por la Italia fascista o la identificación de tantos intelectuales con la izquierda.¹⁰

Pese a su crítica de la sociedad moderna, Paz recoge y asume buena parte de la herencia ilustrada. En el caso de Orozco, el horror y la atracción que le inspira la modernidad y sus engendros tiene quizá un origen religioso. La lectura del Apocalipsis, de acuerdo con Paz, influye poderosamente en su obra. El descreimiento de las revoluciones, entre la que está la mexicana, tiene su correlato en el horror que le producen las grandes ciudades. Una imagen arquetípica y central en Orozco es Roma/Babilonia "Babilonia era Roma para San Juan; para Orozco Babilonia es la revolución triunfante y, también, las grandes ciudades modernas: Nueva York, Londres, París, Berlín [...] Babilonia es cosmópolis, la Gran Ramera."¹¹

¹⁰ Sobre este tema, véase *Los hijos del limo*, una de las obras más importantes de Octavio Paz en el campo de la poesía. Sobre las posiciones políticas de Heidegger, véase los ensayos de Juan Cristóbal Cruz, *Robert Musil: La ciencia y la vida* y *Robert Musil el Anti-Spengler* en *Estudios* 55 y 59 invierno 1998-1999 1999-2000 ITAM. El primero aborda las posiciones que en materia de ciencia prevalecían en el mundo cultural alemán en los años veinte, en el segundo los puntos de vista de Musil sobre el historicismo spengleriano. En estos ensayos el autor hace referencias a las posiciones de Heidegger sobre la ciencia y la técnica, quien ve en el nazismo "la única alternativa y la única esperanza metafísica de nuestra época...". Pensamiento caracterizado por un nihilismo histórico y un rechazo a la modernidad y a la democracia que se opone a la posición de otro pensador de expresión alemana, mejor conocido como novelista: Robert Musil, autor de una de las novelas más enigmáticas y representativas del siglo xx, *El hombre sin atributos*. Los ensayos esbozan los elementos de una discusión sobre el papel de la ciencia, la política y la visión de la historia que sin duda tiene mucho que ver con el tema de la crítica a la modernidad y sus efectos por parte de pensadores y poetas.

¹¹ *Op. cit.*, p.23. Sobre este punto habría que matizar con base en la lectura del texto de Teresa del Conde, *Sobre la personalidad de Orozco*, en *Orozco una relectura*, México UNAM, 1983, en el que hace un análisis de la personalidad del artista a partir de conceptos de psicología y psicoanálisis, en él establece que

Las inclinaciones esotéricas de Orozco estarían entonces cercanas a la “religión secreta” que los poetas modernos han experimentado al sentirse ajenos y excluidos del mundo moderno, la otra religión de Occidente, la de los neoplatónicos de Florencia, la creencia en el ritmo y las armonías universales. La teosofía y las tradiciones ocultas fueron la pasión de Blake, Yeats, Pessoa; de los poetas simbolistas y románticos, y, antes, de Ronsard y los metafísicos ingleses. Esta vertiente de creencias también tocó a los modernistas latinoamericanos e influyó asimismo en artistas modernos como Kandinsky y Mondrian. La influencia del simbolismo en este aspecto pudo haber tenido eco en la visión orozquiana del mundo y del hombre.

Una peculiaridad de los simbolistas fue su inquietud por diversas formas de religiosidad o espiritualidad encauzadas por la vía de la experiencia esotérica: de Baudelaire a Mallarmé y Maeterlinck, o de Huysmans a Sar Péladan en el campo de las letras, y, en el de la pintura, de Moreau y Redon a los artistas que integraron los salones de rosacruces, o bien hasta los neosimbolistas abstractos (Kandinsky, Kupka, Mondrian), los artistas demuestran una amplia gama de conocimientos e intereses acerca de las prácticas mágicas, la cábala, el misticismo rosacruz y, sobre todo, la teosofía.¹²

En el caso específico de Orozco, y de acuerdo con el ensayo de Fausto Ramírez, las influencias propiamente filosóficas podrían provenir de ciertos ateneístas como Antonio Caso y José Vasconcelos. Este último, sobre todo, fue un estudioso de temas espiritistas y de teosofía en libros como *Pitágoras, una teoría del ritmo* y *El*

monismo estético. De igual manera la pasión por los estudios orientales está ya claramente señalada en las influencias filosóficas que recibieron los ateneístas y por esa vía también Orozco, en particular Schopenhauer quien, junto con Bergson, Nietzsche y Spengler, fueron los ejes de su pensamiento. Antes, durante la gestión de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública, había realizado viñetas para ediciones populares en español de Eurípides, Platón y Plotino. Tal vez sería conveniente reparar en la figura de este último filósofo, principal representante de la escuela neoplatónica e iniciador, a juicio de los especialistas, de la teología negativa, cuya lectura influyó a Vasconcelos y posiblemente también a Orozco.

En varios ensayos sobre Orozco, contenidos en el libro *Orozco: una relectura*, queda asentada la influencia que el círculo delfico, el famoso *Ashram* de Nueva York, tuvo en los murales realizados en Estados Unidos, particularmente en el de Pomona Collage,¹³ y en su contacto con el geómetra canadiense Jay Hambidge y su “simetría dinámica”, aunque la influencia griega y del neoplatonismo venían, como he señalado, de su formación. De hecho, algunas de las obras realizadas en México como el mural de la Escuela Nacional Preparatoria y el de la casa de los azulejos contienen iconografía y elementos claramente vinculados a estas tendencias. En suma, más allá de las diferencias que llevaron al poeta y al pintor a aproximarse a la otredad —el conocimiento oculto en un caso, las culturas orientales en otro—; quizá lo que ambos buscaron es lo que todo artista y todo hombre busca en algún momento: un sentido a su existencia.

La interpretación esotérica de la historia es toda una vertiente de la cultura occidental. Esta visión es profundamente distante de la ideología marxista que conquistó el corazón y la mente de muchos artistas e intelectuales desde el siglo XIX, y que provocó que algunos artistas, buenos artistas, se convirtieran también en canallas, tal como afirmara Breton de poetas como

Orozco se sintió atraído por la ciudad de Nueva York y especialmente por la arquitectura de Manhattan, así como su predilección por la vida urbana y la belleza que encontraba en la tecnología y maquinismo modernos. La modernidad despierta siempre posiciones encontradas, fascina y aterra al mismo tiempo; quién puede negarle sus bondades, imaginemos un mundo sin anestesia ha dicho José Emilio Pacheco. Pero ¿cómo es posible negar sus catástrofes?

¹² Fausto Ramírez, *Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*. Op. cit.

¹³ Véase Jacqueline Barnitz, *Los años delficos de Orozco*, Op. cit. Para una apreciación del mural de Pomona College, véase Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, Editorial Pormaca, México 1964.

Louis Aragon y Paul Éluard.¹⁴ Por supuesto que la corrección política, llamémosle mejor la defensa de las buenas causas, no tiene relación directa con la calidad del poeta o del artista. Juan Goytisolo nos recuerda la figura de Quevedo, el poeta español del siglo de oro: “Quevedo era un perfecto canalla. Odiaba a las mujeres, a los homosexuales, a los judíos, a los moros, a los negros; alardeaba de un patriotismo extraordinario y luego se descubrió que estaba a sueldo de la embajada de Francia: el canalla perfecto. Y sin embargo, un poeta genial”.¹⁵

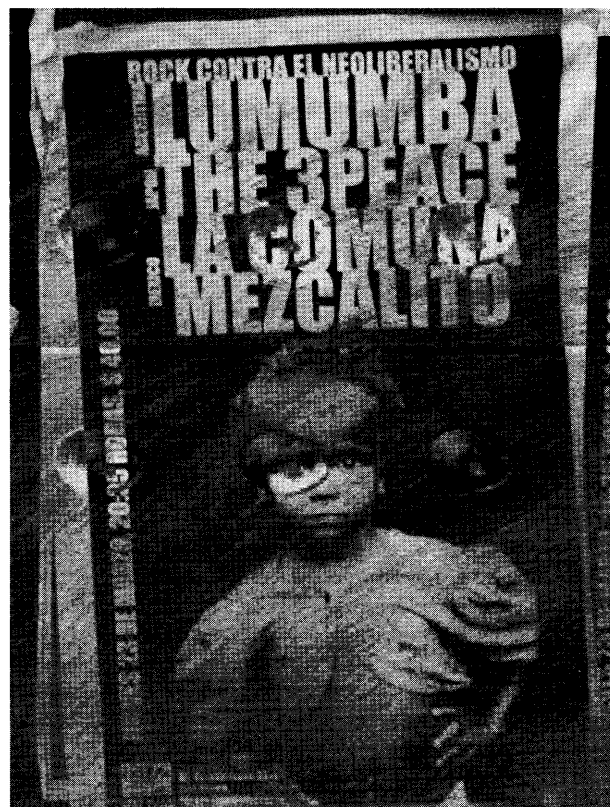
Los estudios sobre mitos, espiritualidad oriental, cábala y gnosticismo habían despertado el interés de muchos investigadores en la década de los treinta. De hecho, el círculo delfínico es uno de los frutos de este interés generalizado. Por supuesto que la búsqueda de un conocimiento secreto ha sido una constante en la historia de la humanidad, pero es un hecho que la atmósfera de escepticismo que prevaleció después de la primera guerra mundial, y que presuponía un fracaso de la racionalidad, llevó a una buena parte de la inteligencia europea y mundial a voltear la mirada a otras formas de conocimiento y aprehensión de la realidad, diferentes del método científico.

Como una expresión de ese ánimo, toda una generación de pensadores alemanes tuvo como eje la crítica de los principales postulados de la modernidad. La inestabilidad política y económica que siguió al conflicto, así como la debilidad de la Sociedad de Naciones y de los acuerdos logrados en Versalles, alimentaron también esta corriente de desencanto acerca de las posibilidades de la racionalidad occidental. Fruto de ese ánimo fue la creación en los años treinta del Círculo de Eranos en Ascona, Suiza, entre cuyos fundadores se encuentran el psicoanalista C. G. Jung y el fenomenólogo de las religiones Otto. El Círculo tuvo un carácter multidisciplinario; en él participaron una gran cantidad de mitólogos y estudiosos de las religiones. Los temas de estudio no podrían ser más

suggerentes y mantienen intacta su actualidad: el sentido de la vida y de la existencia humana; la pregunta radical por Dios, el bien y el mal; la capacidad de la razón occidental y sus límites; la vivencia del amor y la muerte. Toda proporción guardada, el *Ashram* de Nueva York fue un pequeño círculo de Eranos. El interés por estos temas era entonces parte del *zeitgeist* dominante.

Los dos elementos que he mencionado, las heterodoxias orozquianas y su inclinación por el mito y la tradición oculta, pueden tal vez configurar la “afinidad” entre el pintor y el poeta —se da por descontado el enorme talento pictórico de Orozco, admirado por Paz—. A ello habría que sumar las experimentaciones estéticas y estilísticas de Orozco; por ejemplo, sus incursiones en la abstracción, consumando así, a los ojos de Paz, otra ruptura; esta vez con la ortodoxia figurativa que había establecido el muralismo.

En el caso de Tamayo la admiración, como ya se ha dicho, toca más bien su gusto vanguardista. El artista abjura del muralismo politizado y rompe el espeso velo de nacionalismo que intentó convertirse en estética



¹⁴ Octavio Paz, *Re-Visiones: La Pintura Mural en Los privilegios de la vista*, FCE México 1987.

¹⁵ Juan Goytisolo, *La belleza del mundo es más duradera que el dolor humano*, Entrevista en el suplemento *Babelia*, El País, sábado 15 de febrero de 2003, p. 3.

oficial. El trabajo de este pintor solar, como lo llama el poeta, se inscribe en las vanguardias internacionales sin perder su profunda identidad. La ruptura de Tamayo y su mirada abierta hacia el arte internacional, a partir de finales de la década de los cuarenta, constituyeron también un acto político. La ortodoxia política no sólo concibe de una manera cerrada a la sociedad y al ser humano, como un todo maleable y transformable, sino considera igualmente que el arte y la moral particular y social deben quedar subsumidos a esas entelequias que llevan los nombres de “nueva sociedad” y “hombre nuevo”. En suma, la ortodoxia política rima con la ortodoxia estética y con la ortodoxia sexual.

La trayectoria pictórica de Tamayo es la forma más depurada de un mestizaje artístico. La influencia del arte prehispánico fue decisiva, al decir del propio pintor. Sin embargo, así como este arte fue significativo para toda una generación de artistas mexicanos, asimismo están presentes en el trabajo de Tamayo: la pintura de la Escuela de París, particularmente Dubuffet, cuyas deformaciones y reducciones de la figura humana alcanzan un nivel sígnico y simbólico a las que no fue ajeno el Tamayo cosmopolita; la escuela metafísica de Giorgio de Chirico, con quien son evidentes nítidas convergencias en pintores como María Izquierdo y Agustín Lazo, Julio Castellanos o Carlos Orozco Romero, y que pudiera leerse hasta en artistas como Rodolfo Morales, con las plazas celestiales de su Ocotlán natal, así como Picasso. Tamayo conoció el friso *Guernica*, que seguramente dejó onda huella en sus pinturas sobre animales, impregnadas también de profunda mexicanidad. El símbolo del caballo como instrumento de destrucción y emisario del Apocalipsis está presente tanto en Tamayo como en Orozco; y, sin duda, es uno de los elementos iconográficos de la obra más conocida del pintor español. A juicio de algunos críticos hay asimismo en Tamayo convergencias y diálogos con la arquitectura y el arte barrocos.¹⁶

Se trata entonces de un artista abierto a un sinfín de influencias, intercambios y diálogos, al que bien podría aplicársele la frase de “ciudadano del mundo”; un

artista al que nada de la pintura le es ajeno. Se trataría de un “artista del mundo”, no sólo por la enorme difusión internacional que ha tenido su obra sino, igualmente, porque absorbió la riqueza cultural y artística del siglo, que incluía, ciertamente, la de su propio entorno.

Sobre la presencia del mito en Tamayo y las fuerzas cósmicas que transitan por su obra se habla de la música. La música celestial que a veces parece escucharse en *Las músicas dormidas*, en los colores brillantes u oscuros que encierran sonidos mágicos, o en los perros de su bestiario como en *Animales* o en sus paisajes casi abstractos. Es difícil no hacer poesía con la obra de Tamayo. El pintor cautivó al poeta. La aventura plástica de Tamayo alimentó los deliquios poéticos de Paz, hecho que testimonia la coincidencia estética entre el artista y el poeta. Resulta entonces significativo que con una portada de Tamayo se publique, a principios de los años cincuenta, *¿Águila o sol?*, serie de poemas en prosa donde el poeta explora universos personales y míticos. El pintor encarna, a la vez, el tiempo mítico, aquél de la circularidad de las estaciones y la naturaleza, y el tiempo lineal de la modernidad. Es el pintor de la tierra y de los astros; encarna las contradicciones, pero igualmente reconcilia la dualidad del mundo. En Tamayo, Paz descubre muchas de sus propias preocupaciones como poeta; entre otras, la dualidad femenino-masculino y la revelación del mundo-mítico:

Tamayo es un hijo de la tierra y del sol [...] Hoy ilumina a sus más altas creaciones. Su materia al mismo tiempo reconcentrada y jugosa, rica y severa, está hecha de la substancia de ese sol secreto. Un sol que, si es el de su infancia, es también el de la infancia del mundo y, más entrañablemente, el mismo que preside los cálculos astronómicos de los antiguos mexicanos, la sucesión ritual de sus fiestas y el sentido de sus vidas. La presencia del elemento solar, positivo, engendra la presencia de un principio contrario. La unidad esencial del mundo se manifiesta como dualidad: la vida se alimenta de la muerte. El elemento solar rima con el lunar. El principio masculino sostiene en todas las telas de Tamayo un diálogo con el principio lunar. La luna que arde en algunos de sus

¹⁶ Teresa del Conde, *Op. cit.*, p. 126.

cuadros rige el hieratismo de esas mujeres que se tienden en posición de sacrificio. Necesario complemento del sol, la luna ha dado a esta pintura su verdadero equilibrio, no en el sentido de la armonía de las proyecciones, sino en el más decisivo de inclinar la balanza con el peso de la muerte y la noche. Y acaso ese mismo principio lunar sea la raíz de la delicadez refinada de algunos fragmentos de sus telas, vecinos siempre de trozos sombríos y bárbaros. Porque Tamayo sabe intuitivamente que México no es sólo un país hosco y trágico sino que también es la tierra del colibrí, de los matos de plumas, de las “piñatas” y de las máscaras de turquesa.¹⁷

Tamayo, como el pintor que encarna los dualismos fundamentales del hombre y del cosmos, así como sus fuentes míticas y el posible sentido metafísico de su obra, fue abordado por otros críticos en términos muy similares a los de Octavio Paz. Un ejemplo de ello es este fragmento de un texto de Juan García Ponce:

El hombre temporal es enfrentado al infinito; las presiones de la realidad se oponen a la angustia del vacío. Frente al doloroso gesto y el grito desesperado se encuentra el silencio de la nada y todo gira bajo el signo de la vida y la muerte, la noche y el día. Astro refulgente, el sol preside como imagen del principio masculino, o la luna cubre a las figuras del silencio. La vigilia y el sueño, la luz abstracta de la inteligencia o la oscura fertilidad de la tierra, se funden como partes de un solo principio. La muerte es también resurrección.¹⁸

He ahí la respuesta que intento esbozar. Paz se sintió artística e ideológicamente más cercano a Orozco y a Tamayo. Le atrajeron por igual la tragedia y lo terrible del autor de *El hombre en llamas*, como su mirada crítica a las ideologías y a las geometrías reduccionistas de la historia, al igual que las innovaciones estilísticas, el cosmopolitismo y la profunda mexicanidad en

Tamayo. Por ello sus ensayos sobre estos artistas se caracterizan por su hondura analítica y su entusiasmo. Se trata de ensayos ricos en argumentos; más concentrados, y que dejan ver con nitidez el gusto del poeta.

Otras travesías

El resto de la obra de crítica de arte que versa sobre artistas mexicanos del siglo xx contiene algunos elementos importantes, pero ninguno de sus ensayos alcanza la profundidad de los dedicados a estos dos artistas. En algunos, Paz introduce elementos innovadores o establece paralelismos con la poesía: Por ejemplo, en un breve texto de 1942 sobre el paisajista José María Velasco y la cercanía a la poesía de Manuel José Othon. De acuerdo con Alberto Ruy Sánchez, el escritor esboza en este ensayo elementos de una filosofía del arte,¹⁹ mismos que, a mi juicio, son difíciles de apreciar y que, en todo caso, el poeta no continuó explorando.

En su ensayo de Hermenegildo Bustos, señala la cercanía entre el pintor de Guanajuato y los retratos pintados sobre tablillas de madera para las tumbas griegas y romanas del Egipto cristiano, encontradas en la región del Fayum. En cuanto al siglo xx mexicano, el poeta de Mixcoac pone atención en algunos artistas y creadores que eran ignorados por la crítica de entonces. Aquí es necesario hacer una precisión, que hará justicia a la crítica de arte profesional. Cuando Paz empezó a escribir sobre arte había pocos especialistas que abordaran el arte moderno, quizá sólo pueda mencionarse algunos nombres: Justino Fernández, Jorge Crespo de la Serna, Paul Westheim, como los que de manera sistemática y especializada ejercieron la crítica de arte. También, cabe señalar que algunos artistas se convirtieron en críticos; tales fueron los casos de Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz o Rivera y Orozco, entre otros muchos. Margarita Nelken, Raquel Tibol e Ida Rodríguez fueron voces que publicaban regular-

¹⁷ Octavio Paz, *Tamayo en la pintura mexicana*, *Op. cit.*, pp. 327-328.

¹⁸ Juan García Ponce, *Rufino Tamayo*, galería de arte Misrachi, México 1967.

¹⁹ Alberto Ruy Sánchez, *Itinerarios de una mirada*, en *Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México 1990, p. 41.

mente.²⁰ La crítica ocasional era frecuente por parte de intelectuales y abogados, como el caso de Samuel Ramos y Antonio Gómez Robledo, quienes dedicaron ensayos y artículos a algunos artistas, principalmente los muralistas. El México de los cuarenta, cincuenta, e incluso sesenta, era todavía una sociedad cerrada—lo digo en sentido popperiano—y literal. La información no circulaba fácilmente y no siempre fue sencillo romper el cerco oficial en torno a la estética. De ahí que la influencia de que ha gozado el poeta en el dominio de la crítica de arte se beneficie también del reducido grupo de estudiosos de esa disciplina y su escasa presencia en revistas y secciones culturales. Así, aunque el trabajo de crítica de arte provenía de diferentes fuentes, la literatura fue el semillero fundamental. El trabajo que en esta materia llevó a cabo Xavier Villaurrutia—aunque breve y limitado en cuanto a su capacidad referencial, si seguimos a Manrique en las cualidades del crítico—debió influir en el ánimo y gusto de Paz. Esta situación, de escasa crítica y casi monopolio de escritores, fue paulatinamente desapareciendo cuando nuevas generaciones de críticos profesionales irrumpieron en el panorama de la plástica nacional.

De manera innegable debemos a Paz una mirada que, en algunos casos, contribuyó al rescate de artistas olvidados. Ello fue un elemento que aprovechó para, ocasionalmente, fustigar a la crítica, sobre todo en sus últimos ensayos y artículos de arte. En su brevísima nota sobre el arquitecto Luis Barragán, a propósito de la obtención del Premio Pritzker, afirma, no sin cierta indignación, el olvido de la crítica de la obra del arquitecto y culpa de ello a los bandos ideológicos y a las capillas culturales fuertemente ideologizadas:

²⁰ Para tener un panorama de la crítica sobre arte mexicano de la segunda mitad del siglo xx véase Teresa del Conde, Sobretiro de *Las Humanidades en México 1959-1975, La crítica y el arte colonial, moderno y contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1978. En este opúsculo se establece una clasificación de autores que han abordado el arte mexicano: “autores con formación universitaria, con base cultural de formación en su mayor parte autodidacta, la crítica de arte de raigambre literaria y los escritos de los propios artistas”, p. 109.

¿Cómo explicar la reserva, rayana en la indiferencia con que han recibido esta noticia los mundos y mundillos culturales de México, para no hablar del increíble silencio del Instituto Nacional de Bellas Artes? Esta actitud se debe, probablemente, a la influencia de la ideología y la política. Barragán es un artista silencioso y solitario, que ha vivido lejos de los bandos ideológicos y de la superstición del “arte comprometido”. Lección moral y estética sobre la que deberían reflexionar los artistas y los escritores: las obras quedan, las declaraciones se desvanecen, son humo. Las ideologías van y vienen pero los poemas, los templos, las sonatas y las novelas permanecen. Reducir el arte a la actualidad ideológica y política es condenarlo a la vida precaria de las moscas y los moscardones.²¹

Octavio Paz se sintió fuertemente atraído por el movimiento artístico llamado *Ruptura*, por lo que tenía de defensa de la creación individual del artista sin condicionamientos estéticos y políticos. Muchas de sus actitudes y gestos parecían ser tomados de las vanguardias. La misma palabra ruptura no podía ser ajena a un modernista irredento y escéptico como él; rupturas y restauraciones han sido el movimiento circular del arte.

La Ruptura irrumpió a finales de la década de los cincuenta para desvanecer la espesa *cortina de nopal*, como la llamó José Luis Cuevas. Sus artistas, entre otros, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Juan Soriano, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, buscaron romper el cerco oficial y estético que representaba el arte nacionalista. Artistas con diferentes formaciones, que compartían amistades e intereses, se inscribieron, todos ellos, desde diferentes ángulos y modalidades, en la abstracción y el geometrismo, aunque influidos por movimientos como el tachismo y el informalismo. Hubo algunos, como Soriano que nunca abandonaron del todo

²¹ Octavio Paz, *Luis Barragán y los usos de la tradición*, Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México 1987, pp. 396-397.

la figura, al igual que Tamayo, quien fue “rupturista” *avant la lettre*.

La Ruptura puede considerarse como un movimiento específico de la ciudad de México, espacio privilegiado para la producción y difusión artísticas. En este sentido abreva en la experiencia de las grandes vanguardias históricas; movimientos urbanos por definición que sólo podían prosperar dentro de la estructura real y simbólica que representa la ciudad moderna, considerada como el espacio de la tolerancia y el cambio, de las disputas teóricas, del cruce de influencias y del cosmopolitismo (aunque la ciudad de México de finales de la década de los cincuenta distaba de ser una ciudad cosmopolita y una gran parte de la élite intelectual era parroquial, pero si existían cenáculos y grupos que estaban al tanto de lo que ocurría en materia de arte en Nueva York, Londres o París); escaparate del ritmo vertiginoso de los tiempos modernos, elementos todos que generan una percepción del mundo y una forma de arte radicalmente distinta de la del pasado.

La Ruptura fue un movimiento urbano por excelencia, que no escatimó en gestos vanguardistas y acciones funambulescas, sobre todo de artistas como José Luis Cuevas. Su influencia sobre la cultura mexicana, no sólo sobre las artes plásticas, fue decisiva y permeó a toda una generación en las artes plásticas, en la literatura y en otros quehaceres artísticos.²²

Este movimiento urbano propició que el país, y específicamente la ciudad de México, se asomaran a una tímida modernidad, tan incompleta y subsidiaria

como la que experimentaba el país en los órdenes económico y político. La Ruptura intentó, como antes lo hiciera Contemporáneos —traductores de los modernistas anglosajones y franceses— en el ámbito literario, la incorporación de la plástica nacional a las corrientes internacionales, en momentos en los que un resquebrajado oficialismo estético hacía la imposible defensa de la sátira menipea en la que se había convertido el muralismo. Quedaba de manifiesto la imposibilidad del dictum *No hay más ruta que la nuestra*, y la concepción de una estética en la que lo mexicano se reducía a lo indígena, así como la legitimidad y validez del arte al compromiso ideológico, verdadero marco de referencia de la actividad artística.

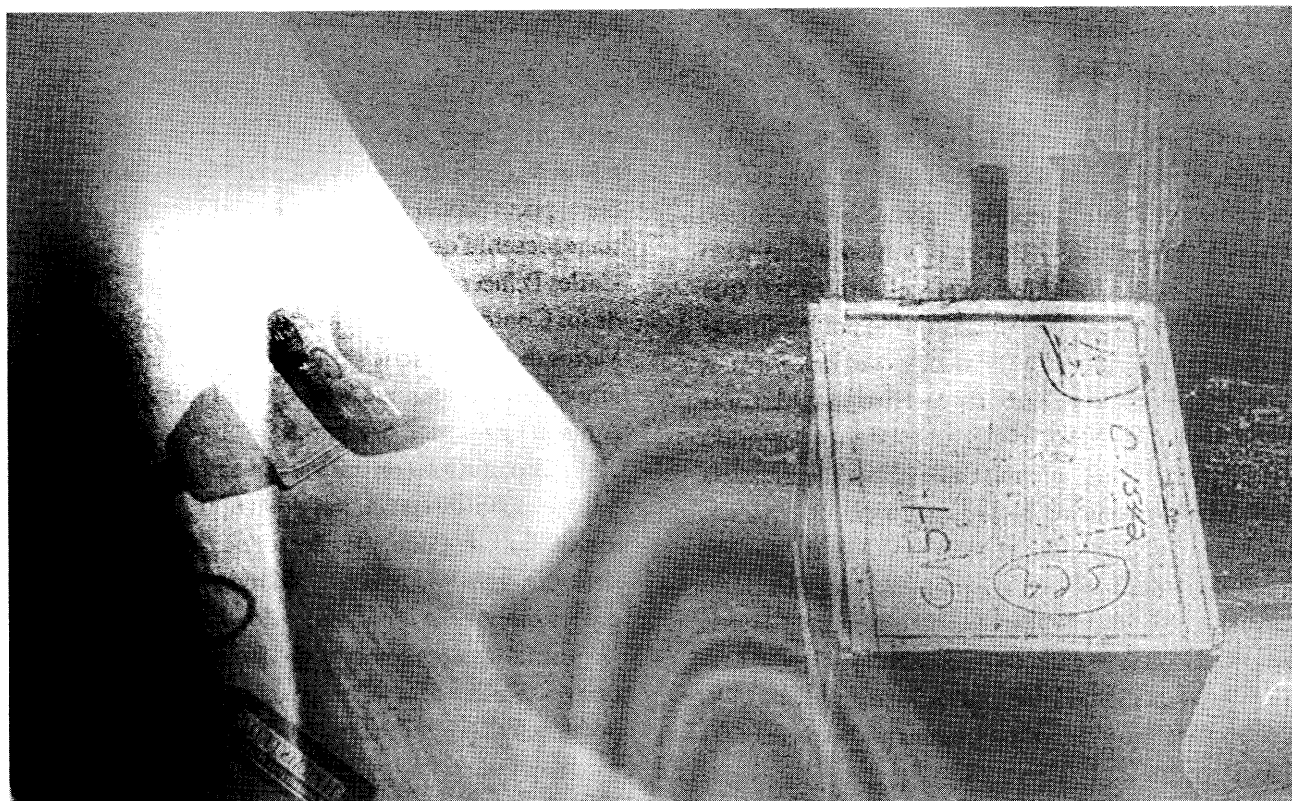
Paz señala que el muralismo “se había convertido en un dogma estético e ideológico. Dos extremos, dos imposturas: el nacionalismo y la ideología. Además de la desmesura retórica, la visión sumaria de la historia, las invenciones convertidas en recetas, los lugares comunes, el patetismo”,²³ características que señaló desde los orígenes del movimiento. El *Ministerio de la redención*, de José Vasconcelos, como lo llama el escritor Christopher Domínguez Michel, llegaba a su fin de manera paralela al arribo de la “revolución traicionada; al anquilosamiento de una revolución triunfante e institucionalizada cuyo reservorio último y seguro era la retórica florida de los políticos, autoerigidos en guardianes celosos de la tradición”.

El aspecto de la Ruptura que más fascinó a Paz, además y sin excluir su gusto estético modernista, fue la libertad de creación que proclamaba. Como lo señala Juan García Ponce, sin duda uno de los protagonistas del movimiento del lado de la crítica:

La Ruptura consistió en crear una serie de obras en las cuales se hacía evidente una variedad de estilos que de ahí en adelante fue la pintura mexicana. Su característica principal consistió en que cada pintor seguía libremente, y sin ninguna exigencia anterior, la verdad creada por

²² Sería muy interesante establecer las líneas de contacto entre los artistas de la generación de la ruptura y los novelistas y escritores cercanos al movimiento, particularmente Juan García Ponce. Los escritores que corresponden al menos cronológicamente a esa generación forman parte ya del canon mexicano por derecho propio. Algunas de sus novelas representan por sus innovaciones estilísticas, temáticas y conceptuales, cercanas al *nouveau roman*, la contraparte literaria del movimiento de la ruptura. Autores como Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y el propio García Ponce comparten e impulsan el espíritu del movimiento. Varios de ellos ejercieron la crítica de arte. También novelas como *Farabeuf* de Elizondo y *Morirás lejos* de José Emilio constituyen por sí mismas una ruptura fundamental dentro de la literatura mexicana.

²³ Manuel Ulacia, *Octavio Paz: poesía, pintura, música, etcétera. Conversaciones con Octavio Paz* Entrevista, Revista Iberoamericana Nos. 148-149, México, julio-diciembre de 1989, p. 622.



cada cuadro o por cada estilo cuya forma era la expresión de una multiplicidad de estilos, como es natural. Así podrían colocarse frente a frente maneras diferentes de entender el arte abstracto o el realismo. Nadie puede considerar más que por los valores de la obra en sí las formas de Vicente Rojo o Lilia Carrillo, por ejemplo; de Roger Von Gunten o de Pedro Coronel. La vastedad de este horizonte no estaba limitada por ninguna regla; cada obra debía establecer sus reglas por sí misma. Ésta también era una ventaja para el crítico que se ocupase de ellas. ¡Cuántas diferencias y todas definidas por la obra en sí! Esto es en última instancia lo que nos demuestra aquello que se ha denominado Ruptura. La Ruptura es de este modo un sinónimo de libertad creadora.²⁴

La distancia que la Ruptura toma en relación con el arte nacionalista del pasado es un elemento funda-

mental. Cuando Paz habla sobre los murales que hizo Felguérez (el del cine Diana “vasto e intrincado juego de palancas, tornillos, ruedas, tornos, ejes, poleas y arandelas”, y el del edificio de la Concamin), pone de relieve las características plásticas de las obras y la visión escultórica del artista, cuyas preocupaciones plásticas estarían más cercanas a Zadkine o Gabo, y establece las diferencias con los murales ideológicos de Rivera o Siqueiros. “El arte público de Felguérez es un arte especulativo”.²⁵

En un breve texto en el que Paz hace gala de un juego de ingenio y agudeza, queda de manifiesto que lo que más admira de José Luis Cuevas es su actitud iconoclasta: “Su figura es popular en los anales de la hechicería y el folklore. En algunos poblados ha sido divinizado, sobre todo entre las llamadas ‘sectas furiosas’, como las bacantes y las ménades; en ciertos barrios de las afueras, eternamente crepusculares, su

²⁴ Juan García Ponce, *Pintores independientes*. Catálogo de la exposición Ruptura en el museo José Luis Cuevas, México 2002. p. 26.

²⁵ Octavio Paz, *El espacio múltiple*, en Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 451.

nombre es anatema y lo exorcizan con el antiguo método del 'ninguneo' y con el no menos antiguo del ladrido".²⁶

La libertad creadora del movimiento de la Ruptura llamó la atención del poeta, así como la filiación de estos artistas a los movimientos internacionales, lo que permitió ventilar literalmente el ambiente artístico nacional. Es por esta razón, por el aire fresco que aportaron, que el poeta se sintió atraído por los artistas europeos que llegaron a México, y que hoy forman parte de la historia del arte de nuestro país. Artistas como Remedios Varo, Wolfgang Paalen o Leonora Carrington, quienes, además de su filiación surrealista —movimiento esencial en la trayectoria del poeta—, también propiciaron una apertura en el México cerrado de entonces. Más allá de la innegable identificación personal y artística que vinculan las imágenes plásticas y poéticas, con la llegada de estos artistas, al igual que con la generación de la Ruptura, "el aire del mundo penetró a México y los artistas jóvenes pudieron respirar un poco mejor".

Las vinculaciones entre Paz y el movimiento surrealista han sido ya objeto de estudio e investigación. No está, sin embargo, de más decir que quizá falte por investigar la influencia que los artistas del surrealismo, en especial aquellos que llegaron a México y con quienes el poeta compartió importantes momentos de su vida intelectual, tuvo en el desarrollo de su obra, en particular la poética.²⁷ En algunos de sus poemas las imágenes surrealistas son tan *plásticas* que pueden palparse; de manera irremisible nos remiten a los artistas que en el siglo xx marcaron esa gran aventura de la imaginación, sin duda, la más original de las vanguardias.

²⁶ Octavio Paz, *Descripción de José Luis Cuevas*, *ibid.*, p. 454.

²⁷ Paz trabajó ocasionalmente con algunos de estos artistas. Un ejemplo es la única obra de teatro de Octavio Paz, *La hija de Rapaccini*, a partir de un cuento de Nathaniel Hawthorne, estrenada en 1956 en el marco del proyecto *Poesía en voz alta* que llevó a cabo Difusión Cultural de la UNAM dirigido por Jaime García Terrés, la puesta en escena tuvo la colaboración escenográfica de Leonora Carrington.

Las enseñanzas de Xavier

El ejercicio de la crítica de arte en Octavio Paz —que sin duda ejerció, pese a su reticencia a asumirse como tal— tiene quizá uno de sus orígenes en el camino abierto por el poeta Xavier Villaurrutia. La figura de Villaurrutia representa un faro poético para Paz. Es, junto con Carlos Pellicer y Jorge Cuesta, las figuras que, del grupo de los Contemporáneos, más interesaron al joven Paz. Varios de ellos practicaron regularmente la crítica de arte y fueron cercanos a artistas como Julio Castellanos, Agustín Lazo, Juan Soriano, etcétera.

Villaurrutia fue con toda certeza un poeta excepcional que bebió de las fuentes de su tiempo. Lector de *El inmoralista*, de Gide, y traductor de *El matrimonio del cielo y del infierno*, de Blake, influido en sus comienzos por los simbolistas franceses y los modernistas, su poesía "se insufló" posteriormente con un hálito vanguardista que no sacrificó ni la forma ni la precisión de su eficacia poética. *Reflejos*, su primer libro de poesía, manifiesta ya una filiación vanguardista y una preocupación plástica; hay diálogos con el futurismo y el surrealismo; los retratos son objeto de reflexión poética. Está presente su interés por la pintura en poemas como "Cezanne" y "Cuadro"; casi podríamos decir que de una buena parte de su poesía transpira su gusto por la pintura. De acuerdo con Luis Mario Schneider parte de esa filiación con las vanguardias se manifiesta en su gusto por el arte, mismo que también ejerció otro *avant garde*, José Juan Tablada, con lo cual ambos se insertan en la tradición moderna iniciada por Baudelaire.²⁸ En las *Obras* —título del volumen que reúne sus obras completas— encontramos breves ensayos sobre pintores virreinales o del siglo xix como José María Velasco y Julio Ruelas, y también de Joaquín Clausell, Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, María Izquierdo, Julio Castellanos, Rufino Tamayo y Ramón Galla, entre otros.

Su universo de la plástica fue grande y, aun cuando gustó más del arte de su tiempo —la mayoría de sus

²⁸ Citado por Manuel Ulacia, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después e su muerte*, La centena ensayo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2001, p. 34.

escritos se enfoca a sus contemporáneos—, su actitud fue abierta hacia el arte del pasado. Su postura es más afín a ese panesteticismo al que hice mención cuando me refería a Octavio Paz. Villaurrutia fue esteticista en el sentido de una visión estética amplia, y también en el sentido más ortodoxo del término, aquel que identifica al universo como una creación continua de belleza, en oposición al universo mecánico y estrecho de las ciencias naturales del siglo XIX, como en los sistemas de Lachelier y Ravaisson.

Y a pesar de creer que se dejó llevar por un esteticismo extremo en el sentido de atender más a las obras mismas que a las condiciones sociales e históricas que las generan, Villaurrutia estuvo claro de su tiempo y su contexto, pues conoció los cambios y rupturas dentro del arte mexicano. No coincido con Paz cuando afirma que a su cultura visual le faltó la formación de los grandes museos europeos. En mi opinión, al “esteticismo” de Villaurrutia no le faltaba conocimiento, en todo caso cierta pasión crítica.²⁹

Respecto a las cualidades de crítico de Xavier Villaurrutia, más en relación con su crítica literaria, pero que no pueden ser ajenas a la de las artes plásticas, además de ser, sin duda, ideas acerca de su propia crítica, Paz sostiene:

La crítica, además de gusto, requiere imaginación. La función crítica, en un primer momento, consiste en separar y disociar los distintos elementos que componen la obra; después, hay que asociar esos elementos, ponerlos en relación unos con otros y con otras obras. En este segundo momento interviene la imaginación, la facultad analógica que asocia, compara y descubre las correspondencias escondidas y las oposiciones significativas. Xavier era poeta y tuvo en alto grado la facultad de la imaginación crítica. Por último, la crítica exige desprendimiento y los mejores textos de Villaurrutia son ejemplo de generosidad y simpatía espiritual.³⁰

²⁹ Octavio Paz, Xavier Villaurrutia en persona y en obra, *Generaciones y semblanzas*, Dominio mexicano Obras completas, tomo 4, Fondo de Cultura Económica, México 1963, p. 261.

³⁰ Octavio Paz, *Ibid.*, p. 261.

En efecto, la crítica de Villaurrutia fue pródiga con toda una generación de artistas. Poseía también capacidad referencial, pero su universo de intereses culturales es más reducido que en Octavio Paz. Sus escritos sobre crítica pictórica no buscaron la polémica y apenas y se manifiesta en ellos un interés político o un ánimo de debate sobre el México de su tiempo, aunque hay momentos en los que elogia la pintura sin compromiso, sin ataduras ideológicas, como cuando afirma que: “la elocuencia, la oratoria, el drama, el melodrama y el deseo de proselitismo han sido abolidos de la obra de Rufino Tamayo. También la política. Su pintura no se ha puesto al servicio de ningún credo político, religioso o político religioso”.³¹

Habría que recordar las censuras y diatribas que hicieron blanco al grupo de los Contemporáneos, por parte de los llamados escritores y “artistas nacionalistas”. Ellos fueron los precursores en la lucha contra una cultura ensimismada y localista que veía lo extranjero con recelo; se les acusó de cosmopolitismo, insensibilidad social y afeminamiento.

Paz no perdió la oportunidad de llevar sus ideas políticas y su condena a los totalitarismos al campo de las artes plásticas, convicciones éstas que marcan algunas de sus preferencias. En Villaurrutia ese aspecto tiene un tono más discreto, pero ello no le impide llamar a las cosas por su nombre. Sobre el Diego Rivera convertido en el Señor del arte mexicano, sentado en su “trono de Júpiter tonante”; alfa y omega del arte de su tiempo, en el artículo “Cuidado con la pintura”, responde a la pregunta de un norteamericano imaginario sobre el estado de la pintura mexicana actual: “Si usted le preguntara eso mismo a Diego Rivera, éste le respondería: ‘basta saber lo que hago lo que digo y lo que cobro, para obtener la respuesta ambicionada. El estado de la pintura mexicana soy yo’”.³²

Está claro que Villaurrutia gustó de la pintura de Rivera. Dedicó a su obra varios artículos, en los que “visita” sus grandes obras murales. Eso no le impide, sin embargo, reconocer los excesos verbales ideológicos y pictóricos del muralista. Cuando el mismo periodista

³¹ Xavier Villaurrutia, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, Reimpresión de 1996, p. 1037.

³² *Op. cit.*, p. 1059.



le pregunta si cree que Diego es un gran pintor, la respuesta no deja lugar a dudas:

No lo creo, desde luego en el sentido en que usted lo cree. Si Diego es un gran pintor no lo es por los temas de sus cuadros o de sus decoraciones murales. Estos temas son los mismos que esgrimen cientos de periodistas en sus artículos, cientos de socialistas en sus discursos, cientos de aprendices de comunistas en sus propósitos y millares de comunistas vergonzantes en sus conversaciones en el banco, en el club, en el teatro y en el restorán de lujo. Pero es bien claro que no por repetir estos temas, las personas que he señalado a usted son grandes pintores, puesto que ni siquiera son pintores. Diego Rivera es gran pintor cuando pinta bien, y es mal pintor, cuando, como ahora, recientemente, pinta mal.³³

La condena a esas pociones políticas ramplonas y oportunistas, así como al arte convertido en propaganda,

son comunes a la obra de Paz y de Villaurrutia, aunque con diferente énfasis. Las *fobias* y *filiis* de ambos coinciden en puntos fundamentales, principalmente en su gusto por la vanguardia y en la vinculación de su trabajo poético y su crítica de arte. Villaurrutia llama a los pintores a hacer más poética su pintura. Ambos rechazaron el llamado “arte comprometido”, si bien este rechazo es más explícito en Paz. Los escritos de Xavier no insisten con la contundencia paciana en el “muralismo ideológico”. No obstante, me parece que, al igual que Paz, Villaurrutia “elige la obra de Orozco porque no ve en ella la historia maniquea y edulcorada de Diego; sus indígenas descarnados y famélicos son eco de su pesimismo y de su mirada desencantada”. El breve artículo que Villaurrutia dedica a su obra, “José Clemente Orozco y el horror”, seguramente inspira el de Octavio Paz. Este último afirma que la categoría estética que conviene a la obra de Orozco, más que el horror, es el terror. Horror social y terror cósmico y metafísico; ambos conceptos están presentes en su obra.

La polémica, actividad siempre estridente y muchas veces estéril, no es frecuente en los escritos de

³³ *Op. cit.*, p. 1060

Villaurrutia. Sus ensayos revelan más que nada una genuina fascinación por la plástica. Puede ser que no haya sido un gran polemista, pero sus escritos reflejan, al igual que su teatro y su poesía, una personalidad atemperada y discreta. Al decir de Paz:

Xavier fue uno de los últimos representantes de cierta moral de la burguesía mexicana, hoy extinta por la doble erosión del 'americanismo' y los *moeurs* aldeanos de la nueva plutocracia. Esa moral, hecha más de modales que de preceptos, más cerca de la estética que de la ética, puede resumirse en una palabra: decencia.³⁴

Las dos críticas que Paz hace a los poetas Contemporáneos: su exilio interior y su falta de ánimo subversivo y contestatario, tienen que ver sin duda con esta templanza y corrección que observa en Villaurrutia. La segunda crítica no me parece del todo justificada. En los Contemporáneos existió, desde luego, espíritu de subversión; tal vez no la subversión revolucionaria y política, ni la magia explosiva que impregnó a los surrealistas y a vanguardias como el futurismo. Aunque magia, sí la hay; es aquella de las máscaras y las estatuas, las brumas y los espectros.

En ninguno de los "contemporáneos" aparecen "los otros", esos hombres y mujeres de toda condición con los que, día tras día, hablamos y nos cruzamos en calles, oficinas, templos, autobuses. En Pellicer hay montañas, ríos, árboles, ruina; también hay héroes y villanos estereotipados, pero no hay gente. Dos maneras opuestas y en el fondo coincidentes de anular a los "otros": en Novo la gente se vuelve objeto de escarnio y befa; en Torres Bodet es tema de apólogos edificantes y adocenados. En los poemas de Gorostiza, Villaurrutia y Ortiz de Montellano no hay nadie; todos y todo se han vuelto reflejos y espectros.³⁵

Si bien es cierto que los poetas Contemporáneos construyeron su propio mundo y en raras ocasiones la

noción de otredad emerge en su poesía, creo que Villaurrutia tomó riesgos—como en otros aspectos lo tomó también Novo—³⁶ y, a diferencia del correcto funcionario público que fue Torres Bodet, encaminado sólo a los valores seguros del arte del pasado, Villaurrutia gustó del arte de su tiempo. Su crítica pictórica parece embonar en esta característica de su personalidad. Sus juicios poseen un equilibrio que sólo puede provenir de una mirada desprejuiciada y poco proclive a las exaltaciones. Su interés por la pintura es, si pensamos en la enorme influencia que tuvo en su poesía, una elección vital. La obra plástica es una manifestación más de la cultura, y la cultura preocupó a Villaurrutia. Su templanza no le impidió sumarse a los riesgos artísticos que significaban las vanguardias. Ahí sintió pisar terreno más firme que en la polémica en torno a las turbulencias de su tiempo.

Coda

La crítica de arte en Octavio Paz, está profundamente vinculada a sus preferencias estéticas y políticas y, a través de éstas, a sus posiciones filosóficas, fundamentalmente la crítica de la modernidad. El rechazo a ciertas formas y efectos perversos de la modernidad recorre la obra de Paz junto con otra noción medular: la otredad, cuyo origen se ubica precisamente en esta crítica de una edad moderna totalizadora y excluyente y a su encuentro con la diferencia bajo distintas formas; sea el semejante, el otro visto y concebido como diferente, pero cuya existencia me constituye como en la visión del amor como completud, o lo otro radical que puede ser aquel que proviene de una cultura, una tradición y una visión de mundo radicalmente distintas. Es difícil separar en Paz poesía y crítica de arte y en su obra existen vasos comunicantes que nos llevan de una a otra, lo que podría demostrar que un poeta nunca deja de ser un poeta en cualquier disciplina y que la separación que la modernidad ha impuesto a las llamadas "ciencias del espíritu" puede mirarse todavía como un intento artificial e inacabado.

³⁴ Octavio Paz, *Ibid.*, pp. 254-255.

³⁵ Citado por Carlos Monsiváis, *Adonde yo soy tú somos nosotros, Octavio Paz: Crónica de vida y obra*, Editorial Raya en el agua, México 2000, pp.28-29.

³⁶ Véase Carlos Monsiváis, *Salvador Novo, lo marginal en el centro*, Editorial Era, México 2001.



LA ESTRUCTURA ESPECULAR DE *DAMA DE CORAZONES* DE XAVIER VILLAU RRUTIA

Jesús Eduardo García Castillo*

Los sueños nos crean un pasado.

JULIO TORRI

...su gran espejo que me obliga a
recorrer dos veces el mismo camino.

XAVIER VILLAU RRUTIA

*D*ama de corazones es un texto problemático por más de una razón. En primer lugar, es clasificable en un género conocido o convencional: no es una novela ni un poema en prosa ni una *nouvelle*; incluso algunos críticos la llaman un ensayo o un experimento, como Xavier Villaurrutia prefería denominarla:

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa, no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato, no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y —añadiré —sólo así es justo pensar en él.¹ [...] Cuando algún crítico, más malicioso que justo, alude a *Dama de corazones* considerándola como una novela y, más aún, como una novela frustrada, se equivoca. El texto de *Dama de corazones* no pretende ser el de una novela ni

alcanzar nada más de lo que me propuse que fuera: un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo [...] *Dama de corazones* pretendía a la vez ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera, como la que, como una imagen del tiempo en que fue escrita, cultivaban Giraudoux o, más modestamente, Pierre Girard.²

Por su parte, Juan Coronado utiliza un adjetivo que define más precisamente la intención que el resultado: la llama una novela lírica, pues “aunque decline en decepción, ya cumplió su cometido en la promesa misma”.³

* CELL, El Colegio de México

¹ *Apud.* Alf Chumacero, “La generación de contemporáneos” en Xavier Villaurrutia, *Obras*, FCE, México, 1996, p. xxv. [En adelante se cita como *Obras*.]

² Xavier Villaurrutia. “Prólogo a un libro de cuentos policíacos”, en *Obras*, p. 816.

³ Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos*, UNAM, México, 1988, p. 9.

En segundo lugar, parece que no hay para este texto una fecha confiable, como tampoco para las otras dos narraciones poéticas de su momento, *Novela como nube*, de Gilberto Owen, y *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet. Coronado data la de Villaurrutia en 1928, pero Guillermo Sheridan, que atiende a la pugna por la originalidad que sostuvieron los tres Contemporáneos (sin contar en esto a Novo, el otro, el verdadero y más prolífico prosista), señala cómo Owen se considera una “fuente modesta” de las otras novelas, a lo que Villaurrutia y Torres Bodet responden mencionando reiteradamente que sus respectivas prosas comenzaron a redactarse en 1925, es decir que las tres tienen la misma fecha de gestación, aunque la de Owen haya sido publicada primero.

En cualquier caso, lo que me importa señalar aquí es que la redacción de *Dama de corazones* es simultánea (o, en última instancia) inmediatamente posterior a *Reflejos*, la primera colección de poemas de Xavier Villaurrutia, publicada en 1926, porque se puede ver con claridad cómo ambos libros comparten material poético y ciertos temas que después aparecerán en *Nostalgia de la muerte*, aunque con muestras de evolución y, además, utilizados para fines distintos. En este sentido, *Dama de corazones* funciona como un puente entre los dos momentos poéticos de Villaurrutia, pues comparte con *Reflejos* la imaginería y los símbolos, pero prefigura la técnica de monólogo interior, fundamental para los nocturnos, que marcan su estilo de madurez. Por otro lado, si es cierto que Villaurrutia comenzó a redactar su “ejercicio” literario en 1925, lo que emparenta *Dama...* y *Reflejos*, podemos suponer que hay también un parentesco con *Nostalgia de la muerte*, pues lo más probable es que la narración haya sido terminada en 1928, ya que esta es la fecha en que la editorial Ulises la publicó. Como se trata de una edición de autor, no es probable que el manuscrito haya esperado mucho antes de darse a conocer. Así, la fecha de terminación de *Dama de corazones* coincide con la composición de los primeros nocturnos, publicados, según consta en las *Obras*, a partir de 1928 en la revista *Contemporáneos*.⁴

⁴ “Nocturno de la estatua” tiene fecha de diciembre de 1928 y “Nocturno en que nada se oye” de agosto de 1929, ambos en

Por otra parte, Octavio Paz observa:

El tomo de *Obras* de Xavier Villaurrutia, publicado en 1966 por el Fondo de Cultura Económica, tiene más de mil páginas. Sin embargo, para la mayoría de sus lectores, Villaurrutia es el autor de unos quince o veinte poemas. ¿Poco? A mí me parece mucho. Por esos poemas recordamos las obras teatrales y volvemos a leer los ensayos de crítica poética: queremos encontrar en ellos, ya que no el secreto de su poesía, sí el de la fascinación que ejerce sobre nosotros.⁵

Mi intención, más modesta aún, es encontrar en *Dama de corazones* la confirmación de las ideas que Villaurrutia expresa en su poesía, mediante el análisis de sus simbolismos e imagerías, así como de sus recursos formales. Elijo el experimento en prosa porque considero que ha sido sistemáticamente despreciado por la crítica a pesar de que su estudio puede ofrecer nuevas vetas para la comprensión más integral de la obra de Villaurrutia, como trataré de demostrar. Para ello partiré de las opiniones de cuatro estudiosos que se refieren a esta novela lírica. El primero es, de nuevo, Octavio Paz, quien afirma:

Dama de corazones en su tiempo representó una dirección nueva para la prosa de imaginación pero hoy tiene sólo un valor histórico. Fue un ejercicio inteligente a la sombra de Girardoux. Recuerda a los relatos y novelas que escribía por esos mismos años Benjamín Jarnés, aunque las invenciones novelísticas del escritor español eran más originales [...] Alí [Chumacero] tiene razón cuando dice que estos textos son signos de su gusto por deambular en campos que no eran los suyos.⁶

Aunque estoy de acuerdo con estas afirmaciones, creo necesario un acercamiento cuidadoso a la “novela” (en

la revista *Contemporáneos*. El primero también apareció en 1929 en *Bandera de provincias*, de Guadalajara, Jal. Véanse las pp. xxxvii y xxxviii de *Obras*.

⁵ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, p. 82.

⁶ *Ibid.*, pp. 40-42.

adelante la llamaré así, por economía) para entender cabalmente a qué se refiere Paz cuando habla de “valor histórico”, pues me parece que éste puede entenderse en dos sentidos: el que tiene para la obra de Villaurrutia, y el que, junto con las otras novelas líricas, representa para la narrativa mexicana posterior.⁷ Por otra parte, la filiación con Jarnés puede extenderse también a los españoles Antonio Espina y Pedro Salinas, como lo apunta Guillermo Sheridan en su libro *Los contemporáneos ayer*. En este mismo estudio, Sheridan analiza las novelas líricas con claridad y agudeza, aunque también, por la naturaleza de su trabajo, con suma brevedad:

La comparación obliga a considerar si no habría habido de antemano, cuando se inicia la “moda” de la novela entre ellos [Owen, Torres Bodet y Villaurrutia], la intención de escribir sobre una misma trama (la de Proust [*A la sombra de las muchachas en flor*, segundo tomo de *En busca del tiempo perdido*]). A pesar de diferencias notables, las tres novelas [*Novela como nube*, *Margarita de niebla* y *Dama de corazones*] manejan exactamente la misma situación argumental de fondo: un hombre (joven) por una causa fortuita (un viaje, un accidente) entra en contacto con una pareja (de amigas, de hermanas) y tiene que resolver con cuál de las dos se queda (de esposa, de amante) sabiendo que siempre ha de dudar sobre la justicia de su elección. Es obvio que esto no puede deberse a una casualidad, sino a la lectura del tomo de Proust.⁸

Sobre la novela de Villaurrutia dice que es en primera persona, se desarrolla en un ambiente aristocrático, vibra en un ambiente de desconstrucción onírica y es mucho más psicológica que las otras dos, que contiene a su autor como punto de referencia y lo hace personaje de sí mismo, que disfruta enormemente el ejercicio del tiempo distendido o relativizado por la escritura y que

posee una elasticidad feliz, hallazgos poéticos geniales y atmósferas de enorme sutileza que compensan con creces la debilidad de su arquitectura. No puedo suscribir esta última afirmación, porque me parece que una de las fuerzas secretas de la novela está precisamente en su estructura.

Aunque muchos críticos se refieren a ella cuando analizan la obra de Villaurrutia, existe un número sumamente reducido de artículos dedicados específicamente al análisis de *Dama de corazones*, dos de ellos fueron publicados en 1988 por la UNAM⁹; en el primero, Gilda Rocha Romero estudia el valor de la palabra y su capacidad de nombrar realidades opuestas. En 1978, Paz afirmó que “Villaurrutia no se propuso en sus poemas la transmutación de esto en aquello —la llama en hielo, el vacío en plenitud— sino percibir el momento del tránsito entre los opuestos.”¹⁰ Diez años más tarde, Rocha Romero utiliza esta idea para demostrar cómo Villaurrutia convierte en su novela la poesía en conocimiento de sí mismo, al tiempo que logra una comunicación íntima con el lector y lo invita a que emprenda el mismo viaje que él. Además, coincide con Juan Coronado al señalar que para tal efecto, un elemento insoslayable en el análisis debe ser el estado intermedio entre vigilia y sueño en que se encuentra el autor implícito.

En su introducción a *La novela lírica de los contemporáneos*, Coronado explica cómo, para Jung y Gastón Bachelard, el alma se divide en dos partes que corresponden a sus lados masculino y femenino¹¹: “al animus [la parte masculina] pertenecen los proyectos y las preocupaciones, dos maneras de no estar presente ante uno mismo. Al anima [la femenina] pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices.”¹²

⁹ Tengo noticia de otro que no pude consultar: Emilia Perassi. “Intorno alla narrativa dei contemporáneos: *Dama de corazones* di Xavier Villaurrutia, Il faut se perdre pour se retrouver” en Giovanni-Batista de Cesare (ed), *El girador*, Bulzoni, Roma, 1993.

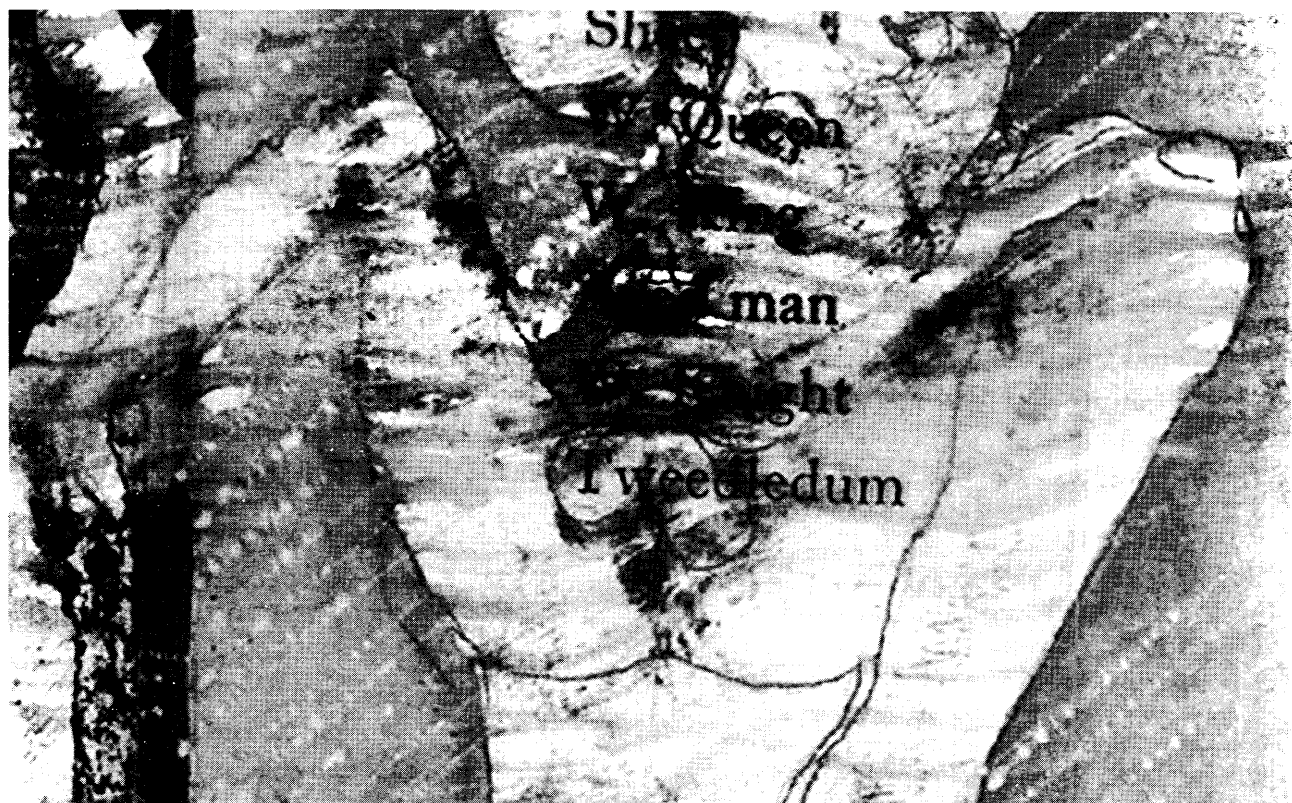
¹⁰ Paz, *op. cit.*, p. 84.

¹¹ Esto le sirve, incluso, para hacer una valoración de la obra narrativa de contemporáneos, pues tuvieron el coraje de escribir desde su lado femenino cuando la novela de la época era eminentemente masculina, como la de la revolución.

¹² G. Bachelard, *apud*. Juan Coronado, *op. cit.*, p. 17

⁷ Es cierto que no puede establecerse una genealogía directa entre novelas posteriores y *Dama de corazones*, pero hay que aceptar la anticipación técnica de Villaurrutia respecto de otros novelistas connotados como García Ponce y Rulfo.

⁸ Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, pp. 306-308.



Coronado opina que las prosas de los contemporáneos

nadan felizmente en el ámbito de la ensoñación, ese estado que se encuentra entre la vigilia y el sueño. Con la ensoñación la voluntad se debilita y vuelan los deseos libremente. La narrativa de la revolución es una escritura que nace de la viril voluntad de unos seres conscientes. Los surrealistas transcriben las hondas feminidades del sueño. Las prosas de los Contemporáneos pisan suavemente el terreno minado de lo hermafrodita. Y en la situación del escritor, los conceptos viril o femenino, nada tienen que ver con la función sexual.¹³

Efectivamente, Bachelard describe la ensoñación como un estado intermedio entre la vigilia y el sueño que consiste en una huida fuera de lo real, sin encontrar

siempre un mundo irreal consistente. Además, advierte que “la ensoñación es, tanto en el hombre como en la mujer, una manifestación del ánimo”,¹⁴ del lado femenino que existe en el ser humano sin importar su sexo biológico. Otro rasgo interesante es que todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. “Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar”.¹⁵ Esto supone, como lo advierte Rocha Romero, un constante estado de tensión entre dos realidades, la interna y la externa, la del sueño y la de la vigilia, la del *ánima* y la del *ánimus*.

La ensoñación queda establecida en la novela de Xavier Villaurrutia a partir de los primeros párrafos. “Hace tiempo que estoy despierto”, es la primera sentencia de la *nouvelle*, y el lector entiende que esta frase cobra múltiples sentidos al terminar el viaje que

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, tr. del francés por Ida Vitale, FCE, México, 1982, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

implica la narración. Pero este despertar está inconcluso:

Hace tiempo que estoy despierto. No me atrevo a ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí. Tengo abiertos los ojos, pero la oscuridad de la pieza se empeña en demostrarme que ello es completamente inútil; al contrario, cerrándolos, apretándolos, se encienden pequeñas lámparas vivas, regadas, húmedas, pequeñas estrías coloridas que me reviven las luces del puerto lejano, en la noche, a bordo.¹⁶

Ha despertado su conciencia, pero no sus sentidos, excepto el de la vista; aunque si vuelve a cerrar los ojos, puede continuar el viaje que hacía en sueños. Este párrafo contiene, pues, los *leitmotius* (Paz dice “las obsesiones”) de Villaurrutia: el sueño y la vigilia, la noche, el viaje. Y si hacemos caso a Paz, para quien el estado intermedio puede llamarse agonía,¹⁷ en este inicio encontramos, también, el germen de otra obsesión, quizá la más característica: la muerte. Apenas en el párrafo que sigue, este tema se vuelve más evidente, aunque el autor lo mira de soslayo y se refiere a él mediante su opuesto:

Me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo, no quieren volver a ella (pp. 189/571).

Si no quedara clara la referencia a la muerte, compárese este párrafo con uno que aparece unas páginas más adelante, en el que el autor implícito explica que su inmovilidad es una forma de morir:

No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en

fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas (p. 212/585).

El estado entre vida y muerte, es decir, este no querer volver recuerda, valga el paréntesis, “El retorno maléfico” de Ramón López Velarde: “Mejor sería no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla.” Llama la atención que, de las tres figuras viajeras que atrajeron a los contemporáneos, la que Novo y Villaurrutia prefirieron fue el hijo pródigo. Aunque la relación más directa en ese sentido sea con Gide, como diré más adelante, López Velarde utiliza esa figura en este poema:

Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha
su esperanza deshecha.

Sin embargo, no quiero establecer una equivalencia entre la novela de Villaurrutia y el poema de López Velarde, pues estoy de acuerdo con Gabriel Zaid, quien apunta que “no es un poema escapista, es un poema cruel. Es el poema de alguien que creyó en un futuro mejor y se enfrenta al futuro que llegó.”¹⁸ En ese sentido, el poema se aleja de la novela, pues al hallarse ésta bajo el influjo de la ensoñación, se puede considerar “escapista”.

La dicotomía vigilia-sueño toca a todos los personajes, que parecen encontrarse en un perenne estado intermedio, puesto que el narrador es homo-diegético, y por tanto la relación de los acontecimientos y la descripción de los personajes estará impregnada de la misma ensoñación.

Así, merced al estado en que se encuentra el autor implícito, la narración se vuelve sensorial, el narrador describe sus percepciones, pero sus sentidos se

¹⁶ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, en J. Coronado, *op. cit.*, p. 189/571. (En adelante sólo se indicarán las páginas. Habrá una doble numeración, en cursivas se indicarán las páginas correspondientes a *Obras*).

¹⁷ Paz, *op. cit.* p. 84. Esta palabra anticipa la presencia de la muerte, como se verá.

¹⁸ Gabriel Zaid, “López Velarde reaccionario”, en su libro, *Tres poetas católicos, Obras t. 2*, El Colegio Nacional, México, 1993, p. 434.

encuentran adormecidos, desdibujados por la ensoñación. De esta “polifonía de sentidos”, como la llama Bachelard, el narrador favorece la vista como su principal fuente de información (recordemos, además, que es el único sentido “despierto” al inicio de la diégesis), pero también como una entidad casi autónoma, dotada de voluntad y de capacidades que más parecen humanas que caracterizadoras de un sentido aislado. La mirada, como sucede en *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, más que un sentido de percepción es un instrumento con el que se interroga, se declara, se reprende, se hiere y se sana. La mirada crea y destruye. Mediante la mirada, los personajes se acercan o se sintetizan. Refiriéndose a *Margarita de niebla*, Gustavo Pérez Firmat destaca que el personaje masculino de Torres Bodet

replaces the sense of touch, which can only function in direct contact with its object, with the sense of sight, which not only works at a distance but is capable of penetrating beyond the epidermis.¹⁹

En *Dama de corazones* existen numerosos ejemplos del poder de la mirada:

Sus ojos, al oírme, repiten con su expresión todas las etapas de la poesía. Si tuvieran oportunidad de verla, los estudiantes de literatura ahorrarían el repaso general de fin de año [p. 205]. Al silencio de la sala de espera suceden los ruidos del andén que cruzan los pasajeros con ojos muy abiertos que llevan ya, desde ahora, el paisaje del lugar de su destino. Éste lleva el mar de Veracruz en sus ojos; ése, las casas de madera de Laredo; ese otro, las luces sensuales de la noche de Tampico; aquel otro la línea desolada y monótona de los desiertos de Chihuahua. [...] Cierro los ojos como si con ello la “dama de corazones” desapareciera de todas las barajas del mundo. [p. 227]

La mirada puede, incluso, convertirse en una entidad casi concreta, susceptible de ser llevada como el

¹⁹ Gustavo Pérez Firmat, *Idle fictions*, Duke University Press, Durham, 1982, p. 84.

equipaje²⁰ máspreciado en el viaje de Julio, el protagonista de *Dama de corazones*, quien en medio de un sueño en el que sueña que está soñando, declara: “Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas” (p. 211/585), y esta frase se convierte en una afirmación autorreferencial que pone al autor implícito junto al lector, es decir, parece que Julio, al describir su sueño, está describiendo, en realidad, la sensación del lector frente a la novela de Villaurrutia.

Aquí se puede tender el primer puente entre *Dama de corazones* y *Reflejos*. El título del poemario es ya una revelación de la preeminencia que tiene el sentido de la vista en esta primera colección. Eugene L. Moretta explica:

La misión del poeta se convierte en *ver* [subrayado mío] lo que pueda haber de permanente y sea por lo tanto definible como realidad. El carácter principalmente visual de esta indagación se sugiere con el título *Reflejos*, que en el contexto de estos poemas indica un esfuerzo por formular una visión ordenada de la vida para capturarla, estabilizándola al revelar de repente su imagen en una superficie de área limitada.²¹

Dentro de *Dama de corazones*, la mirada desempeña un papel preponderante en la narración. Si la vista es tan importante en la novela, no es de extrañar que en ella abunden elementos que se relacionan con la mirada. Esto se nota en dos ámbitos, el primero es la construcción del paisaje y la utilización de luces escenográficas que iluminan el ambiente, siempre en contraste con los planos oscuros que rodean a los personajes. Juan Villoro afirma que Villaurrutia es el gran paisajista literario de este grupo sin grupo, un escenógrafo que presta mucho cuidado a la iluminación de sus espacios para crear atmósferas plásticas, poéticas, fantas-

²⁰ “Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses.” pp. 226-595. La mirada se concreta metonímicamente en uno de sus instrumentos, el espejo. Véase *infra*, p. 20.

²¹ Eugene L. Moretta, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, FCE, México, 1976, p. 34.

magóricas, pero siempre con una actitud crítica. Pinta un paisaje y lo clasifica:

Una claridad incierta va humedeciendo las cosas que forman el paisaje. El cristal se llena con pequeñas franjas de un amarillo tenue, con puntos de un rosa ligero, con pinceladas de un dorado débil. Las cosas se adivinan en la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar una forma. Inútilmente. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con el cuadro impresionista. (pp. 208-209/583-584)²²

Esta relación entre pintura y poesía es constante, no sólo en la novela, sino en la obra completa de Villaurrutia. En su momento, Jorge Cuesta acusó su raíz pictórica:

La plástica de su poesía se ajusta mejor al equilibrio de las formas, al dibujo de los objetos, a la calidad de la materia empleada, a la estética de las actitudes. Sus mujeres siempre vistas en retrato, sus paisajes un poco naturalezas muertas, explican el cambio de formas por posturas internas, finas como el temblor de una línea y que son sus emociones poéticas.²³

Hay detalles coincidentes entre *Reflejos* y *Dama de corazones* que refuerzan esta idea. Por ejemplo, en el poema "Cézanne", Villaurrutia escribe:

Deshace julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire.

...

Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas
y de las nueces arrugadas.

¡Calor! Sin embargo, da pena
beberse la "naturaleza muerta"
que han dejado dentro del vaso.

²² Apud. Juan Villoro, "La narrativa de contemporáneos", en prensa.

²³ Jorge Cuesta, "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Estaciones*, I, 1956, p. 461, apud. E. L. Moretta, op. cit., p. 37.

Y en la novela, Julio deshace en su mente, no con vapor sino con viento, los fantasmas de las cosas y termina con el cuadro impresionista del paisaje. Además, lo único que recuerda de su prima Susana es que "tenía entonces las mejillas pecosas de una fruta..." (pp. 189/571). Podemos suponer que se trata de una pera porque en su ensayo "El león y la virgen", Villaurrutia recuerda cómo López Velarde le elogió un verso en el que el sol "bruñe cada racimo, cada pecosa pera": "Es extraordinario cómo ha captado usted estas dos cosas. En efecto, el sol bruñe, ésa es la palabra, los racimos. ¡Y qué definitivamente retratadas por usted quedan las peras, no sólo por el lustre, sino también y precisamente, por las pecas! Eso es: las peras son pecosas."²⁴

Reflejos contiene, también, otros elementos relacionados con la mirada que aparecen también en la novela. Por ejemplo, el viaje estático que se realiza mediante la evocación o la invención de imágenes: "Paisaje que no pasa nunca:/ cierro los ojos y lo veo."²⁵

El segundo ámbito en el que en *Dama de corazones* se aprovecha la presencia de la mirada es en el despliegue de objetos relacionados con ella. La influencia de la cinematografía, por ejemplo, es evidente en la narrativa de Contemporáneos.²⁶ Torres Bodet suple la cama nupcial con una sala de cine, que le brinda a su protagonista cierta intimidad con Margarita. Lo mismo hace Villaurrutia en "Cinematógrafo", aunque parece que se refiere a una relación homosexual.

En este túnel sopla
la música delgada,
y es tan largo que tardaré en salir
por aquella puerta con luz
donde lloran dos hombres
que quisieran estar a oscuras.

¿Por qué no pagarán la entrada?

²⁴ X. Villaurrutia, "Ramón López Velarde", *Obras*, p. 643.

²⁵ "Incolor" en *Reflejos*, *Obras*, p. 39.

²⁶ Para un estudio detallado, véase el artículo de Aurelio de los Reyes. "Los contemporáneos y el cine", en *Ensayos heterodoxos*, tomo 2, UNAM, México, 1991, pp. 183-209; y "Aproximación de los Contemporáneos al cine" en Rafael Olea y Anthony Stanton, (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 149-171.

En el caso de la novela, Villaurrutia utiliza la metáfora del cine para construir a los personajes, específicamente a la dupla femenina: “Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de una baraja” (pp. 197/576). En un sentido más profundo, la novela se encuentra cons-truida mediante el montaje que mezcla sueño y vigilia, el viaje interior con el estatismo temporal²⁷ del personaje.

Aurelio de los Reyes afirma que *Dama de corazones* es un relato concebido en 17 cuadros o secuencias, de cuya lectura se deduce un conflicto entre un autor hipersensible y un narrador que pretende neutralizar esa sensibilidad con la frialdad de un objeto, de una cámara de cine.²⁸

Pero el objeto que aparece más repetidamente en *Dama de corazones* no es una cámara, una fotografía o una pintura, sino el espejo. El espejo hereda de la mirada las propiedades que lo hacen independiente de quien se supone su poseedor. Humanizado, el espejo participa en la historia no sólo como testigo, sino como cómplice y, a veces, enemigo de los personajes: “Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos.” (p. 191/572). Esta prosopopeya llega a la literalización en el novio de Aurora, Monsieur Miroir, que es justamente eso: el reflejo de Julio. Llego a esta conclusión por una simple analogía, pues M. Miroir es la única figura masculina además del protagonista, y si se intenta establecer una relación sentimental entre Julio y Susana, la doble de Aurora, parece lógico pensar que los dos personajes varones tengan un lazo similar, es

²⁷ Utilizo, aquí, la palabra “temporal” en sus dos sentidos: cronológico y transitorio. El estatismo cronológico se manifiesta en el presente desde el que se enuncia la novela, que se convierte en un organismo vivo que avanza a la par de la lectura. El estatismo transitorio del protagonista permite la narración, el viaje que cuenta no supone un desplazamiento físico, sino una introspección que ocurre durante la pausa entre dos viajes, es decir, mientras se encuentra estático en la casa de sus primas.

²⁸ A. de los Reyes, “Los contemporáneos y el cine”, pp. 197-198.

decir, que se reflejen contrariamente²⁹. Florence Olivier encuentra esta misma correspondencia entre los dos personajes masculinos: “M. Miroir es reflejo del narrador y reflejo a veces de la propia Aurora. Sus ademanes protectores recíprocos alternan el relato. [...] Juego triangular de reflejos en el que el rival se acerca peligrosamente al yo en una confusión de identidades que remite tanto a la prohibición del incesto como al narcisismo.”³⁰

Además de los espejos concretos, la referencia al reflejo, a la repetición de imágenes, a la visión multiplicada es una constante en *Dama de corazones*. ¿Es esto una coincidencia o se trata de un recurso consciente que el autor utiliza para mostrarnos otra cara de su novela?

Lo cierto es lo segundo. Del mismo modo en que acusa la trama prestada de Proust, Sheridan deja bien clara la influencia de Gide sobre Novo y Villaurrutia.

El viaje es un asunto determinante ya en este momento del “grupo sin grupo” y, con mayor justicia, de la “generación bicápite” *plus* Owen. De Gorostiza también: es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y a Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo Pródigo. Son los años en que Gide y Cocteau

²⁹ Los nombres de los personajes son reveladores. M. Miroir delata la intención especular de Villaurrutia. Susana y Ruth, la antigua enamorada de Julio, remiten a fuentes bíblicas (lo que recuerda las reflexiones de Villaurrutia sobre la religiosidad de López Velarde). Mme. Girard es una paronomasia de “Gerard”, el nombre de pila de Nerval, cuyas obsesiones centrales eran el viaje, la figura femenina y el sueño como una vida paralela a la que se vive en la vigilia. Cfr. X. Villaurrutia, “La poesía de Nerval” en *Obras*, pp. 894-903.

³⁰ Florence Olivier. “La prosa a tientas o la tentación de la prosa”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 292. Olivier sostiene que la estructura especular de *Dama de corazones* se refleja a su vez en la obra poética de Gilberto Owen. Además, explica cómo esta “ficción ociosa” [referencia al título *Idle Fictions*, de Pérez Firmat] se dedica simultáneamente a una crítica de la novela tradicional y a un cuestionamiento del lirismo. Creo pertinente apuntar que las palabras “prohibición del incesto” y “narcisismo” desvelan la posibilidad de una lectura psicoanalítica de *Dama de corazones*. Aunque ésta rebasa los propósitos de mi trabajo, añado que la relación entre muerte y madurez (*infra*, p. 31) podrían remitir al “duelo por el cuerpo” que se vive en la adolescencia.



preconizan de nuevo *l'invitation au voyage* baudeleriana. El “viaje hacia uno mismo” en el que, como señala Villaurrutia parafraseando a Gide, “uno corre el riesgo de encontrarse”: el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias.³¹

Si Villaurrutia decidió aceptar la invitación al viaje que le hacía Gide, no es descabellado pensar que lo llevara a cabo por la misma vía: la puesta en abismo. A partir de 1893, y con base en los trabajos de Gide (entre ellos, *Los monederos falsos* de 1925³²), se entiende por *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene, es decir, el término designa de manera unívoca lo que determinados autores llaman “obra dentro de la obra” o “duplicación interior”. Aunque Gide toma este término de la heráldica, en la que un escudo de armas contiene dentro de sí un escudo idéntico a él, y éste a otro y así sucesivamente hasta el infinito, la idea de duplicación y reduplicación hace pensar también en un par de espejos puestos frente a frente, por lo que algunos críticos explican la “puesta en abismo” como la sensación de infinitud que dan las imágenes repetidas en dos espejos encontrados.

Dällenbach³³ afirma que el espejo tiene un singular poder de revelación, pues un espejo bien situado nos permite averiguar lo que sucede a nuestras espaldas, y por combinación de espejos se puede uno contemplar de perfil. El espejo brinda al espectador la cara oculta de su cuerpo.

³¹ G. Sheridan, *op. cit.*, p. 222.

³² Lucien Dällenbach (*El relato especular*, tr. del francés por Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991, pp. 43-48) toma *Les Faux-Monnayeurs* (1925) como la obra maestra del *mise en abyme*. Es poco probable que hubiera influencia de esta obra en *Dama de corazones*, pues la fecha de composición de ambas novelas es la misma. Sin embargo, creo que tampoco se puede llegar al extremo de asegurar, como Christopher Domínguez, que “el Gide experimental que nace con *Los sótanos del Vaticano* (1914) no les interesa” ni a Owen ni a Villaurrutia, que sólo siguen a Gide hasta *Isabelle* (1911). Cfr. Christopher Domínguez Michael, “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea y Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 231.

³³ *Ibid.*, p. 17.

Es importante aclarar que la prueba de que ese montaje especular existe, es que el autor ofrece en su obra las pistas que guían al lector y autorizan al crítico a buscar el “abismamiento”. Estas pistas ocurren desde los detalles (como la mención reiterada de los espejos y de figuras simétricas como la cancha de tenis y los pies paralelos de las monjas), hasta en las situaciones que se describen. Por ejemplo, Julio comenta:

Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo. [...] En las óperas, el tenor está apasionado por la contralto, pero la contralto lo desprecia. En cambio, la soprano está perdida por el tenor y canta por desesperanza. [...] ¡Qué diera por humanizar este trío de ópera! Entonces [...] correría hacia ¿Aurora?, ¿Susana? Otra vez el dilema de la imagen bicápita, de las voces de soprano que y contralto que no me atrevo a partir en dos (pp. 203-204/580-581).

Esta proyección de los personajes en una obra de arte es una característica del *mise en abyme*, pues la obra contenida refleja y explica a la obra que la contiene. Así, aunque las voces de los personajes femeninos son distintas, están imbricadas de manera que son también inseparables.

Por otra parte, mientras Julio describe el sueño que aparece como eje de la novela, hace la siguiente reflexión: “No es posible resistir la atracción religiosa de una ciudad gótica dentro de otra medieval” (pp. 215/587). Si sustituimos “ciudad dentro de ciudad” por “texto dentro del texto”, tenemos una descripción general de la novela de Villaurrutia.

Finalmente, el monólogo interior, que toma como pretexto la descripción de estos sueños concéntricos, termina con tres párrafos en los que se hacen una serie de referencias extratextuales. Éstas funcionan para la novela en cuanto texto de creación como para los personajes que viven dentro de ella y, por lo tanto, suponen un grado de autoconciencia, por lo menos del personaje principal que funge, a su vez, como narrador y como autor implícito de *Dama de corazones*:

¡Qué será de mí, mañana, si ahora no quiero explicarme que vivo de imágenes enlazadas como las ruedas de humo de un cigarrillo; con

el oro en polvo que deja el sol de primavera en los prados; con la plata acuñada en las hojas de los álamos para que los poetas que no escriben poesías de certamen se coronen las sienes! (pp. 217/589).

Parece que Julio, en tanto personaje, se da cuenta de que sólo vivirá mientras dure la novela, serie de imágenes enlazadas “como las ruedas de humo de un cigarrillo”. Además, esta especie de pirandellismo que le concede conciencia de personaje, le permite también emparentar su entorno (es decir, la novela en la que se desenvuelve), con las novelas fuente para Villaurrutia:

¡Cómo viviré mañana, estando seguro de que si en este momento se me acerca un mendigo le firmaré un cheque contra un banco donde nunca he tenido un depósito, tan sólo para llenarle de alegría un instante; si ahora no quiero pensar que vivo sostenido por los cambios atmosféricos, por las franjas de color de la brisa, por los pequeños pensamientos fugaces, por los retratos de las mujeres que conozco apenas, *como cualquier personaje de Jean Giraudoux!*

¡Si he pensado siempre en los cuarenta años del mismo modo que en marzo se piensa en la llegada de octubre: aguardando sus tardes amarillas, victoriosamente patinadas como falsas joyas antiguas; si he pensado siempre en la vejez como en julio anticipamos las noches de invierno, con las delicias de su chimenea, de su bata forrada de pieles y de *la nueva lectura más atenta de las obras de Proust!* (pp. 217/589, los subrayados son míos).

Entonces, luego de estas observaciones podemos concluir que *Dama de corazones* está construida mediante un sistema de espejos que revelan tanto al lector cuanto al autor implícito las facetas ocultas de los personajes. Estas hipótesis se confirman si prestamos atención a las secuencias en mitad de la novela, cuando Julio se queda dormido y sueña que viaja. Mientras observa el paisaje que corre detrás de su ventanilla (posiblemente de un tren), se queda dormido. En el sueño dentro del sueño, también viaja, pero ahora en barco, y mientras se observa puede conocer aspectos de sí mismo que no le habían sido revelados.

Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas. Oigo el tono de mi voz y la prisa de mis palabras (pp. 209/584).

La multiplicación de las imágenes, merced al enfrentamiento de los espejos, no termina ahí. Hay un *mise en abyme* doble, porque al tiempo que Julio se conoce en sueños, el “abismamiento” hace que la novela se haga autorreferencial:

Ahora, como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio, vivo un episodio iluminado por una claridad molesta, detallada como una prueba sin retoque de nuestro retrato (pp. 209/584).

Villaurrutia ha conseguido, mediante esta puesta en abismo, lo que también obsesionaba a Cuesta: que la inspiración se encuentre en la lectura, en el desciframiento de lo puesto en papel por un autor, no en la obviedad de esa emoción dentro del texto. Esta es “la ley” que Owen y Cuesta se adjudicaban uno al otro:

Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética.³⁴

El espejo, sujeto frío e inmovible que refleja sin misericordia, es un “espejo-trampa como el de los pintores,³⁵ [añade información] al relato, interceptando

aquello que rebasa su campo de visión.”³⁶ Es el triunfo de la técnica, la muerte de la emoción fácil y colectiva: “Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y miraras como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse” (pp. 212/586). En esta cita podemos notar, una vez más, el carácter autorreferencial de la novela, pues con su definición de la muerte a través de la mirada, Julio está definiendo también la novela de Villaurrutia.

Pero, ¿qué ganamos al descubrir que *Dama de corazones* está construida con una estructura especular? Sin duda, una posible interpretación de la novela. Para explicarla, es indispensable atender al modo como están organizadas las secuencias lírico-narrativas. En primer lugar, el texto se encuentra enmarcado (digamos extradiegéticamente) por los viajes que Julio lleva a cabo. La novela inicia cuando él acaba de regresar de los Estados Unidos, y termina cuando decide abandonar la casa de sus primas, para lo que hace un viaje en tren. Entre estos dos desplazamientos geográficos tenemos un estatismo corporal acentuado por la inmovilidad casi mortal a la que he aludido en las primeras citas de la novela (*vid supra*, p. 11). Sin embargo, en contraposición a esta falta de movimiento, el texto supone un viaje emocional del que Julio volverá decidido a modificar sus actitudes vitales. Este viaje sedentario o interior está condensado en los sueños que Julio tiene mientras está en casa de sus primas. En realidad, parece que el viaje emocional estuviera interrumpido por un viaje onírico. Por lo tanto, es importante hacer notar que la descripción de estos sueños se encuentra en mitad del texto, es decir, los sueños son un parteaguas, un eje de simetría que divide la novela en dos partes. Así, debido a que los sueños como obra contenida son reflejo de la obra que los contiene, es decir del texto que relata su estancia en casa de Susana y Aurora, éstos permiten “explicar” lo

³⁴ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, CONACULTA, México, 1990, p. 251.

³⁵ L. Dällenbach (*op. cit.*, pp. 17-19) ejemplifica con “Las meninas” de Velázquez, “Matrimonio Arnolfini” de Van Eyck, “El banquero y su mujer” o “El pescador de oro” de Quentin Matzys. En el caso mexicano, podemos hablar de la que es,

quizá, la obra de caballete más importante de Juan O’Gorman: el “Autorretrato” de 1950, donde pueden verse cinco imágenes del autor, y en cuya composición el espejo desempeña un papel fundamental.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

que sucede antes y después de que Julio se quede dormido, pues como se ha explicado respecto a la teoría de los espejos, descubren relaciones ocultas a simple vista.

En sueños, Julio muere y, por obra de la multiplicación especular, puede asistir a su propio funeral. Cuando despierta, la criada le informa que la madre de sus primas, Mme. Girard, ha amanecido muerta. Así, se comprueba que el sueño descrito a media novela sirve para interpretar tanto lo que sucede antes como lo que ocurre después, porque el hecho de que Julio muera en sueños y su tía en la realidad textual confirma la identificación entre ambos, que podíamos haber intuido por el siguiente párrafo, ubicado antes de que Julio emprenda su viaje onírico:

Una copa de nieve blanca la hace pensar en el tiempo feliz de sus cabellos negros auténticos. Un perfume seco le recuerda su viaje a Delhi. Un grabado de Gainsborough la lleva al baile de máscaras en donde, vestida de la honorable Lady Graham, mereció un elogio de Sargent. Una sola orquídea en un vaso le recuerda el día de su matrimonio; un ramo de violetas, el día primero de su viudez. El humo de un cigarrillo habano basta para que entrecierre los ojos en una delicia que ya va siendo impropia de su edad. Una tarde de primavera la coloca en 1890. Un mediodía de verano, en 1895. Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada. (pp. 198/577).

La identificación de Julio con su tía, de tan sutil, es casi imperceptible, y se basa sobre todo en el estado de ensoñación en que se encuentra Mme. Girard, lo que la hace proclive, igual que a Julio y según él (no olvidemos que todo está descrito desde su punto de vista ensoñado), a sucumbir ante los recuerdos sensoriales que la sustraen de la realidad. Julio confirma este acercamiento cuando, después de la muerte de ella, se confiesa: “Siento miedo al pensar que la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también” (pp. 218/589).

Subrayo que para Julio la muerte es dadora de conciencia porque este es el sentido que los sueños le dan en la novela. Del mismo modo que el viaje narrado (el texto) es reflejo del viaje extradiegético de Julio (que enmarca al texto), su propia muerte proyectada en la de Mme. Girard provocan en el personaje una voluntad de movimiento, que esta vez no sólo será geográfico, sino de maduración. Así, los viajes (y por lo tanto, el texto, bitácora de un viaje interior) representan la búsqueda que Julio hace de sí mismo. Este hecho es congruente con la estructura especular de *Dama de corazones*, pues uno de los objetivos de Gide al escribir *Los monederos falsos*, génesis del *mise en abyme*, era “mirarse” escribiendo (quizá para conocerse mejor, para afrontar su función). Al margen de la autoridad moral³⁷ que el arte confiere a los textos especulares, ésta puede ser una de las razones para que en los textos abismados la voz de la verdad se encuentre preferentemente en un hombre de letras. Aunque en *Dama de corazones* nunca vemos a Julio escribir el texto que estamos leyendo, hay muchas referencias a su carácter de literato y a la literatura. Por un lado, están las menciones³⁸ de los escritores que han influido el texto (entre los que Villaurrutia aparece como “contemporáneo” del autor implícito); por otro, las metáforas³⁹ literario-retóricas que Julio emplea para describir personajes y situaciones. Por ejemplo, cuando en el sueño dentro del sueño Julio conversa con la muerte,

³⁷ *Ibid.*, p. 67. Dice Dällenbach que “la astucia del relato estriba ya en consentir una muy puntal intervención del autor, en calidad de padrino, ya en acreditar a los sustitutos mediante la observación de tres principios”, uno de ellos es “contratar” un personaje que sea profesional de la verdad, y en la lista de ejemplos que ofrece el primer lugar lo ocupa un novelista.

³⁸ Proust y Giraudoux, *vid supra.*, pp. 25-26.

³⁹ Aunque por la naturaleza de este trabajo sólo me ocuparé de los símiles retórico-literarios, es obvio que por tratarse de una “novela lírica”, *Dama de corazones* está construida a base de metáforas e imágenes que tienen más que ver con la poesía que con la prosa. Estas metáforas demoran la acción y constituyen una de las razones por las que la novela está escrita en presente. La abundancia de recursos líricos disminuye al mínimo los elementos tradicionales de la narración: la trama parece inconexa, el argumento es exiguo, los personajes están “descaracterizados” (Cfr. G. Pérez Firmat, *op. cit.*, capítulo 4), el tiempo narrativo obedece más a las necesidades expresivas del monólogo interior que a la lógica de la diégesis, etc.

afirma: “La miro como se mira un pleonismo en la página de un estilista”, y un poco más adelante, ilustra este símil con un pleonismo verdadero al referirse a la conversación que tiene lugar entre los dos, pues en vez de decir que la Muerte domina el diálogo, escribe: “Domina el monólogo” (pp. 210/584). Si esto no fuera suficiente, Julio describe su búsqueda ansiosa de la Muerte en términos de práctica poética:

A la hora del desayuno la busco en el comedor, en la cubierta, con el mismo ahínco con que el poeta busca una consonante en “encio”. Pero en el comedor, en la cubierta sólo encuentro las mismas caras familiares como el poeta sólo encuentra “confidencia”, “reverencia”, “silencio” (pp. 211/585)

Además, en esta cita descubre de antemano lo que puede tomarse como una interpretación del relato completo: la búsqueda, la nostalgia de la muerte. Asimismo, el relato aclara lo que la muerte significa para Julio (y, por lógica especular, para Villaurrutia), es decir el verdadero inicio de la vida:

Mme. Girard vivió nutriéndose con los recuerdos de sus deseos. Ahora, claramente, comprendo por qué explicaba, sin volver de esa ausencia espiritual que le daba un aire inocente, cómo una mañana, del mismo modo que otras mujeres amanecen viudas, ella amaneció, sin darse cuenta, casada con M. Girard. Su verdadero noviazgo empezó con la súbita enfermedad de su esposo y se afianzó en su agonía prolongada al grado que el día de la muerte de M. Girard fue para ella el primer día de su matrimonio (pp. 221/591).

Como al principio del texto, vida y muerte se confunden. Se generan y se suceden cíclicamente. Pero no se trata del concepto cristiano de la vida eterna y verdadera después de la muerte, sino de la vida terrenal que empieza cuando nacen la conciencia y la voluntad, luego que mueren, si no la ensoñación, sí el aletargamiento y la ataraxia. De este modo, el despertar físico de Julio es mero reflejo de su despertar vital.

Hasta ahora, Julio ha vivido sin pasado, en un presente perenne (representado en el tiempo narrativo

del texto) que lo empobrece porque le niega el usufructo de su propia experiencia. Sin embargo, esta situación cambiará cuando despierte y se enfrente a la muerte de Mme. Girard.

En la parte final del monólogo interior que ocurre en el sueño, Julio se pregunta: “¿Por qué viviré un mundo sin pasado, con un presente indeciso [encarnado en él y su indecisión entre sus primas], con miedo del vértigo que pudiera sentir al asomarme al futuro como a un precipicio?” (pp. 216-217/598). Este tono inconforme parece prepararlo (y preparar a los lectores) para el cambio que tendrá lugar al enfrentarse con la muerte real, una muerte que gracias al sueño puede considerar como suya. Cuando Julio sale del local donde ha elegido el ataúd para su tía, hace la siguiente reflexión, que deja claro cómo después del sueño ha comenzado a tener un pasado, ha comenzado a crecer:

Nuevamente la calle. La calle larga por la soledad que me obliga a no huir de mí mismo y a pensar en mi situación sin aplazarla para mañana, como siempre. Pero no sé por dónde empezar y naufrago en mis ansias de ruidos mecánicos y de voces humanas.

Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra (pp. 223/592-593).

Así, la “novela lírica”, el “ejercicio narrativo”, el monólogo interior, puede interpretarse, merced a su estructura especular, como una “protonovela” de aprendizaje, una especie de *Bildungsroman* que se ocupa del momento preciso en que el joven Julio, viajero empedernido, deja de huir de sí mismo y le da un nuevo sentido a su partida.

“Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir”. ¿Dónde leí esta frase? ¿En qué autor, en qué libro, en qué revista? La veo claramente impresa en las primeras líneas, a la izquierda de una página. Hace muy poco tiempo que la leí. ¿Dónde?⁴⁰ Por más esfuerzos que haga no podré

⁴⁰ Si no fuera porque es posterior (1940 y 1947), podríamos pensar que Julio leyó esta frase en el ensayo “La poesía de Nerval” de su contemporáneo Villaurrutia. El primer párrafo



recordarlo ahora, tal vez jamás, pero se acomoda a mi situación como un chorro de agua al cilindro de un vaso, y poco a poco aquietta mis sentimientos como la misma agua se aquietta, y acaba por ser mía, sólo mía, porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan (pp. 228-596).

Literalizada, la huída deja de ser negativa porque se convierte en un instrumento de maduración. Julio ya no huye de sí mismo sino de la quietud espiritual que le había impedido crecer. El episodio de los viajes oníricos funciona, entonces, en dos ámbitos distintos: como sueño para Julio, como texto dentro del texto para el lector. En ambos casos descubre que el tema de *Dama de corazones* es la maduración, la toma de conciencia del paso del tiempo. La novela está escrita

del apartado que se titula "Viajes" dice: "Partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar." (*Obras*, p. 898)

en presente porque escribir es una manera de detener el tiempo, sin embargo, el despertar de Julio revela que el pasado es necesario para crecer, que es posible escribir no sólo desde el presente, sino desde el pasado de la memoria, de la experiencia. Julio parece darse cuenta de que, como escribió Torri, los sueños nos crean un pasado y sólo en la asunción plena del pasado podemos tener conciencia del presente y del porvenir:

Ahora cada cosa es como una de esas fotografías que conservamos sin querer y que, con el tiempo, al encontrarlas casualmente un día cualquiera, nos asombran porque han adquirido un valor preciso, histórico, que hace daño. Dentro de mí empieza a nacer, hasta hoy, el pasado que no quise, que no pensé siquiera tener jamás. También yo tengo ahora algo que contar a los amigos con las mismas palabras que suenan a mentira, algo que no será la anécdota que más tardaba en inventar que en olvidar. [...] ¿Por qué siento en los oídos el ruido como de enjambre que precede inmediatamente al sueño? ¿Por qué me encuentro pensando en mi edad exacta? ¿Por

qué me detengo a mirar cómo avanza la manecilla de mi reloj, rápida, ciega, incontenible? (pp. 226/594-595).

Una vez más, con base en el eco especular, cabe suponer que la maduración de Julio sea un reflejo de la maduración literaria de Villaurrutia. Christopher Domínguez lo expresa así: “La crítica contemporánea identifica a la novela lírica como una variante perversa del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. Si tal perversión existe, debe ser que el autor, no el personaje, es quien aprende no a vivir, sino a crear.”⁴¹

Esto remite a una de las propuestas iniciales de este trabajo, la que sugiere la lectura de *Dama de corazones* como una especie de bitácora artística de Villaurrutia en su viaje hacia la voz que ha madurado ya en los nocturnos de *Nostalgia de la muerte*. Son éstos los quince o veinte poemas por los que, según la opinión de Paz, se recuerda a Villaurrutia, justamente porque en ellos se encuentran el estilo y los temas que lo definen, y ambos elementos se encuentran enunciados en *Dama de corazones*: el monólogo interior, la preocupación por el tiempo como expresión íntima del yo, la obsesión por y la búsqueda de la muerte.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, tr. del francés por Ida Vitale, FCE, México, 1982.
- Coronado, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos*, UNAM, México, 1988.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, tr. del francés por Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991.
- De los Reyes, Aurelio, “Los contemporáneos y el cine”, en *Ensayos heterodoxos*, tomo 2, UNAM, México, 1991, pp. 183-209;
- . “Aproximación de los Contemporáneos al cine” en Rafael Olea y Anthony Stanton, (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 149-171.
- Domínguez Michael, Christopher, “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 225-236.
- Moretta, Eugene L., *La poesía de Xavier Villaurrutia*, FCE, México, 1976.
- Olivier, Florence. “La prosa a tientas o la tentación de la prosa”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 289-295.
- Owen, Gilberto, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, CONACULTA, México, 1990, pp. 248-254.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Idle fictions*, Duke University Press, Durham, 1982.
- Rocha Romero, Gilda, “El valor de la palabra en *Dama de corazones*”, en *Multiplificación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, UNAM, México, 1988, pp. 221-239.
- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, FCE, México, 1966.
- Villoro, Juan, “La narrativa de contemporáneos”, en prensa.
- Zaid, Gabriel, “López Velarde reaccionario”, en su libro, *Tres poetas católicos*, *Obras t. 2*, El Colegio Nacional, México, 1993, pp. 426-440.

⁴¹ C. Domínguez Michael, *art. cit.*, p. 232.



TRADICIÓN NACIONAL Y LITERATURA FANTÁSTICA:

JOSÉ EMILIO PACHECO

Azucena Rodríguez-Torres*

José Emilio Pacheco (1939) dedica escasas páginas a la reflexión sobre su obra narrativa. Algunas notas se encuentran en *Los narradores ante el público*; en ellas confiesa su interés por el cuento, discute la cercanía entre este género y el poema por su concentración e intensidad, subraya el carácter complementario del relato frente a su actividad poética. Para 1966, año en que se publica esta recopilación, Pacheco sólo se reconoce autor de un libro de relatos, *El viento distante*¹, “un ejercicio a veces bien escrito”, aunque ya, quizá, adelantaba futuras historias – “que, según creo, pueden interesar”². En aquella conferencia, manifestaba inquietudes que se desarrollarían en su obra, como el lugar del escritor frente a la historia literaria y en relación con sus contemporáneos, el oficio de escribir en una sociedad cuyos horrores obligan al pesimismo³, y que condena el destino del escritor a “la

vulnerabilidad ante el rechazo o la aprobación incompleta”⁴.

Veinticuatro años después, en la edición de 1990 de *La sangre de Medusa*, aparecen nuevas propuestas narrativas; no ostentan el título de prólogo, sino el más humilde: “Nota: La historia interminable”, ahí realiza un trabajo de recuento y describe influencias e itinerarios del joven narrador. Una vez más, la función social del narrador es un tema al que Pacheco alude con insistencia poco usual en otros autores; y que convive en estrecho diálogo con el devenir de la historia humana; de ahí la referencia a John Updike, cuya voz suscribe para explicar la razón de ser, desde tiempos remotos, del escritor:

La función primitiva del escritor fue servir como banco de la memoria e iluminar cuestiones esenciales para la identidad de la tribu: quiénes somos, quiénes fueron nuestros heroicos padres, cómo llegamos adonde estamos, por qué creemos lo que creemos y por qué actuamos como actuamos. El autor no pronuncia sus propias palabras sino da únicamente su versión

* CELL, El Colegio de México.

¹ Cabe recordar, además, que la primera edición de *El viento distante y otros relatos*, fechada en 1963, contiene: “El parque hondo”, “Tarde de agosto”, “El viento distante”, “Parque de diversiones”, “La cautiva” y “El castillo en la aguja”; mientras que la segunda edición, de 1969, agrega: “Aqueronte”, “La reina”, “La luna decapitada”, “Virgen de los veranos”, “No entenderías”, “Civilización y barbarie” y “Algo en la oscuridad” (Hugo J. Verani, “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Era-UNAM, México, 1994, pp. 292 s.).

² J. E. Pacheco et al., *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 249.

³ *Ibid.*, pp. 241-263.

⁴ *Ibid.*, p. 243. El desenlace deparado a los escritores se trasluce también en la obra poética de Pacheco, particularmente en *Irás y no volverás*, en “Vidas de los poetas”, escribe: “En la poesía no hay final feliz”, de la locura a la oficialización, pasará por distintos grados de la miseria (*Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, ed. Cristina Clavel, FCE, 2002, p. 150).

de lo que le contaron. No sólo es él mismo sino también es simultáneamente sus predecesores. Forma parte del tejido de su tribu. Proclama en voz alta lo que todos saben o deberían saber y todos necesitan volver a escuchar.⁵

La función social del narrador y sus vínculos con el pasado se han concretado en el pensamiento y en la escritura de José Emilio Pacheco, tanto en la narrativa como en la poética; así, en su poema “D. H. Lawrence y los poetas muertos” se reconoce la participación de aquellos que precedieron a los vivos:

No desconfiemos de los muertos
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.
No somos ni mejores ni distintos:
tan sólo nombres y escenarios cambian.

Y cada vez que inicias un poema
convocas a los muertos.
Ellos te miran escribir,
te ayudan.⁶

No es extraño, pues, que en el libro de donde se tomó el texto anterior, *Irás y no volverás*, el poeta dialogue con Vallejo, Cernuda, Becerra o López Velarde.

Para cuando Pacheco escribe la “Nota” a *La sangre de Medusa* (1990), ya ha publicado otros cuatro libros de relatos⁷; cabe la posibilidad de que lo dicho para *La sangre de Medusa* se extienda al resto de su obra narrativa. Destaca el caso de *El principio del placer* (Joaquín Mortiz, 1972 y Era, 2001) porque en este volumen, José Emilio Pacheco acude a la memoria y a la identidad colectivas, sin concesiones a la nostalgia que tiende a olvidar el dolor, sin falsas esperanzas en el futuro que justifiquen ninguna injusticia del pasado, sin institucionalización de las figuras históricas que convierta por igual en héroes a asesinos y víctimas. Consciente de que esa memoria colectiva, por

definición, posee una lógica propia, en ocasiones alterna a la “verdad histórica”, el autor se ajusta a sus reglas discursivas, con las cuales accede a una serie de mecanismos narrativos cuya originalidad asombrará al lector; muchos de esos artificios pueden clasificarse como fantásticos. De esta forma, aunque los ejes temáticos de la narrativa de Pacheco permanecen a lo largo de cada libro suyo, cada uno tiene una “personalidad” distinta, y el manejo de lo fantástico contribuye a la caracterización de éste.

Es así como José Emilio Pacheco recurre al imaginario nacional (mitos indígenas, leyendas urbanas, pasajes de la historia, juegos políticos) y construye lo fantástico con sus elementos. En esta propuesta fue de esencial importancia la escritura de Carlos Fuentes, quien en 1954 publicó *Los días enmascarados* y, en 1962, *Aura*. Ambos libros recurren a la tradición mexicana como materia de la literatura fantástica. Fuentes, apunta Pacheco, recuperó las “historias de espantos, relegadas al desván del entretenimiento, lo que no es serio, lo que leemos para distraernos de nuestros problemas, se volvía algo tan digno de ser considerado y discutido como la novela realista”⁸. La recurrencia de esos materiales orilla al lector a participar del texto, en favor de uno de los requisitos de la literatura fantástica, porque lo mueve a recordar las viejas leyendas en que la verdad, si existe, nunca es sólo una y los miedos infantiles; además, lo invita a mirar por encima de su hombro los espacios cotidianos.

La tradición e historia nacionales, con todos sus misterios, paradojas, culpas, olvidos y cuestionamientos, aparece también en la poesía de Pacheco, sobre todo a partir de *El reposo del fuego* (1963-1964); ahí se observa, por ejemplo, la presencia del México subterráneo⁹,

⁸ “Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Notas sobre *Los días enmascarados*”, en Georgina García-Gutiérrez (comp.), *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: “Los días enmascarados y Cantar de ciegos”*, Universidad de Guanajuato-El Colegio Nacional-INBA, México, p. 45.

⁹ Al igual que casi todas las culturas, en la mexicana existe un cúmulo de supersticiones, leyendas e incluso mitos en torno a la imagen del subsuelo. En el caso de la Ciudad de México, estas leyendas tienen una base histórica concreta –basta observar la pirámide de la estación Pino Suárez del metro y documentada en códices y crónicas que confirman que la tierra es, en la concepción náhuatl, el lugar de los muertos y,

⁵ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa*, Era, México, 1991, p. 11.

⁶ José Emilio Pacheco, *Irás y no volverás*, en *Tarde o temprano* ed. cit., p. 151.

⁷ Además de *El viento distante y otros relatos*, *Morirás lejos* (1967), *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981).

la ciudad en ruinas oculta bajo la ciudad visible que se levanta sobre ruinas más recientes: “La ciudad en estos años cambió tanto / que ya no es mi ciudad”¹⁰, “¿Qué se hicieron los lagos, los canales, sus ondas y rumores? / Los llenaron de mierda, los cubrieron...”¹¹. El siguiente poemario, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968) ya incluye la alusión a un acontecimiento cuya inserción en la historia oficial aún hoy se debate entre verdades a medias, el movimiento estudiantil de 1968: “Página blanca al fin: / todo es posible”¹². En los años posteriores a la primera edición de *El principio del placer*, el libro *Islas a la deriva* [1973-1975] contiene una parte dedicada a las culturas prehispánicas, su descubrimiento y conquista; muchos motivos hallados ahí se reiteran en el cuento “La fiesta brava”: los sacrificios humanos, la miseria de los mexicanos herederos de la cultura indígena y el cúmulo de ideologías heredadas de la cultura dominante y la dominada:

En el siglo XVIII fue un palacio esta casa.
Hoy aposenta
a unas quince familias pobres,
una tienda de ropa, una imprentita,
un taller que restaura santos.¹³

Los elementos culturales, sin embargo, funcionan de manera distinta en la poesía y en la narrativa; el efecto también será distinto. El motivo de las siguientes páginas se centra en el funcionamiento y el efecto de lo cultural en la narrativa fantástica incluida en *El principio...*

Antes de continuar, es necesario hacer algunas aclaraciones acerca de las ediciones de *El principio del placer*: publicada originalmente en 1972 por la editorial Joaquín Mortiz que obtuvo en 1973 el premio Javier Villaurrutia. En 1997, Pacheco ofrece una nueva versión

al mismo tiempo el origen de la vida; esta percepción es todavía más fuerte en esta ciudad, ya que sobre la ciudad antigua se sobrepuso la nueva.

¹⁰ José, E. Pacheco, *Tarde o temprano*, ed. cit., p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 67.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

de este libro, en congruencia con sus ideas sobre la corrección: “los textos no están acabados nunca y uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndose hasta la muerte”¹⁴. Como consecuencia, la construcción indicial en esta segunda versión es más sólida (aunque tipográficamente, sobre todo en “La fiesta brava”, sufre lamentables modificaciones), y resuelve ciertos matices que pudieron quedar inconclusos en la primera versión; por supuesto, los cambios denotan un mayor acercamiento a la voluntad del autor. Por tales razones, aquí se preferirá la segunda versión, aunque se recurrirá constantemente a la primera.

Si se propone que Pacheco construye relatos susceptibles de incluirse en lo fantástico o en la literatura fantástica, se requiere una discusión en torno a las nociones de lo fantástico, las cuales puedan aplicarse a esta lectura de la obra. La búsqueda de una definición de este tipo ofrece la disyuntiva entre un género y un modo. Si se trata de un género, lo fantástico abarca una fracción del total de las obras literarias que, en conjunto, forma un tipo de discurso capaz de aislarse y contrastarse con otra fracción de la literatura, sin importar su momento histórico o la intención de su autor. En cambio, al hablar de un modo, lo que se aísla son los procedimientos retórico-formales, los temas y la organización del material imaginario;¹⁵ cada uno de estos elementos responde a una elección del autor y, con él, a una necesidad histórica y estilística. Por este grado de especificidad, se partirá del presupuesto de que José Emilio Pacheco recurre, en determinados momentos, a lo fantástico como un modo.

En cualquiera de los dos casos, género o modo, las diversas definiciones teóricas de lo fantástico coinciden en tomar como punto de partida dos exposiciones de los hechos ocurridos en el interior del relato: una exposición que, aunque ficticia, *responde al mundo real*, es decir, *representa* una situación posible; frente a otra exposición que *rompe* con las reglas de ese “mundo real”, *presenta* una situación imposible. Así Roger

¹⁴ Pacheco, *La sangre de Medusa*, ed. cit., p. 13.

¹⁵ Véase Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999, pp. 12-13.

Callois califica lo fantástico como “l’irruption de l’insolite dans le banal”¹⁶. Tzvetan Todorov es más explícito al exponer el choque entre ambas formas de exposición: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por la leyes de ese mismo mundo familiar.”¹⁷

En ese mundo dominado, conocido y familiar, sus habitantes cuantifican con exactitud lo existente y lo no existente; ello les permite actuar en él, en condiciones más o menos seguras; de ahí el trauma ante la posibilidad de existencia de una realidad diferente:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos...¹⁸

He ahí uno de los puntos fundamentales de lo fantástico para Todorov: la vacilación, el momento en que el razonamiento busca ubicar en un sitio el acontecimiento nuevo, ajeno. “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre [...] es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”¹⁹ Con esta afirmación, Todorov reduce el ámbito de lo fantástico, y sin embargo subraya la presencia de dos extremos —lo real y lo sobrenatural— y un espacio impreciso entre uno y otro.

También Flora Botton, al ubicar los requisitos de lo fantástico, señala en primer lugar la relación entre lo fantástico y la realidad: “el relato fantástico debe ubicarse dentro del mundo por todos conocido, dentro

del mundo de todos los días [...] La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo, pero un telón de fondo absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbador del orden”²⁰. Sin embargo, por su carácter esencial, limitar la realidad a ese “telón”, limita también los alcances de lo fantástico. Como se expondrá más adelante, en los cuentos propuestos la realidad adquiere un papel activo en la realización del efecto.

De la analogía entre la realidad y esa especie de escenario en el cual irrumpe lo fantástico para cuestionarla en sus bases más profundas, la construcción del mundo real dentro de este tipo de relato es tan importante como la construcción de lo fantástico. Por lo tanto, se impone una reflexión más profunda sobre la cuestión de lo real, pues se utilizará como criterio metodológico en el análisis de *El principio del placer*. El uso de los términos *real* o *realidad* implica un problema de índole filosófico y ontológico:

Lo real es dado, como sugiere Kant, en el marco de la experiencia posible y por eso “lo que concuerda con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es *real*”. En cuanto noción, la realidad puede convertirse en una de las categorías o conceptos puros del entendimiento: “El postulado para el conocimiento de la realidad de las cosas exige una *percepción*; por consiguiente, una sensación acompañada de conciencia del objeto mismo cuya existencia ha de conocerse, pero es preciso también que este objeto concuerde con alguna percepción real según las analogías de la experiencia, las que manifiestan todo enlace real en la experiencia posible”.²¹

La realidad, entonces, se verifica por la experiencia; de ahí que en muchos relatos fantásticos la primera reacción del personaje ante esa ruptura de la realidad sea de extrañeza o de miedo, pues aún instalado en lo codificable por la experiencia, descubre un hecho no

¹⁶ Roger Callois, *Anthologie du fantastique*, cit. por Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1983, p. 9.

¹⁷ Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Edics. Coyoacán, México, 1994, p. 24. Más adelante, se ajustará esta idea del “mundo nuestro”.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional, México, 1983, p. 59.

²¹ J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s. v. REAL, REALIDAD.

registrado previamente, ni sostenido por analogías concretas.

Ahora bien, lo real tiene otro rasgo que lo condiciona: la cultura, cuya participación dirigirá la vacilación frente a lo fantástico de acuerdo con posibilidades religiosas o ideológicas variables. Así lo confirma Louis Vax cuando señala que: “el sentido de la palabra *fantástico* es el que le atribuye, en un momento dado, *un hombre marcado por su conocimiento de las obras y por su medio cultural*”.²² Junto al elemento cultural, se encuentra lo individual, propio del plano psicológico, Pierre-Georges Castex anota: “lo fantástico son ciertos productos de categorías mentales, de ciertos estados de ánimo... *producto del pensamiento a-lógico, hijo de los sueños, de las supersticiones, del miedo, del remordimiento, de la sobreexcitación nerviosa o mental, de los estados mórbidos, y se nutre de ilusiones, terrores y delirios*”.²³

Con base en estas afirmaciones, el marco en el cual irrumpe lo fantástico se relaciona claramente con el conocimiento del mundo y el medio cultural, ambos elementos son convencionales a nivel colectivo. Es decir, el concepto de realidad es siempre cultural e histórico. En conclusión, el mundo del relato fantástico *no es la realidad*, aunque por comodidad el término se siga utilizando, sino un tiempo/espacio cognoscible y manipulable; estas propiedades son las que se desequilibran y conducen a la incertidumbre ante el modo fantástico. La construcción de ese espacio y tiempo resulta entonces igualmente compleja que el episodio, el tema o el tratamiento fantástico.

Una vez planteada la discusión alrededor de los límites de lo fantástico, es necesario verificar si dichos lineamientos corresponden a *El principio del placer*. Básicamente, el criterio central fue el choque o la ruptura del mundo real, cognoscible y manipulable, con el acontecimiento fantástico, que irrumpe en aquél con estrépito, porque escapa a sus reglas, conduciendo al personaje y al lector al efecto de incertidumbre o vacilación. Esta primera reacción en los personajes se registra, efectivamente, por medio de marcas textuales:

Andrés Quintana grita cuando reconoce a su personaje en la situación que él mismo imaginó (p. 98); Gerardo en “Langerhaus” refiere: “Lo extraño comenzó al lunes siguiente” (p. 105); Ernesto Domínguez Puga en “Tenga para que se entretenga” dice que “la cara del ingeniero reflejó mi propio gesto de espanto” (p. 126). Más débil, la reacción aparece de manera abrupta en “Cuando salí de La Habana”, por voz de Isabel: “algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo” (p. 140).

Se habló también de la construcción de un espacio cognoscible y manipulable que se fractura ante la intervención de lo fantástico. El medio empleado por José Emilio Pacheco consiste en la construcción de un entramado de referentes verificable en la realidad extraliteraria; mientras que lo fantástico surge de aquellos huecos que la realidad no alcanza a cubrir. Pero esto forma parte del análisis propiamente dicho y se verá más adelante.

En cuanto a los mecanismos del modo fantástico, cabe señalar que, a pesar de sus esfuerzos por clasificarlos, los teóricos terminan por reconocer que no hay mecanismos *puros* de lo fantástico pero sí presentes en un buen número de casos: en primer lugar, la ambigüedad, entendida como la propiedad de dejar el significado abierto a varias interpretaciones, a la duda, a la incertidumbre o a la confusión;²⁴ en segundo lugar, “la exageración o la literalización” de las figuras retóricas, principalmente la metáfora;²⁵ en tercer lugar, la presencia ocasional de lo sobrenatural, es decir, de aquello que causa temor.²⁶ Bioy Casares anota algunos argumentos favorables a la literatura fantástica; destaca la inclusión de los viajes en el tiempo, pero este argumento no es fantástico *per se*.²⁷ En las próximas

²⁴ Reconocida por Todorov, *op. cit.*, p. 33 y Botton, *op. cit.*, pp. 62-65 y 187.

²⁵ V. Todorov, *op. cit.*, p. 63 y Botton, *op. cit.*, p. 187.

²⁶ Rechazado por Todorov, p. 31, pero aceptado dentro de lo fantástico tradicional por Tobien Siebers en *Lo fantástico romántico*, FCE, México, 1989, pp. 39-40.

²⁷ B. Casares, en la introducción a la *Antología de la literatura fantástica*, junto con otros argumentos: “en que aparecen fantasmas”, “con acción que sigue en el infierno”, “con personaje soñado”, “con metamorfosis”, “acciones paralelas que obran por analogía”, “tema de la inmortalidad”, “fantasías metafísicas”, entre otros. En realidad, ninguno de ellos es obligatoriamente fantástico.

²² L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, cit. en F. Botton, *op. cit.*, p. 10 (las cursivas son mías).

²³ G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, cit. en *loc. cit.*

páginas, con seguridad aparecerán otros mecanismos de lo fantástico, pero los anteriores ya permiten determinar una diferencia entre los cuentos fantásticos y los no fantásticos de *El principio del placer*.

Inicio con los relatos fantásticos. El primero, “La fiesta brava”, presenta un caso de metaficción en que personaje creado y personaje creador interactúan. El primero invade el mundo del segundo, quien a su vez presencia la objetivación de su relato en su propia vida. Las circunstancias en que ambos personajes desaparecen marcan la pauta para suponer la existencia de lo fantástico. “Langerhaus” permite observar un lento proceso mediante el cual la voz narrativa, que a su vez es la del protagonista, experimenta la sensación de pérdida de contacto con la realidad; el lector y el protagonista están plenamente identificados, pues ambos van de una a otra pista sumidos en la perplejidad de lo real negándose a sí mismo. En “Tenga para que se entretenga” se encuentra la presencia de objetos que conectan ambos mundos, el de lo fantástico y el de lo real; el mundo prehispánico de los muertos se hace presente a través de un personaje del efímero imperio de Maximiliano; el autor logra la verosimilitud por medio de la objetividad del narrador, pero también el efecto fantástico: ni él ni el lector pueden determinar la verdadera naturaleza de los acontecimientos. Finalmente, en “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” Pacheco lleva al extremo la letra y el tono melancólico de la canción “La paloma”²⁸, favorita de la emperatriz Carlota; presenta un argumento de viaje fantástico, pero a diferencia de los otros textos, ninguna referencia a la cultura sirve de indicio al desenlace fantástico.

Ahora bien, los cuentos que podrían considerarse realistas son “El principio del placer” y “La zarpa”. El primero consiste en una serie de desengaños amorosos y sucesivas traiciones de familiares, amigos y hasta héroes

que producen una gran desilusión en el protagonista; el entramado conduce al aspecto fundamental del relato: la madurez del personaje en una secuencia de desgarramientos personales. Es decir, es un texto narrativo iniciático. En el segundo, las ilusiones perdidas de la juventud y las sucesivas decepciones de la edad adulta constituyen el telón de fondo de la vida amarga de una mujer que llega a la vejez.

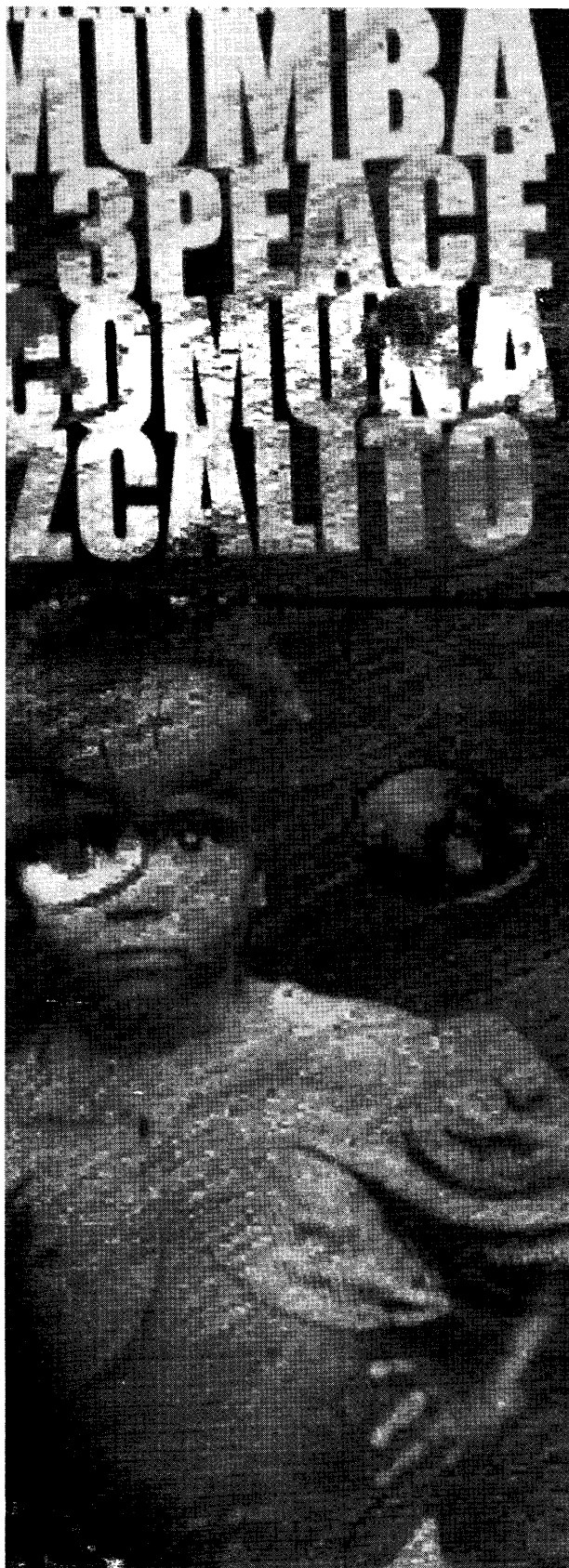
Los cuentos fantásticos presentan claras fronteras entre la realidad y la irrealdad; esta situación no acontece en los otros que, en cambio, ofrecen guiños de humor negro, característica del más puro oficio realista²⁹: “si, en opinión de mi mamá, ésta que vivo es “la etapa más feliz de la vida”, cómo estarán las otras, carajo” (p. 55); “Ya nunca más seríamos una la fea y otra la bonita. Ahora Rosalba y yo somos iguales. Ahora la vejez nos ha hecho iguales” (p. 64).

José Emilio Pacheco ubica los acontecimientos de sus relatos en contextos temporales cuyos referentes son reconocibles en la historiografía nacional, en las leyendas, o en los chismes de la política o del espectáculo; ocurren en sitios reales, como calles, edificios, estaciones del metro, parques, etc.; y se documentan y ubican en periódicos, revistas o sexenios. Incluso los números telefónicos coinciden en la cantidad de cifras que se han manejado en las últimas décadas y hasta las cantidades de dinero han mantenido una equivalencia en las dos ediciones.

El lector puede confirmar esos datos si es suficientemente curioso, puede marcar los teléfonos o recorrer las calles donde se ambientan estos relatos; algunos de esos referentes le recordarán historias contadas por padres o abuelos; si su afán es el de investigador, quizá se aventure a las hemerotecas y consulte periódicos de la época, diccionarios y enciclopedias (incluso páginas electrónicas). La posibilidad de reconocimiento de esos datos constituye lo que aquí se ha dado en llamar

²⁸ Transcribo las primeras estrofas de la canción “La Paloma” escrita por Sebastián de Yradier: “Cuando salí de La Habana / ¡Válgame Dios! / Nadie me vio salir / si no fui yo; / una linda Guachinanga / como una flor, / se vino detrás de mí, / que sí, señor. // Si a tu ventana llega / una paloma / trátala con cariño / que es mi persona.” Letra recopilada en Armando Jiménez, *Cancionero Mexicano*, T. 2, Editores Mexicanos Unidos, México, 1995, p. 606.

²⁹ Boris Eichenbaum, en “Cómo está hecho “El Capote” de Gogol” analiza los procedimientos estilísticos que logran el efecto cómico: lo grotesco, lo hiperbólico, la semántica fónica, el ridículo y la organización de situaciones cómicas; varios de esos procedimientos se hallan en estos dos cuentos realistas (Tzvetan Todorov, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1991, pp. 159-176).



tradición, “transmisión de elementos socioculturales (ideas, valores, normas, símbolos, lengua, pautas de conducta, etc.) a las generaciones siguientes”³⁰ pero ésta implica un proceso de reflexión que lleve al lector a reconocerse participante de esa colectividad. La obra de Pacheco no es sólo juego de ingenio o despliegue de conocimientos. Casi todos los críticos de este autor han hecho notar la presencia del rasgo tradicional desde sus distintas posibilidades –la cultura, la historia, lo social. Por ejemplo, Jorge Rufinelli afirma:

Pacheco pasó con el tiempo a una dimensión social (no presente en Borges) al encuentro de la voz colectiva, y natural a la idea de una escritura socializada [...]. Lo interesante de este desplazamiento histórico (o hacia la historia), es que tiene dos instancias bien marcadas: los comienzos esteticistas, el regodeo en los mitos, por una parte, y más tarde una preocupación creciente y absorbente por la realidad del mundo y de su país, lo que podría llamarse el sentimiento apocalíptico de su literatura³¹

Alicia Borinski encuentra en Pacheco tendencias hacia lo social características de la literatura mexicana: “la [literatura] de México encuentra su registro en una simultánea interrogación de sus razones de ser nacionales y su necesidad de formular figuraciones individuales. [...] la literatura mexicana ha asumido, implícitamente, una concepción profunda de lo social al entretejer tramas que dicen lo nacional a través de su lectura”³² Ya se ha subrayado cómo Pacheco hace extensivas sus preocupaciones hacia los diversos ámbitos de su creación literaria. Si en una conferencia ha señalado que: “no entiendo la tradición como estatismo o rigidez museográfica: la veo en su sentido de cambio constante, enriquecimiento, puntos de vista siempre variables, diversificación, en una palabra,

³⁰ Karl-Heinz Hillmann, *Diccionario enciclopédico de sociología*, Herder, Barcelona, entrada “Tradición”.

³¹ Jorge Rufinelli, en “Al Encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, en H. J. Verani, *op. cit.*, p. 173.

³² Alicia Borinski, “José Emilio Pacheco: relecturas e historia”, *Revista Iberoamericana*, 56 (enero-marzo 1990), pp. 267-273.

continuidad”³³, en su poema “Al terminar la clase”, anota en relación con la poesía:

“Cultura” en fin y “tradición”.
Es triste.

Sin embargo la llama no se extingue.
Sólo duerme,
prensada y seca flor en un libro,
que de repente
puede encenderse
viva.³⁴

Por otro lado, en su ensayo sobre Clavijero insiste en el mismo tema:

El término “cultura nacional” ha sufrido un proceso de erosión semántica: significa tantas cosas que ya no quiere decir nada. Si preguntamos por ella a un antropólogo o un sociólogo responderá que en México no existe nada semejante: hay distintas culturas específicas y subculturas, diferentes modos de conducta aprendidos. Una persona sin mayor noticia acerca de las doscientas definiciones de “cultura” tomará la parte por el todo, pensará en las artes, la ciencia, las ideas; responderá que en efecto tenemos una “cultura nacional” capaz de abarcar las obras exhibidas en el Museo de Antropología, el muralismo, la arquitectura del virreinato, Teotihuacan, Palenque, Chichén Itzá, las tablas huicholas, los poemas de sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz, la novela de la Revolución, el Sonido 13, las calaveras de azúcar, la Ciudad Universitaria, los libros de José Vasconcelos y Alfonso Reyes, las películas de Cantinflas y Pedro Infante...³⁵

En mayor o menor medida, como se analizará más adelante, lo fantástico en los relatos de *El principio...* es un fenómeno vinculado con la colectividad. Desde esta perspectiva, Pacheco recupera elementos del Romanticismo, que empleó motivos tan sugerentes para lo

fantástico como la superstición y lo *ajeno*, conceptos que extraen su significación a partir de las relaciones sociales y del lugar del individuo en función de éstas, ya sea de exclusión o de inclusión³⁶. La herencia cultural resulta paradójica porque cohesiona al individuo con su grupo, pero también lo provee del conocimiento de los posibles mecanismos excluyentes que, en literatura, dan lugar a alguno de los efectos producidos por lo fantástico: perturbación, temor o perplejidad.

Si se considera que ciertos casos de narrativa fantástica surgen de propuestas tradicionales y colectivas, como los mitos y las leyendas, entonces habrá de reconocerse la presencia ineludible de la violencia que se encuentra en el germen de todo organismo social. Por ello, los relatos de Pacheco más interconectados con la tradición muestran una profunda carga de violencia, la cual hallará mecanismos de desahogo en la expectación y la curiosidad de la comunidad, o en el ejercicio concreto del sacrificio.³⁷ Así, “La fiesta brava” da cuenta de esa violencia por la inclusión de figuras y sitios prehispánicos destinados a la muerte ritual al lado de las escenas sangrientas de Vietnam. “Tenga para que se entretenga” contiene un elemento de sacrificio en el “robo” del niño, en alusiones a la muerte de los periodistas y la tortura de los sospechosos de secuestro. Un dejo de violencia infantil se halla en el trato que sus compañeros daban a “Langerhaus”³⁸.

Conviene preguntarse, pues, cómo se introduce la tradición, desde la historia y la cultura, en los relatos de *El principio del placer* como un elemento estructurador a partir de los referentes específicos. Si este rasgo se convierte en criterio de clasificación, resulta que los cuentos en los que la tradición participa directamente –y en los cuales se centrará el análisis– son: “La fiesta brava”, “Langerhaus” y “Tenga para que se entretenga”;

³⁶ Véase Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, ed. cit., pp. 19-73.

³⁷ René Girard, en *La violencia y lo sagrado*, realiza un estudio antropológico sobre los rituales y sacrificios presentes en la literatura griega, principalmente, los cuales reflejan las condiciones de origen en las incipientes culturas. (Barcelona, Anagrama, 1995).

³⁸ La violencia no forma parte directa, en cambio, de los acontecimientos de “Cuando salí de La Habana...”

³³ J. E. Pacheco, *Los narradores ante el público*, ed. cit. p. 253.

³⁴ J. E. Pacheco, *Irás y no volverás*, en *Tarde o temprano*, p. 156.

³⁵ J. E. Pacheco, “La patria perdida...”, *op. cit.*, pp. 18-19.

“Cuando salí de La Habana, válgame Dios” contiene un referente de la historia de Cuba que funciona para precipitar la salida del protagonista de la isla, y algunos datos sobre la historia de México durante el porfiriato que entretienen sus recuerdos durante la travesía (sin embargo, este referente es relativamente secundario).

En “La fiesta brava”, por recursos tipográficos y contenido narrativo, el relato se divide en tres partes (como la corrida de toros se divide en tres tercios, cada uno con una profunda carga de violencia ritual), agrupables en dos conjuntos: desaparición del escritor Andrés Quintana y cuento de Andrés Quintana sobre un turista norteamericano³⁹; existe aquí un caso de metaficción⁴⁰: aquella estrategia del relato manifestada en el acto realizado por uno de los personajes, de leer o escribir un relato —al que se le podría llamar cuento “enmarcado”, acto que se convertirá en el tema principal o secundario del texto “marco”. En este caso, Pacheco enmarca un cuento fantástico en otro, como ya se ha mencionado. Ante este recurso, metodológicamente es necesario dividir el texto; ello no significa que haya dos cuentos. Conforme a esta división, queda apuntar lo obvio: el autor ha debido crear dos “realidades” irrumpidas por sendos acontecimientos fantásticos.

El “cuento de Andrés Quintana” inicia con una metadiégesis: el lector, después del anuncio de gratificación, se encuentra frente a una imagen impresionantemente violenta de la guerra de Vietnam; luego descubrirá que se trata de un relato expuesto desde los recuerdos del capitán Keller, protagonista del relato. Militar retirado y en vacaciones, aburrido de excursiones, descubre en la escultura de Coatlicue una “violencia inmóvil” que lo hipnotiza. Con sobrada razón: Coatlicue es la diosa madre de dos deidades opuestas, por un lado, Huitzilopochtli (el sol) y, por otro, Coyolxauhqui y sus hermanos (la luna y las extrellas); al nacer el sol, se enfrentó a sus hermanos, quienes pretendían matar a la madre y al hijo por haberlos deshonrado; Huitzilopochtli triunfa y se

levanta resplandeciente gracias a la sangre derramada de sus hermanos⁴¹. El narrador alerta al lector: D. H. Lawrence, en *México, paraíso infernal*, pudo advertirle que lo acechaba un “peligro mortal”. Así, el militar se adentra en la tradición nacional con un acendrado desprecio pero con la fascinación de Coatlicue. Asiste a la “FIESTA BRAVA” (escrito con mayúsculas), espectáculo que sólo le inspira la ocurrencia de una solución a la agresividad de los mexicanos: “fusilarlos a todos”.

Interviene aquí el personaje de un vendedor de helados, buen hablante del inglés, para quien el nombre de Keller, el de su hotel y su reciente interés por lo prehispánico son datos bien conocidos —lo cual introduce ya un aspecto extraño—; ofrece un servicio insólito, un itinerario secreto que le permitirá “ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl” (p. 73), octavo rey mexica, Ahuizotl extendió el imperio hasta Guatemala, culminó la construcción del templo de Tenochtitlan y murió en 1503; su sobrino Moctezuma Xocoyotzin heredó el trono antes que su hijo⁴², Cuauhtémoc; el contraste entre Ahuizotl y los últimos reyes es dramático; mientras el primero conoció el máximo esplendor, los siguientes conocieron el último grado de la derrota.

En realidad, Keller fue atraído al mundo subterráneo para ser sacrificado entre los restos de la antigua capital mexica; su fascinación por Cuatlicue se debió a que Ella lo eligió a él para alimentar a su hijo y mantener así el orden del universo, de acuerdo con el rito que antiguamente se celebraba en el Templo Mayor de Tenochtitlan.

Los referentes de la tradición son claros; podrían conducir a una interpretación alegórica en la cual Keller es un representante del imperio más grande del mundo, capaz de ocupar cualquier territorio ejerciendo todo tipo de excesos; México representa el antiguo imperio cuya violencia hará pagar al invasor: fin de lo fantástico.⁴³

³⁹ Véase Y. Jiménez de Báez, D. Morán y E. Negrín, *Ficción e historia*, pp. 146-147.

⁴⁰ Véase Lauro Zavala, “Instrucciones para bailar en el abismo”, en *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, UNAM, México, 1998, pp. 1-19.

⁴¹ *Enciclopedia de México*, Enciclopedia Británica de México, México, 1993, s. v. COATLICUE.

⁴² *Ibid.*, s. v. AHUÍZOTL.

⁴³ De hecho, ésta es la interpretación directa de Arbeláez; es significativo que sea el propio texto el que la haga explícita.

Esta realidad, sin embargo, construida en su totalidad a partir de la tradición, no permitiría una generalización tan banal; al contrario, es tan paradójica y mutable como lo ha puntualizado el mismo José E. Pacheco:

La civilizaciones prehispánicas florecieron sin relación aparente con el resto del mundo. España prohibió a sus colonias el trato con los demás países europeos. Nostalgia de la originalidad primitiva, malestar de recurrir a instrumentos que pertenecen a toda la humanidad y sin embargo aún sentimos como artículos de contrabando: ambos antecedentes oprimen a quien intenta hablar en Hispanoamérica de “cultura nacional”. A ellos se suma una presencia ubicua de la que nadie puede escapar: la cultura angloamericana.⁴⁴

La cultura nacional, planteada como realidad literaria, prepara la entrada del efecto fantástico por la ambigüedad latente en una base tan disímil como para reunir a Coatlicue con el metro, Xochimilco y la Plaza de Toros, en contacto con la presencia norteamericana ineludible. Se apela así a la participación del lector, se le conduce a esa “determinación de no defenderse, de dejarse invadir [...] listo a sentir la angustia o el desconcierto de los personajes”⁴⁵.

La realidad del cuento “marco” no es totalmente distinta en términos de cultura nacional, aunque se extiende al ámbito hispanoamericano: una vez más, alusión a 1968, a 1971, momento represivos del México institucional y la presencia de la Revolución cubana (Ricardo Arbeláez estuvo en Cuba a raíz de la revolución; aun así, ha olvidado cualquier forma de compromiso social). Esos datos imposibilitan el éxito de Andrés Quintana por la “incomodidad” de los contenidos de su cuento. La crónica del arranque de la narrativa mexicana⁴⁶, en la que el protagonista ocupó

el lugar más humilde, incrementa la sensación de fracaso con que se enfrenta a la hora de presentar su último cuento. Las alusiones a la hispanoamericana con Rubén Darío (autor de “Huichilopochtli”) y Julio Cortázar (con “La noche boca arriba”, “Axólotl”, que parecen inspirar episodios de “La fiesta brava”) disminuyen la originalidad del cuento de Andrés Quintana, llevándolo a una situación límite que incrementa el efecto fantástico.

Así, la movediza realidad múltiple envuelve a Andrés Quintana tanto como a su personaje. La cercanía entre ambas realidades resulta un indicio del desenlace, como se descubre a medida que se menciona la noche, el descenso al metro, el anuncio del último viaje. Ahí interviene otro recurso fantástico, incluido en la segunda versión, una situación de espejos. Si Keller, en la estación Insurgentes, “verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolio bajo el brazo y grita algo que [...] no alcanzará a escuchar” (p. 72)⁴⁷, antes de seguir hacia el Centro; Andrés baja del convoy en Insurgentes, en dirección contraria, y puede observar una figura que se dirige hacia Zaragoza: “Antes de que el convoy adquiriera velocidad, [...] advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano” (p. 98). El encuentro fugaz termina, tres desconocidos capturan a Andrés, toma sentido el anuncio de gratificación con que el texto abre, el cual incrementa la complejidad del texto, pues el juego narrativo coloca al principio lo que “debería” ser el colofón del cuento: el protagonista se extravió el viernes 13 de agosto de 1971, cuatrocientos cincuenta años después de la caída de Tenochtitlan, la ciudad subterránea de su cuento.

⁴⁴ J. E. Pacheco, “La patria perdida (Notas sobre Clavijero y la ‘Cultura Nacional’)”, en H. Aguilar Camín, *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, p. 17.

⁴⁵ Flora Botton, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁶ Véase pp. 85-86. Cabe hacer notar que José Emilio Pacheco incluyó este recuento histórico en la segunda versión de *El principio...*

⁴⁷ Este fragmento también es una inclusión al original de 1972, que originalmente decía: “y el martes por la noche, camisa verde, Rolleiflex, pipa de espuma de mar, estará en Insurgentes aguardando que los magnavoces anuncien el último viaje, luego subirá al carro final con dos o tres obreros que vuelven a su casa en Ciudad Nezahualcóyotl, verá pasar las estaciones, se detendrá el convoy, usted bajará a la mitad del túnel ante la sorpresa de los pasajeros, caminará hacia la única luz que continúa encendida tras el paso del metro, la luz verde, la camisa amarilla brillando fantasmal bajo la luz verde, el hombre que vende helados enfrente del Museo,” (Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 85).

Aquí podría aplicarse lo que ha señalado Pacheco a propósito de Carlos Fuentes en “Chac-Mool”:

México se soñaba moderno o modernizante y quería verse ya entrando en el impensable siglo veintiuno sin haber resuelto aún los problemas del siglo dieciséis. En el subsuelo lo esperaba la figura enigmática de la cual, como de los olmecas o de Teotihuacán, ni siquiera sabemos el verdadero nombre.⁴⁸

El encuentro personaje-creador está presente desde el *Quijote*, pasando por *Niebla*; por ello el fenómeno se discute sobre todo a nivel de metaficción; sin embargo, su efecto fantástico es innegable y original dentro de la narrativa. El desenlace abierto se debe al misterio que rodea la desaparición de Andrés Quintana; ninguna posibilidad es verificable al interior del texto, aunque la tendencia condicionada es que el personaje sufrió un destino similar al que él mismo creó en un relato cuyo lector explícito, Ricardo Arbeláez, juzgó de mediocre.

“La fiesta brava”, tratamiento metafórico común a todo hablante para referirse a la ejecución de un toro en una plaza pública, se lleva a la exageración, se extiende a la realidad en su conjunto: la fiesta como conjunción de eventos, asistentes, oficios, rituales y excesos; con la categoría de brava como barbarie, crueldad, caos y destrucción. La presencia del discurso figurado vuelve a ser motivo para lo fantástico.

En “Langerhaus”, el elemento histórico se encuentra en la construcción de los ambientes, justo el objeto de lo fantástico: la Europa del exilio durante la Segunda Guerra Mundial y Bellas Artes como el foro imprescindible de cualquier ejecutante de la época, son algunos de los referentes que ambientan la infancia del narrador-protagonista. Posteriormente, Díaz Ordaz, el movimiento estudiantil de 1968 presencia fortuita pero pertinaz, la celebración de los Juegos Olímpicos del mismo año, la urbanización de zonas rurales cercanas a la Ciudad de México, perfilan el ambiente de la edad adulta: vacío e insípido, capaz de originar únicamente

deseos de evasión. *Excélsior* y Gayosso legitiman la muerte desde su sólida estructura (en el cambiante contexto nacional, la afirmación no puede aplicarse ya al periódico).

La muerte del amigo imaginario del protagonista toca los límites de lo absurdo, pero se convierte en una anécdota profundamente perturbadora. La estructura del relato favorece este efecto, ya que se sostiene gracias a un constante desdoblamiento. En general, el término se ha utilizado para señalar propiedades que atañen principalmente a personajes, en el sentido de *juegos con la personalidad*, uno de los recursos frecuentes de la literatura fantástica: el tema del doble, cuando la personalidad se *desdobla*, sufre un *intercambio* o *se funde* con otra⁴⁹. Sin embargo, como se verá, en “Langerhaus” ese desdoblamiento no sólo afecta al personaje, sino a la realidad.

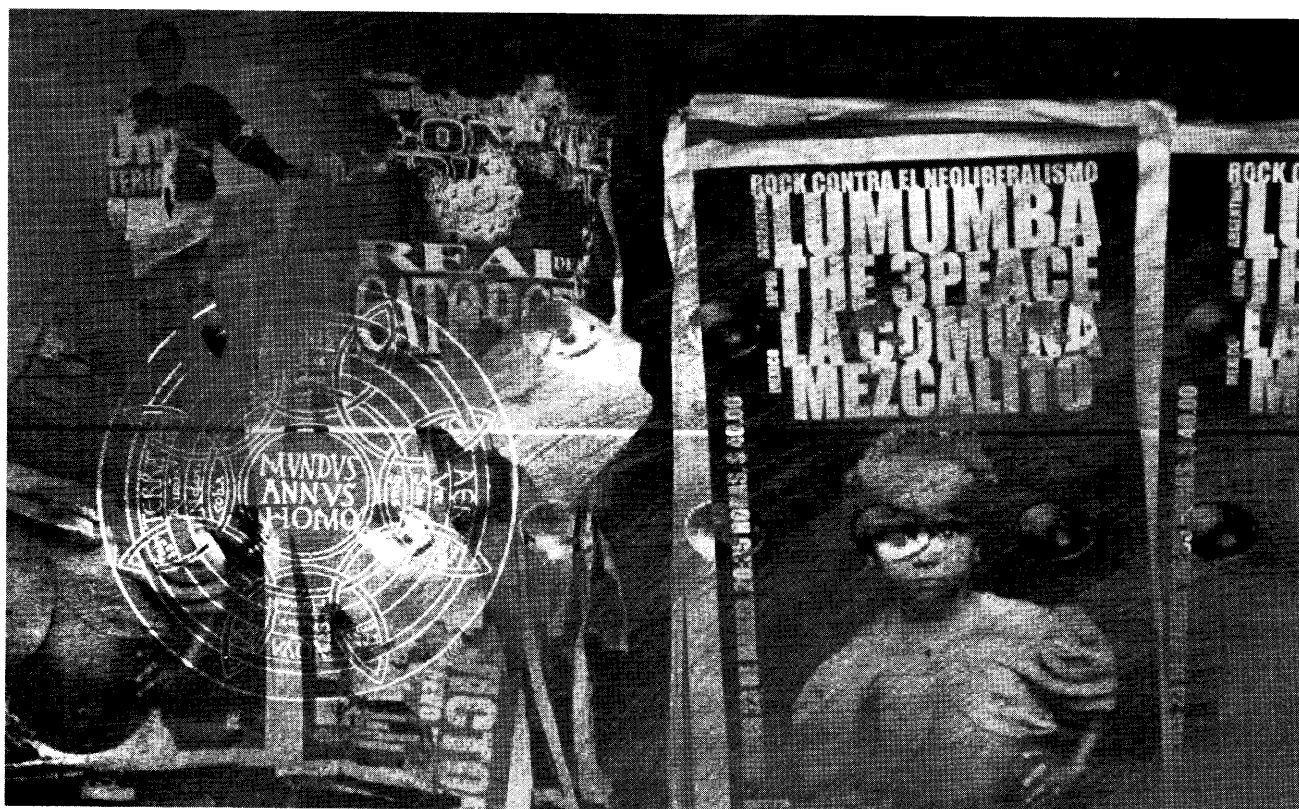
En una primera parte del cuento, la existencia del personaje de Langerhaus —el niño carente de nombre⁵⁰ y de amigos— se ofrece concreta y detallada por la memoria del narrador; la testifica haciendo alusión a ciertas fotografías y textos periodísticos. A partir de un encuentro igualmente concreto entre Gerardo, el protagonista, y sus compañeros de generación —a la que pertenecería Langerhaus— inicia la segunda parte del relato y la irrupción de lo fantástico (“Lo extraño comenzó el lunes siguiente”). Langerhaus no existió y esta revelación inicia el primer desdoblamiento de la historia, la negación de sí misma. Cada acontecimiento de la primera parte se desacredita por medio de testimonios y pruebas que descalifican la información del narrador personaje acerca de su amigo⁵¹.

⁴⁹ Flora Botton, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰ En la primera edición, Langerhaus se llama “Pedro”, la supresión posterior del nombre propio incrementa la ambigüedad del relato, despersonaliza aún más al personaje.

⁵¹ Este mecanismo recuerda al empleado en *Las batallas en el desierto*, respecto a Jim: una vez pasada la tormenta del enamoramiento de Carlos, Rosales —eufónicamente similar a Morales— le dice que Mariana está muerta. Carlos atraviesa corriendo la colonia Roma hasta el departamento de su amigo, después de tocar el timbre insistentemente y de preguntar a vecinos malhumorados, le dicen que ahí nunca vivieron ni Jim ni Mariana, dejando abierta una duda tanto en el protagonista como en el lector.

⁴⁸ Pacheco, “*Vieja modernidad, nuevos fantasmas...*”, *ed. cit.*, pp. 45 s.



Indicios sutiles conducen a la conclusión de que en realidad Langerhaus es un doble de Gerardo —además de una ligera similitud entre los nombres—: “lo único parecido a un músico eras tú porque medio tocabas la guitarra”, “Sigues inventándote cosas”, “Gerardo: entre Aranda y Ortega estás tú”. La forma irrespetuosa y excluyente de tratar a Gerardo adulto es muy similar a la que tenían con Langerhaus niño. A pesar de su distante amistad, sus personalidades se complementaban: “yo jugaba fútbol e iba al cine dos veces por semana, Langerhaus pasaba cinco horas diarias ante el clavecín” (p. 101). La existencia de uno daba sentido a la del otro. De ahí, el desenlace sugiere una síntesis lograda con el reencuentro de los personajes, una expectativa congelada por la terminación del relato. La ambigüedad que conduce a lo fantástico se reitera por la puesta en marcha de dos mecanismos.

Por un lado, lo sobrenatural surge al final con el anuncio de la música; se avecina una presencia fantasmagórica (“la inconfundible música del clavecín de mi infancia, la sonata de Bach cada vez más

próxima”). El narrador asume las características del otro, del espíritu de un ser que nunca existió. Las creaciones de la memoria, muestra este relato, son inquietantes —quizá aun más que los fantasmas, testimonios de la existencia real de alguien—, pues se relacionan con la afectividad y los deseos del individuo (mientras el músico formaba parte de su memoria, Gerardo tenía una relación más cordial y equitativa con sus amigos; junto con las primeras constataciones de la imposibilidad de Langerhaus viene la naturaleza egoísta y displicente de los mismos). Llevadas a sus últimas consecuencias, tales creaciones se vierten hacia su creador, en un momento en el cual se sabe de su soledad e insatisfacción.

Por otro lado, surge un nuevo recurso para lograr la ambigüedad desde el nivel morfosintáctico: las secuencias siguientes se relatan en futuro hasta el desenlace, marcado por el presente, en un último desdoblamiento que deja al lector en vilo, en las escaleras por las que Gerardo baja mientras escucha una sonata de Bach, la misma que Langerhaus tocó a

los doce años; no es sólo la música de la infancia de Gerardo, sino la de la venganza de Langerhaus.

Las referencias a momentos y lugares de los episodios que corresponden al pasado reciente, sirven a la construcción de la realidad que se niega a sí misma, el hecho de que la mayor parte de los datos ambientales se hayan incluido en la última versión así parece comprobarlo. El tema del doble, por sus alcances psicológicos, irrumpe en la ficción moderna tanto en la literatura como en el cine; en géneros diversos que tienen en común el cuestionar la percepción individual frente a la colectiva.

Por último, “Tenga para que se entretenga” presenta un narrador que se pretende objetivo desde su visión de detective, lo cual, aparentemente, ofrece una posición de seguridad y conduce al lector a pensar que el caso terminará por esclarecerse. El cuento se ubica en el gobierno de Ávila Camacho—es frecuente que el tiempo el México se divida no en décadas, sino en sexenios durante los años cuarenta del siglo xx. Olga Martínez y Rafael Andrade, madre e hijo, llegarán a Chapultepec. A partir de este indicio, las referencias históricas que construyen la presencia de lo fantástico se hacen patentes: lo que hoy es el parque infantil por excelencia en la Ciudad de México, fue en dos épocas recinto imperial: jardín de los reyes mexicas, como lo atestiguan los ahuehuetes prehispánicos, y habitación de Maximiliano y Carlota. Fue también el escenario, en 1847, de un combate con las tropas norteamericanas. El autor vuelve a explorar la confluencia absurda de espacios que se posibilita por la acción de la historia.

Mientras el niño se entretiene en obstaculizar con una rama el paso de un caracol, irrumpe una presencia sobrenatural; este rasgo aún no se especifica del todo, pero su súbita aparición y la extrañeza de su discurso conducen a percibirlo ajeno de inmediato: “No lo molestes. Los caracoles no hacen daño y conocen el reino de los muertos” (p. 117). La prohibición sugiere compasión, el discurso se detiene por un instante; viene una coordinación muy extraña desde el punto de vista semántico, sobre todo por su segundo elemento, en apariencia fuera de contexto. Intervienen aquí códigos culturales que abren el sentido del texto: el mensaje no parece adecuado para un niño tan pequeño como Rafael. En el léxico popular urbano, se llama “panteo-

neros” a los caracoles. Su simbolismo se vincula con lo nocturno, la luna, la humedad, la tierra, la muerte y la regeneración, pues salen de la tierra después de la lluvia⁵². En el personaje, se sabe en ese y en posteriores pasajes, hay mucho de esa especie: sale de lo profundo de la tierra, olía a humedad y su tono de piel es blancuzco como un “un caracol fuera de su concha” (p. 126).

El contacto entre el desconocido y Olga es aún más extraño: “le tendió un periódico doblado y una rosa con un alfiler: —Tenga para que se entretenga. Tenga para que se la prenda” (p. 117). No se sabe más de aquellos objetos; la reiteración de sonidos y la equivalencia silábica de la frase obtienen un ritmo inquietante. El narrador hará funcionar ese mensaje como una señal de alarma que al parecer sólo Olga era capaz de ignorar. La tradición literaria se concreta en los objetos testimoniales de lo fantástico, plasmados aquí con la consabida flor, “la flor de Coleridge”⁵³, que en este caso será negra y con un alfiler, más un periódico doblado que más adelante no revelará el misterio, sólo conducirá la interpretación.

La figura sobrenatural se lleva al niño al interior de la tierra por la puerta de la que salió, la cual desaparece cuando Olga pide ayuda. Hasta aquí termina la escena propiamente fantástica; a continuación viene la búsqueda del niño, el intento de “explicar” el hecho y la contribución ambigua de lo tradicional. En la realidad caótica que rodea el cuento, Pacheco ofrece una serie de datos referencialmente comprobables que hacen aportaciones indiciales. El ingeniero Andrade, padre de Rafael y esposo de Olga, responde a la imagen de político millonario a cuya orden se moviliza la mitad de los efectivos policiales de la ciudad; sus primeras

⁵² Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995, s. v. CARACOL.

⁵³ “Un comentario especial merece la inclusión de esa “rosa negra” que el espectro imperial deja en manos de la madre del desaparecido Rafael. A quienes haya intuido este dato un claro entronque borgesiano convendría aclarar que más que la influencia directa del escritor argentino hay aquí afinidad. Es también concebible que, en su profunda formación literaria, Pacheco quisiera rendir un finísimo homenaje al genial ensayo de Borges sobre “La flor de Coleridge””. Luis A. Díez, “La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco”, *Texto crítico*, 1976, vol. 2, núm. 5, pp. 103-114.

búsquedas descubren cascos de metralla y huesos muy antiguos enterrados en el sitio en que apareció el rectángulo de madera. Se vislumbra lo que el relato jamás confiesa: fue un muerto quien habló con Olga y su hijo, quien se llevó al niño al lugar donde vivía, donde la tierra es caliente.

El bullicio de la información periodística, congregado en torno a la figura política, interviene para hacer más vacilantes las explicaciones del hecho fantástico. Se publicarán tres hipótesis absurdas; la más descabellada es, irónicamente, la que parece más cercana a la realidad dentro de la lógica del relato: Rafael fue capturado por una secta que adora dioses prehispánicos y practica sacrificios humanos. El fundamento de esta hipótesis tiene un trasfondo real, pues Chapultepec, en efecto, se consideraba entre los mexicanos una entrada al inframundo⁵⁴. El autor vuelve a indagar el asunto del mundo subterráneo como forma del temor ancestral; pero también como una metáfora de la tumba en la cual se tiende a ocultar un pasado que no cabe en la superficie concreta y modernizante del México posrevolucionario.

Así, después de la resolución forzada del “misterio de Chapultepec”, entra por última vez el código policiaco, en un homenaje a E. A. Poe: “Dicen que la mejor manera de ocultar algo es ponerlo a la vista de todos” (p. 124). El detective no logra dar una respuesta satisfactoria al acontecimiento ocurrido; si acaso, obtiene los últimos y vagos indicios que confirman el hecho fantástico: el hombre que se llevó a Rafael vestía traje de cierto tono de azul, tenía un olor fuerte a humedad, tenía la cara blancuzca y hablaba con un extraño acento, quizá alemán. Al unir esta descripción con los objetos testimoniales, en particular el hecho de que el periódico fuera un ejemplar de la *Gaceta del Imperio* del 2 de octubre de 1866, la conclusión es que un personaje proveniente del breve periodo imperial

de Maximiliano quedó atrapado en el inframundo prehispánico. En este sentido, el detective cumple una función inversa a la que suele aparecer en el género: no resuelve el misterio, sino que lo confirma.

El periodo francés imperial se ha convertido en un referente muy favorecido por la narrativa mexicana, con las obras de Rodolfo Usigli, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, como lo nota Pacheco: en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” comienza la fascinación de Fuentes con Carlota de Bélgica que ya ha durado cerca de medio siglo y todavía está lejos de agotarse. El problema más serio al que se enfrenta el novelista mexicano es tener una historia que la realidad ha dispuesto de la manera más literaria y con una construcción dramática digna de Sófocles.⁵⁵ Una coincidencia de opiniones reúne a ambos narradores mexicanos con Jorge Luis Borges en su apreciación (citada por José Emilio Pacheco) de que la historiografía, “el más realista de los géneros literarios”, es “una rama de la literatura fantástica”⁵⁶.

No se puede pasar por alto, al mismo tiempo, la fecha del periódico: 2 de octubre (de 1866), fecha aciaga en los ciclos del tiempo náhuatl. Ya Pacheco había escrito el poema “Manuscrito de Tlatelolco”⁵⁷, en el cual las imágenes de muerte y sangre dan cuenta del horror cíclico que se repitió en el siglo xx. A lo largo de los tres cuentos fantásticos analizados aquí, se trasluce constantemente una alusión velada a la represión oficial de 1968 y la de 1971, disimulada en frases incidentales como meras coordenadas temporales. No hay razones para sostener que “Tenga para que se entretenga” sea una alusión directa al movimiento estudiantil o a su culminación violenta del 2 de octubre; pero sí parece insinuar que la historia y la literatura cumplen citas inaplazables. En la obra de Pacheco, la literatura puede considerarse el más fantástico de los géneros historiográficos.

⁵⁴ Hipótesis similar hubiera creado la desaparición de Andrés Quintana o la del capitán Keller en “La fiesta brava”, si es que ambos personajes tuvieran el peso social que la familia Andrade poseía. De cualquier manera, el narrador bloques tan absurda afirmación con una nota irónica pero concreta al exterior de la ficción: “Semejante idea parece basarse en una película de Cantinflas, *El signo de la muerte*” (p. 121).

⁵⁵ Pacheco, “Vieja modernidad...”, ed. cit., p. 46.

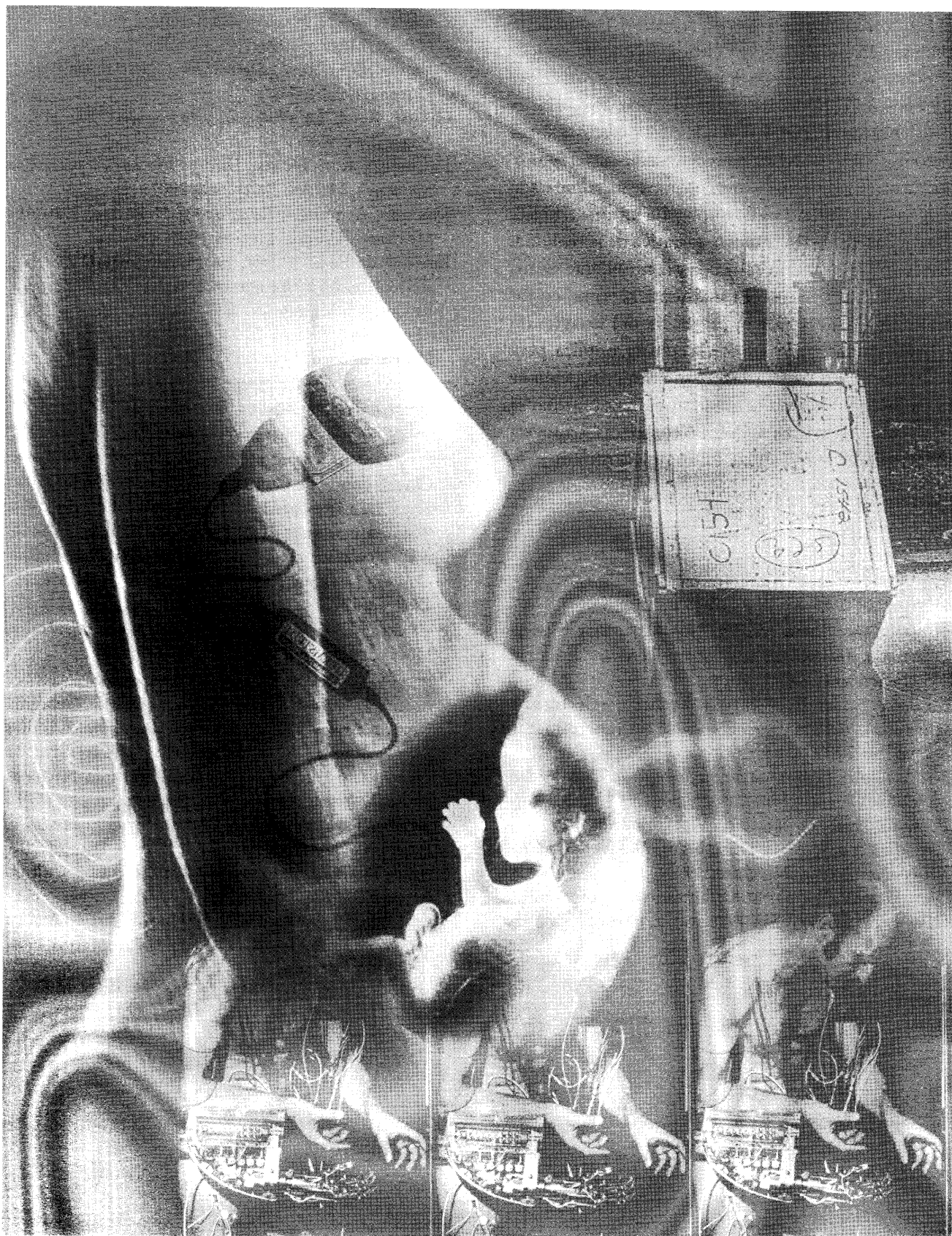
⁵⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁵⁷ Pacheco utilizó los textos traducidos por Ángel María Garibay y Miguel León Portilla en *Visión de los vencidos* [1959] y los reunidos por Elena Poniatovska. *El reposo del fuego* [1963-1964], en *Tarde o temprano*, ed. cit., pp. 67 y s.

El profundo conocimiento del autor acerca de la realidad en su calidad de cultura, condición socioeconómica y tradición nacionales se pone a funcionar en estas narraciones de tipo fantástico, sin aislar la conciencia de esa realidad, con lo cual el efecto se suma al compromiso social y a la preocupación por el futuro. Así, la realidad de esos cuentos no puede ser comparada con un telón de fondo: ello implicaría un ente estático. Nada más ajeno a la función narrativa de la realidad. Esta es una interlocutora aguda y contundente en sus percepciones y juicios. El insistente reclamo en los textos de Pacheco por la presencia del imaginario cultural y la fusión de éste con la cultura, implica, para la literatura, la paradoja de que sin la interlocución de la realidad se diluiría la facultad para conformar el modo fantástico, que se definió como una respuesta inesperada a las demandas del complejo mundo real.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Borinski, Alicia "José Emilio Pacheco: relecturas e historia", *Revista Iberoamericana*, 56 (enero-marzo 1990), pp. 267-273.
- BOTTON Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional, México, 1983.
- Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995.
- Díez, Luis A. "La narrativa fantástica de José Emilio Pacheco", *Texto crítico*, 1976, vol. 2, núm. 5, pp. 103-114.
- Enciclopedia de México*, Enciclopedia Británica de México, México, 1993.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 2001, 4 ts.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Hillmann, Karl-Heinz, *Diccionario enciclopédico de Sociología*, Herder, Barcelona, 2001.
- Jiménez, Armando. *Cancionero Mexicano*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1995, 2 ts.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán y E. Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio, México, 1979.
- Pacheco, José Emilio, *El principio del placer*. Joaquín Mortiz, México, 1990 [c1972]
- , *El principio del placer*, Era, México, 2001.
- , *La sangre de Medusa*, Era, México, 1991.
- , *El viento distante y otros relatos*, Era, México, 2000.
- , *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, ed. Ana Clavel, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- , "La patria perdida (Notas sobre Clavijero y la 'Cultura Nacional')", en H. Aguilar Camín, *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, pp. 17-50.
- , et al., *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 242-263.
- , "Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Nota sobre *Los días enmascarados*", en García Gutiérrez, Georgina (comp.) *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, Universidad de Guanajuato-El Colegio Nacional-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995, pp. 39-47.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1995.
- SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- VERANI, Hugo J., *La hoguera y el viento, José Emilio Pacheco ante la crítica*, Difusión Cultural UNAM-Era, México, 1994.



LA MUJER DE JOSÉ GARCÍA EN *EL LIBRO VACÍO*

Alejandra Herrera y Vida Valero*

El tema central de *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens es el de la escritura –por cierto, su gran aporte a las letras mexicanas al explorar este tópico a través de su protagonista José García– (Cfr. Alberto Paredes, “Josefina Vicens”, en *Figuras de la letra*). Toda la novela es un ir y venir por el cuaderno borrador y otro en blanco que debería ser llenado por lo relevante que pudiese ser rescatado del primero. Si bien hay una serie de temas que podrían analizarse por separado: el proceso mismo de la escritura, el vacío existencial, la angustia ante la nada, la cotidianeidad vivida como cárcel, etcétera; en esta ocasión nos gustaría detenernos en el análisis de un personaje: la mujer de este frustrado escritor.

Así, pues, lo que José quiere hacer es escribir, pero qué difícil cuando se tiene que trabajar en una oficina de contabilidad para apenas ganar el modesto sueldo que resuelve las necesidades familiares, qué difícil también, convivir con una mujer que no comprende esa necesidad vital de su marido. De ahí la incomunicación entre la pareja, la ausencia del diálogo profundo que permita el entendimiento del otro. Por eso, cuando la mujer le pregunta que si está cansado después de un rato de estar frente a su cuaderno, el protagonista se siente irritado, ya que, en ese lapso ella ha hecho una serie de tareas impostergables para una ama de casa responsable:

¿Cómo voy a contestarle que sí, que estoy rendido, exhausto de no haber escrito una sola línea? ¿Cómo lo va a entender si ella mientras tanto, ha hecho una serie de cosas rudas; ha caminado por toda la casa, llevando, trayendo, lavando, limpiando...? [...] Lo real, lo que se ve, no obstante, es que ella ha trabajado y yo no [...] –¿Cansado de qué? Ya lo has visto no he hecho nada. ¡Tú, en cambio, debes estar rendida! ¡Desde hace dos horas estás haciendo cosas importantes!

[...]

–Importantes no, pero hay que hacerlas... Y sí, estoy cansada. Buenas noches. (*El libro vacío*, pp. 23,24)

Y en esta diferencia de actividades e intereses puede verse muy claramente el carácter práctico y realista de la mujer de García. Para ella lo trascendente son los deberes cotidianos, mientras que para el marido, lo importante es una tarea más alejada de lo real e inmediato como sería la escritura.

Es interesante la mujer de José García como personaje. En primer lugar no tiene nombre, es la única en la novela sin nombrar, es sólo eso: la mujer de su marido. Desempeña el papel tradicional de las mujeres: vivir para los otros; no, para sí misma. Sus rasgos físicos apenas se describen, de la lozanía de la juventud al pelo canoso y los ojos arrugados de una vejez prematura, de lo cual se infiere que es como muchas mujeres, sobre todo de esa época, cuyo interés

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

por el cuidado personal, disminuye con el matrimonio. En palabras de Elsa Muñiz: “Después de cumplido su anhelo [el de casarse] sus aspiraciones cambian, desean conservar al marido, tener hijos, educarlos. Su vida transcurre entre recetas de cocina, el tejido, los cuidados del gasto familiar [...]” (Elsa Muñiz, *El enigma del ser*, p. 101) Es, por lo tanto, un personaje hundido en sus tareas domésticas: limpiar la casa, tener la comida a sus horas, resolver los problemas cotidianos de los hijos, uno en la juventud y el otro pequeño y enfermizo. Preocupadísima por ahorrar, por estirar el corto gasto que le da el señor de la casa, a quien cuida también hasta donde él lo permite.

Tal vez la ausencia de nombre sea uno de los rasgos que Ludovic Janvier menciona como propios del *nouveau roman*:

[...] no resulta difícil constatar que en la nueva modalidad narrativa los personajes ya no tienen nada de arquetipos. Es más, ni siquiera se nos muestran abiertamente, como no sea a la vuelta de un acontecimiento, sin que la mayor parte del tiempo podamos saber nada de su origen, de su aspecto físico o de sus manías. (Janvier, *Una palabra exigente. El “nouveau roman”* p. 20) [Todo esto] ‘A fin de hacernos ver lo esencial, que no precisa del ‘Cómo se llama usted’, ni tampoco del ‘¿Quién es usted?’, no hay más que un solo medio: evitar a toda costa el movimiento de complicidad, o por el contrario de aversión, que une o separa al lector con relación al personaje [...]’ (Natalie Serrault, *apud* Janvier, *Ibid.*, p. 22)

En este sentido, los personajes del *nouveau roman* no son héroes; muy por el contrario, son seres anónimos que tienen rasgos semejantes a la mayoría de las personas. No se trata, entonces, de describir al personaje, sino de mostrarlo actuando en su circunstancia, en su medio. Así, el nombre casi no importa, pues lo que lo define es su capacidad para enfrentar las situaciones que lo rodean, aunque sea el limitado espacio de una casa mediana, donde no abundan las comodidades ni los lujos, como son tantas casas del México de los años cincuenta y del México de hoy. Y es esto, justamente, lo que rescata a esta mujer y genera empatía y admiración. Ni su personalidad ni su físico son deslumbrantes, quizá ninguna mujer desearía

parecersele. Es su modo de enfrentar la vida diaria lo que nos seduce de ella.

Se trata de un personaje muy humano. Un tipo desde el punto de vista de Lukács, porque se mueve en lo particular (categoría de conocimiento propia del arte y la literatura), es decir, se trata de una síntesis de lo general (categoría de lo abstracto, las leyes) y lo individual (categoría del fenómeno, de lo inmediato y concreto). O sea, la esposa de José García representa a un tipo de mujer de una clase social determinada: la media baja. Es el ama de casa dependiente completamente de su marido, no aporta dinero, pero sí resuelve los problemas cotidianos. Esto es muy posible que pueda presentarse en esta clase de mujeres. Pero quizá lo más sorprendente e individual de ella sea su ecuanimidad, su claridad de pensamiento ante la realidad, su tranquilidad de ánimo y espíritu. No es un problema para su marido; al contrario, en muchos momentos es capaz de resolver un conflicto existencial con dos o tres frases.

Obviamente las únicas referencias que tenemos de ella son las que José García nos da, él es el narrador y a través de sus descripciones la conocemos, él le atribuye una serie de matices que la convierten en su mujer, es decir, los rasgos individuales que la estructuran tan inmediata como cualquier persona de la vida real. Son esas características las que lo hacen a ratos amarla y en otros odiarla: —“Te trato mal porque me molesta tu equilibrio, porque no puedo tolerar tu sencillez. Te trato mal porque detesto a las gentes que no son enemigas de sí mismas.” (Vicens, *op. cit.*, p. 24) Y efectivamente, José sí es enemigo de sí mismo, no consigue lo que quiere, la frustración es total: siente la cotidianidad como una condena de la cual no puede obtener el tema profundo que todo escritor persigue. En cambio, su mujer parece tan dueña de sí misma “[...] vive sostenida por su propia armazón, alimentándose de su rectitud, del cumplimiento de su deber, de su digna y silenciosa servidumbre!” (*Ibid.*, p. 25) El uso de las palabras “rectitud” y “digna” connotan la admiración que de alguna manera siente por su mujer. Quizá esta oscilación de sentimientos sea característica también de la relación de pareja que con los años se desgasta, pero en la que cada uno es un individuo que se comporta de manera diferente incluso frente a una misma experiencia.

Este sería el caso del nacimiento de su hijo mayor. En síntesis: cuando nace José, su hijo mayor, el narrador está deslumbrado frente al milagro de ser padre, pero al mismo tiempo, se atormenta porque no fue consciente en el momento que lo engendró. Según él dice, éste es el origen de la soledad del ser humano: la falta de conciencia en el momento mismo de la concepción: “Yo sentía remordimiento por no haber pensado en mi hijo, aunque fuera vertiginosamente, pero dentro del vértigo mismo.” (*Ibid.*, p. 105) Después del nacimiento lo que sigue “Ya es el amor a una conmovedora presencia sin remedio [...]” (*Loc. cit.*) No sería forzado encontrar algunos rasgos del existencialismo de Sartre en esta angustia de José García. Lo que le atormenta es, justamente, no haber tenido una clara conciencia de que durante el vértigo amoroso, no pensó en el compromiso que implica traer un ser al mundo, es decir, no hubo una decisión consciente: “Se trata de una simple angustia que conocen los que han tenido responsabilidades [...] Y esta especie de angustia que es la que describe el existencialismo, veremos que se explica además por una responsabilidad directa frente a los otros hombres que compromete.” (Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 20) En el caso de José, éste se angustia justamente porque su acción no fue consciente, pero de cualquier forma eligió. No pensó en el hijo que podría nacer, digamos que la angustia es *a posteriori* porque, qué mayor compromiso que implique a otro que el de tener un hijo, que como apunta el narrador está condenado a la soledad.

Así vive José con este sufrimiento a flor de piel, hasta que un día pregunta a su mujer: “—En esos momentos, mientras nos amábamos, dime la verdad, ¿pensaste en el niño?” (*Ibid.*, p. 107) A lo que ella responde: “—En esos momentos no pienso.” (*Loc. cit.*) José insiste en su culpa: “—¡Pobre niño!” (*Loc. cit.*) Y ella dice con toda naturalidad: “—Pobre niño si en esos momentos hubiéramos pensado en él; creo que jamás nos perdonaría la premeditación.” (*Loc. cit.*) José se siente tranquilo ante la contundencia de su mujer, la angustia existencial se diluye porque sabe que lo que ella dice es la verdad, ya que es necesaria una dosis de inconsciencia y, como diría Ernesto Sabato, de la inherente esperanza de la especie humana para dar vida a otro ser. En palabras de José García: “Porque, claro, no es la

conciencia sino el olvido de la conciencia lo que abre la puerta al milagro.” (*Ibid.*, p. 108) Y así, la mujer del narrador revela que lo que hace a la vida digna de vivirse es esa zona oculta y misteriosa que escapa a la razón, con lo que seguramente Sartre no estaría de acuerdo.

Como puede verse el terreno en el que mejor se mueve la mujer de José García no es el de la reflexión intelectual, pero esto no impide que intuya perfectamente la condición humana. Otro ejemplo de esto, sería cuando el hijo mayor, José, es ya un joven que tiene veinte años y se enfrasca en una relación que no le ayuda a crecer. Habrá que ver la diferencia de actitudes frente al problema. José hijo, se relaciona con una mesera mayor que él. El padre, preocupado, se instala en el restaurante donde ella trabaja para, desde una mesa lejana, ver cómo se desenvuelve el hijo. La ansiedad del joven se desata frente a la sonrisa que ella ofrece a sus clientes y el lento paso del tiempo que él corrobora mirando con frecuencia su reloj. El padre lo observa y sus sentimientos se mezclan: “No sé si sentía yo por él la más profunda lástima y por eso lloré, o si mis lágrimas eran por mí mismo, por mis veinte años, tan lejanos ya.” (*Ibid.*, p. 133) Y aquí se da una verdadera empatía, un auténtico entendimiento de la pasión que el hijo está padeciendo por ese amor. Pero toda esta mezcla de emociones le impide ver con claridad, le impide separarse del hijo, para objetivamente actuar, pues de alguna forma advierte que José está en peligro y lo que se le ocurre al padre son lugares comunes: debería dedicarse a sus estudios, tener una relación con una muchacha de su edad, etcétera. Pero todo esto para el hijo no tiene significado. Ni por un momento percibe que su padre haya sido capaz de vivir una experiencia semejante y que le habla con solidaridad. José duda, entonces, en decir a su hijo que se lance a vivir, aunque salga herido; pues finalmente lo que el narrador añora de su juventud es justamente la posibilidad de vivir, aunque sea equivocadamente. Pero de todas maneras duda, no sabe cómo actuar ante sus hijos. Desearía ser concreto y firme como su mujer, quien al enterarse de la relación de José con Margarita, sin lágrimas ni escenas, no duda en decir a su hijo: “Que yo me entere de que sigues en líos con esa fulana y ya puedes prepararte!” (*Ibid.*, p. 137) Y así es. José termina con Margarita:



-¡Ya estarán contentos; terminé con Margarita! Vi que le temblaban los labios y que hacía esfuerzos por no llorar. Sentí una gran pena y me apresuré a explicarle: -Yo no estoy contento de algo que te causa dolor, hijo, pero...

Ella me interrumpió:

-Yo sí, contentísima. Comprendo que es un dolor, pero te faltan muchos, José.

El pobre muchacho nos miró con los ojos llenos de lágrimas. Yo estaba indignado por la dureza de mi mujer e iba a decir algo que suavizara sus palabras, pero ella se adelantó:

-Te falta el de ver llorar un hijo. (*Ibid.*, p. 138)

Decíamos antes que José y su mujer viven las experiencias de manera individual, mientras José reflexiona y efectivamente entiende profundamente la pasión de su hijo no puede actuar frente a él. Mientras que su mujer, sin tanta reflexión intuye que esa situación le generará a la larga un daño a su hijo. Es esta intuición la que le permite actuar tan radical y efectivamente, pues el hijo se abraza a ella para sentirse protegido. Lo

que sigue, después de este enfrentamiento, son para ella las tareas de la vida cotidiana que aunque grises e ingratas proporcionan la seguridad tan necesaria en esos casos.

En este mismo conflicto, la mujer de José García le ofrece una lección, un nuevo aprendizaje. Al preguntar a su esposa si piensa que el hijo no volverá a buscar a Margarita, ella responde:

-No, ¡qué voy a creer!; la buscará mañana mismo. No puede hacer otra cosa el pobre.

-Pero... ¿y entonces?

-Le volveré a regañar. Yo tampoco puedo hacer otra cosa.

Después, sin transición, como si no hubiera sucedido nada:

-Acábate ese café, ya debe estar frío. (*Ibid.*, p. 139)

Decía Kant que la moral corresponde al plano de lo práctico, en la cita anterior hay un buen ejemplo. Lo que se ve aquí son dos formas de percibir el mundo:

una masculina y otra femenina. No se trata aquí de discutir cuál es mejor, pues José tiene un completo entendimiento de lo que le pasa a su hijo, sin embargo, no puede actuar, la realidad lo rebasa, por eso se muestra titubeante e inconsistente, que es lo único que no le hace falta a su hijo. La madre, quizá no tenga una visión clara y nunca haya experimentado una pasión semejante, por eso no puede entender tan nítidamente a su hijo, pero sabe que tiene que actuar y protegerlo, así, con toda integridad lo hace, porque tiene la convicción de que así “debe ser.”

Esta diferencia de perspectivas ante un mismo hecho impiden la verdadera comunicación entre las parejas, sobre todo cuando ya han transcurrido los años y los hijos ya son grandes. En vez de exponer las tensiones y aligerarlas, simplemente se les ahoga, y aparentemente se silencia la violencia, y esta situación hace que las relaciones matrimoniales se vuelvan más tormentosas. El camino, entonces, parece ser el silencio y la lejanía, lo que acentúa la soledad de dos individuos que alguna vez fueron una pareja. Si a esto se añade que la mujer elige no interactuar con las relaciones de su marido, como es el caso de la esposa de José García, quien no desea relacionarse con la mujer del mejor amigo de éste, pues le parece superficial y frívola, entonces, el abismo se agranda, y deja la puerta abierta para que entre un amante.

José va solo a la casa de Pepe Varela, al parecer, su único amigo, para celebrar el décimo aniversario de su boda. Durante la fiesta, conoce a una mujer: Lupe Robles. El narrador la describe así: “[...] una señora bastante joven, guapa, alegre y estrepitosa.” (*Ibid.*, p. 142) Justamente, una mujer que atrae a los hombres, muy alejada del arreglo poco femenino y del recatado modo de ser de su esposa. Entre ellos se ha perdido todo el afán de conquistar a la pareja y tal vez el deseo sexual. Este azaroso encuentro viene a remover la vida de José, quien se sentía incapaz de atraer a una mujer:

Fue absurdo creer que se interesaba en mí. Tenía yo entonces cincuenta y un años [...] en ese tiempo ya no me preocupaba de gustar a ninguna mujer. Cualquier galantería, cualquier intento, me parecían grotescos. Estaba, creía yo, definitivamente agotada mi inquietud. Tenía a mi mujer, la amaba plácidamente y llevaba la

vida normal de los hombres, si no decrépitos (tenía un hijo de dos años) sí cansados y situados ya en una edad madura y resignada. (*Ibid.*, pp. 142, 143).

Puede verse, que el narrador ama a su mujer y que la posibilidad de seducir o conquistar a otra era una posibilidad cancelada. Tan es así que al regreso de la fiesta dice a su esposa:

—Hice una conquista
Y [...] ella me contestó:
—¡Qué bueno!, pero me la cuentas mañana porque ya es muy tarde.
Me acosté y empecé a sentirme mal. Le pedí que me diera un poco de bicarbonato. Se levantó y me dijo riendo:
—¡Vaya Tenorio! ¡Si tu conquista te viera con esa cara! (*Ibid.*, p. 143)

Este diálogo muestra que la mujer tiene una ciega confianza en su marido, y que quizá debido a ello, ha descuidado su aspecto y se ha vuelto una mujer asexuada, preocupada sólo por los deberes maternos y domésticos.

Por su parte, José García también se muestra sorprendido de gustarle a una mujer —a los dos días ella lo busca—, y tal vez, más que la atracción que siente hacia Lupe Robles, sea su deseo de aventura, su necesidad de romper con la rutina y volver a estar vivo: “¡Me había buscado una mujer! Iba, pero no precisamente a encontrarme con ella, sino conmigo mismo. No me interesaba como mujer, en un aspecto natural, erótico, sino como el personaje que me había buscado, que me había elegido. Esto me provocaba tanta emoción y agradecimiento, que nada ni nadie habría podido impedir que acudiera al llamado.” (*Ibid.*, p. 145) Se trata, pues, de la imagen que ella le regresa de sí mismo, en ella se siente atractivo y deseable. Baudrillard define a la seducción como:

[...] la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida. Inclinado sobre su manantial Narciso apaga su sed: su imagen ya no es “otra”, es su propia superficie quien [*sic*] lo absorbe, quien [*sic*] lo seduce de tal modo que sólo puede acercarse sin pasar nunca más allá, pues ya no hay más

allá, como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen. El espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción. (*De la seducción*, p. 67)

Así es la absorción que Lupe ejerce sobre José. Por eso, irracionalmente, desde la primera cita José comienza a gastar el dinero que no tiene, aunque no sin el remordimiento de pensar en los esfuerzos de su mujer por ahorrar el limitado gasto con el que cuenta. Lo que sigue es obvio: el juego se convierte en un amor desbordante y a pesar de las advertencias del amigo que esta pareja de amantes tiene en común, José se enamora como un adolescente. Mil veces se plantea la ruptura, porque siente culpa frente a su familia, pero no puede dejar a la amante, a tal grado es la pasión, que empieza a ver a su mujer y a sus hijos como una cárcel que impide su felicidad. Mientras tanto, los gastos siguen creciendo y con ellos, las deudas.

La mujer de José García reacciona frente a la infidelidad de su marido con el más absoluto silencio. En un principio, quizá lo intuya, pero no lo sabe a ciencia cierta. Pero cuando una vecina se encuentra a José y a Lupe en el cine, es evidente que se lo hace saber. Ella nunca le reclama nada, a pesar de los intentos que él hace para que lo enfrente. Esto estaría muy bien si José fuese un cínico, sin embargo, no lo es y vive como una terrible crueldad que ella calle:

Puede uno escuchar y soportar los reproches, lo insoportable es no escucharlos y saber que están ahí, mudos, hiriendo el corazón de una mujer que nos quiere y que con su silencio trata de retenernos a su lado, porque sabe que ése es nuestro sitio [...] Hay en esas mujeres resignadas, en eso que llaman la actitud digna de conservar el hogar, una inconsciente y refinadísima crueldad. Tal vez para algunos hombres esa actitud resulte cómoda. Para mí era insoportable y me provocaba un dolor distinto a todos los que había sentido. Era un dolor iracundo envenenado, porque me parecía que era ella la que me estaba traicionando. (*Ibid.*, pp. 150, 151)

En la cita anterior, lo que hace Josefina Vicens es reflejar la condición humana en toda su complejidad, ya que, a través de su protagonista muestra la contradicción



permanente que habita en un ser agobiado por los más diferentes sentimientos y estados de ánimo. Objetivamente, el que traiciona es José, pues es él quien tiene una amante. La culpa, desde luego, lo acosa. Él se liberaría de ella, si su mujer le reclamase, pues como puede verse, en su espíritu siempre hay algunos rasgos éticos. Paradójicamente, se siente traicionado por el silencio de su esposa, es más lo vive como un gran castigo, pues ella le está ocultando información para protegerse a sí misma y a su hogar. Quizá exista otro ingrediente, el cansancio, el agotamiento de la pareja que ya a esas alturas se ha quedado en la mera resignación, y ella ya no tiene fuerzas para enfrentar ningún conflicto.

Después de dos años y una auténtica quiebra económica, José García deja al fin a Lupe Robles. Evidentemente ésta es una mujer explotadora que quería diversión, regalos y sexo, nunca una relación verdadera por afinidad de intereses y espíritu. No obstante, nunca se olvida de ella, hay algo que permanece vivo en una zona oscura, quizá patológica, del narrador, pues no fue bien tratado ni tomado en cuenta como sujeto. A lo mejor lo que le sedujo, para bien o para mal, era lo imprevisible de su carácter.

A diferencia de la amante, a la esposa de José sí le interesa como sujeto su marido, a pesar de estar enterada de la relación clandestina, está dispuesta a protegerlo y a ayudarlo. Sus reacciones sí son previsibles: la solidaridad frente a todo, la realidad frente a los sueños imposibles de cumplir. Son estos rasgos, los que hacen volver a José a los brazos tiernos y seguros de su mujer.

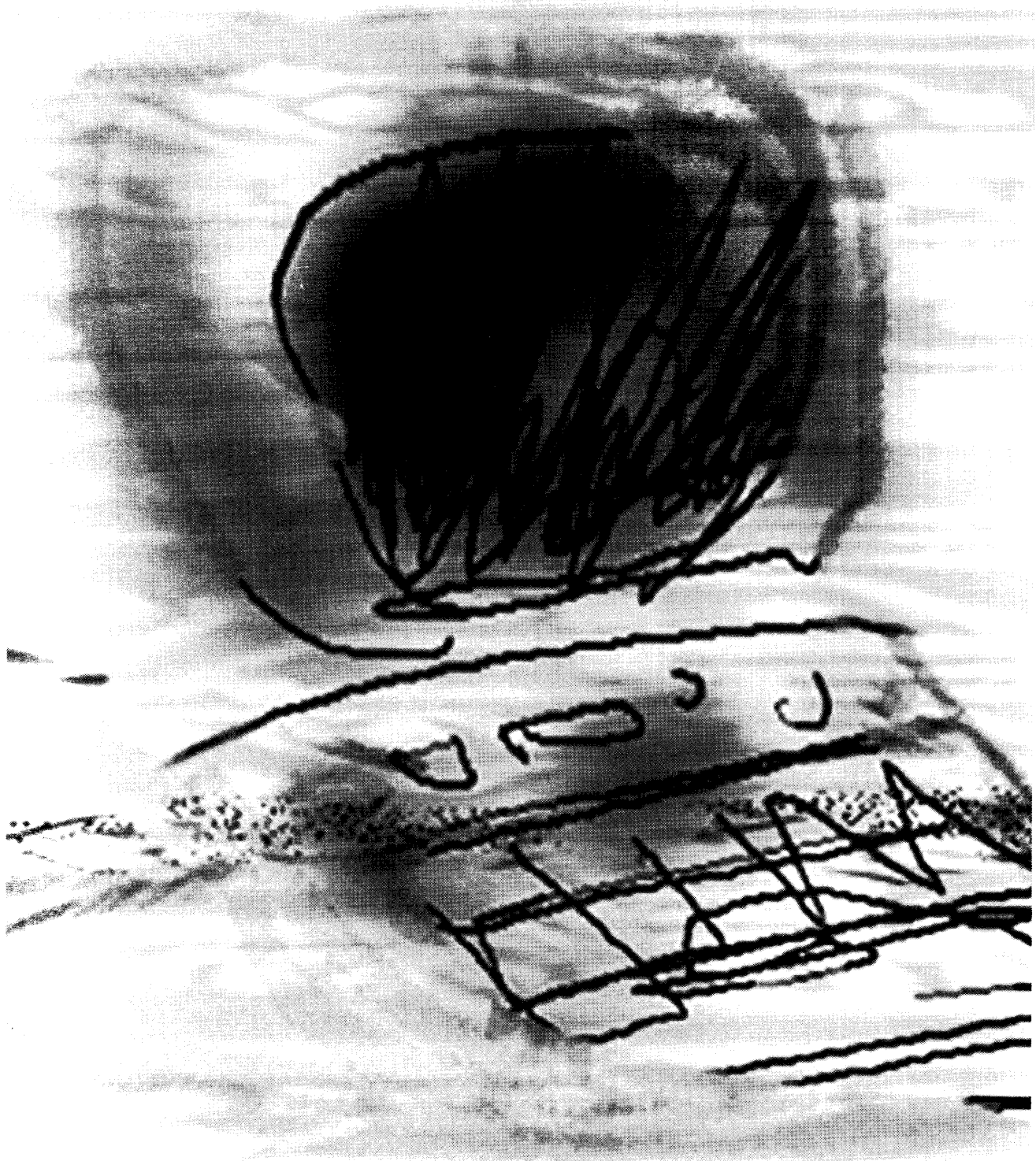
Puede verse, entonces, que Josefina Vicens, además de recrear la insatisfacción de su protagonista al no poder escribir como él quisiese, hace una especie de homenaje o reconocimiento a tantas mujeres que en aquella época y en ésta calladamente luchan por su pareja y por su hogar. Si Elsa Muñiz afirma que: “Las características de la femineidad impuesta tienen en el centro la concepción de la naturaleza femenina que le

da su carácter de ‘natural’ a la debilidad, la pasividad y la sumisión [...]” (*op. cit.*, pp. 91-92); la anónima mujer de José García no da muestras de este carácter “natural”, al contrario, es fuerte en los conflictos, activa en la resolución de problemas cotidianos y aunque aparentemente es sumisa frente al adulterio de su marido, actúa inteligentemente y no le concede el reclamo que en un momento dado lo liberaría de la culpa y pondría en riesgo su hogar.

En conclusión, este personaje sin nombre seduce porque no es un arquetipo plano y artificial, sino porque cada una de sus acciones adquiere los tintes heroicos de cualquier vida que enfrenta la rutina diaria y la relación que aunque desgastada se da en pareja

Bibliografía

- Vicens, Josefina, *El libro vacío*, SEP, México, 1986. (c 1958) 230 pp. (Lecturas mexicanas / Segunda serie, 42)
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Rei, México, 1990. 170 pp.
- Janvier, Ludovic, *Una palabra exigente. El nouveau roman*, Barral, Barcelona, 1972. (c 1964) 177 pp.
- Lukács, Georg, “Arte y verdad objetiva”, en *Problemas del realismo*, FCE, México, 1966. (c 1955) pp. 11-54.
- Muñiz, Elsa, *El enigma del ser: La búsqueda de las mujeres*, UAM-A, México, 1994. 157 pp.
- Paredes, Alberto, “Josefina Vicens”, en *Figuras de la letra*, UNAM, México, 1990. pp. 182-185.
- Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Huascar, Buenos Aires, 1972. pp. 11-61.



LA CONFIGURACIÓN DEL FRACASO EN LA OBRA Y HAZAÑAS DE ALVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA

Danna Levin Rojo*

I. Primeros años y entorno familiar

La vida de Alvar Núñez Cabeza de Vaca ofrece uno de los episodios más extraordinarios de la conquista de la Nueva España. Después de sufrir dos naufragios en la costa de Florida, vagó extraviado durante casi diez años hasta alcanzar los límites septentrionales de la Nueva Galicia, viviendo entre los pueblos indígenas, primero como esclavo, y después como mercader, médico y hechicero. Si bien esta descripción se ajusta también a otros miembros de la misma expedición, organizada bajo el mando de Pánfilo de Narváez en 1527, sólo Cabeza de Vaca entre los cuatro sobrevivientes ofreció al público su experiencia en la relación que hoy se conoce bajo el título de *Naufragios*. Por este motivo asociamos hoy su nombre, más que el de sus compañeros, con dicha odisea, que por añadidura suele opacar una segunda empresa de igual magnitud que Núñez intentó en 1540, esta vez para llevar socorro, con el título de adelantado y capitán general del Río de la Plata, a otros expedicionarios perdidos desde 1534 en la costa Atlántica de América del Sur. Su nuevo fracaso quedó registrado en dos relaciones, una de su puño y letra y otra que redactó el escribano Pero Hernández con el título de *Comentarios*.

Alvar Núñez ha sido considerado “pionero” de las más modernas formas de pensamiento, tanto por lo que se refiere a la supuesta objetividad casi científica de sus observaciones¹ como por la postura de comprensión y respeto que adoptó hacia las culturas nativas de la América que recorrió. Para Carlos Lacalle fue el primer indigenista², para Trinidad Barrera el primer etnógrafo,³ Beatriz Pastor Bodmer, por su parte, lo presenta como encarnación de la “primera conciencia crítica” frente a la concepción maniquea sobre la realidad americana que prevalecía en los años iniciales de la conquista⁴ mientras que Rolena Adorno lo considera representante del ideal de conquista pacífica que la legislación indiana desarrolló.⁵ Ninguna de estas virtudes, sin embargo, pertenece de origen a un hombre que, como Cabeza de Vaca, creció rodeado por un ambiente de gloria militar. Ciertamente a diferencia de sus antepasados, como dice Lacalle, Alvar fue un

¹ Pupo-Walker, “Los naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: notas sobre la relevancia antropológica del texto”, 1987, p. 756.

² Lacalle, *Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Hazañas americanas de un caballero andaluz*, 1961, p. 35.

³ Barrera, “Prólogo” en: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, 1985, p. 24.

⁴ Pastor Bodmer, *The armature of conquest. Spanish accounts of the discovery of America, 1492-1589*, 1992, pp. 129-151.

⁵ Adorno, “Peaceful Conquest and Law in the Relación (Acfcout) of Alvar Núñez Cabeza de Vaca” 1994, pp. 76-84.

⁵ Lacalle, *op. cit.*, p. 9.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

“conquistador que no conquista”⁶, pero cuando se embarcó por primera vez en las aventuras indianas albergaba tantos sueños de poder y riqueza como cualquiera de sus ancestros. Lo singular en su caso es que, vapuleada por los repetidos fracasos, esa misma sed de grandeza (afianzada y nunca abandonada) se configuró como lucha contra los excesos de sus compatriotas.

Sabemos por el último párrafo de los *Naufragios* que Alvar fue hijo de Teresa Cabeza de Vaca y Francisco de Vera, y “nieto de Pedro de Vera, el que ganó a Canaria”;⁷ si bien determinar su fecha y lugar de nacimiento fue una tarea mucho más complicada sabemos también, gracias al trabajo de Hipólito Sancho de Sopranis, que el incansable viajero nació en Jerez de la Frontera⁸ entre 1492 y 1495.⁹ Para el presente trabajo, sin embargo, resulta más importante situar al personaje en su contexto social para entender por qué se apartó con los años del modelo del conquistador vigente en las primeras décadas del siglo xvi.

⁶ Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y comentarios*, 1987, p. 142.

⁷ Sancho de Sopranis, “Datos para el estudio de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, 1947, pp. 69-102 y “Notas y documentos sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, 1963, pp. 207-242. A pesar de que nadie ha encontrado la partida de bautismo del conquistador, la argumentación de Sancho de Sopranis es concluyente y satisfactoria. Aduce como prueba de que los padres de Alvar residieron en Jerez durante los años en que debió suceder su nacimiento, un resumen de los cabildos de 1490, el acta de un repartimiento de mayo de 1491, un documento de 1494 en el que Francisco de Vera figura como miembro del cuerpo capitular de Jerez y una serie de actas de cabildo de 1496. Aunque se abre una laguna en los años que siguen a esta fecha, cita para 1503 otro resumen de cabildo. A este argumento debe sumarse, además, el testimonio de Gonzalo Fernández de Oviedo, que conoció a Cabeza de Vaca en Madrid: “La historia ha contado la disposición en que en aquel tiempo estaba aquella tierra y gobernación del Río de la Plata a la sazón que llegó el gobernador Alvar Núñez Cabeza de Vaca, buen caballero y natural de Jerez de la Frontera” (Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano*, 1859, vol. IV, p. 381).

⁸ Sancho de Sopranis 1963, p. 223.

⁹ Las mayores eran Violante y María de Vera, los menores Fernando de Vera (Hernando en algunos documentos), Mencía de Figueroa y Juan de Vera (Sancho de Sopranis 1947, pp. 78-81).

Alvar Núñez era el tercero de seis hermanos¹⁰ que quedaron huérfanos sin alcanzar la mayoría de edad. Su familia tenía una larga tradición de servicio bajo las armas del estandarte real, habiendo figurado prominentemente en las guerras de reconquista y otras campañas militares. El apellido de su casa materna, por ejemplo, está desde el siglo XIII en las crónicas de los reinos españoles, que registran cómo Martín Alhaja, de extracción campesina, tomó el nombre de Cabeza de Vaca al recibir de Alfonso VIII título nobiliario por su contribución en la batalla que la corona de Castilla, Aragón y Navarra ganó a los moros en las Navas de Tolosa el 11 de julio de 1212. Resulta imposible saber si fue por referencia a este episodio que Alvar adoptó como propio el patronímico de su madre, o si más bien tenía en mente la figura más cercana de su bisabuelo, Fernán Ruiz Cabeza de Vaca, que peleó al servicio de Fernando III en las campañas contra Portugal. Sin embargo, quien ejerció mayor influencia en el ánimo del conquistador —de acuerdo con el último párrafo de los *Naufragios* arriba citado— fue su abuelo paterno, Pedro de Vera Mendoza, proveedor del ejército real en la guerra de Granada y personaje importante en la conquista de la Gran Canaria.¹¹

Sabemos que cuando Teresa Cabeza de Vaca falleció, sus hijos quedaron bajo la tutela de su hermana Beatriz de Figueroa, entonces viuda del comendador Pedro de Estopiñán, que había servido muchos años al duque de Medina Sidonia. Gracias a ella, Alvar consiguió oficio de camarero en esta casa ducal apenas tuvo edad suficiente,¹² logrando introducirse en el mundo cortesano pese a su temprana orfandad. Así pues, Cabeza de Vaca se crió en un ambiente donde el honor se alcanzaba a cambio de los servicios a la Corona; uno que cultivaba la lealtad personal y combinaba la gloria militar, los cargos en la burocracia estatal (alguacilazgos y gobernaciones) y la representación de los derechos de la población local frente a la prerrogativa real. Su propio padre fue admitido entre los ediles jerezanos

¹⁰ Núñez Cabeza de Vaca, *loc. cit.*

¹¹ Sancho de Sopranis 1947, p. 88-91.

¹² Bishop, *The odyssey of Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, 1933, p. 28; Nicolau D’Oliver, *Cronistas de las culturas precolombinas*, 1963, p. 84.

por reconocimiento de su ascendencia: en 1472 se volvió titular de la veintricuaría que a su vez ocupara su padre, ausente en Canarias desde julio de 1480. Pero prestigio y holgura económica nunca han sido compañeros naturales y, como ocurría con muchas familias en la España de la época, la situación financiera que vivió Cabeza de Vaca tanto en la casa paterna como en la del comendador era con frecuencia “delicada”, pues aunque los dineros provenían de varias concesiones de tierras, éstas eran en su mayoría áridas e improductivas. Esta situación nos permite comprender parcialmente el entusiasmo que las promesas de riqueza asociadas con la aventura americana despertaron en su ánimo.

Siendo muy joven Cabeza de Vaca participó en varias campañas militares en Italia y en África; Morris Bishop afirma, por ejemplo, que perteneció a la armada que el rey mandó en ayuda del papa Julio II, y que después de pelear en la batalla de Rávena (1512) fue nombrado Alférez en Gaeta, cerca de Nápoles; otras noticias señalan que sirvió en Navarra contra los franceses y que estuvo en la reconquista de la isla tunecina de Gelves en 1520¹³. Podemos afirmar entonces que seguía los pasos de su admirado abuelo cuando la expedición de Pánfilo de Narváez, en la que desempeñó el cargo de tesorero y alguacil mayor, le presentó la oportunidad de ganar con un solo golpe la gloria y la riqueza.

Presente en la conquista de Cuba en 1511, Pánfilo de Narváez estaba al tanto de las promesas que ofrecían los nuevos descubrimientos y era, además, enemigo personal de Hernán Cortés a raíz de haber fracasado, como se recordará, en la misión que desempeñó en 1520 por orden de Diego Velázquez para castigar la desobediencia del conquistador de México. Siete años más tarde, casi con cincuenta sobre sus espaldas, consiguió por fin una capitulación que le permitiría convertirse en amo y señor de una provincia cuando menos tan rica y jugosa como la Nueva España. El territorio que ambicionaba fue descubierto en 1512 por el gobernador de Puerto Rico, Juan Ponce de León, quien lo creyó isla y le puso por nombre Florida.

Intentaron conquistarlo, entre otros, Diego de Miruelo en 1516, Francisco Hernández de Córdoba en 1517 y el propio Ponce de León en 1521. Ese año el gobernador de Jamaica, Francisco de Garay, que había desmentido la versión insular en sus intentos por encontrar un paso hacia la Mar del Sur, obtuvo autorización para colonizarlo, mas debió renunciar a la empresa en 1523 por coincidir parcialmente su jurisdicción con la de Hernán Cortés. Algo similar ocurrió en 1526 con Lucas Vázquez de Ayllon, oidor de la Audiencia de Santo Domingo.

Pánfilo de Narváez, entonces, creyó saber a dónde iba cuando firmó capitulaciones el 17 de noviembre de 1526 para descubrir, conquistar y poblar el territorio situado entre el río de las Palmas y el cabo de la Florida. En cuanto a Cabeza de Vaca, ¿acaso ser alguacil y tesorero de una empresa tan ambiciosa no apuntaba hacia la conciliación del honor que disfrutaron sus antepasados y el lujo que merecieron pero no consiguieron?. Lleno de sueños y añejos orgullos, Alvar Núñez probablemente se habría comportado, de no ser por la adversidad, como cualquier Narváez, procurando alcanzar la gloria a toda costa, cuanto más a costa de los indios. Pero hay entre estos dos personajes una diferencia fundamental: Cabeza de Vaca aprende, se transforma. Narváez, en cambio, como dice Gonzalo Fernández de Oviedo, ignora las lecciones de la experiencia, y se pierde:

Esto acaece a los que no bien pensadas e ponderadas primero sus empresas, se pierden con ellas, e lo que es peor, causan que otros muchos acaben mal [...] Si Pánfilo de Narváez no perdiera la memoria de cómo fue tratado en la Nueva España, e mirar cuán alrevés le salieron sus pensamientos, no buscara otros torbellinos e fatigas [...] ni fuera] como los asnos, pues por tales se deben haber los que por muchos azotes no se enmiendan¹⁴.

Y no es que viendo el “fracaso” de su primer viaje, Cabeza de Vaca dejara de buscar “torbellinos y fatigas”; su aprendizaje tuvo otro sentido, porque su experiencia personal fue otra.

¹³ Fernández de Oviedo, *op. cit.*, libro XXXV, pp. 285-286.

¹⁴ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, pp. 38-39.

II. La malhadada expedición a Florida

El 17 de junio de 1527 Pánfilo de Narváez zarpó en Sanlúcar de Barrameda con una armada compuesta por cinco navíos y cerca de seiscientos hombres que, de acuerdo con sus planes, habría de acrecentarse con una escala en el Caribe. Antes de alcanzar su destino, en Cuba, la expedición tuvo 140 desertiones y, en Santo Domingo, naufragaron los dos barcos con los que Alvar Núñez Cabeza de Vaca se había adelantado por bastimentos. La tormenta se cobró también sesenta hombres y veinte caballos. Casi involuntariamente, la armada tocó las costas del continente el 12 de abril de 1528, arrojada por un inesperado viento cuando se dirigía a La Habana para terminar de pertrecharse. Cuatrocientos soldados repartidos en cuatro navíos y un bergantín era la menguada tropa con la que Narváez emprendió su jornada, restos de una desafortunada hueste que se desintegró definitivamente hacia fines del año.

Después de tomar posesión de la provincia de Florida y despachar al bergantín en busca de un puerto que el piloto Miruelo decía conocer, el gobernador decidió dividir sus fuerzas: él entraría por tierra con la mayoría de los hombres a fin de buscar la villa de Apalache, que por las descripciones de los indios prometía gran esplendor, mientras un pequeño grupo navegaría hasta el Río de las Palmas; Núñez y su capitán tuvieron entonces una primera disputa en torno al dudoso destino de la partida de a pie si los barcos llegaran a perderse y el curso de los sucesos terminaría por darle razón al precavido tesorero. En Apalache sólo se encontró pobreza; el hambre y la enfermedad causaron más muertes que los ataques de los indios y, como el tiempo pasó sin traer noticias de las naves, los sobrevivientes se dieron a la tarea de construir cinco balsas con las que se hicieron nuevamente a la mar el 22 de septiembre de 1528.¹⁵ Hacia el mes de noviembre Cabeza de Vaca discutió por última vez con Narváez en un intento por impedir la completa dispersión de las precarias embarcaciones, separadas al fin por la

fuerza de una corriente que acabó con la vida de casi todos sus tripulantes.

A la isla que los náufragos nombraron Mal Hado fue a parar la barca de Alvar Núñez; los alimentos y cuidados que los indios prodigaron a los maltrechos españoles, descritos como un acto de piedad en los *Naufragios*, son uno de los episodios más famosos de esta odisea y figuran en el relato como el primer momento de cuestionamiento de la ética del conquistador en Cabeza de Vaca, pese a que en 1529 sus captores lo condujeron a tierra firme en calidad de esclavo. Allí el ex-tesorero se convirtió en comerciante, oficio que le permitió recobrar una porción de libertad suficiente para organizar su fuga con Alonso del Castillo, Andrés Dorantes y Estebanico, únicos sobrevivientes de la expedición además de un tal Lope de Oviedo que no quiso escapar. Los fugitivos iniciaron su marcha de vuelta a la civilización en 1533 o 1534, y gracias a la fama de curanderos que se hicieron en el trayecto pudieron viajar de tribu en tribu siguiendo la dirección del sol poniente con la esperanza de encontrar asentamientos novohispanos. Finalmente, tras recorrer más de 18 mil kilómetros en el curso de ocho años, Alvar y sus compañeros dieron con las avanzadas de Nuño de Guzmán, que dirigidas por Diego de Alcaraz rondaban en busca de esclavos. A principios de mayo de 1536 llegaron a la recién fundada San Miguel de Culiacán, guiados por una escolta, y luego de una breve estancia en Compostela fueron recibidos el 23 de julio en la ciudad de México por el virrey Antonio de Mendoza y el Marqués del Valle. Aunque existe una vieja controversia sobre la ruta que siguieron los náufragos, hoy casi todos los autores coinciden en que la expedición se desintegró en la Bahía de Tampa y que, después, los cuatro sobrevivientes atravesaron Texas, parte de Chihuahua, de Sonora y Sinaloa.

El 10 de abril de 1537 Cabeza de Vaca se embarcó en Veracruz para regresar a la patria. Se ha dicho que pretendía obtener en España una concesión del Emperador para conquistar el territorio que acababa de recorrer, pero sus planes se vieron frustrados por los retrasos del retorno pues tuvo que esperar un mes en La Habana por causa del temporal y cuando llegó a la Corte (agosto de 1537), después de que su navío sufriera terribles tormentas cerca de las Bermudas y un

¹⁵ Pastor Bodmer, *op. cit.*, p. 108.

ataque francés en las inmediaciones de las Azores, ya se había nombrado nuevo adelantado: Hernando de Soto. Si bien no existe constancia documental que certifique dicha intención, esto explicaría algunas de las omisiones deliberadas que Henry R. Wagner, como veremos, atribuye a su texto. Por otra parte, a la luz del malestar que su obra manifiesta ante la brutalidad del trato que los españoles daban a los indios, parece lógico suponer que deseara encargarse personalmente de dirigir la incorporación de esa vasta región a los dominios de la Corona, cuanto más si se piensa que gozaba de buena reputación entre sus habitantes y que, de tener en sus manos la autoridad, podría hacer las cosas a su manera. La sugerencia, además, explicaría las negativas con las que rechazó, tanto la supuesta oferta del virrey (1537) para dirigir una expedición en la zona,¹⁶ como la también supuesta invitación para sumarse a las huestes de Hernando de Soto (1538) con un alto cargo.¹⁷ Lo que en ambos casos declinaba era subordinar su propio ideal de justicia a otro mando que, como el de Narváez, le fuera imposible moderar.

III. El Río de la Plata

En 1540, la preocupación de la Corte por la suerte de los colonos del Río de la Plata dio a Núñez la oportunidad de encauzar sus inquietudes en una nueva empresa. Pedro de Mendoza había salido de España



en 1535 para conquistar la provincia y, después de fundar el puerto de Nuestra Señora del Buen Aire, había mandado a Juan de Ayolas como su lugarteniente en busca de la Sierra de la Plata. Sin embargo, la situación en el puerto se tornó tan difícil que muy pronto Mendoza se embarcó para pedir ayuda en la patria aun sin tener noticias del explorador. Como para 1539 no se habían recibido mayores informes en la metrópoli, además de su muerte —ocurrida a mitad del océano en abril o mayo de 1537¹⁸— y la partida de Ayolas tres años atrás, Carlos V ordenó que se enviara una expedición de socorro al mando de Cabeza de Vaca.

A cambio de la gobernación y capitanía general “por todos los días de su vida y con un salario de 2000 ducados anuales”¹⁹ en caso de encontrar muerto a Ayolas, Núñez se comprometió a gastar 8000 ducados en la jornada. Firmó capitulaciones el 18 de marzo de

¹⁶ Barrera, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ (mayo) Lacalle, *op. cit.*, pp. 106-109; (abril) Torres Ramírez, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸ Lacalle, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹ Ello a pesar de que su contrato indicara que saldría de Sanlúcar. Véase Lacalle, *op. cit.*, p. 118.

1540 y zarpó en Cádiz hacia fines del año²⁰, haciendo una escala en Canarias para completar su flota. Como si el temporal fuera su destino enfrentó tormentas en la isla de las Palmas y en Cabo Verde, por lo que pasado el Ecuador ordenó que se evitara el Caribe y se buscara de inmediato la costa continental, que las naves siguieron en dirección sur hasta llegar a la isla de Santa Catalina el 29 de abril de 1541. Allí, Cabeza de Vaca supo que Domingo de Irala había instalado su gobierno en la Villa de la Asunción, tras suplir como lugarteniente al entonces difunto Ayolas que había perecido buscando sin éxito los bergantines que dejara al cuidado de Irala en el río Paraguay. Supo también que en Buenos Aires quedaban algunos colonos aislados, de modo que determinó mandar allí los barcos con 140 tripulantes e intentar con 200 arcabuceros el camino por tierra hasta la Asunción.

Núñez se internó en el continente a la altura del río Itacumbú el dos de noviembre de 1541, recorrió con suerte las montañas del territorio guaraní en el actual estado de Paraná y la planicie aledaña. Bajó después siguiendo el curso del río Iguazú hasta su confluencia con el Paraná, debiendo arreglárselas para pasar por tierra la catarata, donde se perdió el único hombre que murió en la travesía. El 11 de marzo de 1542 llegó a la Asunción; de inmediato se presentó ante Domingo de Irala, tomó posesión del gobierno y a él lo nombró su teniente. Un año más tarde Cabeza de Vaca intentó la expansión hacia el norte, no sin antes lidiar con una rebelión acaudillada por los franciscanos con el apoyo de Irala. Seguramente ignoraba hasta qué punto éste era responsable de la muerte de Ayolas,²¹ de lo contrario no se explicaría porqué, tras otorgarle perdón, lo puso a cargo de la justicia el 8 de septiembre de 1543 cuando decidió acaudillar personalmente la entrada a la Sierra de la Plata. Hacia noviembre del mismo año y en el marco de las exploraciones emprendidas con este fin, Núñez fundó la ciudad de Los Reyes sobre las márgenes del río Paraná, pero tras una larga epidemia ordenó

abandonar el sitio, procurando mantener las alianzas que había establecido con las tribus vecinas mediante la prohibición que impuso a sus subordinados de llevar indios como esclavos. Es precisamente en esta política que su escribano Pero Hernández vio el origen de la inconformidad que le significó la ruina.

En abril de 1544, pocos días después que Cabeza de Vaca volviera a la Asunción, una revuelta conocida como la “conspiración de los comuneros” acabó con su gobierno. A los gritos de ¡Libertad! los rebeldes lo tomaron preso y en marzo de 1545 lo enviaron a la metrópoli bajo proceso, quedando Domingo de Irala como capitán general de la provincia en su lugar. Si bien las opiniones de los testigos presenciales son discordantes, todo parece indicar que el alzamiento no se justificaba, a pesar de que uno de sus más duros críticos, Germán Ulrico Schmiedel, afirma que “le aborrecían todos por su falta de piedad hacia los soldados”.²²

De acuerdo con Pero Hernández, Cabeza de Vaca sufrió tres intentos de envenenamiento por sus centinelas, que “le dieron tres veces rejalgar”²³ y, aunque pudo salvar el pellejo usando ciertos remedios milagrosos no escapó a los efectos de sus intrigas y mala voluntad, pues lo abandonaron en las islas Azores e intentaron convencer a las autoridades locales de retenerlo. La fecha de su arribo a Sevilla es incierta, pero cuando se presentó ante la Corte sus captores la habían dispuesto en su contra acusándolo de estar en Lisboa con el propósito de revelar información valiosa sobre Paraguay. El proceso legal a que fue sometido, con 36 cargos por ventilar, se abrió en diciembre de 1545 y la sentencia definitiva se pronunció ocho años más tarde.²⁴ Alvar Núñez, inicialmente condenado a

²⁰ El punto queda claro en el relato que hace el propio Pero Hernández en los “*Comentarios*” en: Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, pp. 285-287.

²¹ Schmiedel, *Relatos sobre la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554*, 1986, p. 19.

²² Pero Hernández, “*Comentarios*” en: Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 346. En la época se conocía como rejalgar al arsénico.

²³ Fernández de Oviedo proporciona un panorama general del juicio. *op. cit.*, vol. IV, p. 371.

²⁴ Aunque la opinión más generalizada es que murió en esta ciudad, su contemporáneo el Inca Garcilaso dice que falleció en Valladolid. (Garcilaso de la Vega, *La Florida*. Citado por Trinidad Barrera, *op. cit.*, p. 18). Barrera acompaña la referencia con la aclaración de que el Inca Garcilaso no es una fuente del todo confiable, pues también informa que la expedición de Pánfilo de Narváez zarpó en 1557, un error de treinta años.

privación de oficio y destierro por seis años en el presidio de Orán (1551), recibió al fin el indulto, acompañado de una módica pensión. Vivió sus últimos años en Sevilla, donde figuró como juez de aduanas.²⁵

Cabeza de Vaca y su obra escrita

I. Manuscritos, relaciones, informes

La *Historia General y Natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, dedica siete capítulos a la expedición de Pánfilo de Narváez y lo que padecieron sus cuatro sobrevivientes. El recuento se apoya fundamentalmente en una “relación que a esta real Abdiencia que reside en esta cibdad de Sancto Domingo, enviaron tres hidalgos, llamados Alvar Núñez Cabeza de Vaca, e Andrés Dorantes e Alonso del Castillo”²⁶. La relación es uno de los tres registros manuscritos sobre el episodio —elaborados por los protagonistas— de los que se tiene noticia. Según el propio Fernández de Oviedo los naufragos mandaron su relación a Santo Domingo desde La Habana en 1539, aunque comenta, sin ofrecer explicación, que existe una discrepancia entre esta fecha y el año en que se verificó su regreso a España, es decir 1537. Henry R. Wagner señala que bien pudo ser Andrés Dorantes quien hiciera llegar el documento a su destino, ya que hay pruebas de que, a diferencia de sus compañeros, permaneció en la Nueva España por lo menos hasta 1539.²⁷ No se ha encontrado el original.

El segundo manuscrito, cuya misma existencia se duda, está mencionado en una carta de recomendación para Cabeza de Vaca y Andrés Dorantes que el virrey

Antonio de Mendoza dirigió a la emperatriz con fecha del 11 de febrero de 1537. Además de solicitar benevolencia para los viajeros “en consideración de lo que hicieron y sufrieron y por su disposición de continuar” al servicio de la Corona, la carta explica que ya le han dado relación de su jornada, misma que él mismo remitió oportunamente a la metrópoli.²⁸ Varias son las posibles interpretaciones de esta noticia:

1) Que estando en Compostela o en México, Cabeza de Vaca, Dorantes y Castillo escribieron una relación sucinta de su jornada, de la cual entregaron una copia a Mendoza y enviaron otra a la Audiencia de Santo Domingo. 2) Que el documento al que se refiere Mendoza era un pequeño informe totalmente distinto al que Oviedo tuvo en sus manos; el cual, por estar dirigido a la Audiencia de Santo Domingo a cuya jurisdicción pertenecía la Florida, habría sido más amplio y de más lenta elaboración. 3) Que los naufragos dieron al virrey simplemente un informe oral del que se hizo, mediante escribano, una breve notificación para las autoridades metropolitanas.

Si bien no se conserva ningún manuscrito que pueda identificarse inequívocamente con el documento al que alude la carta del virrey, algunos estudiosos²⁹ consideran que tal vez se trate de un texto truncado (termina en el episodio de la fuga de Mal Hado) que está en el Archivo de Indias, al parecer escrito únicamente por Cabeza de Vaca con el título de *Relación del viaje de Pánfilo de Narváez al Río de las Palmas hasta la punta de la Florida, hecha por el tesorero Cabeza de Vaca, año 1537*.³⁰ Fuera de las dos ediciones de los *Naufragios* que se publicaron en vida del autor (1542 y 1555) y del recuento que Fernández de Oviedo incluyó en su historia es éste el único registro contemporáneo del viaje que se conoce.

Sobre la expedición al Río de la Plata, Cabeza de Vaca escribió un alegato que presentó ante las cortes de

²⁵ Fernández de Oviedo, *op. cit.*, libro xxxv, cap. i-vii.

²⁶ Wagner, *The spanish southwest 1542-1794. An annotated bibliography. Part I*, 1967, p. 36. Sobre el tardío retorno de Dorantes Cfr.: Bandelier, *The journey of Alvar Núñez Cabeza de Vaca and his companions from Florida to the Pacific 1528-1536*, 1922, p. x.

²⁷ Hay un error en la carta respecto a los nombres de los viajeros, pues no era Dorantes sino Castillo el que viajaba con Cabeza de Vaca. Cfr.: Bandelier, *op. cit.*, pp. vii-ix.

²⁸ Nicolau D'Olwer, *op. cit.*, p. 86.

²⁹ Barrera, *op. cit.*, pp. 23-24. La relación está publicada en: *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas de América y Oceanía*, 1871, vol. xiv, pp. 269-279.

³⁰ Cfr.: Crovetto, “Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Naufragios”, 1993, p. 120.



justicia en 1545 como parte de su defensa legal. El original se conserva en el ramo “justicia” del Archivo de Indias y lleva el siguiente encabezado: *Relación General que yo, Alvar..., Adelantado y Gobernador y Capitán General de la Provincia del río de la Plata, por merced de Su Majestad, hago para le informar y a los señores de su real Consejo de Indias de las cosas sucedidas desde que por su mandado partí destes reinos a socorrer y conquistar la dicha provincia..* Desde luego no es éste un texto de historia ni estaba prevista su impresión; la tarea de escribir para el público un relato sobre estos sucesos correspondió, como ya hemos visto, al escribano Pero Hernández, autor de los *Comentarios de Alvar..., Adelantado y gobernador de la provincia del Rio de la Plata*. Es imposible saber si la redacción de este texto debe atribuirse únicamente al secretario o si el adelantado participó directamente en ella, y hasta qué punto, pero aun cuando su estricta autoría no le pertenece su lectura es un complemento indispensable para entender los *Naufragios*.

II. Ediciones y traducciones

La primera edición de los *Naufragios* que se conoce fue impresa en Zamora en octubre de 1542 por Agustín de Paz y Juan Picardo con el siguiente título: *La relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaescido en la Armada donde iba por Gobernador Pámphilo de Narbáez desde el año de veinte y siete hasta el año de treinta y seis que bolvió a Sevilla con tres de su compaña*. El libro lleva una dedicatoria al rey, sin fechar, y no tiene licencia ni privilegio. Sólo se conservan tres ejemplares, uno en la Biblioteca Pública de Nueva York, otro en la Biblioteca John Carter Brown y otro en el Museo Británico.

Una segunda edición fue publicada en 1555 en Valladolid por Francisco Fernández de Córdoba, con otro título y acompañada de los comentarios de Pero Hernández: *Relación y comentarios del gobernador Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, de lo acaescido en las jornadas que hizo a las Indias*. Sobreviven 13 copias, una en la Biblioteca Nacional de París, otra en el Museo Británico y el resto en bibliotecas públicas y universidades de los Estados Unidos. Esta versión es la que reproducen la mayoría de las ediciones posteriores en lengua española; cuenta con una división capitular ausente en la de 1542 y presenta cambios de poca importancia, básicamente la sustitución de algunas palabras y la inclusión del subtítulo *Naufragios*.³¹

Famosa desde que salió de la imprenta, la obra de Cabeza de Vaca fue muy pronto traducida al italiano y más tarde también a otros idiomas. En 1556 Gian

³¹ Antonio Ardoino (Marqués de Sorito), “Examen apologético de la histórica narración de los naufragios, peregrinaciones, i miagros de Alvar Núñez Cabeza de Baca, en las tierras de la Florida i del Nuevo México.”

Battista Ramusio incluyó una versión italiana de los *Naufraios* en su colección *Delle Navigatione e Viaggi* (Venecia), directamente tomada de la edición zamorana (1542). Menos de un siglo después, en 1625, Samuel Purchas publicó en Londres un extracto en inglés como parte de su libro *Pilgrims* aunque el texto completo sólo se imprimió en este idioma hasta 1851 (Washington), en una traducción de Buckingham Smith posteriormente corregida por John Gilmary Shea y publicada en 1871 (Nueva York). La primera versión francesa apareció en París en 1837 como parte de la serie de Henri Ternaux-Compans titulada *Voyages, relations et mémoires originaux pour servir a l'histoire de la découverte de l'Amérique*. En español la obra no se imprimió nuevamente sino hasta 1736, en la imprenta de Juan de Zúñiga, precedida por un texto apologético de Antonio Ardoino³². Después apareció en dos colecciones ya clásicas de fuentes originales: Andrés Gonzáles Barcia, *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales*, 1749, y Enrique de Vedia, *Historiadores primitivos de Indias*, 1852. Ambas colecciones incluyen únicamente el texto que se refiere a la expedición de Pánfilo de Narváez; toman la versión de 1555 pero convierten el subtítulo *Naufraios* en la primera palabra del título. La siguiente edición importante, publicada por Manuel Serrano y Sanz (1906) en la *Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia de América*, reproduce íntegra la edición de 1555 (incluyendo nuevamente los *Comentarios*) y agrega la relación-alegato que Alvar escribió a raíz de su juicio. A lo largo del siglo xx tanto los *Naufraios* como los *Comentarios* han vuelto a publicarse numerosas veces por distintas casas editoriales en diferentes idiomas.

III. Los Naufraios: Estructura y recursos narrativos

En su estudio de los *Naufraios* como construcción narrativa, David Lagmanovich ofrece un agudo análisis

de la estructura formal los *Naufraios*, que pueden dividirse en cinco secciones episódicas, diferentes en contenido y ritmo expositivo. La primera abarca los capítulos uno al tres, que narran la salida de Sanlúcar de Barrameda en junio de 1527 y la llegada a la Española y a Cuba, así como la estancia de la expedición en el Caribe. La segunda inicia con el desembarco en el continente y describe la incursión a la aldea de Aute para terminar, en el capítulo nueve, con la construcción de las barcas en que la armada pretendía escapar hacia la Nueva España. La tercera parte, que arranca con la separación final de las barcas y el naufragio en la isla de Mal Hado, acaba en el capítulo 18 y abarca las vicisitudes sufridas en dicha isla. La cuarta sección es la más extensa y compleja y va de la preparación de la huida, en el capítulo 19, a los primeros encuentros con españoles, en el 33. La quinta y última contiene el retorno propiamente dicho a la civilización, claro y definitivo únicamente con la llegada a Culiacán, Compostela y México; es una etapa de reconstrucción y desilusión, de extrañamiento y readaptación. Así, más que el relato de una avanzada de conquista, los *Naufraios* son el recuento de un regreso, ya que en torno de este objetivo central giran y se articulan todos los episodios de la trama.

El modelo global que se adivina detrás de este texto es, en primera instancia, el “diario de viaje”, aunque como veremos más adelante otros elementos lo conectan con las distintas modalidades de la crónica histórico-testimonial que se desarrolló en las Indias, así como con algunas variantes de la literatura de ficción más populares en la época. La narración se monta sobre una base lineal cuyo hilo conductor es la serie de transformaciones o metamorfosis que sufre el autor-protagonista, de tesorero en esclavo, luego en mercader, más tarde en chamán y finalmente en “hijo del sol”; sin embargo, la secuencia cronológica del relato es irregular. Pese a su afán de itinerario salta sin comentarios largos periodos de tiempo vacío, de modo que mientras la primera mitad (19 capítulos) abarca ocho años, la segunda, a partir de la huida, cubre un lapso de tan sólo dos.

Esta relativización del tiempo constituye uno de los rasgos más característicos de los *Naufraios* y plantea una paradoja que, si bien podría explicarse por la

³² Cfr.: Lewis, “Los Naufraios de Alvar Núñez. Historia y ficción”, 1993, pp. 75-88.

pérdida gradual de la noción de tiempo y espacio, ha sido históricamente responsable del escepticismo que inspira entre sus lectores. Nos referimos al hecho de que la profusión de los datos incluidos en la segunda mitad del texto —que habla de los años en los que la memoria del autor, por inmediata debió ser presumiblemente más completa— esté acompañada por la imprecisión de fechas y coordenadas geográficas. Dicha paradoja, por lo demás, nos permite identificar un tercer nivel estructural en la relación que se sobrepone tanto a la división capitular, meramente anecdótica, como a los cinco grandes núcleos narrativos marcados por los cambios en la situación de los protagonistas. Se trata de una bipartición del relato en secciones desiguales que se distinguen por el manejo del tiempo. La figura del gobernador, Pánfilo de Narváez, es aquí crucial, pues su muerte señala el punto de transición. La primera parte, cuya característica esencial es la presencia de la autoridad, representante de las jerarquías del Estado y los usos de la vida civil, está permeada por un rígido calendarismo burocrático patente en el registro de cada acontecimiento en su fecha correspondiente. La segunda sección sustituye dicho calendarismo por un tiempo marcado con la sucesión de las estaciones y los ritmos de la economía de recolección, súbitamente transformados en puntos referenciales al desaparecer el vínculo con la sociedad política que Narváez encarnaba.

Muchos autores han interpretado la progresiva imprecisión cronológica y geográfica de la relación como resultado del olvido³³; con todo, esta falla de la memoria no es simplemente producto del paso del tiempo, equivale más bien a la pérdida de los parámetros culturales de intelección que Cabeza de Vaca experimentó una vez que dejó de insertarse en el sistema de jerarquías a partir del cual estaban socialmente definidas las obligaciones de su memoria.

Por otra parte, también algunos estudiosos han señalado en los *Naufragios* una visible pobreza informativa en lo que toca a los usos y costumbres de los grupos indígenas con los que Núñez convivió

directamente durante sus años de extravío³⁴. Ciertamente su registro de la cosmología y la organización social de estos pueblos, y de los utensilios, las viviendas, el vestido y otros aspectos fundamentales de su cultura material es de escasa calidad descriptiva. Sin embargo, así como no podemos culparlo por el carácter asombroso de algunos pasajes, es preciso mirar por encima de la ambigüedad en los datos que nos proporciona, pues como dice Pupo Walker “el suyo es un relato que se inicia desprovisto de un marco textual de referencias y asume la difícil función de constatar, no sólo lo desconocido, sino las propias dudas y desasosiegos del relator”³⁵. Por lo demás, él mismo se percató de la dificultad, y trató de salvar los escollos de la credibilidad con una especie de juramento que ofrecía la intención de regalar al monarca con noticias de primera mano como garantía de veracidad:

Lo cual yo escrebí con tanta certinidad, que aunque en ella se lean algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin dubda creerlas, y creer por muy cierto, que antes soy en todo más corto que largo, y bastará para esto haberlo yo ofrescido a Vuestra Majestad por tal. A la cual suplico la resciba en nombre de servicio, pues éste sólo es lo que un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo³⁶.

En este sentido Pupo-Walker comenta, atinadamente, que la relevancia antropológica de los *Naufragios* está en lo que las actividades de los expedicionarios y sus relaciones con los indios revelan acerca de las estructuras socio-económicas de los grupos en cuestión. El papel que Cabeza de Vaca desempeñó como comerciante, por ejemplo, nos habla del patrón de intercambio establecido entre las diferentes comunidades de cada región, así como del tipo de productos que se consideraban bienes de prestigio³⁷.

³³ Cfr. Barrera y Mora. “Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: entre la crónica y la novela” 1984, pp. 333-3337.

³⁴ Pupo-Walker, “Notas para a caracterización de un texto seminal: Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, 1993, p. 264.

³⁵ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 9.

³⁶ Pupo-Walker, “Los Naufragios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca: notas sobre la relevancia antropológica del texto”, 1987, pp. 757-759.

³⁷ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 7.

El estilo del texto puede definirse como prosa coloquial, sin artificios latinistas ni referencias culteranas, tan frecuentes en otros cronistas de la época. En su lugar, tenemos aquí constantes comparaciones entre las cosas americanas desconocidas y las europeas familiares. Muchas veces, incluso, se conserva la realidad indiana con su propio nombre. Pero a fin de facilitar la comprensión de una realidad completa-mente ajena, Cabeza de Vaca procura utilizar términos que, aún siendo americanos, pertenecen ya al marco referencial de una cultura híbrida habituada al Nuevo Mundo: casi todas las palabras nativas que incorpora, como *buhío*, *aireito*, *canoa*, *cacique*, *tuna* o *papagayo* son las que aprendió en Cuba, Santo Domingo o la Nueva España y muy pocas pertenecen a las lenguas con las que se familiarizó en su recorrido por tierra incógnita.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Cabeza de Vaca es que convierte algunas de las nociones fundamentales sobre las que se apoya en elementos estructurales de su narrativa, de modo que trascienden el estatuto de principios conceptuales para encarnar en formas retóricas de composición. Como en tantas otras crónicas y relaciones de la época, en los *Naufragios* la acción humana aparece limitada por la fatalidad y los vuelcos de la fortuna, que Cabeza de Vaca incorporó en el sentido clásico y también en su forma cristiana. Es decir que si bien utilizó los caprichos del destino a la manera de la antigua épica grecorromana, como recurso para destacar el heroísmo de sus acciones en tanto protagonista, asumió a su vez el contenido moral específico que la fortuna había adquirido con el advenimiento del cristianismo quedando esencialmente definida como instrumento de la providencia divina:

Mas ya que el desseo y voluntad de servir a todos en esto haga conformes, allende la ventaja que cada uno puede hacer, hay una muy gran diferencia no causada por culpa de ellos, sino solamente de la Fortuna, o más cierto sin culpa de nadie, mas por sola voluntad y juicio de Dios, donde nasce que uno salga con más señalados servicios que pensó, y a otro le suceda todo tan al revés, que no pueda mostrar de su propósito más testigo que a su diligencia³⁸.

³⁸ *Ibidem*, p. 14.

Pero el destino y la fatalidad son, precisamente, una de esas nociones fundamentales que no sólo afloran en la forma de menciones explícitas a lo largo del texto sino que se constituyen en estructura. Los numerosos infortunios que la relación tiene por materia se anuncian como presagio desde el primer capítulo, cuando el tiempo empieza a “no dar buena señal”³⁹, y verifican, conforme van sucediendo, una profecía que cierta mora de Hornachos hiciera al principio del viaje y que el autor, por razones puramente retóricas, se reserva hasta las últimas páginas⁴⁰ para imprimir un efecto retrospectivo en el episodio. De esta manera, la subestructura profética que funciona como confirmación empírica de los designios providenciales, haciendo de la narración una historia circular, sirve también como estrategia para desarrollar suspenso y anticipar los momentos importantes en la acción, dándoles un carácter doblemente extraordinario.

Ahora bien, junto con estos elementos destacan otros que vinculan a los *Naufragios* con las novelas medievales de caballerías y los relatos fantásticos de náufragos. Por una parte, los apartados se desarrollan en secuencias pensadas para que cada uno abra nuevas perspectivas, que generalmente se anuncian con fórmulas como “otro día” o “llegados que fuimos a”; por otra parte, los distintos episodios se dejan y se retoman en una compleja urdimbre destinada a despertar el interés del lector. Así por ejemplo, en el capítulo diez se pierde el rastro de la barca de Narváez y no sabemos nada de ella hasta los capítulos 17 y 18, y sólo en el 19 tenemos la historia completa del resto de las balsas. Esta modalidad literaria del desencuentro, argumenta Barrera, también podría ser préstamo de las novelas bizantinas⁴¹.

Para terminar con la caracterización global de la obra conviene recordar las palabras del proemio citadas dos párrafos atrás, cuya inclusión convierte a los *Naufragios* en una típica relación de méritos y servicios de las que se escribieron como recurso para la obtención de

³⁹ *Ibidem*, p. 140.

⁴⁰ Barrera, “Prólogo”, 1985, p. 37.

⁴¹ Pastor Bodmer, *op. cit.*, pp. 117-130.



mercedes y privilegios. Traer a cuento los designios de la providencia para justificar por la “sola voluntad y juicio de Dios” el fracaso de las acciones emprendidas por mera voluntad humana tiene como propósito primordial cancelar cualquier responsabilidad personal por los desastrosos resultados de la expedición. Curiosamente, sin embargo, la justificación sólo alcanza al propio Cabeza de Vaca, no a quien llevaba la responsabilidad del mando, lo cual se debe a que el enaltecimiento de su figura se logra a costa del contraste con la devaluada imagen de Narváez. No es extraño que después, cuando en calidad de gobernador depuesto Cabeza de Vaca tuvo que restaurar su reputación en un segundo escrito dedicado a la aventura del Río de la Plata, el relato sobre la Florida

sirviera de modelo negativo. Si comparamos los *Naufragios* con los *Comentarios* de Pero Hernández encontramos al mismo tiempo un claro paralelismo y un marcado contraste. Núñez repite las acciones de Narváez en una versión corregida: zarpa, como éste, con una armada incompleta pero su escala es en Canarias y no en el Caribe; también como él divide a sus hombres en dos contingentes desiguales y manda las naves en busca del puerto de Buenos Aires, pero lo hace sabiendo con precisión a dónde las envía y organiza su entrada por tierra sobre la base de la alianza y no del saqueo. Donde Narváez erró, Núñez triunfó. Su segundo viaje aparece, por comparación, más como gesta heroica que como búsqueda desesperada.

El valor de la “no conquista”: el testimonio como servicio

Los *Naufraños* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca representan en varios sentidos un punto clave en el desarrollo de la tradición historiográfica novomundista, pues si bien algunos de sus fundamentos estructurales y estilísticos encuentran arraigo en las formas literarias de la España tardo-medieval, otros encarnan ya los principios de la escritura moderna de corte realista que, particularmente en América, empezó a cumplir funciones administrativas y políticas. Como muchos de sus contemporáneos Cabeza de Vaca combinó en el acto de escribir “relación” el cumplimiento de las exigencias burocráticas del Estado con la defensa de sus prerrogativas individuales, él sin embargo legó a la Corona y los futuros conquistadores no un territorio y el recuento de su sometimiento sino un conjunto de advertencias y la recomendación, fundamentada en la experiencia de su propio fracaso, de alcanzar el dominio por medios pacíficos.

Beatriz Pastor Bodmer califica a los *Naufraños* como arquetipo de una modalidad crítica de la historiografía indiana —inaugurada de hecho por la quinta carta de Hernán Cortés— que trastocó los términos épicos sobre los que se estructuraron las primeras visiones de la conquista, contraponiendo la dimensión trágica del infortunio al discurso imperialista que se concentraba en relatar las empresas militares exitosas⁴².

Este desarrollo literario que ella ha bautizado como la “narrativa del fracaso” tuvo por objeto jornadas inciertas cuya ejecución consistía más en vagar a merced de los accidentes del terreno que en implementar rigurosamente un plan preconcebido. Las fuerzas hostiles de la naturaleza fueron aquí sepultura de la búsqueda por el poder, la gloria y la fama, que se convirtió al fin en lucha desesperada por la sobrevivencia. Basta como prueba considerar la materia de los *Naufraños*, precisamente un fracaso cuyo único fruto posible son algunos trozos de memoria poblados con imágenes de lugares extraños y remotos:

De mí puedo decir, que en la jornada que por mandado de Vuestra Majestad hice de Tierra Firme, bien pensé que mis obras y servicios fueran tan claros y manifiestos como fueron los de mis antepasados, y que no hubiera yo necesidad de hablar para ser contado entre los que con entera fe y gran cuidado administran y tratan los cargos de Vuestra Majestad, y les hacen merced. Mas como ... de cuantas armadas a aquellas tierras han ido, ninguna se viese en tan grandes peligros ni tuviese tan miserable y desastrado fin, no me quedó lugar para hacer más servicio de éste, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros, pudiese saber y ver...⁴³

Presentar la narrativa misma como un servicio y atribuirle un valor similar al de cualquier conquista —con sus beneficios materiales para la Corona y morales para la Iglesia— distingue a Alvar Núñez de sus predecesores. Otros harían más tarde lo mismo: el Hidalgo de Elvas y Luis Hernández Biedma relataron la fallida expedición de Hernando de Soto a la Florida; Pedro Castañeda Nájera hizo lo propio con la jornada de Francisco Vázquez de Coronado a las siete ciudades de Cibola, y ya en el siglo XVII Gaspar de Villagrà escribió sobre la conquista, por Juan de Oñate, de ese deslucido territorio que resultó ser Nuevo México.

Lo que Cabeza de Vaca ofrece con los *Naufraños* no es el relato de una empresa exitosa sino un instrumento para la conquista.

Esto he querido contar porque allende que todos los hombres desean saber las costumbres y ejercicios de otros, los que algunas veces se vinieran a ver con ellos estén avisados de sus costumbres y ardidés, que suelen no poco aprovechar en semejantes casos.⁴⁴

Y aunque no deja por ello de expresar clara y abiertamente su desacuerdo frente a los métodos evangélicos y colonizadores prevalecientes, sus observaciones en torno a la necesidad de reemplazar la

⁴² Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 8.

⁴³ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 123.

violencia y el abuso con la persuasión y la justicia, son, después de todo, una más de las estrategias de dominación con las que su texto contribuye a la empresa expansionista de la madre patria:

[Los indios no] querían ni podían sembrar ni labrar la tierra, antes estaban determinados de dejarse morir, y ... esto tenían por mejor que esperar y ser tratados con tanta crueldad como hasta allí ... Por donde claramente se ve que estas gentes todas, para ser atraídas a ser cristianos y a obediencia de la imperial majestad, han de ser llevados con buen tratamiento, y que este es camino muy cierto, y otro no.⁴⁵

Es preciso recalcar que el espíritu crítico de los *Naufragios* no cancela el objetivo de subordinación que caracterizó a la empresa del Nuevo Mundo. Su novedad está, justamente, en la fisonomía que el texto debió adoptar, por una parte, para conciliar el afán de dominio sobre la población indígena con una ética modificada por la evidencia de su humanidad, y por otra parte para salvar la posible utilidad, en tanto experiencia, de una expedición cuyo valor material resultó nulo.

Así, Cabeza de Vaca invirtió sutilmente los términos de la crónica tradicional. Si ésta reducía sus descripciones de lugares y costumbres para poner énfasis en las riquezas de las tierras ocupadas y el heroísmo de los capitanes, los *Naufragios* buscaban, en la medida de lo posible, el detalle geográfico y etnológico. “A la retrospectiva de la historia de la conquista” que era el rasgo fundamental de la crónica, dice Pier Luigi Crovetto, “se contrapone aquí una propedéutica proyectiva”: en manos de Alvar Núñez, “la relación se convierte en guía de viajes”. No obstante las dudas que la imprecisión arroja sobre su valor documental, la obra “deriva su legitimación del estatuto del conocimiento, de la información práctica”⁴⁶.

Ahora bien, esta inversión de términos es tan sólo la primera de una larga serie en la que los rasgos hasta entonces característicos de la experiencia conquistadora

quedaron dislocados para encontrar un nuevo acomodo. Revisemos tan solo un ejemplo, el de la contraposición salvajismo-civilización y su relación con la capacidad humana de controlar la naturaleza:

Después de la incursión en la aldea de Aute el retorno desplaza como objetivo a la conquista, porque los retos de la naturaleza resultan insalvables. En esta circunstancia, como señala Margo Glantz, el enemigo ya no es el indio sino el ambiente, que incluye la geografía, el clima, la flora y la fauna cuyo conocimiento otorga a los nativos una superioridad que los vuelve prácticamente invencibles y los convierte de hecho en protectores y aliados indispensables. Conforme avanza el relato los móviles de la acción quedan reducidos a las distintas formas que asume la necesidad: el hambre, la sed, el frío y la enfermedad, mientras que los elementos que en otros textos son objeto de fortaleza aparecen aquí como obstáculos o modifican su función hasta el punto de lo irreconocible; los caballos sirven de comida o materia prima para fabricar martillos y clavos, la ropa cuelga a modo de velamen en mástiles precarios, y cuando en su desesperado vagar los náufragos tienen noticia de turquesas, coral y plata ni siquiera intentan buscarlos porque ya no identifican las virtudes de la tierra con esa riqueza, sino con la fertilidad y la presencia de agua. Finalmente, esta serie de dislocaciones resulta en la inversión de los papeles que los autores previos asignaban a indígenas y europeos. En los *Naufragios* los indios toman a los españoles como esclavos y se horrorizan ante el canibalismo que éstos practican. Mientras los primeros navegan en canoas los segundos andan a pie y sin rumbo. En resumidas cuentas, los salvajes pasan a ocupar la categoría de hombres civilizados, y viceversa.

En este sentido han de interpretarse las continuas descripciones que tiene el texto sobre la vida familiar, las costumbres matrimoniales, los sistemas de propiedad, las relaciones sociales entre los grupos y clanes, las ideas religiosas, las prácticas médicas y las técnicas y productos agrícolas. Se trata de un inventario de rasgos culturales que testimonia la civilidad de los indígenas y confiere identidad particular a cada uno de los distintos grupos étnicos referidos, combatiendo el uso de la categoría general de “salvajes”. Por lo demás, el hecho de que en el relato la expedición parezca

⁴⁵ Crovetto, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁶ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 21.

vulnerable y desorientada desde el momento mismo de embarcarse en Sanlúcar de Barrameda, contribuye a la redefinición de la noción de cultura que se opera en los *Naufraños*. Narváez es una caricatura del héroe: arrogante, irresponsable y falto de visión. Y desde un principio, el antiheroísmo de su capitán roba a todos los conquistadores aquello que los caracterizaba como seres racionales y civiles, es decir, la capacidad de comunicarse por medio del lenguaje y la habilidad para controlar las fuerzas de la naturaleza, precipitando así su caída vertiginosa y dejando vacante el puesto civilizador al enemigo inicialmente considerado inculto:

Yo respondía que me parecía que por ninguna manera debía dejar los navíos sin que primero quedasen en puerto seguro y poblado, y que mirase que los pilotos no andaban ciertos, ni se afirmaban en una misma cosa, ni sabían a qué parte estaban; y que allende de esto los caballos no estaban para que en ninguna necesidad que se ofreciese nos pudiésemos aprovechar de ellos; y que sobre todo esto, íbamos mudos y sin lengua, por donde mal nos podíamos entender con los indios, ni saber lo que de la tierra queríamos...⁴⁷

Paradójicamente todas estas modificaciones que inauguran en los *Naufraños* un tipo de discurso historiográfico novedoso también hacen de él un digno representante del género de la “relación”, esa forma de registro de los acontecimientos bien arraigada ya para las fechas de su publicación cuya principal característica es la voz testimonial del autor, presente en el lugar de los hechos como actor y observador; esa forma de escritura que no es historia propiamente dicha, por la coincidencia entre el tiempo de los sucesos y el de la narración, pero tampoco crónica, por girar en torno al yo protagonista. Como Trinidad Barrera señala, Alvar Núñez se pliega a la metalengua del discurso histórico del siglo XVI americano⁴⁸: contar lo visto y lo vivido para provecho de otros. Su texto se suma a esos informes cuya escasez él mismo lamentaba al comenzar su

aventura, según lo recordaría después con las siguientes palabras: “entrábamos por tierra de que ninguna relación teníamos, ni sabíamos de qué suerte era.”⁴⁹

Es cierto que algunos de los paradigmas que rigen el discurso desarrollado por la “narrativa del fracaso” tienen antecedentes en la *Carta de Jamaica* de Cristóbal Colón, particularmente la visión de la naturaleza como una suma de fuerzas violentas, incontrolables y destructoras. Sin embargo, no será sino con la obra de Alvar Núñez que el modelo adquiera solidez y relevancia política, por acompañar las desgracias que cuenta con un abierto desafío a la noción de guerra justa.

Después que hobimos enviado a los indios en paz, y regocijádoles el trabajo que con nosotros habían pasado, los cristianos ... nos llevaron por los montes y despoblados, por apartarnos de la conversación de los indios, y por que no viésemos ni entendiésemos de lo que de hecho hicieron; donde parece cuánto se engañan los pensamientos de los hombres, que nosotros andábamos a les buscar libertad, y cuando pensábamos que la teníamos, sucedió tan al contrario, porque [los cristianos] tenían acordado de ir a dar en los indios que enviábamos asegurados y de paz.⁵⁰

Este espíritu crítico alcanzará su clímax en los episodios finales de los *Naufraños*, a los que Cabeza de Vaca reserva la carga ideológica⁵¹; sin embargo, se manifiesta ya con toda claridad en la revalorización de las cualidades humanas de los indígenas que asoma en el capítulo 12, cuando Núñez cuenta que después del naufragio en Mal Hado los indios llevaron de comer a los españoles y, “de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos”, “comenzaron todos a llorar recio”⁵². Dada la estructura cronológica de la relación es normal que la denuncia se multiplique a partir del reencuentro con los españoles, pero al estar precedida por la historia de cómo los náufraños sobrevivieron a la más terrible adversidad gracias a la

⁴⁷ Barrera, “Prólogo”, 1985, p. 25.

⁴⁸ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 129.

⁵⁰ Barrera, “Prólogo”, 1985, p. 34.

⁵¹ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 53.

⁵² Pastor Bodmer, *op. cit.*, pp. 142-143.

constante solidaridad de los naturales, adquiere mayor peso, circunstancia que nos obliga a conceder una astucia casi maquiavélica a la forma en que Núñez construye su narración.

A primera vista los *Naufragios* se desenvuelven como un ejercicio de entendimiento que borra gradualmente el prejuicio de la “irracionalidad de América”⁵³ tan arraigado en la cronística de Indias. Así nos parece cuando topamos hacia el final de la relación con ese pasaje que nos ofrece a los indios huyendo de los españoles como de una plaga:

Anduvimos mucha tierra, y toda la hallamos despoblada, porque los moradores de ella andaban huyendo por las sierras, sin osar tener casa ni labrar, por miedo de los cristianos. Fue cosa de que tuvimos muy gran lástima, viendo la tierra muy fértil y muy hermosa y muy llena de aguas y de ríos, y ver los lugares despoblados y quemados, y la gente tan flaca y enferma, huida y escondida toda.⁵⁴

El episodio, claro, proporciona una medida de la desilusión que causó en los vagabundos el tan esperado retorno a la “civilización”. Sin embargo, delata también un proceso mucho más importante, a saber, el surgimiento de una mentalidad netamente moderna que atribuye al hombre su carácter racional en la medida en la que es capaz de aprovechar en un sentido productivo los recursos de la naturaleza. Así debemos interpretar la ambivalencia de la imagen del indio que Cabeza de Vaca nos proporciona, elevándolo en términos morales por encima del europeo pero poniendo en tela de juicio su capacidad creadora:

Por toda la tierra hay muy grandes y hermosas dehesas, y de muy buenos pastos para ganado; y parésceme que sería tierra muy fructífera si fuera labrada y habitada de gente de razón⁵⁵.

Son las virtudes productivas de la razón humana aquellas que comienzan a despuntar en los *Naufragios*,

en detrimento del honor caballeresco y la conciencia cristiana. Pero este parámetro cuestiona también la civilidad del español, que con la brutalidad de su comportamiento obstaculiza los escasos impulsos que conducen a los nativos en esta dirección. De aquí la confusión que despierta en Núñez, con tanta insistencia, la costumbre de emitir juicios contradictorios sobre españoles y naturales. Y esta circunstancia, junto con la posible ambición de conseguir el mando de una expedición en la zona que recorrió, también explica la forma impersonal que nuestro controvertido autor imprime a las críticas más severas de sus compatriotas, poniéndolas en boca de los propios indios:

A los cristianos les pesaba de esto, y hacían que su lengua les dijese que nosotros éramos de ellos mismos ... Mas todo esto los indios tenían en muy poco ... antes, unos con otros entre sí platicaban, diciendo que los cristianos mentían, porque nosotros veníamos de donde salía el sol, y ellos donde se pone; y que nosotros sanábamos los enfermos, y ellos mataban los que estaban sanos ... y que nosotros no teníamos cobdicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar, y con nada nos quedábamos, y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban⁵⁶

Bibliografía

- Adorno, Rolena, “Peaceful Conquest and Law in the *Relación* (Account) of Alvar Núñez Cabeza de Vaca” en: Francisco Javier Ceballos Candau *et.al.* eds. *Coded Encounters. Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 75-86.
- Bandelier, Fanny, *The journey of Alvar Núñez Cabeza de Vaca and his companions from Florida to the Pacific 1528-1536, translated from his own narrative by Fanny Bandelier together with the report of father Marcos de Nizza and a letter from the viceroy Mendoza*, edición e introducción de Adolph y Fanny Bandelier, Nueva York, Allerton Book Co., 1922.
- Barrera, Trinidad. “Prólogo” en: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Alianza, 1985.

⁵³ Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 128.

- Barrera, Trinidad y C. Mora. "Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: entre la crónica y la novela" en: *II Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, s.p.i., 1984, vol. II, pp. 331-364.
- Bishop, Morris. *The oddyssey of Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Nueva York, The Century Company, 1933.
- Crovetto, Pier Luigi, "Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Naufragios" en: Margo Glantz coord. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1993, pp. 119-168.
- Documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía sacados de los archivos del reino y muy especialmente del de Indias*, primera serie, 40 v., compiladores Pacheco, Cárdenas, et.al., Madrid, Imprenta del Hospicio, 1871, vols. II y XIV.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del Mar Océano*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1859.
- Glantz, Margo, "Nakedness and shipwreck: Alvar Núñez Cabeza de Vaca", *Travesía, Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 1, núm. 2, 1992, pp. 86-112.
- Lacalle, Carlos, *Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Hazañas americanas de un caballero andaluz*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.
- Lagmanovich, David, "Los Naufragios de Alvar Núñez como construcción narrativa" en: Margo Glantz coord. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1993, pp. 37-48.
- Lewis Robert E. "Los Naufragios de Alvar Núñez. Historia y ficción" en: Margo Glantz coord. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1993, pp. 75-88.
- Nicolau D'Olwer, Luis, *Cronistas de las culturas precolombinas*, antología prólogo y notas de Luis Nicolau D'Olwer, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, *Relación de los naufragios y comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, adelantado y gobernador del Río de la Plata*, edición de Manuel Serrano y Sanz, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1906 (Colección de libros y documentos referentes a la historia de América, vols. V y VI).
- , *Naufragios y comentarios*, edición de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1987.
- Pastor Bodmer, Beatriz, *The armature of conquest. Spanish accounts of the discovery of America, 1492-1589*, traducción de Lydia Longstreth Hunt, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Pupo-Walker, Enrique, "Los naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: notas sobre la relevancia antropológica del texto", *Revista de Indias*, vol. XLVII, núm. 181, septiembre-diciembre 1987, pp. 755-776.
- , "Notas para la caracterización de un texto seminal: Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca" en: Margo Glantz coord. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1993, pp. 261-290.
- Sancho de Sopranis, Hipólito, "Datos para el estudio de Alvar Núñez Cabeza de Vaca", *Revista de Indias*, Año VIII, núm. 27, enero-marzo 1947, pp. 69-102.
- , "Notas y documentos sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca", *Revista de Indias*, Año XXIII, núm. 91-92, enero-junio 1963, pp. 207-242.
- Schmidel Ulrico, *Relatos sobre la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554*, Traducción, prólogo y notas de Klaus Wagner, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Torres Ramírez, Bibiano, *Los conquistadores andaluces*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- Vilagrà, Gaspar de, *Historia de la Nueva México*, edición de Francisco del Paso y Troncoso, introducción de Luis González Obregón, México, Museo Nacional de México, 1900, 2 vols.
- Wagner, Henry R., *The spanish southwest 1542-1794. An annotated bibliography. Part I*, Nueva York, Arno Press, 1967.



ANTONIO CASO Y EL PROBLEMA NACIONAL

Tomás Bernal Alanís*

La Historia existe solamente para aquello que es capaz de evolucionar: seres o cosas, pero la que nos interesa comprender esencialmente se refiere al hombre: la que lo interpreta dentro del sentido cósmico y expresa su contenido como una realidad.

Bernardo J. Gastelum

En el panorama cultural de principios del siglo xx, en México hay un debate de las ideas y del nacionalismo y su relación con la historia y lo nacional.

Uno de nuestros grandes pensadores, sin lugar a dudas, fue el conocido humanista Antonio Caso. Este intelectual que llevó las ideas a la cátedra y su acción al campo de la cultura en México, fue un actor principal en el horizonte cultural que desplazó los viejos vientos porfiristas por una imagen de un país que buscaba indagar sobre su expresión nacional.

Desde el siglo xix, lo nacional se convierte en el alma del pueblo mexicano y busca el sentido histórico en la lucha armada de 1910 y en los subsecuentes gobiernos posrevolucionarios. La misión no era fácil, pero gracias al talento y la creación de toda una generación de intelectuales el panorama de México, se fue aclarando al calor de las armas, primero; y después al compás de

la pluma, las palabras y las voluntades para lograr la llamada reconstrucción nacional.¹

Habían aparecido los caudillos culturales en la Revolución mexicana, frase acertada de Enrique Krauze, y su actuación en la conformación de la cultura revolucionaria y posrevolucionaria.

En este contexto histórico, de caos y desorden, la obra de Antonio Caso es relevante y significativa para comprender parte del debate que daría sus frutos muchos años después. La vida y obra de Caso nos remite a un fértil periodo de nuestra historia en cuanto a los cambios que se operaron en ella, gracias al trabajo y a la acción de esos intelectuales y caudillos culturales que forjaron el México contemporáneo.

El presente trabajo obedece al interés por resaltar en la obra del filósofo Antonio Caso, uno de los momentos culminantes por lograr la búsqueda de lo nacional, como alguna vez dijo la antropóloga Anita Brenner:

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Para tener un panorama más amplio sobre este proceso, véase Manuel Calero *et. al. Ensayo sobre la reconstrucción de México*. New York, De Lainse & Carranza Inc., 1920.

“México se estaba descubriendo, su alma salía de su pasado” idea que se convertiría con el tiempo en una larga y profunda herencia de nuestro pasado sobre el presente y el futuro, para establecer una tradición de la que tanto adolecíamos: conocer nuestra realidad.

Semblanza de Caso

El maestro Antonio Caso nació en la ciudad de México en el año de 1883. Sus estudios de primaria y secundaria los realizó bajo la influencia del positivismo, corriente filosófica europea que dominaba en la época.

Sus lecturas obedecían a los grandes esquemas de explicación del desarrollo de la historia humana: Augusto Comte, Herbert Spencer, Carlos Marx, así como autores de su tiempo que obedecían a múltiples disciplinas como: la geografía, la filosofía, la historia, la sociología, entre otras. En ellas encontramos a Henri Bergson, William James, Benedetto Croce, Theodor Mommsen, Emile Boutoux, Jacinto Benavente, Frederic Mistral, Giuseppe Carducci, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, etcétera.

En el panorama literario de México tuvo acercamientos con Justo Sierra, Gabino Barreda, Enrique González Martínez, José Juan Tablada, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y otros más. La constante renovación de sus lecturas y el espíritu de búsqueda hicieron de él un verdadero maestro a una edad muy joven. Se discutían en general, las temáticas relacionadas con el surgimiento y consolidación de un espíritu nacional, de aprehender la realidad mexicana tal cual, sin buscar en lo extranjero, el sustrato de la misma.

Sus inicios en la cátedra se remontan a la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde disfrutó el trabajo y los días con gente como Jacinto Pallares, Pablo Macedo, Daniel Cosío Villegas, compartiendo con ellos el interés y, preocupaciones por buscar una explicación sobre la historia de México.

De formación sólida y educado en una naciente visión humanista² Caso logró reunir en su obra los

grandes problemas que aquejaban al mundo y a México en particular: el nacionalismo, la técnica, la guerra, etcétera.

Impartió diferentes cursos en la Escuela Nacional de Jurisprudencia desde 1909, entre los que se encontraban: lógica, psicología, y sociología, materias que le permitieron ampliar sus horizontes intelectuales.

Esta actitud de estudioso, lo ha dejado asentado en una semblanza sobre el autor, realizada por Alberto Quiroz, de la siguiente manera:

Ingreso, luego en la Escuela Nacional de Jurisprudencia y sus estudios fueron cada vez más firmes y apasionados, cubría los compromisos en que lo tenían sumido las materias de la carrera, mas ya desde entonces se permitía el lujo de abandonar por su cuenta, ampliaciones de específico sentido filosófico. Leía sin límites cuanto texto respectivo podía adquirir o poseer provisionalmente.³

Fue rector de la Universidad Nacional en los años 1920-1922 y 1923, así como embajador en Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil. En 1921 fue nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y también dirigió la Escuela de Altos Estudios. Para 1943 asignado integrante fundador de El Colegio Nacional. Muere el 6 de marzo de 1946.

Entre sus principales obras se encuentran: *La filosofía de la intuición* (1914), *Problemas filosóficos* (1915), *Filósofos y doctrinas morales* (1916), *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1919), *El*

entre otros, por el Ateneo de la Juventud (1909), es la obra breve de Alfonso Reyes “Pasado inmediato” en *Obras Completas* t. XII México, FCE, 1983.

³ Quiroz, Alberto. *Biografías de Educadores Mexicanos*. México, SEP, 1962. p. 93. Donde resalta su fuerte personalidad en la academia y su imagen socrática ante los problemas de la vida, siempre bajo un clima de estudio, y esfuerzo por comprender el mundo que le rodea, en busca de respuestas. Además se puede consultar a Genaro Fernández MacGregor, *Carátulas*. México, Ediciones Botas, 1935. pp. 9-16 y a José Hernández Prado *Sentido común y liberalismo filosófico*. México, UAM-Azc/Publicaciones Cruz O., 2002 pp. 211-217, por último, el estudio clásico de Rosa Krauze de Kolnetiuk. *La filosofía de Antonio Caso*. México, UNAM, 1961.

² Uno de los mejores textos, para comprender la transición del viejo positivismo decimonónico y las nuevas ideas surgidas,

concepto de la historia (1920), *Discursos a la nación mexicana* (1922), *Principios de Estética* (1925), *Sociología genética y sistemática* (1927), *La persona humana y el Estado totalitario* (1941), *México el problema social y político* (1944).

Su interés es despertar una nueva forma de hacer historia para encontrar las teorías de la nacionalidad mexicana con un enfoque centrado en el humanismo y el idealismo filosófico.

El pasado inmediato

Creo que el artículo de Alfonso Reyes resume con acierto ese “pasado inmediato” que nos une inevitablemente con el ocaso porfirista y la aurora de un nuevo tiempo histórico. Se convierte en la “bisagra” de dos tiempos, el pasado y el presente, el porfiriato y la inminente Revolución mexicana, o lo que nos legó Agustín Yáñez con su afortunado título y novela *Al filo del agua*.

Es un pasado inmediato que se forma por una larga historia de concepciones e ideas sobre las posiciones en la historia de México. Y ésta aparece claramente por primera vez, en ese problema de la conciencia, de la cual nos habla Hugo Díaz Thome:

La Historia, para el mexicano, es un problema de conciencia. Adoptar la postura adecuada, situarse ante el pasado, ha sido el drama cotidiano del hombre de nuestras tierras. Crítico de fino espíritu, sensible a todos los contactos, a todos los murmullos, a todas las esperanzas, el mexicano ha construido un mundo histórico cimentado en valores cuya vigencia es universal. Si quisiéramos definir cuál es, cuál ha sido, la actitud del mexicano ante su historia, habría que comprender que esta actitud está cuestionada, no por su “idea del pasado” sino por su actitud ante el futuro.⁴

⁴ Díaz Thome, Hugo. “El mexicano y su historia” en *Historia Mexicana*, vol. II, núm. 2. México, El Colegio de México, 1952. p. 248

Es la larga historia del pensamiento criollo en busca de la identidad perdida ante el peninsular. La gran crisis del pensamiento en la Colonia es la recuperación de ese pasado glorioso para enfrentarlo como un destino histórico. Esta tensión histórica entre lo indígena frente a lo hispano va a determinar por muchos años el rumbo del país.

Desde las luchas de Carlos Sigüenza y Góngora, Servando Teresa de Mier, Francisco Clavijero pasando por el pensamiento liberal mexicano de Carlos María Bustamante, Ignacio Ramírez o la visión positivista de Justo Sierra o Emilio Rabasa llegando hasta las ideas del nacionalismo revolucionario de Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio, que hacen de lo indígena el núcleo central para explicar el proceso del mestizaje como una obra necesaria e ineludible en nuestro acontecer histórico.

Las viejas, pero imperantes ideas decimonónicas sobre el progreso y la evolución justificaron en gran medida la “desigualdad natural de la sociedad mexicana”. Ni los grandes monumentos historiográficos de la tradición liberal como *México a través de los siglos* o el monumento histórico de la visión positivista en *México. Evolución social* coordinadas por Vicente Riva Palacio y Justo Sierra, respectivamente, no dejaron de tener fe en ese destino singular del pueblo mexicano, por alcanzar las cimas de la civilización humana.

Un destino que le esperaba un futuro glorioso para caminar al lado de las grandes naciones civilizadas. El mayor significado de este proceso discursivo se encuentra en la obra del centenario de la revolución de independencia, así como de las manifestaciones fastuosas de una fecha simbólica (1910), pero no por ello profética en la configuración de una nueva sociedad mexicana, expuesta en las grandes ferias comerciales⁵, en las que México participó ofreciendo parte de su pasado en una muestra folklórica de sus culturas y de sus manifestaciones tanto espirituales como materiales al mundo.

⁵ Para conocer la importancia de las ferias comerciales en las cuales participó México para ofrecerse al mundo, véase Mauricio Tenorio Trillo *Artilugios de la nación moderna. México, en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, FCE, 1998.



De ahí la importancia del idealismo frente al materialismo para intentar perfilar una explicación histórica acorde con la realidad singular del país. Las viejas disputas en el campo general de las ciencias naturales y su correspondencia en el campo de las ciencias sociales hicieron de esta dicotomía una explicación muchas veces esquemática de la realidad que es más compleja y viva.

Y así las grandes disputas decimonónicas se dividieron en las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, como formas de abordar la realidad histórica de los diferentes países. De aquí se desprenden para un futuro no muy lejano las divisiones entre el idealismo y el materialismo, como una lucha de contrarios, en esa dialéctica del pensamiento por encontrar respuestas sobre la realidad social.

Para buscar una explicación híbrida entre estas dos concepciones antagónicas, el estudioso Ricardo Lombardi, establece un intento de filosofía de la historia que tome en cuenta a las dos posturas histórico-filosóficas para intentar interpretar la historia:

Así el materialismo metafísico, por una parte, y el dialectismo metafísico, por otra, se reflejan con perfecto paralelismo en el doble aspecto del materialismo histórico: la reducción exclusiva de los estímulos históricamente eficaces al factor económico y la imperturbable convicción de que, a pesar de ello, la humanidad avanza por un camino de progreso y de luz.⁶

En este ambiente lleno de propuestas y polémicas surgen como diría el filósofo Oswald Spengler “los años decisivos” para encontrar un destino universal en el concierto de los países civilizados. Como la auguraba nuestro escritor Alfonso Reyes “México llegaba tarde a la cena universal”.

Los estertores agónicos de un positivismo, y de una historia del progreso universal abrían sus puertas a la

⁶ Lombardi, Ricardo. *La historia y su protagonista*. Barcelona, Atlántida, 1952. p. 72

aurora de un nuevo horizonte histórico donde las historias nacionales de los países subdesarrollados podían aportar un punto de vista *sui generis* conforme a su particular desarrollo histórico⁷.

Por lo tanto, los intelectuales y el poder adoptaban las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo para buscar una respuesta a sus grandes problemas nacionales. La generación del Ateneo –a la que perteneció Caso– la de 1915 y los Contemporáneos, serían tres generaciones abocadas a dar respuestas a una problemática nacional que se encontraba inmersa en los grandes problemas de la humanidad. El reto estaba ahí, era tiempo del actuar y la Revolución mexicana ofreció el telón de fondo ideal para proponer e intentar soluciones a los grandes problemas nacionales.

Caso y lo nacional

México, como lo ha expuesto el historiador mexicano Mauricio Tenorio Trillo, vive en la eterna búsqueda de la modernidad: Y lo resume de la siguiente manera:

Como todas las nuevas naciones surgidas de la descolonización de América, México inició su vida independiente rastreando en qué parte del camino se desvió del venturoso destino.⁸

Esa búsqueda ha significado el interminable intento por hacer de México un país civilizado y moderno. Esta condición ya la había establecido Domingo F. Sarmiento en su clásica obra *Facundo o civilización y barbarie* (1845), que marcó el pensamiento latinoamericano en su tradicional forma de explicar a la ciudad y el campo, lo moderno para explicar las diferencias al interior de las sociedades latinoamericanas.

⁷ En este sentido es sugerente el artículo de Enrique Florescano "Antonio Caso y la historia" en *Historia Mexicana*. Vol. XII, núm. 3 México, El Colegio de México, 1963, donde establece el interés de Caso por las corrientes del pensamiento universal y su posible aplicación a la historia de México.

⁸ Tenorio Trillo, Mauricio. "México: Modernización y nacionalismo" en *La Jornada Semanal* núm. 213, 11 de julio de 1993. p. 20

Desde su cátedra en la Escuela Nacional Preparatoria, Antonio Caso descuella, por su elocuencia y su argumentación profunda y firme. Gran lector y conocedor de su historia y de las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo, Caso coadyuva a la apertura de una nueva forma de conocer y explicar la cultura nacional. Para ello, tiene que combatir con un pasado lleno de valores positivistas y materiales. Como lo especifica el mismo autor en una polémica con el filósofo Samuel Ramos:

La oposición al positivismo no era una mera lucha retórica contra los mayores de edad y en saber, sino un movimiento íntimo de la conciencia para buscar nuevos horizontes, e invitar a los demás a esa búsqueda generosa e indispensable.⁹

Para ello, la formulación de Caso para llevar a cabo un cambio obedece a una cuestión ética, humanista, donde el hombre encuentre su plena realización en el plano individual y también en el colectivo. Donde lo espiritual tenga cabida como un calor centrado en la libertad y en la capacidad moral para explicar la realidad nacional.

Esta preocupación en el filosofar de Antonio Caso sobre lo nacional tiene su punto de partida en su importante obra de 1919, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, porque en ella plasma su esquema: para interpretar la historia de México. Estas categorías filosóficas: economía, desinterés y caridad, obedece a un criterio humanista que desencadena los más nobles ideales de libertad y redención social del mexicano, por establecer un equilibrio de la existencia humana entre una necesidad material y una condición de caridad con los otros, en una visión moral cristiana y en un profundo desinterés personal.

Esquema que encuadra en el movimiento revolucionario como un intento por formular políticas de integración nacional. Para esto, Caso va elaborando poco a poco una visión de ese México que desea, que ve la posibilidad histórica de concretarse en la realidad

⁹ Caso, Antonio. *Ramos y yo. Un ensayo de valoración personal*. México, Cultura, 1927. p. 8

con la posible anuencia de los gobiernos posrevolucionarios. Ante esta visión constructiva de lo nacional, Caso la va edificando a lo largo de varios años y fundamentalmente en cuatro obras que tienen un recorrido intelectual común: reconoce el problema de lo nacional y su posible solución. Estas obras son cronológicamente: *Discursos a la nación mexicana* (1922), *El problema de México y la ideología nacional* (1924), *Sociología Genética y sistemática* (1927) y *Nuevos discursos a la nación mexicana* (1941).

El lapso de estas obras abarcan veinte años que corresponden no solamente a un intento sistemático por conocer lo nacional sino de buscar una definición de ello en aras de construir una nación, ideal que nos dé vida como pueblo, como raza y como nación.

Para entrar en la lógica del discurso de Caso, es ineludible tener presente su preocupación por definir a la nación, y por ello recurre parafraseando al filósofo alemán Johann G. Fichte en su obra de 1808, *Discursos a la nación alemana*, su interés y preocupación por deslindar lo propio, lo nacional, frente a lo extraño.

También obedecen a una lógica de los hechos históricos que se presentan en México en el lapso de 1920-1940, que se reconocen como los años de reconstrucción nacional donde la “familia revolucionaria” cobija los ideales revolucionarios en una nueva retórica por construir esa imagen de un México moderno y próspero, de la cual Florescano la sintetiza así, haciendo referencia a la cruzada cultural emprendida por José Vasconcelos:

En lugar de promover una educación elitista. Vasconcelos vio en la educación un proyecto de integración social, de elevación del ciudadano común y de fortalecimiento de la identidad nacional. La reforma educativa que emprendió abrazaba al conjunto del pueblo mexicano.¹⁰

Al ser influido por el romanticismo y el historicismo alemán, así como de la corriente intuitiva francesa en Henri Bergson y Emile Boutroux y del pragmatismo norteamericano encabezado por John Dewey, Antonio

Caso asume una postura crítica de la historia de México y su estrecha relación con Europa.

Esta relación —como nudo histórico— es lo que él llama “el bovarismo nacional”, entresacado de la novela de *Madame Bovary* del escritor francés Gustave Flaubert, para ejemplificar el destino histórico de un individuo o una nación que ve en la mentira su proceso de realización, se convierte en un espejismo de lo que queríamos ser y no somos. Así lo explica el propio Caso:

Y, como basta que una idea asome en la conciencia, para que tienda a volverse realidad; como apenas nos imaginamos algo ya propendemos a su realización, el yo ficticio, el individuo que hemos forjado en nuestros sueños, lo que queremos ser y no lo que somos, va poco a poco incorporándose al ser exterior por obra de nuestra vida; nos vamos sacrificando a nuestra mentira, a nuestro ideal, a nuestro sueño.¹¹

Tema recurrente en nuestra historia de aparentar lo que no somos, ya sea que busquemos en ese laberinto de la soledad o potenciar en nuestra persona “el complejo de inferioridad”, así como ser gesticuladores de nuestra propia realidad.

Esta duda reaparece con fuerza en sus *Nuevos discursos a la Nación Mexicana* donde establece una dura y difícil polémica con el materialismo histórico por definir el rumbo del país a partir de una lucha política e historiográfica con esta corriente filosófica e intenta establecer la posible existencia de la nación mexicana:

Pero debemos preguntarnos si la Nación Mexicana tiene derecho a ser por sí misma; si a través de nuestra historia tenemos derecho a la conquista de un sitio bajo el sol.¹²

Esta integración nacional pretende rebasar lo económico y lo material para asentar una postura política y moral.

¹¹ Caso, Antonio. “Discursos a la Nación Mexicana” en *Obras Completas*. t. IX, México, UNAM, 1976. p. 23

¹² Caso, Antonio. *Nuevos discursos a la Nación Mexicana*. México, Librería de Pedro Robredo, 1941. p. 49

¹⁰ Florescano, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México, Taurus, 2002. p. 400



La única defensa posible para la patria, en los magníficos días de prueba que alcanzamos, es el social-nacionalismo que levante a México sobre su destino y dé a la raza la conciencia de su dignidad indivisible y triunfante.¹³

Para 1922 Caso, elabora sus escritos sobre un México que no logra concebir su realidad nacional, mientras que para 1941, la expresa como una posibilidad real de existir como Nación sustentada bajo la figura de un Estado cada vez más amplio y consolidado. Los problemas nacionales parecen no tener solución, —esta visión—escéptica y pesimista— la comparte Caso con otros intelectuales que ven en el siglo XIX una época de anarquía y caos permanente.

Llevando esta lógica destructiva hasta la Revolución mexicana de 1910, donde el espíritu de reconstrucción nacional abona los campos asolados de viejas batallas y actuales desafíos, que hacen del Estado mexicano el

promotor principal del desarrollo económico y el árbitro de las clases sociales.

La impresión de que el carro revolucionario marcha bien, parece definitiva. Las voces a favor o en contra de la revolución han formado coros y camarillas de grupos culturales que así lo han confirmado. Los que creen y los incrédulos, los que les ha hecho justicia la revolución y los que todavía permanecen en el olvido por los principios revolucionarios.

Aunque la tarea es urgente, nuestra herencia nos rebasa muchas veces. La imitación —a la que aludía Caso— sigue siendo el espejo de gran parte de la vida mexicana, no nos vemos reales, las brumas invaden aún nuestra conciencia y nuestra identidad. Ante esta demora, Caso eleva la voz, para gritar la urgencia de una obra revolucionaria que tenga alas y plomo, para volar con los pies en la tierra:

.... pero urgen ya, por la felicidad de nuestro pueblo que cesemos de imitar los regímenes

¹³ Caso Antonio. *Op. cit.* p. 51

político-sociales de Europa y nos apliquemos a desentrañar de las condiciones geográficas, políticas, artísticas, etc., de nuestra nación, los moldes mismos de nuestras leyes; la forma de nuestra convivencia; el ideal de nuestra actividad.¹⁴

La concepción de lo nacional, encuentra en Caso, un crítico feroz de su pasado histórico pero un fino observador de las posibilidades reales de construir sobre lo destruido, de crear en vez de imitar, un mundo mejor y más humano:

Las revoluciones no deben de calificarse, pragmáticamente por lo que engendran, sino por lo que aniquilan. Una revolución es una crisis capaz de hacer sanar destruyendo, y que ayuda a vivir y salva, por medio del dolor, la gran fuente moral de toda redención verdadera.¹⁵

Caso hoy

Parece que el pensamiento y la obra de Caso fueran de ayer, pero su vigencia es tan notoria en nuestros días, como el irreversible entierro de la ideología de la Revolución mexicana.

Antonio Caso, perteneció al grupo de intelectuales que vislumbraron en la revolución el momento exacto para evaluar nuestros principios con la realidad. La época de la reconstrucción nacional, tal vez, fue la última oportunidad de alcanzar con plenitud la identidad del mexicano.

Los esfuerzos de estos hombres —Manuel Gamio, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, José Vasconcelos, Moisés Sáenz y muchos más— marcaron el camino del destino histórico de México. La época posrevolucionaria fue el marco ideal para

ponernos a prueba. Y buscar nuestra alma nacional. Lo nacional naufragó en la interminable polémica de las políticas generacionales, parafraseando al filósofo español José Ortega y Gasset, México se deshumanizó.

La preponderancia de lo económico y material fue relegado a un segundo plano, resaltando lo moral y lo espiritual como componentes necesarios en la conformación de su propuesta. La revolución hecha gobierno marcó las pautas de la sinfonía de un México moderno que no pudo encontrar en lo nacional su existencia como tal. Que los intereses y las pasiones borraron del mapa el esfuerzo intelectual de algunos hombres, que como Antonio Caso, soñaron con una realidad propia de lo nacional que se perdió en las brumas de la modernidad y la falsa retórica revolucionaria.

Bibliografía

- Calero, Manuel, *et. al. Ensayo sobre la reconstrucción de México*, De Lainse & Carranza Inc., New York, 1920.
- Caso, Antonio, "Discursos a la Nación Mexicana" en *Obras completas*, T. IX. UNAM, México, 1976. pp. 1-62
- , *El problema de México y la ideología nacional*, Cultura, México, 1924.
- , *Nuevos discursos a la Nación Mexicana*, Librería de Pedro Robredo, México, 1941.
- , *Ramos y yo. Un ensayo de valoración personal*, Cultura, México, 1927.
- , *Sociología, genética y sistemática*, SEP, México, 1927.
- Díaz Thome, Hugo, "El mexicano y su historia" en *Historia Mexicana*, vol. II, No. 2. El Colegio de México, México, 1952. pp. 248-258
- Escobar, Edmundo, *Nueve preparatorianos ilustres*, Dirección de la Escuela Nacional Preparatoria, México, 1977.
- Fernández MacGregor, Genaro, *Carátulas*, Ediciones Botas, México, 1935.
- Florescano, Enrique, "Antonio Caso y la Historia" en *Historia Mexicana*, vol. XII, no. 3 El Colegio de México, México, 1963. pp. 358-378
- , *Historia de las historias de la nación mexicana*, Taurus, México, 2002. pp. 375-423
- Hernández Luna, Juan, *Antonio Caso*, Sociedad de Amigos del Libro Mexicano, México, 1963.

¹⁴ Caso, Antonio. *El problema de México y la Ideología nacional*. México, Cultura, 1924. pp. 66-67

¹⁵ Caso, Antonio. *Sociología genética y sistemática*. México, SEP, 1927. p. 124. Obra en la cual expone los problemas de México en su historia, territorio y población que le permite alcanzar a través de la sociología, el ideal humano de lo moral.

- Hernández Prado, José, *La filosofía de la cultura de Antonio Caso*, UAM-A, México, 1994.
- , *Sentido común y liberalismo filosófico*, UAM-A/ Publicaciones Cruz O., México, 2002.
- Krauze de Kolnetiuk, Rosa, *La filosofía de Antonio Caso*, UNAM, México, 1961.
- Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, Siglo XXI, México, 1980.
- Lombardi, Ricardo. *La historia y su protagonista*, Atlántida, Barcelona, 1952.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.
- Puig Casauranc, José Manuel, *La aspiración suprema de la Revolución Mexicana*, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933.
- Quiroz, Alberto, *Biografías de Educadores Mexicanos*, SEP, México, 1962. pp. 89-95
- Reyes, Alfonso, "Pasado inmediato" en *Obras Completas*, T. XII. FCE, México, 1983. pp. 182-217
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artífugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, FCE, México, 1998.
- , "México Modernización y Nacionalismo" en *La Jornada Semanal*, no. 213, 11 de julio de 1993. pp. 20-27
- , *Argucias de la historia, Siglo XIX, Cultura y "América Latina"*, Paidós, México, 1999, como tal.



LA CENSURA EN EL CINE MEXICANO

DE LOS AÑOS CUARENTA

Álvaro Vázquez Mantecón*

Por encima de sus defectos, desde fines de los años treinta hasta principios de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana fue eficaz en la producción de un gran número de películas que fueron consumidas por una sociedad ávida de sueños. Muchas de las cintas producidas durante este periodo oscilaron de manera ambivalente entre la expresión artística y el producto comercial. El cine se convirtió, pues, en un producto cultural complejo, determinado tanto por intereses comerciales como por vocación de sus creadores. Lo que se presenta aquí es un esbozo de las reglas explícitas e implícitas seguidas por quienes participaron en la producción del cine mexicano, de las expectativas que ponían en juego para la elaboración de cintas que emocionaran, interesaran, y a la vez no agredieran la moral y sensibilidad de sus espectadores.

¿Industria de sueños o un arte moral?

Ya en 1938 Salvador Novo percibía la importancia que había adquirido el cine para el público mexicano. En un artículo publicado por la revista *Hoy*, escribió:

Al cine va hoy la gente como iba antes a la iglesia:
a purgarse. Quiere que cuando la función

termine, pueda dormir tranquila y satisfecha. Sus vivencias le habrán proporcionado un saludable escape a sus represiones mediante la fácil válvula de una pantalla en que proyecta, igual que en los sueños, su satisfacción de entrar en casas en que le gustaría vivir, de besar a una gran hembra, con la que les encantaría pasar una temporadita. Pero estas satisfacciones materiales no son todo lo que el cine -Iglesia moderna- proporciona a sus fieles: les abre también, acercándose mucho, la posibilidad de un cielo en la tierra; de una tierra en que los villanos perezcan y los buenos triunfen.¹

Un grupo numeroso de personas (productores, directores, fotógrafos, argumentistas, compositores, técnicos y tramoyistas) se dio a la tarea de proporcionar al público la satisfacción de gozar, a través de las películas, de este “cielo en la tierra”. Y en la mayoría de los casos trataron de complacer a los espectadores –lo cual aseguraba ganancias en la taquilla– aunque no siempre se preocuparon por la calidad artística. Lo primero era el aspecto económico; el artístico vendría después:

No diré que el cine de Juan Orol haya sido un arte, pero, posiblemente, tiene su toque artístico,

¹ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México, CNCA, 1994. p. 274.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

aunque no nació con la idea de hacer películas de grandes vuelos. El factor comercial siempre influyó en mi carrera. Sin embargo, toda cinta lleva su dosis de arte, y también un mensaje, aunque sea pequeño. No hay una obra mía que no contenga un mensaje, aunque reducido.²

Otras personalidades del medio cinematográfico, como sería el caso del productor Mauricio Walerstein, tenían opiniones más o menos parecidas. Para él, el cine era una industria, por lo que estaba obligado a buscar una recuperación económica en el mercado, aunque también tenía su lado artístico. Era sincero al decir que: “Lo ideal en el cine es buscar un punto de equilibrio entre la industria y el arte, lo que por desgracia no he podido encontrar todavía”.³ En términos generales, el criterio comercial se impuso al artístico, a pesar de que algunos productores y directores hayan aspirado en sus cintas a un buen nivel estético. Más que una creación individual por parte del director, el cine era el producto compartido de una inversión colectiva, que requería necesariamente la recuperación económica. Muchos de los temas explotados por el cine mexicano estuvieron determinados por las condiciones establecidas por el mercado y la taquilla.⁴ Orol sintetizaba la fórmula de la siguiente manera: “Pretendo darle al cinéfilo cuanto le guste y digiera, pues para eso paga”.⁵

La búsqueda del éxito por parte de los productores muchas veces llegó a incidir en la baja calidad de

muchas de las cintas producidas desde la década de los treinta. Descubrieron que la realización de filmes baratos y con tramas convencionales era una fórmula adecuada para la recuperación rápida del dinero invertido. Juan Orol llegó a ser el arquetipo del productor de este tipo de películas:

Yo siempre busqué el éxito. Entonces me recuerdo de lo que me preguntó un productor que gastaba mucho dinero [...]. Una vez salíamos de una asamblea, y cuando llegamos a la Av. Juárez, me dijo: “Oról quiero que haga el favor de decir una cosa, ¿qué es lo que hace usted para que en sus películas, que gasta poco dinero tengan éxito, y nosotros que metemos mucho dinero fracasamos?” Le contesté yo: “Muy sencillo, señor. Yo me pongo siempre al nivel cultural del público. Y ustedes hacen películas para un público de un nivel más alto, que no ve nuestras películas. Como yo me pongo al nivel cultural del pueblo, el pueblo las va a ver. Pero ustedes quieren ponerse a un nivel más alto que el nivel del pueblo, y entonces solamente algunos ricos las van a ver. Y las mías las va a ver el pueblo, porque yo me pongo al nivel cultural de ellos”. Eso es todo.⁶

Otra de las fórmulas utilizadas por los productores para asegurar el éxito de una película, además de la repetición constante de temas como los melodramas de madres abnegadas y las comedias rancheras, fue la inclusión de números musicales y cantantes de moda procedentes del teatro de revista y de la radio, que comenzaba a desarrollarse en el país con una gran intensidad. La simbiosis entre cine y espectáculo musical nació con la primera película industrial: *Santa* (1931). En ella se incorporaron números musicales en los que se bailaba fox-trot o se interpretaban canciones de Agustín Lara, quien ya era un compositor de moda desde aquel tiempo. Era común la utilización de los nombres de las canciones de moda como título de películas. Fernando de Fuentes intentó titular a *La*

² Juan Orol en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 39.

³ Mauricio Walerstein en *Testimonios...* vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 100.

⁴ Según Carlos Monsiváis, el público intervenía a través de la taquilla en el rumbo y orientación de la temática de las películas. En este sentido, la formación del gusto no era algo que únicamente se encontrara en manos de los productores y realizadores. Al respecto, dice Monsiváis: “Si ellos [los actores de reparto, primeras figuras, escenógrafos, directores y camarógrafos] urden un país también llamado México, lo hacen de acuerdo con quienes en las butacas o en sus sillas, reelaboran los sucesos en la pantalla y los transforman en mitologías, relato y cultura familiar. En estos años, la taquilla no es sólo espejo de tendencias del gusto. Es sobre todo, jerarquización de estilos, de modas, de energías, de ritmos vitales...” Carlos Monsiváis. “Sobre tu capital, cada hora vuela”, en *Asamblea de ciudades*. México, CNCA, 1992. p. 20.

⁵ Juan Orol, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Juan Orol, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo “El melodrama familiar”. México, UTEC.

familia Dressel (1935) como “Cuando tú me querías”, nombre de una de las canciones de Juan S. Garrido que interpretaba Ramon Armengod en la cinta. No lo hizo porque una cláusula del contrato con el sindicato de compositores estipulaba una tarifa de 5,000 pesos para utilizar títulos de canciones en películas.⁷

El éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, permitió la entrada a los mercados hispanoparlantes y por lo tanto el aumento del número de películas mexicanas. Propició un modelo de producción que se haría extensivo a muchos filmes de la época. Las cintas eran vendidas antes de realizarse a los distribuidores en España y Latinoamérica. Los productores les enviaban el argumento y una lista del elenco que participaría en la película para pedirles un anticipo a cuenta de su posterior distribución; una vez recabado el dinero se iniciaba la filmación. En ocasiones los anticipos constituían una parte importante de la inversión. José Luis Bueno relató que para la primera película que produjo, *Chucho el Roto* (1934) de Gabriel Soria, consiguió solamente en España cuarenta mil pesos como anticipo, casi la mitad del costo total de la producción.⁸ A veces, el sistema de venta por adelantado determinaba que las historias filmadas estuvieran sujetas a gustos convencionales que garantizaran su éxito en la taquilla. Se dice que en una ocasión se le presentó a José Calderón, encargado de la distribución de las cintas mexicanas en el sur de los Estados Unidos, el *script* de *Jesús de Nazareth* (1942), y después de leerlo preguntó en broma: “¿No podremos ponerle un charrito por ahí?”⁹

Había otros elementos que determinaban la selección de las historias que iban a ser filmadas. En algunas ocasiones el recién creado “*star system*” obligaba a hacer películas hechas a la medida de los actores o actrices exitosos del momento. Fue el caso de algunas cintas de

María Félix, quien después de *Doña Bárbara* había consolidado una imagen de mujer bella y dominante que requería historias que pudieran venderse a un público que deseaba verla desempeñar precisamente este tipo de papeles.¹⁰ De esta manera, los productores encargaron la elaboración de guiones como *La diosa arrodillada* (1947, Roberto Gavaldón) o *La devoradora* (1946, Fernando de Fuentes). Hacia 1947 José Revueltas, que en aquel tiempo trabajaba como argumentista y adaptador, escribió:

Uno de los graves defectos del cine nacional consiste en que al escritor se le obliga a ser un simple amanuense al servicio de la “estrella” y su taquilla, cuando precisamente el arte dramático -de cine o de teatro- exige la subordinación contraria, es decir la subordinación del artista a su personaje y a la unidad de la obra.¹¹

Revueltas no fue el único caso de un literato metido de lleno en el cine para sobrevivir. Ese también fue el caso de Xavier Villaurrutia y de Salvador Novo, quien criticaba la escasa calidad de los argumentos escritos por los libretistas del teatro de revista.¹² Quizá Novo estaba celoso exitoso de Gus Águila, autor del argumento de *Allá en el Rancho Grande*, aunque en su descarga habría que señalar que años después, los productores solieron recordar las dificultades que pasaban para conseguir buenos argumentos. Salvador Elizondo, quien era productor de CLASA, describió el problema de la siguiente manera:

¹⁰ Edmundo Báez, en *Testimonios...* vol. 6. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 97.

¹¹ José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, ERA, 1981. p. 149.

¹² Novo decía que “...cuando el cine empezó a buscar argumentos, ocurrió una transferencia todavía más grave de los elementos caducos del teatro que habían inundado, para retardar su progreso, la vida del radio; pues aquellos escritores de café-siesta que pagaban su casa de huéspedes con los pesos ganados a la estulticia del Teatro Lírico, vieron abiertas las puertas de una nueva industria que por la multiplicación que en todos sus productos logran las máquinas les rendiría más dinero, y se colaron copiosamente por ella.” En Salvador Novo. *op. cit.* p. 277.

⁷ Juan S. Garrido, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo “El melodrama familiar”. México, UTEC.

⁸ José Luis Bueno, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 73. En adelante esta fuente se citará como *Testimonios...*

⁹ José B. Carles, en *Testimonios...* Vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 55.

[Los directores] llevaban a cabo las adaptaciones, muy malas, por cierto, porque ni siquiera estaban escritas correctamente; esa fue siempre la tragedia del cine mexicano.

[...]

Cuando llegó a México un grupo de refugiados españoles, inteligentes y hábiles, pero que no se imaginaban lo que era el cine, resultó que todos eran grandes expertos. Así emergieron varios directores, adaptadores, novelistas y gente rarísima. En el fondo no sabían nada de nada, pero al menos sabían escribir el castellano; eso los salvó.¹³

La improvisación era común en la elaboración del cine mexicano de los años cuarenta. En realidad, no todas las personas que intervenían en su realización habían obtenido una formación profesional. Los actores, argumentistas e incluso los técnicos, se hacían sobre la marcha. La filmación no siempre se llevaba a cabo de una manera cuidadosa. A pesar de que antes de iniciar la producción el director procuraba tener listo un *shooting script*, éste casi siempre se alteraba a última hora. Salvador Novo solía quejarse de las continuas modificaciones que debía realizar a los parlamentos en el set.¹⁴ Por su parte, el fotógrafo Alex Phillips recordaba de la siguiente manera el caos en que se hacía la filmación:

Aquí nada está planeado. Se discute la historia antes de empezarla: actores, fotógrafo y director. Después, al entrar a escena, se hace lo que el director piensa: si quiere un alejamiento, se alumbra. En Estados Unidos, en cambio, todo está planeado tres días antes, de modo que cuando se entra a un *set* está lista la iluminación; nada más se hace una revisión general y se filma. Nosotros aquí, al entrar, tenemos que ver la manera de alumbrarlo; perdemos medio día porque faltan cosas. Después se ensaya, se checa todo y, ¡a tomar la escena! Lo que no se pudo terminar, ¡Ahí se fue!¹⁵

El cine y la moral

Si bien la calidad no fue el común denominador del cine de los años cuarenta, casi todos los directores, buenos y malos, estuvieron pendientes del mensaje o la moraleja que sus películas proporcionaban al público. Aún en las cintas que estaban destinadas esencialmente a la diversión de los espectadores, el cuidado de la moraleja era constante. Incluso Juan Orol, que estaba tan interesado en el éxito económico de sus películas, se preocupaba mucho por educar moralmente a sus espectadores. En las cintas de gánsters que hizo, procuró que la representación del mal no significara su exaltación:

...yo representaba el crimen para luego castigarlo, ya que si no hay delito no puede haber escarmiento. Así, presentaba el delito y después la pena, para que la gente viera que “el que la hace la paga”. Siempre en mis películas castigaba al delincuente de un modo atroz, de tal manera, que mi público evitara cometer los errores de mis personajes.¹⁶

Por su parte, el director español Ramón Pereda veía la manifestación de enseñanzas morales como un deber de los realizadores hacia la sociedad:

El cine tiene una obligación con el pueblo, con el público. No es aquello de que voy a filmar tal cinta porque me da más dinero; sino el hacer una película porque educa, y lleva un mensaje de cómo proceder en la conducta de portarse correctamente. El cine debe servir para el bien, no para depravar que es muy fácil y mucha gente, sobre todo joven, es propensa a ello.¹⁷

A veces los directores tenían razones personales para cuidar el mal ejemplo que pudieran presentar sus películas a un público inocente. Era el caso de Joselito Rodríguez, quien provenía de una familia creyente que estuvo involucrada en la oposición católica al régimen

¹³ Salvador Elizondo. *op. cit.* p. 83.

¹⁴ Salvador Novo. *op. cit.* p. 570.

¹⁵ Alex Phillips en *Testimonios...* vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 25.

¹⁶ Juan Orol, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Ramón Pereda en *Testimonios...* vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 50.

de Calles, razón por la que tuvo que salir exiliada del país en la década de los veinte. Tiempo después, regresó a México. Cuando se inició como director, su padre lo llamó y le hizo hacer una promesa: que jamás filmaría una película que no permitiera ver a sus propios hijos, puesto que si resultaba dañina para ellos también lo sería para otros muchachos, y les podría causar “un trauma para toda la vida”. Este juramento lo metió en problemas: cuando se vio comprometido por un contrato a filmar *Cuando los hijos pecan* (1952), sobre un libreto medio escabroso de Mauricio Magdaleno, tuvo que esforzarse en adecentarla para no faltar a la promesa hecha a su papá. Con todo, salió bien librado. La película acabó por ser un pésimo melodrama, pero no del todo indecente. Años después, Joselito Rodríguez comentó al respecto de esta cinta: “¡Bendito sea Dios! [...] tuve ocasión de probar mi integridad”.¹⁸

La preocupación por el mensaje moral emitido por una película también era compartida por los actores. Durante la filmación de *El desalmado* (1950) de Chano Urueta, David Silva, que hacía el papel protagónico, encarnaba a un delincuente que era tan malvado que en una secuencia de la película abofeteaba a su madre. Llegado el momento se opuso a realizar la escena:

... le dije al director: -Esta escena no la hacemos.
-Pero es que el tipo es un infame. Y le contesté:
-Imagínate a los niños que ven el cine, puede ser un desgraciado con medio mundo, pero que su madre sea una santa para él. Dice Chano:
-Creo que tienes razón. En este caso el mensaje sería que aunque el tipo sea un infeliz trata con decencia a su madre.¹⁹

Al parecer era común en los actores la creencia de que el cine influía decisivamente en la realidad, o cuando menos en la imagen que los espectadores se formaban de ellos. Luis Buñuel dijo en sus memorias que un actor mexicano era incapaz de hacer en una película algo que no hiciera en la vida real. Cuenta que durante

una filmación Pedro Armendáriz se negaba a usar camisas de manga corta, porque “...están hechas para los pederastas”. Este actor cuidaba tanto la imagen de su “masculinidad” que en una ocasión se negó a decir un parlamento de *El bruto* (1952). Según la trama de la película, tenía un cuchillo clavado en la espalda y debía pedir a una muchacha: “-Arráncame eso que llevo ahí detrás”; “-¡Yo no digo *detrás!*”, gritaba enfurecido.²⁰ Por su parte, Fernando Soler rechazaba interpretar personajes que representaran a villanos o afeminados.²¹

Aunque en aquella época muchos se tomaban muy en serio el papel moralizador del cine, creo que sería una exageración pensar que todos los actores, directores y argumentistas creían firmemente en lo que decían en las cintas que trabajaban. Por ejemplo, Max Aub, quien colaboró en la elaboración de guiones para varias películas, publicaba cuentos en los que hacía fuertes críticas al matrimonio y elogiaba el sexo en los burdeles. Es interesante revisar en ellos las ideas que tenía sobre algunos asuntos morales que eran intocables para el cine mexicano. Por ejemplo, en uno de sus cuentos, titulado “Elogio de las casas de citas”, hace una apología del sexo sin mentiras al que, según Aub, uno solamente puede acceder en un burdel. En otra narración, “El matrimonio”, describe la cruda monotonía y el sin sentido que llena la vida de un hombre y una mujer que en cuarenta años de casados han sido “fieles como perros idiotas”.²² Es evidente que difícilmente hubiera podido manifestar explícitamente estas ideas en una película de la época. Luis Buñuel se burlaba de los argumentos de las películas que filmó por obligación o por necesidad, como fue el caso de *Gran Casino* y *Susana*.²³

Una revisión rápida a la obra literaria de José Revueltas en los años cuarenta nos deja claro que este escritor tenía una imagen mucho más abierta de la conducta

²⁰ Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982. pp. 207-208.

²¹ Fernando Soler, en *Testimonios...* vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. pp. 63-64.

²² Max Aub. *Sala de Espera*. México, SEP-INBA/ Pangea, 1987. pp. 15-17 y 30-32.

²³ Luis Buñuel. *op. cit.* pp. 193 y 197.

¹⁸ Joselito Rodríguez en *Testimonios...* vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. pp. 79-81.

¹⁹ David Silva en *Testimonios...* vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 128.

del ser humano de la que puede deducirse de sus adaptaciones y argumentos cinematográficos. Pienso en obras como *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) o *Los días terrenales* (1949). Particularmente en esta última, queda claro que sólo una pequeña parte del talento de Revueltas se incorporó a la industria cinematográfica de la época. En *Los días terrenales* presenta una visión desencantada de los comunistas de los años cuarenta. Hace una descripción del mundo interno de varios militantes que viven el drama de luchar en contra de la sociedad capitalista creyendo en una especie de santidad de su causa redentora. Revueltas manifiesta sus dudas ante el dogmatismo marxista a través de uno de sus personajes, Gregorio, un joven estudiante que deja los estudios en la Academia de San Carlos para ingresar al partido:

[...] imaginó por un instante el mundo del futuro, con su sociedad nueva y sus hombres libres de toda explotación. ¿Iban a ser esos hombres de la sociedad futura mejores que los contemporáneos? Absolutamente no. Serían iguales dentro de normas distintas, en relación a normas distintas; es decir, iguales respecto a una moral nueva donde el mal y el bien tendrían nombres distintos a los que tienen dentro del mundo contemporáneo, pero nada más. Cuestión de traducir las cosas, de trasladarlas a la escala de que se trate.²⁴

En la literatura de Revueltas el bien y el mal son valores relativos. En cambio, en su trabajo cinematográfico tuvo que ceñirse a los moldes convencionales establecidos por la industria. Y aunque en los guiones hechos directamente por él trasluce una visión compleja del ser humano que no está atendida a estereotipos morales,²⁵ podríamos decir que en muchas de las adaptaciones que hizo por encargo tuvo que seguir una serie de

patrones establecidos, por más que en ellas haya impuesto un toque de calidad.²⁶

Siguiendo los casos de Aub, Buñuel y Revueltas, vemos que el cine mexicano de los años cuarenta no siempre reflejó la manera de pensar de sus autores sobre asuntos de orden moral. Pero, aunque no creyeran en la codificación moral que llevaban a cabo, es indudable que sus películas finalmente reflejaron el ambiente y la ideología que predominaba en el momento. Como hemos visto actores, directores y guionistas creyeron en la necesidad de que el cine fuera un instrumento para la educación ética y sentimental de la sociedad. Esta vocación del cine mexicano de la época por dar lecciones morales a sus espectadores ya ha sido revisada por algunos críticos e historiadores. Salvador Elizondo, hijo del productor del mismo nombre, hizo en el primer número de la revista *Nuevo Cine* un recuento de la presencia del erotismo en el cine mexicano para llegar a la conclusión de que las películas realizadas en el país no planteaban problemas morales amplios, sino una colección de moralejas aplicables a la vida cotidiana.²⁷ Por su parte, Carlos Monsiváis ha señalado el papel del cine como un catálogo de lo que para la ideología dominante eran conductas “socialmente adecuadas”; para él “... el cine mexicano ve en la exaltación de la moral tradicional no tanto el mensaje propiciatorio como su cordón umbilical, su tierra firme”.²⁸

La censura cinematográfica en los años cuarenta

No sólo los productores, directores y actores se preocuparon por el discurso moral que se desprendía

²⁴ José Revueltas. *Los días terrenales*. México, Era, 1976. p. 199.

²⁵ Esto se ve claramente en *La casa chica*, cinta que dirigiera Roberto Gavaldón en 1949. En ella Revueltas narra la relación entre una enfermera y un médico casado. En términos generales, la película no juzga negativamente a la amante.

²⁶ Entre ellas podríamos destacar *Amor de una vida* (1945) de Miguel Morayta, *Que Dios me perdone* (1947) de Tito Davison, *La diosa arrodillada* (1947) y *En la palma de tu mano* (1950) de Roberto Gavaldón.

²⁷ Salvador Elizondo (hijo), “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”. En la revista *Nuevo Cine*, núm. 1. México, abril de 1961.

²⁸ Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1981. pp. 1507 y 1509.

de las películas que hacían. También el gobierno llevó a cabo una revisión medianamente sistemática del contenido de todos los filmes exhibidos en el país. Aunque en un primer momento a los gobiernos postrevolucionarios únicamente les había interesado cuidar la imagen de México que se reflejaba en las películas, conforme se fue consolidando la industria cinematográfica en el país se comenzaron a interesar cada vez más en la moralidad expresada por las cintas.

En 1919 el gobierno de Venustiano Carranza estableció un reglamento de censura cinematográfica que intentaba supervisar el contenido de todas las cintas (incluso de aquellas hechas por turistas) filmadas en México.²⁹ En el artículo primero establecía que cualquier “vista de movimiento o fija” tomada en el país debía presentar en aduanas fronterizas y marítimas pruebas de haber sido aprobadas por la Oficina de Censura de la Secretaría de Gobernación. La revisión de los materiales fílmicos sería hecha por un “Consejo de Censura”, formado por tres ciudadanos mexicanos “acreditados por su honorabilidad”, que examinarían “todas las cintas o vistas que se pretendan exportar de México y si a juicio suyo no tuvieren algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándolas en caso contrario.”³⁰ El Consejo de Censura también revisaría las películas o vistas exhibidas en el Distrito Federal, Territorios y demás lugares de Jurisdicción Federal. Pero además de cuidar la imagen de la patria reproducida en las películas de ficción, el Reglamento también establecía los criterios que debería utilizar el Consejo para prohibir o modificar las producciones cinematográficas, ocupándose ahora de asuntos de orden moral:

Artículo 9o.- El Consejo sólo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar su aprobación a todas las demás. Podrá el

Consejo declarar qué se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones o supresiones que fueren convenientes.

Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas.

En lo que respecta a la supervisión de materiales fílmicos que salían del país, este Reglamento reflejaba la preocupación constante de los gobiernos revolucionarios por tratar de contener la “imagen negativa” que algunas películas y documentales, principalmente estadounidenses, hacían de México. Sin embargo, la aplicación de estas disposiciones debe de haber causado el enojo de los turistas que al salir del país veían que las autoridades aduaneras les confiscaban sus cintas por no contar con la aprobación correspondiente de la Secretaría de Gobernación. Esta disposición fue eliminada hasta 1937 por un decreto emitido durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.³¹

En este decreto cardenista se establecía que la censura se ejercería únicamente hacia películas realizadas en un formato de 35 milímetros, dejando la de placas fotográficas y cintas en 8 y 16 milímetros. De alguna manera, se continuaba la revisión oficial en los casos de cintas que se consideraba que, siguiendo la consigna de los años veinte, “denigraban a México”, aunque limitada al formato profesional. Aunque el interés de los censores no dejó de lado una observación minuciosa de lo que se hacía fílmicamente sobre México en el exterior, el paulatino crecimiento de la producción cinematográfica en la década de los treinta hizo que el gobierno se interesara cada vez más en encauzar su desarrollo y, en la medida de lo posible, sus contenidos.

²⁹ Secretaría de Gobernación. *Reglamento de censura cinematográfica*. México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1919.

³⁰ *Idem*. Artículo 5o.

³¹ Departamento de Prensa y Publicidad. “Acuerdo que limita la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros.” Publicado en el *Diario Oficial* del 10 de julio de 1937.

Hacia 1935 la Secretaría de la Economía Nacional elaboró un estudio y un proyecto de ley de fomento a la industria cinematográfica.³² La primera parte del estudio, titulada “Posibilidades de la industria cinematográfica en México”, hacía algunas reflexiones en torno al poder del cinematógrafo como medio de divulgación cultural, accesible a todo tipo de público gracias al empleo de medios “didácticos” eficaces. Consideraba que a pesar de que el cine es un arma efectiva para la instrucción del pueblo, no siempre ha sido bien utilizado por quienes lo realizan. Los autores del documento (Sealtiel Alatríste y Roberto Rivas Córdova) ponían como ejemplo la consabida construcción de una imagen negativa de México en las cintas estadounidenses:

Los productores de ese país [Estados Unidos] tratan siempre de exaltar los fines de su raza aún a costa de anular los nuestros. De esta suerte se ha llegado a creer, aún por nuestro mismo pueblo, en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro y en la decadencia irreparable del oriental.

Las producciones cinematográficas que siempre se han exhibido en los salones de la República, se caracterizan porque en ellas se hace la apoteosis del decadente régimen social en que vivimos, no tienen más finalidad que la de tratar de explotar el afán de emociones de los diferentes públicos para obtener de ellos las mayores utilidades, importándoles el contenido ideológico de las películas, sólo por el indicado fin.³³

Entonces, según los autores, era necesaria la intervención del gobierno, como conductor de la orientación de la industria cinematográfica para corregir “desviaciones” y fomentar su desarrollo. Posteriormente hacían un análisis de los principales problemas que afrontaba la producción nacional de cine, concluyendo que para solucionarlos era necesaria

la creación de un Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica que cuidara también su calidad y contenidos. El artículo tercero del “Proyecto de ley para el establecimiento del Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica” (elaborado por Ignacio Otero de la Torre) preveía la revisión de la producción nacional y extranjera exhibida en el país en los siguientes términos:

A efecto de que en la República puedan ser exhibidas películas nacionales bajo los auspicios del Instituto, o para que se concedan por el mismo los permisos para que penetren o se sometan éstas a la inspección y revisión del Instituto. Este no aprobará a las que presenten cualquiera de las características siguientes:

1. Inferior calidad artística
2. Exaltación de motivos religiosos
3. Apología del régimen capitalista
4. Apología de alguna religión
5. Ataques a la nacionalidad mexicana o a la raza
6. Expresión de sentimientos imperialistas
7. Ataques a la ideología revolucionaria o al proletariado.
8. Ataques a la moral
9. Propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades.³⁴

De haberse puesto en práctica este proyecto de ley difícilmente la cinematografía del país hubiera vivido una “época de oro”. Pocas cintas habrían podido llenar las características que algunos funcionarios del gobierno cardenista querían imponer a la producción: comenzando por la censura a la “inferior calidad artística”, siguiendo por la prohibición de temas religiosos y terminando por la eliminación de “propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades”, que no hubiera hecho posible la exaltación de la mexicana como la mejor nacionalidad del mundo (una idea muy común en el cine de los años cuarenta). Con todo, este proyecto evidencia el interés creciente del gobierno en el contenido de las cintas exhibidas en el país, así como la intención de que un discurso oficial quedara permeado en la

³² Secretaría de la Economía Nacional, Departamento de Estudios Económicos. *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional*. México, 1935. El estudio fue realizado por Sealtiel I. Alatríste y Roberto Rivas Córdova; el proyecto de ley, por Ignacio Otero de la Torre.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

producción cinematográfica. Hay que destacar el tono cardenista del proyecto, que elude la censura sobre aspectos privados de la censura (únicamente mencionada en el punto ocho, referido a los “ataques a la moral”) para privilegiar el cuidado de aspectos políticos e ideológicos.

Ya entrada la década de los cuarenta, la instancia encargada de revisar las películas era la Secretaría de Gobernación, a través de un departamento de censura. En un artículo aparecido en la revista *México Cinema* en julio de 1942, Felipe Gregorio Castillo, jefe de dicha dependencia, explicaba a un público amplio qué era lo que se trataba de evitar en una cinta, destacando principalmente la supervisión del contenido moral, así como el cuidado de la imagen que se daba del país:

[Es preciso] que el departamento observe las películas antes de que éstas salgan al mercado, a fin de que, haciendo realidad el proverbio “es mejor prevenir que remediar”, les sean suprimidas a las que lo requieren, aquellas escenas que por su realismo, obscuridad u otras características, son atentatorias a la moral y a las buenas costumbres; o las que incurriendo en falsedades históricas resultan ofensivas a nuestra patria; o las que por ignorancia o mala fe presentan los aspectos físicos y morales de nuestro pueblo en forma negativa y denigrante; o, por último, las que narradas o dialogadas en idiomas distintos al español, no tengan textos explicativos suficientes para la comprensión de los espectadores.³⁵

En declaraciones hechas a la publicación *Cine Mexicano* en diciembre de 1944, Felipe Gregorio Castillo insistía en la necesidad de cuidar que México no fuera denigrado por una película:

No es posible permitir la exhibición de películas que denigren a México, ya sean nacionales o extranjeras. Tampoco es conveniente que se sigan haciendo cintas parciales, en las que sólo se pintan las características de violencia y de vicio que tienen o han tenido algunos sectores

del pueblo mexicano; tampoco es posible que se sigan presentando los aspectos vergonzosos de la revolución olvidando en cambio las cosas nobilísimas que tuvo. En todo ello abunda el cine nacional y debe modificarse. Es cierto que anteriormente se han hecho películas como *El compadre Mendoza*, *Santa*, *Los de abajo*, etcétera, pero yo le digo que si ahora se pidiera el permiso para hacer películas como *El compadre Mendoza*, no se permitiría. Y no es lo único, películas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!* y otras muchas por el estilo son morbosas, y lo mismo aquéllas que tratan de justificar a la mujer que, teniendo el camino del trabajo, por pereza toma el camino del vicio. Nosotros, en esos aspectos, no estamos de acuerdo con lo que hace el cine nacional.³⁶

El criterio de los censores para revisar una película no era muy fino que digamos. El funcionario que sustituyó a Felipe Gregorio Castillo durante el sexenio de Miguel Alemán, Guillermo Jiménez, declaró: “El único criterio que puedo seguir es el que poseo: soy lector y sé cuándo usar una medida... ¿Usted no ha pasado por la experiencia de haber leído un libro y después terminar pensando: ‘Yo le hubiera quitado esto o aquello o lo de más allá’? Pues bien, ése es el criterio para cortar las películas inconvenientes.”³⁷ Esta pauta —muy elemental— intentó ser estructurada de manera más formal en el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. Establecía que la Dirección General de Cinematografía sería la encargada de otorgar la autorización a las películas que iban a ser exhibidas en el país.

Según el Reglamento, se prohibía la exhibición de películas en los cuatro siguientes casos:

- I. Cuando se ataque o falte al respeto a la vida privada.
- II. Cuando se ataque a la moral.
- III. Cuando se provoque algún delito o se haga apología de algún vicio.

³⁵ Citado en García Riera. *Historia documental...* t. II. p. 236.

³⁶ Emilio García Riera. *Historia documental...* t. III. pp. 111-112.

³⁷ *Cinema Reporter* 10 de septiembre del 1949. Citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* t. V. pp. 8-9.

IV. Cuando se ataque al orden o a la paz pública.

Se consideraba como un ataque a la vida privada en una cinta a la exposición de una persona al odio o al ridículo, el ataque a la memoria de algún difunto, o bien, la difamación. El punto referido a las “ofensas a la moral” no era muy explícito, en tanto que requería de una interpretación personal y subjetiva de lo que los censores consideraran como “buenas costumbres” o “actos contrarios al pudor”:

- I. Cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, estén calificados como contrarios al pudor;
- II. Cuando se contengan escenas de carácter obsceno o que se representen actos lúbricos;
- III. Cuando se profieran expresiones obscenas o abiertamente indecorosas.

Se tomaba como provocación o apología del delito la excitación a la anarquía y al hecho de aconsejar la comisión de un delito. Entrarían en esta categoría las películas que disculparan los vicios o delitos de sus protagonistas. No se podía mostrar al público la manera de cometer un delito o practicar un vicio. Y en el caso de que se mostrara, los personajes que representaban al mal debían ser castigados en la trama del film. En este sentido, pareciera que los autores del Reglamento creían que el cine era un poderoso instrumento ideológico, capaz de alterar la conducta cívica de un público al que de entrada consideraban indefenso.

El punto más extenso era el que definía lo que estaba considerado como ataque al orden y a la paz pública. Mostraba un gran temor ante el poder del cine como difusor de ideas, así como la preocupación del Estado por regular la imagen que el público se formara del gobierno a través de una película:

- I. Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país.
- II. Cuando se injurie a la Nación mexicana o a las entidades federativas que la forman.

III. Cuando se excite o provoque directa o indirectamente al Ejército a la desobediencia, a la rebelión, a la dispersión de sus miembros o a la falta de otros u otros de sus deberes, o se aconseje, provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad;

IV. Cuando se injurie a las autoridades del país, con el objeto de atraer sobre ellas el odio, desprecio o con el mismo objetivo se ataque a los cuerpos públicos colegiados, al Ejército o Guardia Nacional o a los miembros de aquéllos y ésta con motivo de sus funciones;

V. Cuando se injurie a las naciones amigas, a los soberanos o jefes de ellas o a sus legítimos representantes en el país, o cuando se aconseje, excite o provoque la comisión de un delito determinado;

VI. Cuando se contengan noticias falsas o adulteradas sobre acontecimientos de actualidad capaces de perturbar la paz o la tranquilidad en la República o en alguna parte de ella, o de causar el alza o baja de precios de las mercancías o de lastimar el crédito de la Nación o de algún estado o municipio o de los bancos legalmente constituídos;

VII. Cuando se trate de manifestaciones o informes prohibidos por la ley o por la autoridad por causa de interés público, o se hagan antes que la ley permita darlos a conocer al público.

Por último, la Dirección de Cinematografía se haría cargo de la clasificación de las películas autorizadas a exhibirse, según cuatro categorías (A, B, C y D) que establecían la edad del público que debiera ver la cinta “de acuerdo con el posible daño o perjuicio que la película de que se trate pudiera ocasionar en menores o adolescentes, o una clase o grupo especial de adultos”.³⁸

³⁸ Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, artículos 69 al 74. Citado por Emilio García Riera. *op.cit.* pp. 15-16.

La Ley de la Industria Cinematográfica mantenía la costumbre, establecida por reglamentos anteriores, de hacer dos revisiones de una película: primero se autorizaba el guión y después se hacía un examen de la cinta ya filmada. Pero la autorización de los argumentos cinematográficos no era demasiado difícil. Los productores solían presentar tanto a la Secretaría de Gobernación como al Departamento de Propiedad Artística y Literaria una breve síntesis mecanográfica de la película. Era difícil que los censores percibieran en el papel algo “inmoral”. Al decir del productor Salvador Elizondo, la revisión realizada por la Secretaría de Gobernación no significaba un problema, “en tanto que los encargados de hacerlo no sabían mucho de cine”. “Además, resultaba completamente utópica, porque una escena de amor, se puede mostrar de doscientas formas: yo lo escribo muy suave y a la hora de filmarla, lo hago eróticamente. Terminada la película, había de mandarla a la Dirección de Cinematografía que, por regla general, accedían a todo; nunca hubo dificultades”.³⁹

En realidad, fueron contadas las cintas que, como *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández, *El Suavecito* (1950) de Fernando Méndez y *Casa de vecindad* (1950) de Juan Bustillo Oro, tuvieron problemas con la censura durante los gobiernos de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán. La mayoría de las películas producidas durante el periodo pasaron la revisión de las autoridades de Gobernación sin mayor problema. Quizá el caso de censura más problemático fue el de *Las abandonadas*. Esta cinta estaba ambientada en la época revolucionaria y narraba la historia de amor entre una prostituta y un delincuente (miembro de la Banda del Automóvil Gris) que se hacía pasar por general constitucionalista.⁴⁰ La película no recibió permiso de exhibición, ante el desconcierto de sus

productores. Según declaraciones a la revista *Cinema Reporter* del entonces jefe del departamento de censura de la Secretaría de Gobernación, Felipe Gregorio Castillo, la prohibición había sido causada porque las “escenas duras del film —que las tiene, sin duda alguna—” habían molestado a algunos generales de la Secretaría de la Defensa Nacional, quienes consideraron que se lesionaba el “prestigio de las instituciones armadas”.⁴¹

La censura a *Las abandonadas* fue recibida con sorpresa por la gente relacionada con el cine. Era inusual que se prohibiera una película con el pretexto de que hacía una crítica al caos que vivió el país durante la revolución. De hecho, las cintas dirigidas por Fernando de Fuentes en la década anterior (*El compadre Mendoza* o *El prisionero 13*) habían sido mucho más fuertes en este sentido. Al desconcierto suscitado por la prohibición siguieron una serie de especulaciones sobre el motivo que la había ocasionado. Salvador Novo apuntó en su diario una conversación sostenida en este sentido con Diego Rivera y Frida Kahlo:

Diego y Frida querían saber qué ha pasado al fin con *Las abandonadas*. Los informes son muy contradictorios, y Diego los interpretó, aunque nadie parece saber qué es lo que ha originado el censorio disgusto de los generales. Hay, dicen, unas escenas de *El automóvil gris*, episodio realista que parece inconveniente resucitar. Existe también la teoría de que la suspensión de *Las abandonadas* obedece a una maniobra destinada a favorecer el estreno de *Amok* a tiempo de que, olvidada ya un poco *María Candelaria*, María Félix reciba un premio cinematográfico que *Las abandonadas* le podrían disputar.

Pero entre todas las conjeturas al respecto, la más divertida parece la que afirma que lo que ha irritado a los generales es ver en la película que el protagonista, militar, saca de un burdel a

³⁹ Salvador Elizondo. *op. cit.* p. 86.

⁴⁰ El argumento de la película, escrito por Emilio Fernández y adaptado por Mauricio Magdaleno, tomaba como base algunos sucesos históricos de la Revolución mexicana. En la cinta, el personaje representado por Pedro Armendáriz era el jefe de la Banda del Automóvil Gris, y a la vez un impostor que se hacía pasar por un general constitucionalista. Pero aquella banda de delincuentes que se hizo famosa en la ciudad de México durante el gobierno de Venustiano Carranza en realidad estaba conformada por oficiales constitucionalistas.

Probablemente el Indio y Magdaleno construyeron la imagen del impostor para eludir una posible crítica a los miembros del ejército que participaron en la contienda. Como veremos más adelante, el esfuerzo fue inútil.

⁴¹ Declaraciones de Felipe Gregorio Castillo a *Cinema Reporter*, 9 de diciembre de 1944. Citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* t. III. p. 111.

la que convierte en su esposa. Hombres inflexibles, en la excepción cinematográfica han creído reconocer la regla realista, y han juzgado impertinente una generalización tan ofensiva a sus ojos.

[...] De todos modos, la suspensión de esa película resulta un poco absurda, si Gobernación es la Secretaría encargada de la censura, porque el *script* mismo fue sellado, escena por escena, *retakes* incluidos, por una censura que finalmente autorizó la copia terminada, y que fue impotente, a las cinco de la tarde del día fijado para la primera exhibición, para oponerse a que los militares la ningunearan, congelándola hasta la fecha.⁴²

Según Salvador Elizondo, productor de la película, la causa de la censura fue bastante simple: en algunas secuencias se mostraba a un general que llevaba el águila en el bombín, que era como al parecer lo usaba el general Manuel Avila Camacho durante la época revolucionaria. Por eso, decía Elizondo, la cinta fue enlatada hasta que terminó su sexenio.⁴³ Aunque esto último no es exacto: *Las abandonadas* fue estrenada en el cine Chapultepec el 18 de mayo de 1945, un año antes de que terminara el sexenio de Avila Camacho.⁴⁴ En realidad, se desconocen las causas precisas de la censura a la película, así como el mecanismo empleado por los productores para conseguir finalmente el permiso de exhibición.

En lo que respecta a *Casa de vecindad* y *El Suavecito*, la Comisión Nacional Cinematográfica se limitó a modificar algunas secuencias que consideraba “fuertes” para permitir su exhibición.⁴⁵ En todo caso, la censura oficial fue bastante más benevolente hacia ellas que la crítica periodística. Un editorial de *México Cinema* del 30 de noviembre de 1950 reclamó enérgicamente que

la Comisión hubiera revocado la decisión de prohibir *El Suavecito*. Decía que la cinta desprestigiaría al país en el extranjero “al mostrar los aspectos más denigrantes que tienen nuestras bajas clases sociales, como las de todos los países del mundo”. Y no sólo dañaría la imagen del país en el exterior, sino que al permitir la exportación de la “película canalla”, los productores tendrían claro que “las drásticas, enérgicas prohibiciones, pueden ser modificadas si se conoce el secreto”.⁴⁶

Los productores no estaban demasiado preocupados por encontrar el modo de evadir la censura de la Comisión Nacional Cinematográfica. De hecho, ellos eran los primeros interesados en no hacer nada que levantara mucho escándalo. Y como decía el director Ramón Pereda, tampoco había mucho que censurar: “...porque no existieron aquí películas ‘pasadas de tueste’; hicimos muchas que eran para la gente del pueblo, cosas sencillas, humanas, sin morbo, ni nada de eso, de modo que no hemos tenido problemas en ese sentido”.⁴⁷ Fue mucho más significativa la autocensura que las limitaciones establecidas por el gobierno. Según Emilio Gómez Muriel: “Los productores, los directores y los escritores se fueron censurando y llegó un momento en que el cine mexicano era para mentes infantiles”.⁴⁸

Quizá no todos los directores pensarán, como Gómez Muriel, que se dirigían a mentes infantiles. Pero sí parece haber existido una creencia en la vulnerabilidad de los espectadores ante los mensajes emitidos, lo que hacía que los productores y realizadores del cine mexicano de los cuarenta estuvieran mucho más preocupados que el gobierno en lo que se refería al cuidado de la moral. De manera consciente o inconsciente tenían la noción de que el cine era un factor muy poderoso de influencia sobre el público. Esta creencia hizo que muchos se tomaran muy en serio el papel de moralizadores de la sociedad. A pesar de que la mayoría de las películas estaban hechas para divertir, se tomaban la molestia de que la representación de la conducta

⁴² Salvador Novo. *op. cit.* pp. 234-235.

⁴³ Salvador Elizondo, *loc. cit.*

⁴⁴ Emilio García Riera. *Emilio Fernández. 1904-1986*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional, 1987. pp. 63-65.

⁴⁵ Jesús Castillo López, presidente de la Comisión dispuso que a *El Suavecito* se le hicieran algunos cortes, mientras que a *Casa de vecindad* se le suprimieran dos secuencias. Emilio García Riera. *Historia documental...* t. V. p. 170.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ramón Pereda, en *Testimonios...* vol. 2. p. 50.

⁴⁸ Emilio Gómez Muriel, en *Testimonios...* vol. 3. p. 87.

humana tuviera su consiguiente calificación moral. De esta manera, el público podría tener bien claro qué era lo bueno y qué lo malo, y obtuviera ese catálogo de conductas adecuadas al que se refería Carlos Monsiváis. Más que representar la realidad del momento, las cintas de los años cuarenta se preocuparon por calificarla éticamente, representando así la manera de ver al mundo de quienes las realizaban. Lo interesante es la confluencia de dos actores tan distintos como serían los gobernantes y los realizadores cinematográficos en la vocación por contener o autocontener al discurso fílmico de entonces.

Fuentes citadas

- Aub, Max. *Sala de Espera*. México, SEP-INBA/ Pangea, 1987.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982.
- Cineteca Nacional. *Testimonios para la historia del cine mexicano*, volúmenes 1 al 9. México, Cineteca Nacional, 1976.
- Departamento de Prensa y Publicidad. "Acuerdo que limita la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros." Publicado en el *Diario Oficial* del 10 de julio de 1937.
- Elizondo, Salvador (hijo), "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". En la revista *Nuevo Cine*, num. 1. México, abril de 1961.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-IMCINE, 1992.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1981.
- "Sobre tu capital, cada hora vuela", en *Asamblea de ciudades*. México, CNCA, 1992. Página 20.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México, CNCA, 1994.
- Pelayo, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*. Serie documental producida en México por la UTEC de la SEP. Capítulo "El melodrama familiar".
- Revueltas, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, ERA, 1981.
- *Los días terrenales*. México, Era, 1976.
- Secretaría de Gobernación. *Reglamento de censura cinematográfica*. México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1919.
- Secretaría de la Economía Nacional, Departamento de Estudios Económicos. *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional*. México, 1935. El estudio fue realizado por Sealtiel I. Alatríste y Roberto Rivas Córdova; el proyecto de ley, por Ignacio Otero de la Torre.





¡VÁMONOS CON RAFAEL F. MUÑOZ!

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

La enorme cauda de bibliografía en torno de la novela de la Revolución mexicana nos haría pensar que al buscar estudios y reflexiones en torno a otros novelistas que no fuesen Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán, la tarea no sería del todo difícil, sobre todo si buscamos información y referencias relacionadas con una de las novelas clave de la Revolución Mexicana, como lo es *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz, la cual incluso, al ser llevada a la pantalla se convirtió en un clásico de la filmografía nacional. Sin embargo, cabe decir que no es así. Pocos son los estudios que en profundidad se acercan a estudiar esta novela, a la que el propio autor calificó en algún momento como una obra mal concebida y construida a retazos¹.

Por esa razón a lo largo de este trabajo reflexionaremos en torno a los alcances y el significado actual que puede

tener la narrativa de la Revolución Mexicana y abordaremos como caso particular a Rafael F. Muñoz y a su novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* en su fortuna crítica, en virtud de que si bien tanto la novela como el autor suelen ser siempre mencionados en estudios sobre esta tendencia fundamental en la literatura mexicana del siglo xx; sorprende las escasas valoraciones, estudios y análisis críticos en donde se procure observar con detenimiento los atributos y aportaciones del autor y las que pudieran haber en esta obra narrativa, en relación con la llamada novela de la Revolución mexicana y, en términos más amplios, con la narrativa mexicana del siglo xx.

La Revolución mexicana y su herencia narrativa

La llamada novela de la Revolución mexicana, o más bien, en su conjunto, la narrativa de la Revolución mexicana, puede considerarse como algo más que una corriente en la literatura mexicana. El conjunto de obras que conforman el amplio espectro que podemos ubicar desde la aparición de *Tomóchic* (1893-1895) de Heriberto Frías a *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, refleja una cauda de acontecimientos sociales que van desde el anuncio de las contradicciones del régimen porfiriano y su consecuente

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ En la célebre entrevista que le concedió a Emmanuel Carballo, el autor de *¡Vámonos con Pancho Villa!* menciona que la novela: "nació, como nacen los católicos, con infame pecado original: el de no estar planeada como novela. tiene dos ritmos: uno muy rápido, el de la primera mitad; el otro muy lento. La parte inicial es una escueta narración de sucesos. En la última parte el superviviente, Tiburcio Maya, comienza a meditar sobre lo que es la revolución, sobre lo que representa, sobre su propia actuación. Tiburcio no sólo medita, también actúa: acompaña en su ocaso, con fidelidad perruna, a Francisco Villa". (Carballo, 1986, p. 343).

debacle, a través de una historia testimonial de sus excesos hasta la descripción literaria de los instantes de la propia muerte del general y cacique revolucionario en una cama y en pleno México moderno, ejemplificando con elocuencia la propia muerte del proceso revolucionario, personificado en ese sujeto denominado como Artemio Cruz². Entre ambas obras narrativas y testimoniales, hay un sin fin de novelas, cuentos, y hasta teatro y cine mexicano que no sólo toman como tema central a la Revolución mexicana, sino que expresan una identidad, es decir, una manera de ser, pensar y sentir que se corresponde con una realidad y una historia. La narrativa de la Revolución mexicana, no fue, desde luego, el primer movimiento literario o artístico importante de México, pero sí habría que considerarlo como uno de los movimientos de mayor alcance, originalidad e impulso.

José Luis Martínez, en un ensayo titulado “En busca del carácter de la literatura mexicana”³, reflexiona de la siguiente manera al respecto:

Ciertamente, nuestra novela, nuestro teatro y nuestra poesía son, a su manera, otra historia más profunda y más rica de México y sin su conocimiento ignoraríamos el latido humano, y en ocasiones, el revés de la historia. Mas, apurando un poco el análisis, advertiremos en la mayoría de estas expresiones de la realidad dos tipos de limitaciones. En primer lugar, nuestras obras literarias, al proponerse la expresión de la realidad, suelen quedarse en el primer grado de elaboración literaria que es el registro documental, al que sólo exigimos la

verdad, la intensidad y la eficacia de sus imágenes, y sólo excepcionalmente (...) se atreven a transmutar aquella visión en mitos o en creaciones, según la facultad maestra de la literatura, y cuya vida y cuya verdad sean las del arte y la imaginación creadora. (Martínez, 1993: pp. 121-122).

Y no cabe duda que la narrativa de la Revolución mexicana, a través de la verdad del arte y la imaginación creadora, logró crear una imagen, una identidad y una pluralidad de testimonios del ingreso de México al siglo xx y de la naturaleza y contradicciones de su propia realidad social y cultural.

Una de las mayores aportaciones que ofrece como tendencia literaria es la de conjuntar el hecho literario, con la del reportaje periodístico y con la del testimonio histórico. En la mayoría de las obras de la narrativa de la Revolución mexicana se confunden el hecho testimonial, el reportaje periodístico y el escrito autobiográfico. Por ello cualquier novela de la Revolución, no resulta una apología de los hechos armados, ni una oda a los héroes o caudillos revolucionarios. La tendencia en la técnica literaria se orientó en la mayoría de las veces hacia la novela testimonial o autobiográfica; pero, como ocurrió de manera notoria en buena parte de la novelística de Mariano Azuela, también se trató de una apropiación o aclimatación de las propuestas y hallazgos que desarrolló Emile Zola con la llamada “novela experimental”, mejor conocida como novela naturalista⁴; sin que tengamos que afirmar que la narrativa de la Revolución mexicana, sea en rigor un modelo de novela naturalista; puesto que a diferencia del autor francés, los narradores de la Revolución mexicana expresan un sentido de verdad matizado por la presencia misma del autor en mayor o menor medida

² Es claro que existen muchas otras obras literarias que han surgido después de la célebre novela de Carlos Fuentes y también puede ser bastante discutible si la novela de Frías marca el inicio de la Novela de la Revolución como movimiento literario o como lo señalan otros estudios, el mérito le corresponde a *Los de abajo* de Mariano Azuela, o *La majestad caída* de Juan A. Mateos, que data de 1911. En todo caso, de lo que se trata aquí es de marcar en términos generales una ruta común en la literatura mexicana, más que de intentar su clasificación; labor que por cierto ya han hecho otros autores en importantes y fundamentales estudios.

³ Originalmente se trató de un discurso leído ante la Academia Mexicana de la Lengua el 22 de abril de 1990.

⁴ Es Dessau quien advierte con claridad los acercamientos de la novela de la Revolución con el naturalismo, en especial en el caso de Azuela y menciona de él lo siguiente: “La crítica de circunstancias que él considera injustas o absurdas es el punto de partida de su obra. Así mismo, tal es la causa de su permanente admiración por Émile Zola (...)” (Dessau, 1973: pp. 162-163).

en los acontecimientos narrados, ya sea porque los hechos puedan ser narrados en primera persona; es decir de forma autobiográfica o por haber tenido de algún modo el privilegio de haber sido participante o protagonista de los acontecimientos, constituyéndose por ello en una suerte de narrador que crea complicidades entre el lector y el hecho literario, creando con ello una cierta ambigüedad en la ficcionalización literaria ¿cuáles de los hechos narrados ocurrieron en realidad y cuáles no? ¿Realmente existió Demetrio Macías en la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela? ¿Y los Leones de San Pablo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Muñoz, tuvieron existencia y acaso ciertamente vivieron y fueron protagonistas de los acontecimientos que narra el autor?

En esta ambigüedad está, creemos, la cercanía y al mismo tiempo la diferencia entre la narrativa de la Revolución y la novela naturalista propuesta por Zola, quien en su llamado “Manifiesto naturalista” expone que:

El naturalismo en las letras es (...) el regreso a la naturaleza y al hombre. Es la observación directa, la anatomía exacta de lo que existe. Así pues no más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absolutos, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana. (Zola, 1989: pp. 109-147).

Desde esta perspectiva, es evidente la estrecha relación entre la novela “experimental” o naturalista y la novela de la Revolución mexicana, lo mismo en autores como Azuela, como en Martín Luis Guzmán y en el propio Rafael F. Muñoz y mucho más afortunados que en la novelística de Federico Gamboa, a quien normalmente se le identifica como el autor naturalista mexicano por antonomasia⁵. Pero no hay que olvidar que la propuesta del escritor francés fue más allá que la de la “observación directa” con los sucesos por relatar, pues buscaba

vincular a la literatura con la ciencia, como lo explica de la siguiente manera:

Debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico o el físico operan sobre los cuerpos vivos. El determinismo lo domina todo. La investigación científica y el razonamiento experimental combaten, una a una, las hipótesis de los idealistas y reemplazan las novelas de pura imaginación por las novelas de observación y experimentales. (Zola, 1989: pp. 31-71).

Y es claro, de nuestra perspectiva, que las pretensiones de la mayor parte de quienes escribieron en torno de la gesta armada, no buscaban necesariamente ser “objetivos” para establecer y demostrar tesis de carácter social o humanas, sino ante todo exponer desde su propia experiencia, su propia verdad de lo que vieron o vivieron. Periodismo y literatura se entremezclaron de manera muy rica y diversa.

El propio Rafael F. Muñoz, en el epígrafe con que inicia esta novela advierte que todo cuanto está en el texto es verdad⁶. ¿Pero realmente importa que lo relatado sean hechos verificables, que alguna vez ocurrieron tal y como se narran? ¿o vale más la verdad narrativa, en donde la ficcionalización y su consecuente fuerza generadora de verosimilitud, modeliza con mayor riqueza los acontecimientos históricos que pudieron haber tenido verificativo en algún momento dado?

De ahí quizás, una de las mayores aportaciones de esta tendencia en la literatura mexicana sea la de haber vinculado y establecido puentes entre la literatura, el periodismo, las memorias y desde luego, la historiografía de la Revolución mexicana⁷. La narrativa de la

⁵ Sobre la incorporación del naturalismo en la literatura mexicana, puede consultarse el estudio de María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México*, (García Barragán, 1993).

⁶ Así lo expone Muñoz textualmente: “Los sucesos referidos aquí son ciertos, uno por uno. El autor atribuye todos a un mismo grupo de hombres, para hacer una novela de audacia, heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre, alrededor de la figura imponente de FRANCISCO VILLA” (*sic*) (Muñoz, 1987: p. 8).

⁷ Baste observar cómo en la actualidad numerosos críticos e investigadores, tanto en los dominios de la literatura, como de la sociología y la historia, se acercan a la narrativa de la

revolución, podría verse así, desde esta perspectiva, como un fenómeno equivalente a la vasta secuela de obras de cronistas de Indias durante los siglos XVI y XVII, aun cuando la intención fuese específicamente testimonial y no literaria, mientras que los narradores de la Revolución, intentan justamente conjugar testimonio con literatura, como fue el caso de Rafael F. Muñoz.

Suele también hacerse mención a los vínculos habidos entre la narrativa de la Revolución mexicana y el movimiento muralista. Se pueden encontrar multitud de cercanías y de preocupaciones estéticas comunes, pero no sólo entre la pintura y la literatura de este periodo el arte mexicano, sino en general en todo el arte mexicano posrevolucionario (Rodríguez coronel, 1975 y Paolini, 1996).

Hay, como puede observarse en buena parte de la obra muralística de José Clemente Orozco, una preocupación por dar una versión testimonial y crítica de lo que fue el levantamiento armado y de las virtudes y contradicciones a veces bárbaras y brutales de los acontecimientos. Orozco plasma con maestría el



dramatismo y el enorme juego de espejos y contrastes que significó para la cultura mexicana el movimiento revolucionario en los albores del siglo XX.

También se ha escrito y mencionado mucho las cercanías con el lenguaje cinematográfico, en donde, desde luego, la narrativa de Rafael F. Muñoz ocupa un lugar preponderante⁸.

Pero, como hemos advertido, no se trata específicamente de influencias, sino de vasos comunicantes. Y en todo caso las mutuas influencias, terminaron encontrándose y reflejándose en el cine y en el teatro en donde com-

partieron espacios creativos pintores, escritores, dramaturgos, músicos, escenógrafos, coreógrafas, realizando de manera conjunta grandes creaciones, como ocurrió en 1940 con el espectáculo de danza-drama titulado *La coronela* concebido y creado a partir de los célebres grabados de José Guadalupe Posada y realizado por el director japonés Seki Sano, la coreógrafa y bailarina Waldeen, textos de Efraín Huerta y con escenografía del pintor Gabriel Fernández Ledesma y música de Silvestre Revueltas. En este ejemplo, la estética del arte mexicano posrevolucionario y la de la narrativa de la revolución se daban la mano.

Revolución mexicana, en busca de fuentes y testimonios; como podrá constatar en ejemplos de trabajos recientes, como en Max Parra y su texto "Villa y la subjetividad política popular: un acercamiento subalternista a *Los de abajo* de Mariano Azuela (PARRA, 2002: pp. 11-26), el trabajo de Teresita Quiroz Ávila, "Las novelas de Mariano Azuela, fuente para la historia urbana", (Quiroz Ávila, 2002: pp. 243-275) o el de Óscar Mata, "Pancho Villa para niños" (Mata, 2002, pp. 223-230).

⁸ Sobre el cine y la Revolución mexicana, véase el trabajo de Andrés de Luna, *La batalla y su sombra, (La revolución en el cine mexicano*, (De Luna, 1984), y un ensayo reciente mío titulado *Fernando de Fuentes y la búsqueda de un cine de la Revolución mexicana* (Ortiz Bullé Goyri, 2003).

Fortuna crítica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* y de su autor

Como se mencionó líneas arriba, en una entrevista a Emmanuel Carballo, Rafael F. Muñoz, relata que *¡Vámonos con Pancho Villa!* fue escrita después de haber conjuntado una buena cantidad de relatos, que había ido publicando en el periódico semanalmente. Cuando vio que el material podría constituirse como novela, puso manos a la obra y culminó su intento (Carballo, 1986: pp. 341-361).

Creemos que el hecho mismo de que los lectores, en especial los críticos literarios, supiesen o reconociesen de antemano que el texto se construyó como la suma de relatos en torno a un motivo conductor, hizo que en muchos casos, al menos se considerara que la novela en su estructura manifestara deficiencias, como para considerarla como una obra narrativa de primer nivel. Es posible que si nadie hubiese tenido conocimiento del accionar literario de Muñoz, los comentarios hacia la novela se hubiesen orientado hacia elogiar y mencionar que precisamente la novela cuenta entre sus virtudes el hecho de que su “estructuración literaria permite que cada capítulo pueda valer como un cuento independiente”, como podría parafrasearse a algún comentario valorativo en torno de la novela en cuestión. Es claro que Muñoz, como narrador de la Revolución no tiene la trascendencia de autores como Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán, si no por falta de méritos, que los tiene; sí por falta de una obra más abundante; como sí la tienen los otros dos grandes narradores y otros más. Tan es así, que su obra no ha merecido hasta el momento la seriedad y a amplitud de estudios que sí se han dedicado a novelas como *Los de abajo*, o *Andrés Pérez Maderista* de Azuela, o *La sombra del caudillo* o *El águila y la Serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán. Pero el hecho de que no hayan sido valoradas con amplitud las dos novelas fundamentales de la narrativa de Rafael F. Muñoz (*¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*; sin contar *Si me han de matar mañana...* y sus *Relatos de la revolución*), no le resta su trascendencia dentro del universo testimonial que la narrativa de la Revolución tuvo y tiene para la historiografía mexicana, así como su intrínseco valor literario que contiene su obra en conjunto.

Veamos algunos ejemplos representativos de lo que bajo diversos estudios y perspectivas de crítica e historia literaria, se ha dicho de Rafael F. Muñoz y en particular de *¡Vámonos con Pancho Villa!*.

De él menciona lo siguiente José Luis Martínez en sus reflexiones en torno de los narradores de la Revolución mexicana:

A Rafael F. Muñoz, le fue dado presenciar la Revolución mexicana cuando apenas era un adolescente. Originario de una provincia del norte de la república, desde donde vinieron las avanzadas rebeldes más violentas, estuvo cerca de uno de los hombres más temidos en el entonces revuelto país, de quien gozaba fama de cruel y sanguinario sobre todos, de Pancho Villa. En los hechos del guerrillero, en sus inverosímiles hazañas y en la desesperación de su mexicanismo, Rafael F. Muñoz encontró la materia para sus escritos.

De ahí proviene lo sustancial de su pluma, y de su tierra misma el ágil estilo con que escribe sus novelas y sus cuentos. La obra central de su producción literaria es *Vámonos con Pancho Villa* (1931), reflejo de innumerables acciones y escenas de la vida revolucionaria en el norte del país. (Martínez, 1994: p. 58)

Helena Beristáin en su tesis de licenciatura (Letras Hispánicas, 1963) *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, hace una valoración muy positiva de Rafael F. Muñoz y en particular de su novela. Se refiere a su obra de la siguiente manera:

Es éste uno de los escritores más objetivos y menos parciales, de los que dedicaron sus trabajos al mismo tema; ningún apasionamiento se advierte en el enjuiciamiento que hace, por ejemplo, de la seductora figura de Pancho Villa, a pesar de lo muy grande que debe haber sido la impresión que en él produjo el caudillo cuando lo conoció, casi niño. Su clara inteligencia es el instrumento para comprender y reducir a sus proporciones reales, a una personalidad que casi para todos ha resultado contradictoria, desproporcionada y absurda.

(...)

Su técnica realista es de las más logradas. No deforma, no caricatura; la intención satírica,

cuando la hay, es una salsa picante que añade sabor discretamente. Los personajes llegan a ser sublimes, tremendos, pero no salen del marco de lo humano y de lo posible: Villa y Tiburcio Maya, por ejemplo.

(...)

¡Vámonos con Pancho Villa! Es una de las mejores novelas que se han escrito sobre este tema. (Beristáin, 1963: pp. 89-92)

En un estudio reciente sobre literatura mexicana, de uno de los críticos de nueva generación, Christopher Domínguez, la valoración en cambio, se vuelve un tanto lapidaria, no sólo en el caso de Rafael F. Muñoz y su novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, sino en general en relación con varios autores de la narrativa de la revolución:

Los novelistas inmediatamente posteriores a la generación del Ateneo ni siquiera intentaron remedar la épica crítica de Guzmán y Vasconcelos. Indiferentes al clasicismo, Francisco L. Urquiza (1891-1969), Gregorio López y Fuentes (1897-1966), Rafael F. Muñoz (1899-1972) y Nellie Campobello (1909-?) enfrentan la Revolución mexicana utilizando las herramientas del antiguo realismo, como si *La tormenta* o *El águila y la serpiente* no hubieran sido escritas o fueran, solamente, libros de memorias. (Domínguez Michael, 1997: p. 451)

En realidad, aparentemente, Christopher Domínguez, en su visión crítica de la novela de la Revolución, no parece advertir la influencia y la apropiación en estos autores, como en Azuela, de la técnica narrativa propuesta por Zola y espera, en cualquier forma, que los autores y las obras que menciona, sigan bajo el patrón hegemónico de Guzmán y Vasconcelos. De otra manera no se entiende su particular punto de vista. Lo que queda claro es que para él, tanto Rafael F. Muñoz como Nellie Campobello y los demás narradores que menciona, no son otra cosa más que narradores adocenados de una tendencia literaria que sólo tuvo dos nombres: Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos.

Pero también hay menciones en otros autores como Brushwood, en donde los defectos y virtudes tanto de la novela como de nuestro autor son ponderados con

rigor y sabiduría y que por la justeza de las apreciaciones vale la pena citar *in extenso*:

La oleada de novelas de la Revolución que se levantó en 1931 muestra varias formas distintas de contar la historia, con algunas características comunes a la mayoría de los libros que se han escrito sobre el tema: son relatos lineales y episódicos y los personajes apenas están esbozados. En general todo -estructura, estilo, caracterización y aún ideología queda subordinado a la necesidad que siente cada autor de decirnos cómo pasó lo que pasó. *¡Vámonos con Pancho Villa!*, primera novela de Rafael Muñoz, es un ejemplo excelente de relato ciertamente legible que, al ser analizado, parece mostrar casi todos los defectos artísticos imaginables. Sería una pérdida de tiempo señalar objetivamente las fallas que el libro tiene en común con tantos otros. La cuestión esencial es el porqué es un buen libro si tanto puede decirse en su contra. Una de las razones es la facilidad narrativa del autor. Como muchos otros novelistas, Muñoz era un periodista experto, y llevó al dibujo de sus viñetas de los hombres de Villa la descripción fácil y superficial que caracteriza un buen relato periodístico “de interés humano”. Pero hay algo, además, acaso una suerte particular de creatividad: Muñoz ha recreado su propio anhelo de contar la historia y sus lectores se ven atrapados por el deseo de saber cómo fueron aquellos hombres. La respuesta es que fueron hombres bastante comunes y corrientes dotados de grados variables de lealtad, persistencia, heroísmo, y que estuvieron unidos por un impulso -más sentido que comprendido- al cambio. En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la Revolución pertenece al pueblo no porque haya una argumentación económica favorable al proletariado, sino porque ve a la gente del pueblo como individuos constituyentes de la sociedad. La ideología política no es importante; el papel activo del pueblo es lo que importa. (Brushwood, 1992: pp. 354-355).

Creemos junto con Brushwood que lo que podrían parecer como errores o carencias en la técnica narrativa de Muñoz, por la fuerza de lo relatado en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, esos probables defectos se tornan virtudes; la descripción reporteril de los hechos, la

dependencia del autor a sus orígenes periodísticos matizan su discurso y le dan un estilo muy personal, diferente al de los "consagrados" Azuela y Guzmán. Salvando las distancias, a Rafael F. Muñoz le ocurre lo que a José Clemente Orozco en el muralismo, quien sin negar sus orígenes como caricaturista y grabador, hace uso del lenguaje de esas técnicas en su obra monumental y de caballete, dando por resultado un arte de gran fuerza y originalidad. Lo que podría constituirse como una rémora, termina siendo una virtud.

Una valoración a todas luces enriquecedora de esta novela de Muñoz es la que realiza Dessau en su fundamental estudio *La novela de la Revolución mexicana* y que a continuación citamos:

En *Vámonos con Pancho Villa*, para la representación literaria de la Revolución, Muñoz se vale del simple relato de episodios reveladores por sí mismos y que expresan su mensaje mediante la intensidad de lo acontecido y vivido. La actividad creadora del autor se basa, ante todo, en la elección del tema. Sin embargo, la enorme importancia de la Revolución mexicana hace que el autor no se limite a esa forma narrativa de novelística, sino que tome una posición más teórica. La complejidad del tema le obliga a tratar de presentar un cuadro completo en forma de novela. Se le ofrecen dos posibilidades para alcanzar ese objetivo, y de ambas se vale Muñoz. Una es la simple yuxtaposición de narraciones, que une diversos aspectos en un todo y de la suma de los episodios hace surgir un mensaje profundo. (La recopilación y armonía de los episodios constituye en este caso parte esencial del trabajo creador.) La otra es la sucesión de episodios de la vida de una persona o de un grupo, que corren sincronizados con un concreto proceso histórico. Además de la elección y sincronización de los episodios, el autor debe concentrarse, sobre todo, en los procesos mentales del héroe y en su reacción ante los acontecimientos, para dar sentido a ciertos hechos en que se confunden los límites entre la literatura y la historia. (Dessau, 1973: pp. 346-347).

Vista desde esta valoración *Vámonos con Pancho Villa*, se constituye como novela en su estructura como un

juego de intensidades que se contrastan con dos ritmos opuestos; uno, el vertiginoso, que corresponde con los sucesos de la primera parte, en donde la vitalidad de los Leones de San Pablo se comparte con la del gran caudillo, mientras que en la segunda parte, el ritmo semilento corresponde con la suerte de peripecia de tragedia griega en la que Villa se ve envuelto, acompañado por el más desolado de sus hombres, el último sobreviviente de los Leones de San Pablo: Tiburcio Maya.

Vale la pena citar aquí la valoración estética que hace de la novela de la Revolución y de la obra de Rafael F. Muñoz, José Revueltas en un ensayo titulado "La novela, tarea de México":

Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Jorge Ferreira, José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes y José Rubén Romero (...) forman también dentro del grupo clasificado como *novelistas de la revolución*. En este caso, como el de Don Mariano Azuela, la clasificación continúa siendo arbitraria, inexacta, superficial y sin sentido. Todos ellos sustentan, en efecto, ideas revolucionarias de diversos matices, pero no en todos ellos la obra tiene ese carácter.

Mientras en Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz la obra es profundamente realista y por ende revolucionaria y dialéctica, en Ferretis, Mancisidor y López y Fuentes la obra es de un idealismo sentimental y finalista que no tiene nada de común con el realismo. Martín Luis Guzmán y Rafael Muñoz toman la realidad sin prejuicios, sin tesis previas, sin nociones metafísicas —rojas o blancas— sobre el bien y el mal; es decir, como todo escritor verdadero debe enfrentarse al problema de la creación literaria. (Revueltas, 1983: pp. 231-240)

Revueltas, como se ve, es uno de los pocos escritores que al revisar a los autores y sus obras, pone en el mismo nivel creativo a Martín Luis Guzmán y a Rafael F. Muñoz. Pero, como mencionamos líneas arriba, este prejuicio pudo haberse generalizado ante la escasa producción literaria de Muñoz, en comparación con la de sus contemporáneos, a lo que debe añadirse la singular modestia con que él mismo se autodefinía como un "escritor de cuentos" y sólo eso.

Hay que mencionar aquí una tesis de licenciatura en letras hispánicas de la UNAM que aborda la obra de Muñoz y en particular *¡Vámonos con Pancho Villa!* con un acercamiento intrerresante: la del tratamiento que el autor hace del mito del general Villa. El autor de la tesis es Serafín Díaz García y el título es *El mito de Villa en la novela de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!* (Díaz García, 1997). El trabajo muestra, que la obra de Rafael F. Muñoz, sigue vigente y que merece su lectura y nuevos y esclarecedores estudios y valoraciones.

¡Vámonos con Pancho Villa...y con Rafael F. Muñoz!

Puede ser que desde un análisis estructural, o desde un riguroso análisis literario la novela de Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!* ofrezca carencias en su conformación, como puede ser el mismo final anticlimático en que culmina la segunda parte, con la muerte de Tiburcio Maya, quien al no delatar al mismo asesino de su propia familia, a su jefe al general Francisco Villa, permite que éste sobreviva.

Pero también es cierto que en esta confrontación de dos mundos, de dos perspectivas de la realidad; la del mítico caudillo Pancho Villa, se establece un retrato de contrastes entre la realidad del México revolucionario y la del México de siempre: la del hombre común, su mundo de lealtades y sus ideales de vida.

Ese alto contraste entre el hombre común, el hombre del

campo que deja todo para encontrar sentido a su vida y el de la arrolladora figura del Centauro del Norte ofrece un sentido plástico a la novela que la convierte en una suerte de dístico, en donde dos secuencias con ritmo diferente se contraponen y ofrecen un panorama y una versión original de los significados que para los campesinos levantados en armas llegó a tener la Revolución mexicana; ya no sólo como una forma de vida como ocurre con Demetrio Macías y sus hombres en *Los de abajo* de Azuela, sino como un camino para que hombres como Tiburcio Maya y los demás Leones de San Pablo encontrasen una identidad y valores que se ubican más allá de la propia vida.

Varios pasajes narrativos de esta novela ocupan un lugar privilegiado en toda la historia de la literatura mexicana como son los pasajes en que los Leones de San Pablo, uno tras otro van muriendo en los combates; de entre ellos están la secuencia del intento de ajusticiamiento, por parte del imberbe militar huertista, del gordo Melitón Botello que culmina con un diálogo entre el joven combatiente que encabezó la operación de rescate y Tiburcio Maya:



—Vimos que los iban a colgar, y echamos carrera...

Me alegro de haber llegado a tiempo para salvarlos.

Tiburcio le miró con una profunda mirada. Su boca tenía un gesto duro de desprecio, la voz temblaba de cólera y el puño se elevó amenazante:

—Debías haberte quedado donde estabas, baboso, y seguir comiendo zacate... Nosotros preferimos que nos hubieran ahorcado, y no deberle la vida a nadie... (Muñoz, 1987, p. 53)

El otro pasaje es, desde luego, el del capítulo “El círculo de la muerte”, en donde el macabro juego de la ruleta rusa termina por segar la vida de Melitón, con el cual el autor da su testimonio, no sólo de la crudeza de la vida de aquellos hombres y el valor que a ésta le daban, sino la conciencia que en ellos había de que la vida podría resultar tan absurda como la propia muerte, como se muestra en el momento en que el pobre Melitón Botello termina dándose a sí mismo, el tiro de gracia.

Varios son los pasajes extraordinarios en donde Muñoz retrata a Villa de una manera admirable, como cuando el caudillo muestra temor y espanto ante la perspectiva de verse contagiado de viruela al final del capítulo “El vagón 7121”⁹; que contrasta con el terrorífico capítulo de “El desertor”, en donde el propio general Villa va en busca de Tiburcio Maya, que ha desertado de la División del Norte y para asegurarse de que no habrá en adelante nada que se interponga entre él y la fidelidad y valor del viejo campesino; asesina a toda su familia, para terminar diciéndole en forma sorprendentemente lacónica: “Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos...” (Muñoz, 1987, p. 92).

Junto con Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz supo conjuntar los aspectos valiosos del periodismo con los de la literatura. Ambas formas de escritura en Muñoz se entremezclan con su talento de narrador y su visión crítica de la realidad de su tiempo, sin concesiones para sentimentalismos o para enaltecer héroes o crear romances en medio del fragor de la lucha revolucionaria.

El mejor retrato de Muñoz, creemos que lo ha hecho Max Aub en *Guía de narradores de la Revolución mexicana*:

Fue el más “reporteril” de todos, pero se engañarían los que creyeran que su literatura estaba hecha para el periódico, llamado a desaparecer con el del día siguiente. Rafael F. Muñoz, como todos los narradores de esta época,

relata lo cierto pero lo amalgama con lo que debiera haber sido (...). Ahora bien, para la historia, la verdad será la del novelista.

En nadie como él —como no sea en Gregorio López y Fuentes, que carece de su garra de narrador, y se irá por los senderos del “indigenismo”— se deja constancia de ese machihembrar de realidad e imaginación, sin tomar partido, como no sea adverso, para elevar un monumento de admiración precisamente a lo que no se quiere admirar, tan propio del género. (...)

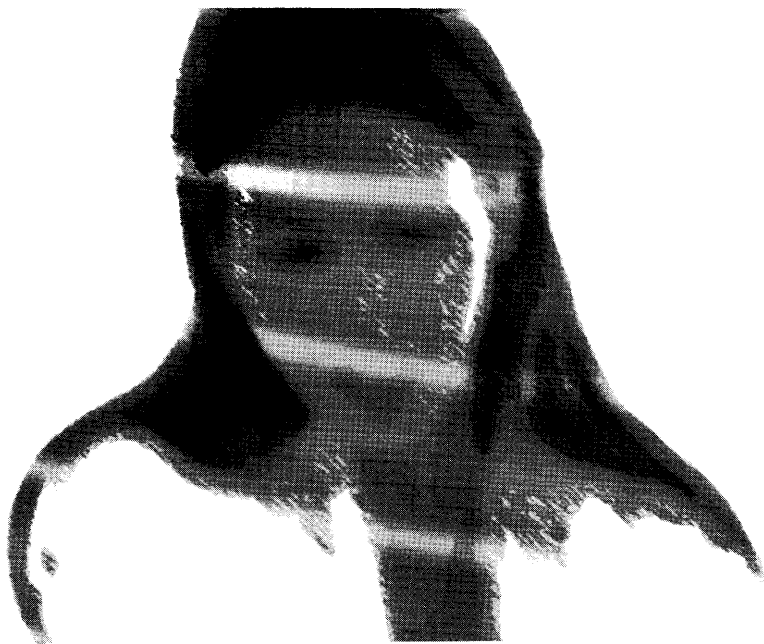
Rafael F. Muñoz prefirió el hecho al dicho. Su estilo es puro, desnudo, sin cuidados femeniles. Escribió lo que tenía a pecho, luego calló, dedicándose a jugar al dominó. (Aub, 1985: pp. 43-44)

Por nuestra parte podemos decir que su talento como narrador es y ha sido modelo e influencia para muchos otros escritores mexicanos del siglo xx, sin excluir al propio Juan Rulfo, quien en una ocasión mencionó lo siguiente:

La novela de la Revolución mexicana me dio más o menos una idea de lo que había sido la Revolución. Yo conocí la historia a través de la narrativa. Ahí comprendí qué había sido la Revolución. No me tocó vivirla. Reconozco que fueron esos autores, hoy subestimados, los que realmente abrieron el ciclo de la novela mexicana. Por ejemplo, Rafael F. Muñoz, Azuela, Martín Luis Guzmán, López y Fuentes sobre todo en *Campamento*, más que en el resto de su obra. De Muñoz es importante *Se llevaron el cañón para Bachimba*. También su novela histórica sobre Santa Anna, que trata irónicamente a este personaje de la historia mexicana (Rulfo, 1973).

Finalmente, queda este texto abierto, inconcluso, como una invitación para acercarnos de nuevo a la obra narrativa de Muñoz y reconocer en él al gran narrador que fue, junto con sus aportaciones a la literatura y a la cultura mexicana del siglo xx.

⁹ Véanse los comentarios sobre este célebre pasaje que realiza Óscar Mata en su ensayo “Pancho Villa para niños”, (Mata, 2002: pp. 223-230).



Obra citada o consultada¹⁰

Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones del Norte, Hannover, New Hampshire, 1986.

Aub, Max, *Ensayos mexicanos*, UNAM, México, 1974, 300 pp.

———, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, FCE (Lecturas mexicanas, 97), México, 1985, 64 pp. + ilustr.

Benítez, Mirna, Pompeya García, et. al., “¡Vámonos con Pancho Villa! de Rafael F. Muñoz”, en *Semiosis*, Universidad Veracruzana, Nueva época, núm. 3-4 enero-diciembre 1998,

Beristáin, Helena, *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, (tesis), FF y L. UNAM, México, 1963. 99 pp.

Bernal Alanís, Tomás, “Entre las balas y las ideas: la novela de la Revolución”, en *Tema y variaciones de*

literatura (literatura mexicana siglo XX), núm. 16, semestre I 2001, UAM-A, México, pp. 37-46

Brenner, Anita. *The wind that Swept Mexico. The history of the Mexican Revolution.*: Harper. New York and London, 1943.

Brushwood, J.S. “The Mexican Understanding of Realism and Naturalism”. *Hispania*, vol. 43, núm. 4 (1960): 521-28.

———, J.S., *México en su novela*, tr. Francisco González Arámburu, FCE, Tezontle, México, 1992, 436 pp.

Campo, Xorge del. *Letras y balas: La narrativa de la Revolución Mexicana*. DF: Emes Editores, México, 2001.

Castro Leal, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*. Aguilar, México, 1966

———, *Semblanzas de Académicos*. Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana, México, 1975, 313 pp.

De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra, (la Revolución en el cine mexicano)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1984, 300 pp.

Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*, tr. José Utrilla, FCE (colecc. Popular, 117), México, 1973, 477 pp.

Díaz García, Serafín, *El mito de Villa en la novela de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!* (Tesis de licenciatura Letras Hispánicas), FF y L. UNAM, México, 1997, 118 pp.

¹⁰ Se ha procurado ofrecer, no sólo la bibliografía que nos fue útil para la realización de este trabajo, sino también la que consideramos puede resultar indispensable para cualquiera que en la actualidad se interese por acercarse al estudio y revisión, desde nuestros días, de la narrativa de la Revolución mexicana.

Es notorio que buena parte de las referencias son más bien recientes; sin faltar, por ello, los estudios clásicos como los de Dessau, Aub y Brushwood.

- Dictionary of Mexican Literature* (ed. by Eladio Cortés), Greenwood Press, Connecticut/London, 1992.
- Domínguez Michael, Christopher, *Tiros en el concierto*, ed. Era, México, 1997, 570 pp.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: the Politics of Form*. University of Texas Press, Austin: 1997.
- García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México*. UNAM, México, 1993, 132 pp.
- González. Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*, Ediciones Botas, México, 1951.
- González Echeverría, Roberto. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, Coloquio de Yale*. Monte Avila, Caracas, 1989
- Gyrko, Lanin A. "Twentieth-Century Fiction". *Mexican Literature : A History*, David William Foster (ed.), University of Texas Press, Austin, 1994. 251-58.
- Kuteischikova, Vera, "La novela de la Revolución mexicana y la primera narrativa soviética", en, Aurora, M. Ocampo. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. UNAM, México, 1981. pp. 87-103.
- La novela de la Revolución* (Roberto Suárez, ed.), ed. Promexa, México, 1992.
- Magaña Esquivel, Antonio. *La novela de la Revolución*. Editorial Porrúa, México, 1974.
- Martínez, José Luis, "En busca del carácter de la literatura mexicana", en *El trato con los escritores y otros estudios*, UAM, (colec. Molinos de viento, 80), México, 1993, pp. 107-128.
- , *Literatura Mexicana Siglo XX, (1910-1949)*, CNCA (Tercera serie Lecturas Mexicanas, 29), México, 1994, 374 pp.
- Mata, Óscar, "Pancho Villa para niños" *Tema y variaciones de literatura (Mito, historia y literatura)*, núm. 18, semestre I, UAM-A, México, 2002. pp. 223-230.
- Monsiváis, Carlos, " 'Rulfo es un clásico vivo', Texto leído antenoche en el Palacio de Bellas Artes en la apertura del Homenaje Nacional a Juan Rulfo", en *La Jornada*, 5 de mayo de 1996. <http://www.jornada.unam.mx/1996/may96/960505/MONSI000-071.html> (mayo, 2003)
- Morton, F. Rand, *Los novelistas de la Revolución Mexicana*, Ed. Cultura, México 1949.
- Muñoz, Rafael F., *¡Vámonos con Pancho Villal*, Espasa-Calpe Mexicana S.A. (colec. Austral, 896), México, 1987, 208 pp.
- Ocampo, Aurora, M. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. UNAM, México, 1981
- , (ed.), *Diccionario de Escritores Mexicanos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, México, 1993.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Fernando de Fuentes y la búsqueda de un cine de la Revolución Mexicana", en *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM-A, núm. 25/26 2003, pp. 161-173.
- Paolini, Claire (ed.), *New Orleans: Sixteenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Tulane University, Mew Orleans, 1995. 143-52.
- , *De la pantalla al texto: la narrativa mexicana del siglo XX*. Traducción de Ignacio Quirarte., Universidad Nacional Autónoma de México, México 1996.
- , "Pancho Villa at the Movies": Cinematic Techniques in the Works of Guzmán and Muñoz". *Latin American Literature and Mass Media*, Edmundo Paz-Soldán y Debra A. Castillo (ed.), Garland Publishing, New York, 2001. 41-56.
- Parra, Max, "Villa y la subjetividad política popular": un acercamiento subalternista a *Los de abajo* de Mariano Azuela, en *Foro Hispánico, revista hispánica de Flandes y Holanda, (El laberinto de la solidaridad. Cultura y Política en México (1910-2000)*, núm 22, 2002, pp. 11-27
- Prada Oropeza, Renato. "Ficcionalización e interpretación en la novela de la Revolución mexicana". *Texto Crítico*, vol. 4 (nueva época), núm. 8 (2001): 113-25.
- Quiróz Ávila, Teresita, "Las novelas de Mariano Azuela, fuente para la historia urbana", en *Tema y variaciones de literatura (Mito, historia y literatura)*, núm. 18, semestre I, 2002, México, UAM-A, pp. 243-275.
- Revueltas, José, "La novela, tarea de México" en *Obras Completas, 24, Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, -ed. Era, México, 1983. pp. 231-240.
- Rodríguez Coronel, Rogelio (ed. Comp.. y Pról.), *La novela de la Revolución Mexicana*, Casa de las Américas, La Habana, 1975, 431 pp.
- Rulfo, Juan, *Entrevista a...*, en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/entrevista2.htm> (24 abril 03) [Publicado originalmente en *Siempre! La cultura en México*, núm. 1,051 (15-VIII-1973), pp. VI-VII.]
- Sanchez Romay, Violeta, *La Novela de la Revolucion Mexicana y el Conflicto Ideologico de José Rubén Romero*, (tesis de licenciatura en Letras Hispánicas) Imprenta: F.F. y L. UNAM Mexico, 1981, 193 pp.
- Semiosis*, Universidad Veracruzana, Nueva época, núm. 3-4 enero-diciembre 1998,
- The Cambridge History of Latin American Literature, v. 2 The Twentieth Century* (ed. by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker), Cambridge University Presses, Cambridge, 1996.
- Zola, Emile, *El naturalismo* tr. Jaume Fuster, Ediciones Península, Barcelona, 1989.

CONFLUENCIAS Y DIFERENCIAS DE LA MICROHISTORIA

Denise Hellion

En memoria de
Don Luis González y González

Tras la publicación de *Pueblo en Vilo* de Luis González y González,¹ la microhistoria ha estado constantemente en la mesa de discusión sobre el quehacer de la historia en nuestro país. Aunado a este título están las múltiples publicaciones que el autor ha realizado y que en perspectiva, completan una posición ante el oficio de la micro-

historia. Nuestro país, sin embargo, no es el único en donde, a lo largo de más de 30 años, se han buscado nuevos temas y objetivos historiográficos. Ya como parte de una tradición, desde Italia se han producido importantes textos sobre la microhistoria. En estas líneas intentaré realizar una sucinta revisión de algunos de los problemas y propuestas planteados por dos autores, de este lado del Atlántico por Luis González y González y en el otro por Giovanni Levi, es un ejercicio limitado a algunos textos, pero que pretende invitar a la reflexión sobre las discrepancias entre ambas escuelas y, con ello, a la renovación constante para quienes se interesan en el enfoque microhistórico como alternativa historiográfica.

El historiador mexicano sostiene que la microhistoria tiene una larga historia, en ocasiones subrepticia, pues para él la tradición es milenaria, aun cuando los ejemplos citados² se identifican más como temática que por un enfoque de investigación.

No entraremos aquí en el análisis de los escritos que podrían ser susceptibles de adjudicarse a la microhistoria o sus antecedentes, aunque cabe recordar que la discusión formal, académica, sobre la definición y características de la microhistoria se presentó durante la década de 1970. Tiempo durante el cual coincide y forma parte de la crítica a las prácticas de escritura de la historia que aún conservaban (¿o tendría que decir conservan?) fuertes vínculos con una mirada de cientificidad que deriva de un modelo decimonónico de las ciencias. En esta tradición de pensamiento, la primacía se encontraba en la búsqueda de la cientificidad fincada en el establecimiento de leyes universales, de aplicación general; como consecuencia para la práctica

¹ La primera edición de este libro fue realizada en 1968, la edición consultada es Luis González y González, *Pueblo en Vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, 5ª ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995. La repercusión de la obra es también clara en las múltiples ediciones que de ella se han realizado por diferentes sellos editoriales desde su surgimiento; en la edición consultada aparecen además imágenes fotográficas del archivo del autor y de Carlos Blanco.

² En su ponencia "El arte de la microhistoria", presentada en el Primer Encuentro de Historiadores de Provincia en San Luis Potosí en 1972, hace una revisión de las obras y autores que considera exponentes de la microhistoria. Fue publicada en *Invitación a la microhistoria*, 2a. ed. FCE, México, 1986. (col. Biblioteca joven, 47)

historiográfica fueron planteados temas nodales que abstraían y eliminaban gran parte de los rasgos sociales del pasado. La predominancia por el estudio de los grandes momentos de la historia ponía énfasis en las formas políticas, los contextos económicos y en la conformación de naciones modernas que tienen a personajes notables, quienes son convertidos en héroes de un destino general, nacional. Este enfoque pertenece a lo que Luis González y González llama historia patria.

De esta historia patria podría derivarse la formulación de leyes generales o tendencias explicativas de desarrollo; en las últimas décadas una perspectiva funcionalista encontró en la organización social la expresión de normas sociales a las que el individuo se integra o mejor aún, dentro de las cuales la conducta particular se expresa. Todo cabe así en la mirada cientificista. Frente a esta tradición, la historiografía busca opciones de análisis y explicación. Una de ellas es el cuestionamiento de la amplitud y abstracción de lo historiado.

Más en concreto, lo que se ha puesto en duda ha sido la idea del progreso constante a través de una serie uniforme y predecible de etapas en las que, según se pensaba, los agentes sociales se ordenaban de acuerdo con solidaridades y conflictos que, en cierto sentido, estaban dados y eran inevitables.³

³ Levi, Giovanni, "Sobre microhistoria", en Peter Burke et al., *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 120.

Para ambos autores la diferencia con la historia radica en la escala, como característica distintiva de la microhistoria. Esta coincidencia de los autores debe, empero, ser sopeada por su concepción. Para Levi la escala permite realizar estudios analíticos, de manera experimental, a través de los cuales se pueden revelar nuevos significados que a nivel macrocontextual no se pueden vislumbrar.

La elección de microdimensiones surgió como resultado directo de la preponderancia tradicional de la interpretación macrocontextual, frente a la cual era la única dirección experimental que podía tomarse.⁴

Para Luis González, la pequeñez permite abarcar a lo decididamente propio del hombre, lo humano en su redondez y deriva de una extensión local, por lo que también puede llamársela historia patria:

Matria es la realidad por la que algunos hombres hacen lo que deberían hacer por la patria: arriesgarse, padecer y derramar sangre. La patria chica es la realización de la grande, es la unidad tribal culturalmente autónoma y económicamente autosuficiente, es el pueblo entendido como conjunto de familias ligadas al suelo, es la ciudad menuda en la que todavía los vecinos se reconocen entre sí, es el barrio de la urbe con gente agrupada alrededor de una parroquia o espiritual-

⁴ Levi, Giovanni, *op. cit.* p. 138.

mente unida de alguna manera, es la colonia de inmigrados a la gran ciudad, es la nación minúscula como Andorra, San Marino o Naurú, es el gremio, el monasterio y la hacienda, es el pequeño mundo de relaciones personales y sin intermediario⁵.

Pero aquí surgen ya consecuencias diferentes en ambas propuestas. Mientras para Levi esta propuesta experimental permite a la vez distinguir las confrontaciones y conflictos que los individuos tienen con una normatividad generada, o construida desde los niveles macrocontextuales, que desvelan las incongruencias de los sistemas sociales y políticos al analizar su aplicación y disfunciones a nivel microhistórico. Con ello se abre la opción de utilizar los resultados en la confrontación con generalizaciones sociales. La escala micro válida así la interpretación macrocontextual, que no la macrohistoria. Esta propuesta supone el principio de la homogeneidad racional, de la que surge la discusión de Levi con el antropólogo Clifford Geertz,⁶ para quien la diversidad cultural limita, por su propia naturaleza, la construcción de una sola vía de racionalidad, lo que puede también derivar en la invalidez comparativa. Mientras para Levi, más allá de la diversidad cultural, la unidad racional humana es un hecho y de él deriva entonces la posibilidad de confrontación y com-

⁵ González y González, *op. cit.* p. 28.

⁶ Especialmente en los planteamientos expresados en *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1992 (1a. edición 1973) y en *Los usos de la diversidad*, Paidós, Barcelona, 1996 (1a. ed. 1984).

paración; aunque añade que es optimista ante el riesgo de abrir con ello un cauce a la radicalidad racista.

Luis González no externa el problema de la viabilidad comparativa y el vínculo con la macrohistoria, su preocupación se encuentra en el apoyo de recursos metodológicos adecuados a su historia patria: el empleo de las entrevistas, la búsqueda, ubicación y organización de fuentes documentales y la adecuada revisión de los factores geográficos, la larga duración (aunque no al extremo de temporalidad de Fernand Braudel) de los aspectos que influyen en la historia patria. Es una historia de tiempo largo y ritmo muy lento:

Y en general, es *vox populi* que una de las justificaciones de la microhistoria reside en que abarca la vida integralmente, pues recobra a nivel local la familia, los grupos, el lenguaje, la literatura, el arte, la ciencia, la religión, el bienestar y el malestar, el derecho, el poder, el folklore; esto es, todos los aspectos de la vida humana y aun algunos de la vida natural.⁷

Las acciones de los individuos son influyentes y trascendentes, pero su característica es que permiten ver lo típico, la norma entendida ahora como los aspectos constantes en esta historia patria. Por ello el estudio debe ser integral, para dar cuenta de los aspectos "típicos", privilegiando aquellos rasgos que afectan, trascienden y permanecen en la temporalidad larga. La visión integral,

intensiva, permite, a diferencia de lo planteado por Levi, establecer constantes en todos los aspectos de la vida, pues además de atender a la vida económica como tema central de lo cotidiano, deben incorporarse el ocio y la fiesta, además de permitir el ampliar los límites del espacio local cuando la historia traspasa lo lugarreño.

En un país de entrañas particularistas que revela muy poco de su ser cuando se le mira como unidad nacional; hay que verlo microscópicamente, como suma de unidades locales, pero sin dejar de atender a esas otras unidades de análisis que son la región, el Estado y la zona.⁸

Para Levi, tal vez esta perspectiva de Luis González se mantendría vinculada a la historia, aunque con un acercamiento a la antropología, para la cual existen significados homogéneos en los signos y símbolos públicos. La microhistoria se diferencia de la antropología al definir la referencia del significado a la multiplicidad de representaciones sociales que generan, tomando en cuenta para ello las condiciones sociales diversas. Un posterior análisis comparativo permitiría comprender las diferencias de los individuos, grupos y sociedades en distintos tiempos y lugares.

Finalmente, ambos autores plantean la problemática de la escritura de la microhistoria. Para Luis González la escritura es un momento posterior al análisis y al rigor meto-

dológico aplicado durante la investigación, el cual entonces puede sin temor caer en la esfera de una tradición humanista. Se trata de un momento de exposición, que por su objetivo de comunicación no ocupa una preocupación metodológica, sino narrativa.

La microhistoria es ciencia en la etapa recolectora, depuradora y comprensiva de las acciones del pasado humano, y es arte en la etapa de la reconstrucción o resurrección de un trozo de la humanidad que fue.⁹

Para Levi el asunto de la escritura de la microhistoria está asociado a la construcción de relatos con el objetivo de demostrar por medio de la relación de hechos consistentes, el funcionamiento social.

En microhistoria, en cambio, el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato. El proceso de investigación se describe de manera explícita y las limitaciones de la evidencia documental, la formulación de hipótesis y las líneas de pensamiento seguidas no se ocultan a la vista de los no iniciados. El lector entra en una especie de diálogo y participa en la totalidad del proceso de construcción del razonamiento histórico.¹⁰

Se plantea que una buena parte de los microhistoriadores plasman en sus escritos los procedimientos de investigación, así evidencian los

⁷ *Op. cit.*, p. 30.

⁸ *Op. cit.* p. 122.

⁹ *Op. cit.* p. 42.

¹⁰ *Op. cit.* p. 136.

límites documentales, y aparte realizan, en la escritura, construcciones interpretativas que aparentan ser "técnicas de convencimiento". En este sentido, el propio Levi plantea la posible adopción de diversos conceptos del contexto para conformar la narración. Me parece, sin embargo, que esta definición específica del contexto, en gran medida, guía la lógica de la problemática estudiada y está presente durante la investigación.

El contexto entonces delimita la escala de la microhistoria y en ocasiones funciona como elemento para identificar el significado. Así, el contexto desvela un significado oculto, adecuado a la temática de investigación, o muestra la evidencia de un hecho "anómalo", incoherente con el sistema que hasta entonces aparecía como unificado. Otra posible significación del contexto, lo delimitaría como espacio cultural, como proceso de situación de una idea dentro de los límites fijados por los lenguajes disponibles. Por último y siguiendo a Levi, el contexto permite situar formal y comparativamente un suceso, realizando analogías.

Por su parte, Luis González atiende también a la multiplicidad de lectores y autores de la microhistoria. Hay una fuerte tradición de lectura entre los propios microhistoriadores, para quienes los trabajos de sus colegas son punto de confluencia de inquietudes, si no siempre correspondientes al paisano que lee sobre su terruño, sí a historiadores que comparten la preocupación por su *matria* y encuentran en los textos de otros la posibilidad de abrir nuevos caminos a su investigación. Además

existe otro tipo de lectores, quienes se interesan por lo escrito sobre su terruño. En este punto existe también una diferencia para con la antropología. Mientras esta última no solamente asume sino destaca la no pertenencia a la comunidad estudiada, como parte de la reflexión metodológica, la microhistoria en su mayoría se conforma por lugareños y esta pertenencia no es sometida a revisión. Es la propia comunidad la que produce a sus microhistoriadores, al parecer y decir de Luis González, en su mayoría los microhistoriadores son parte de la localidad, por ello la denominación de *historia matria* es evocación personal, se escribe la propia *historia matria*, no la ajena.

Pero más que la tarea detectivesca me detuvo la operación de comprender, de repensar y resentir los sentimientos de los protagonistas de la historia de San José. La pasión por el tema, o si se quiere, la simpatía, ayudó enormemente en esta empresa.¹¹

Esta identificación bien valdría una posición crítica, pues la pertenencia a la comunidad entañía también problemas metodológicos que deberían ser más explicitados en la invitación a la microhistoria. Asimismo para el mexicano, la visión de un estudio integral, como fundamento de la microhistoria, no coincide con lo planteado por Levi, para quien los estudios temáticos, intensos en la reducción de la escala, no tienen

como objetivo el abordar la cultura y la historia como una entidad integral. La delimitación de la temática a investigar se plantea como posible, tal vez por la misma definición de una reducción de la escala y el papel experimental que Levi atribuye al pequeño indicio.

De los planteamientos anteriores surge la certeza de que lo único claro es que no existe un acuerdo general sobre la conceptualización, alcances y características de la microhistoria. Al igual que en la teoría de la historia, la teoría de la microhistoria se formula constantemente y su definición planteará límites imprecisos y móviles, pues ellos deben ser vistos a la luz de las propias investigaciones de la microhistoria.

Cabe recordar que las inquietudes frente a las microhistorias en ambos lados del Atlántico son diferentes, aunque ambas provocan una reacción propositiva ante una historia que se detenía y priorizaba el análisis político dentro de un macrocontexto. La crítica a las limitaciones de esta historia se da por el esfuerzo por ofrecer explicaciones sociales a la vida del hombre. Para ello fue necesario recorrer nuevos senderos para la construcción de aparatos conceptuales y metodológicos alternos. La microhistoria mexicana buscó en el ámbito local el espacio no solamente de estudio, sino de movimiento para cuestionar una posición que privilegiaba el nivel nacional y con esta pretensión generalizaba sobre todos los habitantes del territorio. La microhistoria de Luis González recurre a la *matria* para vengar el olvido en que fue dejada por la tradición histórica.

¹¹ *Pueblo en vilo*, op. cit., p. 22-23.

Hacia el Mediterráneo, la tradición italiana busca más bien la explicación de la acción humana empleando una escala experimental que cuestiona las generalizaciones que no habían sido confrontadas con anterioridad. La escala micro permite poner en constante duda a la interpretación macro-contextual, pues plantea como realidad la vía de experimentación en un nivel micro.

Así, la constante revisión de los textos teóricos de la historiografía abre la reflexión a las maneras en que se realizan investigaciones al interior de diversas tradiciones académicas. Uno de sus resultados será el esclarecimiento de conceptos, como el de la microhistoria, cuyo significado varía en dependencia de la tradición desde la cual se formule. Pero también la constante confrontación con los

estudios historiográficos realizados en otros países invita a reformular las perspectivas de análisis. Parafraseando a Revel, esto supone que lo que parece un simple trabajo historiográfico, se complique para, contribuir a la escritura crítica, teniendo presente tanto a las tradiciones nacionales como a las escuelas internacionales.

IN MEMORIAM*

DE TEÓFILO ESPINOSA CASTAÑEDA

Severino Salazar

Desde el mismo título del libro —*In memoriam*— nos hallamos ya sumergidos en la lectura del mundo que nos propone esta lectura. Es la puerta de entrada al mundo de los que se han ido. Sólo queda un regodeo en la memoria, nos dice reiteradamente el autor, con diferentes palabras y situaciones diversas.

Sin embargo, se trata de un regodeo doloroso. Y éste poco ayuda a mitigarlo, más bien es a través de la memoria como se mantiene viva la idea de la muerte, de ese misterio que aguarda al final de todo lo que tiene vida. La experiencia existencial

más terrible a la que el hombre tiene acceso es la muerte. Hay otras experiencias, como el amor, Dios o la misma vida, pero el telón de fondo es siempre la muerte. La muerte es el tema de este libro.

Por lo tanto, el pilar que sostiene estos textos es esa ambivalencia que siempre nos plantea la muerte, por un lado la queremos olvidar y, por el otro, no queremos ignorarla; o sea que nos encontramos cara a cara con la paradoja que implica todo duelo: de olvidar la muerte y al mismo tiempo no querer olvidarla porque eso significaría la muerte verdadera, la plena, la definitiva. Cuando se borra de la memoria el recuerdo del que una vez estuvo vivo sucede la muerte verdadera.

Cito tres líneas:

*Habrà siempre una esquina
donde el hombre
converja con su muerte.*

Esta es una certidumbre que, como sentencia, casi al final del libro nos hace ver el autor. Y aunque esta certidumbre sea un lugar común, lo novedoso está en lo sintético conque es expresado. Porque aunque la muerte sea igual, cada quien la sufre, la experimenta y la siente desde su circunstancia. Aunque el dolor es el mismo, es nuevo y diferente en cada individuo.

El fin de la vida está alumbrado desde los diferentes ángulos que proporciona el dolor. El dolor es una sensibilización a lo vivido, un sensibilizador. A través de él se alcanza un cierto grado de lucidez. Se puede filosofar sobre la vida que se ha perdido, especular acerca de su significado, su objetivo, su fin último. También se vuelve una experiencia cósmica porque toda la naturaleza participa en esta especulación. Por un lado se da una crisis y, por el otro, se cuestiona el valor o el sentido mismo de la existencia.

En esta colección de poemas se recurre mucho al paisaje, al cosmos: luz que se apaga, polvo, desierto, mar, ciudades, plazas, pueblos, etc. También se recurre a las imágenes con animales, que de alguna forma son nuestros compañeros de viaje por este mundo. Son nuestros compañeros,

* *In memoriam*, Teófilo Espinosa Castañeda, edición del autor, México 2003. 100 pp.

aunque lo que nos diferencia de ellos es que no tienen precisamente la conciencia de su muerte.

En el poemario del que nos ocupamos hay toda una zoología de imágenes y metáforas que le dan cuerpo y consistencia al discurso. Éstas concretizan sentimientos y crean atmósferas. Por lo tanto, aquí los animales son polisémicos. Se habla, por ejemplo de “Un cuervo nace del miedo” “los ajolotes de la tristeza, los ajolotes salados del amor,” “de las moscas, voraces amantes del espacio,” “jugaban como gatos salvajes el juego de crecer” “Y mi tristeza, loba que me muerde y que no cede”, “los pájaros ruidosos de la memoria”, “víbora que se muerde a sí misma”, “como pájaros hambrientos de vida”,

“Los pájaros nacerán de tus ojos”. “Los cuervos graznan alocadamente y en obscenas multitudes devoran el maíz de tus venas” “si soy solo un lagarto que se arrastra indiferente..” “Renace en las abejas” “Mi padre es un alacrán que se pica a sí mismo”, y un largo etc.

El libro cierra con el poema más largo de la colección, y sólo tiene que ver con la muerte de una manera tangencial. Este texto, dividido en cinco apartados, es una celebración de la vida. Y no es gratuito el hecho de que sea el más extenso. Es el canto de la Fiesta, con mayúscula, como una oposición a la muerte. Aquí se recorre el año a través de sus celebraciones y los bocadillos con los que se festejan. Se trata de un canto esperanzador.

Después de enterrar a los muertos se debe comer, porque de esta manera celebramos la continuación de la vida.

Sí, el estatuto de la muerte es terrible, es brutal, interrumpe la vida, pero hay momentos de fiesta, días de alegría sin medida. El ágape, el banquete que es la vida, que debería ser la vida.

Estamos frente a un libro conciso, sin digresiones, que aborda un tema, jamás lo suelta, y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. El poema final, al que nos referimos, no sale de cuadro, al contrario, le da una redondez que, además, sirve al propósito de iluminar hacia atrás a los otros textos. Y en última instancia, el dolor no es un callejón sin salida, parece decirnos su autor.

EL EROTISMO COMO EXPRESION DE LA CONCIENCIA

Ruth Aguilar Padilla

La actividad sexual se inscribe, pues, en el horizonte amplio de la vida y de la muerte, del tiempo, del porvenir y de la eternidad.

MICHEL FOUCAULT

El erotismo es una noción que evoca las connotaciones de lo placentero, sensual y sexual —no necesariamente en ese orden—, permaneciendo en los linderos de lo prohibido. Quizá uno de los aspectos más reveladores no sea su significado ni los sentidos descalificatorios en que se le ubica, sino las posibilidades que contiene para analizar a la humanidad.

Con ese espíritu, considero que surge el trabajo de Georges Bataille *Las lágrimas de Eros* (2002), exquisito ensayo que borda en torno a un aspecto que nos es muy caro en occidente: la reconstrucción histórica del erotismo, así como las vertientes que ese tema posee. Quizá lo más agradable del planteamiento es la imbricación que Bataille realiza entre

el placer, la religiosidad, la muerte, el arte y la risa. No puede soslayarse la influencia filosófica en su formación que le permite conjugar —hermosamente— a Nietzsche con Freud y a, su gran maestro, Hegel. De esa formación tan rica se crea una reflexión que no puede menos que calificarse como la ilustración utilizada: artística.

Partiendo del título del texto —a mí me sonó en principio contradictorio— es posible vislumbrar una diada básica compuesta por *erotismo* y *sacrificio*. Explicar esta conexión es uno de los objetos del planteamiento de Bataille, ya que da sentido a las relaciones establecidas por nosotros —en tanto hombres— entre la dimensión elevada de la espiritualidad que designamos como religión y el

sacrificio, de una parte; en tanto, de otra, la expresión máxima del erotismo a la que denominamos éxtasis. Esa búsqueda de placer —tan humana, demasiado humana— sacraliza nuestros actos a través de la violencia, lo que da lugar, en el ámbito erótico, al sadismo. Ese logro —establece Bataille— es resultado de un proceso que nace con la humanidad misma, obligando a volverse hacia la dimensión arqueológica para rastrear las raíces mediante el sentido otorgado a aquello que nos confiere la calidad de humanos.

Considero que la belleza de estas ideas reside en la preocupación central de Bataille —compartida con otros pensadores del siglo xx como el propio Foucault— acerca del desplazamiento de la razón al momento de considerar la constitución de la conciencia desde el erotismo.

Intentaré mostrar brevemente —vaya como una invitación a la lectura— la forma como Bataille —apoyado en Hegel, Nietzsche y Freud— despliega su análisis sobre el erotismo como una estética que otorga el sentido de humanidad al género humano.

Retomando la visión histórico-dialéctica de la filosofía hegeliana, Bataille se compromete en la tarea de reconstruir la conformación del erotismo en el tiempo. Por lo que

enuncia la tesis básica de Hegel acerca de que el punto de partida para humanizar a la especie fue el trabajo. En la medida que los hombres actúan sobre la naturaleza para obtener beneficios van transformándose a sí mismos, van construyendo, simultáneamente, su conciencia. Sólo que nuestro autor localiza un aspecto no señalado antes: el juego. Siguiendo el modelo de análisis dialéctico hegeliano, Bataille explica que el trabajo deviene juego que se transforma, a su vez, en trabajo. De esa forma es como surge la conciencia que distingue a lo humano de lo animal. Además por el propio proceso se da lugar a la contradicción entre trabajo y juego.

En esa posición dialéctica de los contrarios es donde se configura la dimensión estética, que es la que permite consolidar el proceso de conformación de la conciencia de los hombres.

El proceso lúdico adquiere un sentido ligado a la carencia de límites, el desenfreno que permite equiparar al erotismo con la muerte. Esta idea posee una complejidad mayor, ya que liga la visión de Freud —donde la pulsión de muerte nos es inherente y da lugar a la noción de muerte-vida—, con la Nietzsche —quién estipula que nos situamos en un plano límite, de pérdida, que es el sentido de lo trágico—. A su vez, esta diada de muerte-vida configura a lo sagrado y es lo que se encuentra en el fondo de la religiosidad. Así el vínculo del erotismo con la muerte transita de las lágrimas —que expresan gozo y dolor— a la risa y contienen los elementos de lo trágico como totalidad.

La posibilidad de construir todas esas relaciones que van estructurando la conciencia es lo que permitió a los primeros hombres trascender el nivel de la pura animalidad, con lo que —en un proceso de decantación— se sientan las bases de la moral.

Es pertinente indicar que la imbricación del erotismo con la muerte es el aspecto más notorio del argumento porque se sitúa en el trasfondo del sentido de la religiosidad. La que, de otra parte, se expresa en la fiesta, como ineludible acompañante de lo sagrado, ya que configura el momento de la transgresión con la que se expresa la violencia, que en la antigüedad sirve de contexto a la guerra, asumida desde ese ángulo como un *éxtasis religioso*. Es de nuevo el movimiento dialéctico que, en el proceso, transita hacia una síntesis.

Bataille muestra a continuación —con un detectable dolor— el trastocamiento del proceso de conformación de la conciencia operado por el cristianismo en la religión. Ante la herencia grecoromana, especialmente el culto a Dionisos —que posee toda esa lucha de contrarios de lo sagrado y lo transgresor—, el culto a Cristo opera un divorcio entre el erotismo y la religiosidad, condenando al primero. Con ello se da lugar al surgimiento del satanismo, que recupera el sentido lúdico y, durante la Edad Media, produce lo que este autor denomina como la *estética infernal*: esa corriente pictórica que recrea la voluptuosidad humana en escenarios bajo dominio del diablo. Un despliegue estético acerca del desnudo, principalmente femenino.

Con este exilio del erotismo, por parte de los cristianos, parece conso-

lidarse durante los siglos XVII y XVIII la relación con la violencia transgresora que da lugar a lo que conocemos como sadismo. Por otra parte, se facilita la reducción del erotismo a la frivolidad, con lo que se consuma la pérdida del sentido —ahora concretada en la pornografía como la expresión mercantil más depurada—. Aunque también durante los siglos XVIII, XIX y XX produjo en la estética a corrientes como el *manierismo*, la obra de Goya, *el impresionismo* y *el surrealismo*.

En paralelo a este proceso es que se va configurando la noción de tiempo que otorga el sentido histórico, a través del cual se diseña la vida del hombre. No puede soslayarse que es sustancial a la especie humana la *violencia de las pasiones* con la que se construye su conciencia *momentánea* —tan cara a Nietzsche—, la que no se rige por los cánones de la racionalidad; pero que nos constituye diferenciándonos de los animales, incluso de los que nos son más cercanos: los simios.

Esa lúcida conclusión revela el trasfondo de nuestra humanidad a partir de una compleja combinación de sensibilidad que es violencia y arte, simultáneamente, con lo que se fundamenta el pensamiento a través de la formación de la conciencia y se crea la espiritualidad que da lugar a la religión, el mundo de lo sagrado y de la transgresión; la liberación del espíritu mediante el éxtasis que se transfigura en mística y sacrificio. El placer que es dolor y lágrimas, al tiempo que es gozo y risa. Una hermosa revelación.

Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*. Tusquets Editores, Barcelona, 2002.

VOLKSWAGEN BLUES O LA SINRAZÓN DE LA EXISTENCIA*

Yolanda Ugalde R.

Si pudiéramos sintetizar con una frase la sensación y el contenido de esta novela, tendríamos que decir: frustración existencial. Amarga, frustrada y frustrante búsqueda de sentido. En un momento podría parecer exagerada esta opinión, pero una valoración de los personajes y de los sucesos confirman lo anterior.

El argumento de *Volkswagen Blues* es sencillo: Jacques Waterman, escritor poco conocido, busca a su hermano Theo, al que dejó de ver hace más de veinte años, cuando éste partió. En su recorrido —siguiendo como única pista una extraña postal enviada hace años por su hermano—,

partirá desde Gaspé, Canadá, hasta llegar a San Francisco, siguiendo el mismo recorrido que los colonizadores del oeste en el siglo XIX.

Desde el inicio de su recorrido, conocerá fortuitamente a una joven mestiza (aunque ella misma se considera más india que blanca), que, con su compañía, ideas, sentido práctico —y la compañía de su pequeño gato negro—, le irá allanando el camino a Jacques hasta por fin encontrar a su hermano. En esta pareja tan diferente el uno del otro, surgirá una amistad o mejor una solidaridad en el dolor, dolor (existencial, dolor de identidad y de destino), que de alguna manera los dos comparten. Y todo esto gira sobre el único personaje estable y perfectamente definido: un viejo Volkswagen, una combi, que les sirve

de transporte, casa y sobre todo de punto de reunión.

Tras pasar por ciudades, museos, bibliotecas y gente a la que solo se nombra o trata por ser dependiente o servidor público —además de pistas “sembradas” o puestas para ser descubiertas de forma casi inverosímil—, Jacques se irá enterando de que algunas de las acciones de su hermano no han estado demasiado bien, cosa que le ha llevado a ser encarcelado y lo han conducido paulatinamente a la frustración.

Tras esta paciente búsqueda, en donde el tiempo y el espacio no importan, pues parecen contar con todo el tiempo necesario, encontrarán por fin al hermano de Jacques en un estado físico y mental lamentable, incapaz de reconocer a su propio hermano y ayudado por enfermeros para realizar sus necesidades básicas.

El final no puede ser más deprimente: Siendo la parálisis de *Theo* progresiva, su curación es imposible. Si se intenta que el pobre hombre recuerde algo de su pasado, se corre también el riesgo de agravar su estado, por lo que Jacques decide no verlo más. “Logrado el objetivo” (si así se puede llamar lo que encontraron), la pareja se separa, sin muchas manifestaciones de afecto (a excepción del largo abrazo dentro del Volks), aunque sí con melancolía, dejando

* Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, trad. de Antonio Marquet, Plaza y Janés, México, 2003. 257 pp. ISBN 970-05-1641-5

Jacques como prueba de amistad y cariño, el viejo Volks a la joven india, que deja a Jacques hasta la entrada del aeropuerto, para no verse probablemente más.

En general, el argumento no tiene peso alguno, más que el de quien quiere narrar algo. Directamente el autor no muestra querer influir en su público, sino simplemente expresarse. No hay propiamente ningún personaje que irradie felicidad, sino más bien desasosiego y desubicación. La novela presupone en el fondo una comunidad de hombres con desahogo económico pero insatisfacción personal. Hay suficiente tiempo para viajar y hay lugares para pernoctar; hay abundancia de museos y bibliotecas; pero hay una terrible búsqueda

de sentido de la vida. Y tanto sufre frustración el que no es osado en la vida (como Jacques) como el que siempre se ha atrevido a todo (como Theo).

El sabor que deja la novela, por tanto, no puede ser sino amargo, como la sensación de un vacío en el estómago. Es esa sensación de la que habla Jacques: la sensación de que “hay días en que parece que todo se derrumba”.

Es la dificultad de realización personal e interrelacional (“*será preciso que algún buen día aprenda cómo funcionan, cómo son las relaciones entre la gente*”), lo que motiva al narrador. Es el vacío existencial que carcome lo que le exige expresarse. El mismo Poulin dice que, de alguna

manera, todo el que escribe se proyecta. Y él no sólo lo hace al poner su nombre al del protagonista principal, sino también al hablar del escritor ideal y al decir que la escritura “es una forma de exploración”.

Aunque el autor nunca explica explícitamente en la novela, la razón del título de ella (*Volkswagen Blues*), se desprende obviamente que la primera parte se debe al vehículo en el que la aventura se traslada a lo largo de la novela. Pero la segunda (*Blues*) es la palabra que acaso tiene más ingenio de toda la novela: la vida es un recorrido, un continuo movimiento, una continua y amarga búsqueda de libertad, de expresión de sentimiento, de experiencia vital.

NEGOCIACIÓN Y RESISTENCIA EN EL PROYECTO CULTURAL DE LA REVOLUCIÓN

Carmen Imelda Valdez Vega

Mary Kay Vaughan examina en este libro la política cultural que se articuló durante el proceso posrevolucionario en la década de los años treinta del siglo xx. En él se recupera un planteamiento metodológico y reflexivo que parte de la resistencia y la negociación como motor de la construcción del discurso hegemónico.

En el texto se hizo un análisis comparativo respecto de la negociación o la resistencia que se entablaron en torno a la educación socialista en cuatro grupos sociales rurales ubicados en Puebla y Sonora. Por una parte, se estudió la sociedad de mestizos del ex-distrito de Tecamachalco en Puebla y los indios nahuas del ex-distrito de Zacapoaxtla ubicados en la Sierra Norte del mismo

estado. Para el caso de Sonora, se analizó a los indios en el Valle del río Yaqui y a los campesinos mestizos de la ribera izquierda del mismo río.

Al comprender la política cultural como un proceso en el que se articula un discurso cultural nacionalista en medio de la disputa por la definición de la identidad y la ciudadanía, Kay Vaughan enfocó su estudio en la conducta social de estas cuatro regiones frente al proyecto revolucionario. La selección de estos cuatro grupos responde a la preocupación de la autora por entender la reacción social frente a la propuesta de la política cultural hegemónica.

La selección de estos grupos indígenas y campesinos para examinar la reacción social frente al proyecto cultural hegemónico corresponde a

dos variables: región, raza y movilidad política. Sonora y Puebla pueden representar al norte y al centro del país respectivamente.¹ Una “cala” de las dos vastas regiones corresponde a la acción política de los grupos indígenas y mestizos. Así, los yaqui habían sido un grupo social que había confrontado la invasión a sus fértiles tierras de manera permanente hasta el inicio del siglo xx. Mientras que los campesinos localizados al otro lado del río Yaqui tenían un antecedente histórico menos violento. Para el caso poblano también utilizó el mismo criterio un grupo indio y otro de campesinos mestizos.

Este libro es una muestra clara de trabajos que ya han rebasado los límites de la historiografía revisionista que explicaron a la revolución y al

¹ Katz, Friedrich, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, México, Era, 1984. Mary Kay Vaughan tomó en cuenta dos de las tres regiones que Katz ya había caracterizado una década anterior. Katz, dividió el espacio socioeconómico en México tomando en cuenta las condiciones laborales de los peones en las haciendas porfirianas. En la zona desértica del norte, Katz identificó un tipo de sociedad campesina más libre y con un mestizaje más intenso, mientras que los campesinos de la zona del centro del país tenían mayor arraigo a la tierra y con predominio de la colectividad social. Finalmente, Katz observó la “semiesclavitud” del campesino del sureste.

Estado mexicano en una perspectiva netamente política. Uno de los aportes de la autora es su incursión en el examen de los procesos socio-culturales de la revolución que contribuyeron a forjar las principales instituciones del Estado mexicano.

El avance historiográfico más importante de la investigación es que en ella se muestra que la hegemonía del Estado tiene una dimensión cultural y pretende “ir más allá de la estrecha interpretación política de una organización clientelista, impuesta desde arriba por los dirigentes del Estado”, al mismo tiempo que abandona la percepción del “crédulo campesino” como un ente pasivo que fue absorbido “al vórtice de la modernidad implacable” de los años treinta.

La autora del libro plantea que el proyecto de las élites triunfantes fue matizado al quedar amalgamada la cultura popular a la política cultural nacional con la incorporación de ciertos elementos culturales de los indígenas y mestizos. Proceso delineado por la asimilación o rechazo social del paradigma de la Secretaría de Educación Pública.²

La permanencia de estos elementos populares en la política cultural nacional en la propuesta modernizadora de la Secretaría de Educación Pública se explica por el diálogo y la

resistencia que entablaron el incipiente Estado disgregado y la sociedad disgregada. Por el pacto social que gira en torno a esta política cultural puede comprenderse el consenso hegemónico de la élite posrevolucionaria. Para argumentar esta idea, además de la noción de resistencia, Mary Kay retoma la noción gramsciana de hegemonía y gobierno consensual, en la que no se excluye la coerción. Con todas estas nociones, ella pudo identificar la reciprocidad en el diálogo, muchas veces violento, otras más equilibrado, que hubo en la articulación de un “lenguaje” común. La autora apunta que:

En la negociación de la política cultural por medio de la escolaridad durante los años treinta se forjó un lenguaje compartido, tanto para disentar como para el consenso. No fue un idioma impuesto por una élite estatal ni por la burguesía; fue un lenguaje construido en común por medio de negociaciones entre un Estado incipiente y fragmentado y una sociedad sumamente movilizadora y fragmentada. Incorporó demandas, conceptos y reclamaciones subalternas para lograr el consentimiento al proyecto de modernización del Estado. Este lenguaje compartido quedó organizado en torno a tres conceptos: los *derechos* de los grupos colectivos a la justicia social; la *inclusión* en la modernidad; y la participación en una sociedad *multicultural*.³

En el análisis del “lenguaje común”, podría decirse del discurso hegemónico, ella toma en cuenta los derechos y las diversas expresiones culturales de los indígenas y campesinos en el proceso de modernización en México durante los años posrevolucionarios.

Al enfocar el análisis histórico desde la perspectiva de la historia cultural, la autora de este libro reconoce la transformación que tuvo el proyecto de las élites dirigentes al quedar incluidos los campesinos y a las capas populares en éste. Kay Vaughan concluye que los maestros y los campesinos fueron actores importantes en la construcción de la política cultural del régimen posrevolucionario de la década de los años treinta. Y que la resistencia y la negociación fueron dos fenómenos del proceso de construcción de cultura nacional. Aquí se demuestra que por ambas vías se incorporó la cultura y los derechos populares a la modernización de los años treinta del siglo xx.

y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos/ Centro de Investigación y Docencia Económicas, División de Estudios Políticos, 1999, pp 12 y 13. Palacios coincide con Mary Kay Vaughan, pues también recupera los planteamientos de Alan Knight en torno a la resistencia popular que generó el “proyecto” cultural posrevolucionario y la inexistencia de un solo proyecto cultural. Véase al respecto Knight, Alan, “Revolutionary Project. Recalcitrant People: México, 1910-1940” en Jaime Rodríguez O., *The Revolutionary Process in México*, Los Angeles, UCLA-Latin America Center Publications, 1990.

² Véase Knight, Alan, “Estado, revolución y cultura popular en los años treinta” en Águila, Marcos Tonatiuh et al. *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UAM-A, 1996, pp 297-323. Al igual que Mary Kay Vaughan, Knight analiza la cultura popular y el proyecto revolucionario que intentó moldear el carácter del pueblo mexicano “desde arriba”.

³ Mary Kay Vaughan, *op. cit.*, p. 346. También véase Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos*

La autora del texto se vale de aquellos dos modelos para analizar la tensión social que existe en torno a la implantación de la educación socialista en los años treinta en las cuatro comunidades seleccionadas: negociación y resistencia. En el primero se puede subrayar el modo en que la gente campesina aprovecha la escuela para cobrar mayor poder, alterando la implementación del proyecto estatal. El segundo resalta que la polarización entre las configuraciones culturales del Estado y las de la comunidad disminuye la posibilidad del diálogo. Ambos modelos le permitieron a la autora entender la interacción que hubo entre la gente del campo y las escuelas estatales, ya que por ellos se puede reconstruir las mentalidades, economías y recursos locales y las configuraciones de conocimiento.⁴ Vaughan observó que el modelo de negociación fue apropiado a las dos sociedades mestizas que experimentaron una redistribución de poder y de recursos. Los dos modelos le permitieron a la autora observar el éxito que tuvo el discurso hegemónico en esta década al incorporar en él la diversidad regional y los múltiples discursos del plano local.

La autora considera que la escuela y los maestros no han sido estudiados

con profundidad, por lo que propone examinarlos, pues ellos alteraron la conducta local y las relaciones de poder, desde la acción política de los grupos y sectores sociales hasta las áreas íntimas de las relaciones de género.

La participación política de los maestros federales fue vital para lograr los objetivos centrales del programa de la educación socialista, ya que además de intentar la reforma de la conducta campesina, promover la organización colectiva infantil y campesina, de enseñar hábitos productivos e impulsar las actividades deportivas, ellos eran convocados para constituirse en asesores de los obreros y campesinos para su organización nacional que protegieran sus derechos.

El maestro se constituyó en el punto de intersección que ligaba a la sociedad local con el mundo exterior. A los maestros les tocó cumplir una doble función: —dice la autora— la Secretaría de Educación Pública los llamó para lograr la adhesión de la sociedad al conjuro modernizante. Mientras que la “presión de abajo”, los obligó a encabezar, en muchos casos, la resistencia para suavizar o detener las iniciativas estatales. El maestro se constituyó en un punto de intersección entre la sociedad local y el mundo exterior y, en consecuencia, al mismo tiempo que introdujo nuevos conceptos, ideas, habilidades y valores, fue receptor del escrutinio, juicio y modificación que la comunidad campesina hizo de los primeros.⁵

De hecho, la escuela se constituyó en el campo de batalla de negociaciones intensas y con frecuencia violentas por el poder, la cultura, el conocimiento y los derechos. En este espacio se enfrentaron, por una parte, la intención de promover una ideología modernizante y nacionalista del Estado en ciernes, contra la impugnación que le hacían las comunidades a ella, por lo que ciertas comunidades campesinas indígenas o mestizas pudieron manipular e incidieron en la modernidad como concepto y como práctica.

Lo novedoso de la política educativa rural de Lázaro Cárdenas, piensa Mary Kay Vaughan, fue el énfasis cultural e ideológico para lograr la movilización y la inclusión del pueblo. El culturalismo que había influido la política educativa oficial desde los años veinte se vio reforzado en los años treinta con la política cultural que fue acompañada por el reparto agrario masivo.

Contra la idea de que hay líneas de continuidad entre las políticas modernizadoras del Estado porfirista y el Estado posrevolucionario, Mary Kay sostiene que los procesos de modernización en México previos a la guerra revolucionaria, fueron alterados por la presión campesina para que se incluyera lo “moreno” en la imagen del mexicano.

La investigación de Mary Kay Vaughan demuestra que la presión social provocada por la intensa movilización popular de esos años

⁴ Mary Kay utilizó el concepto de la escuela como construcción social y generadora de una sociedad civil elaborado por Elsie Rockwell. Véase Rockwell, Elsie, “Schools of the Revolution: Enacting and Contesting State Forms (Tlaxcala, 1910-1930)” en Joseph Gilbert y Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, N.C., Duke University Press, 1994.

⁵ Véase Guerra, Francois-Xavier, *México del antiguo régimen a la revolución*, t. I,

México, FCE, 1988. La idea del maestro rural como un elemento de intersección fue recuperada de Guerra.

mantiene la tensión en un punto favorable a los grupos sociales subalternos, por lo que quedó matizada la modernización convocada por las élites triunfantes con la inclusión de ciertos elementos populares y multiétnicos en la política cultural de los años treinta.

La modernización, que implicó moldear funciones y comportamientos de la familia, la sexualidad y ambos géneros, además de la destrucción de las redes regionales y patriarcales, se vio obstaculizada; la retardaron, la detuvieron o la reencauzaron. La inclusión de la

diversidad cultural y de los derechos populares y campesinos al proyecto cultural posrevolucionario aligeró el paso de la modernización en México.

La investigación de Mary Kay Vaughan demuestra que hay varias opciones a seguir en el estudio de la historia. Una de estas veredas es abierta al concebir a la política cultural como un proceso de negociación y resistencia en el que se pueden escuchar distintas voces indígenas y mestizas que incidieron en la definición del proyecto cultural de la élite hegemónica en México durante los años posrevolucionarios. Otra línea

de trabajo que puede investigarse es la resistencia y negociación del magisterio ante la política cultural del Estado a lo largo del siglo xx. Por ahora, habría que continuar avanzando en éstas y otras líneas de investigación que permitan encontrar la diversidad de “opciones” del proyecto cultural modernizador del Estado frente a la pujante participación de una sociedad multicultural.

Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, FCE, 2001, 405 pp.

MEMORIAS DEL TERCER COLOQUIO DE LENGUAS EXTRANJERAS*

Severino Salazar

Muchas reflexiones me provoca la lectura de este libro; y todas de optimismo de buena ley.

De vez en vez, y entre más seguido mejor, debemos hacer un alto a mitad del camino para darle espacio a una serie de reflexiones sobre nuestro quehacer—su sentido, sus complejos mecanismos, sus finalidades y metas—porque si nuestro trabajo tiene sentido y compromiso, por lo tanto nuestra vida los tiene. Como consecuencia, esto se vuelve un problema existencial. Y sobre todo cuando estas reflexiones no son de hecho ya una práctica

constante y permanente en muchos maestros, como debe ser: una forma de vida.

Este libro, estas memorias de un coloquio, son un ejemplo concreto de esa revisión sistemática, lúcida y crítica que debe permanecer como el sedimento, como el humus de donde se alimentan las raíces de nuestro trabajo en el salón de clases. Para que éste sea frondoso y dé sus frutos. Perdón por la metáfora tan cursi, pero no se me ocurre otra por el momento. Lo que me quiero explicar a mí mismo es que no tendría ningún sentido construir castillos en el aire de la lingüística, si no tuvieran su base en los acantilados macizos del salón de clase. O sea, la lingüística aplicada.

Mucho se ha discutido sobre nuestro trabajo: en dónde está el límite

entre investigación y el quehacer reflexivo en torno a la docencia. Uno de nuestros problemas mayores es explicar dónde efectivamente se encuentra esa tenue línea que separa nuestro trabajo en el aula y lo que resulta de una reflexión sobre éste, más o menos sistematizada, a la cual llamamos investigación. Pero ese es un problema para los burócratas universitarios, creo firmemente que memorias como éstas, del tercer coloquio, dan cuenta, para bien, de esa confusión, de ese desencuentro.

Las ponencias del libro que nos ocupa vienen de diferentes regiones de la práctica docente. Abre el volumen la sección dedicada a los trabajos en torno a la Didáctica. Son dos artículos: uno de Claudia Acevedo y el otro de Elvia Franco. La primera escribe sobre el aprendizaje autodirigido con base en la motivación y temas que son muy frecuentados por ella: la autoestima y el hecho de encontrarle sentido a lo que se estudia y de lo que se aprende, donde la adquisición de conocimientos debe ser una experiencia existencial, significativa. Por otro lado, Franco García nos lleva de la mano y nos muestra un problema: el *input* gramatical y lo que implica en un salón de clase. Es un artículo del cual uno puede sacar ganancias y usarlas inmediatamente.

* *Memorias del Tercer Coloquio de Lenguas Extranjeras*, Gabriela Cortés Sánchez y Gladys Novoa Gamas, compiladoras.

Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. UAM, Azcapotzalco, 2003.

La segunda parte, *Sobre la Evaluación del Aprendizaje*, contiene cinco artículos variopintos que repasan, cada cual con diferentes enfoques y resultados, un problema viejo, tedioso y aburrido: la evaluación. Durante años hemos escuchado en infinidad de foros la misma cantaleta, que a estas alturas no nos entusiasma demasiado el tema de la evaluación como una lectura. Por un lado se ha vuelto el tema un tanto abstracto, ya que no se pueden obtener resultados concretos. Dicho de otra manera: como la evaluación nunca ha podido ser objetiva, su discusión tampoco lo ha sido.

Sin embargo, la tercera parte de estas memorias, la dedicada a la discusión de la problemática intercultural que interviene en la enseñanza y aprendizaje de una segunda lengua, siempre entusiasma, por su novedad y pertinencia. Los autores de estos textos desvelan diferentes aspectos, de mucho interés, en sus pesquisas. Creo que es la parte más rica del libro. Además que se trata de una temática que da para mucho. Creo que la profesora Lee Zoreda ha trabajado este tema con mucha agudeza e inteligencia. Y lamento que no haya un texto de esta autora en el volumen de marras.

Debo decir que uno de los textos que más me gustaron fue el escrito por Pilar Chehin Salinas, que a pesar

de que aborda un tema un tanto árido para los no tan versados: “La comunicación y la alteridad para fomentar procesos comunicativos dentro del salón de clase”, en sus manos y con su estilo se vuelve una pieza muy esclarecedora.

Este es un texto que me gustaría que fuera como el modelo: pues su bibliografía echa mano tanto de literatos como de autores muy técnicos y rudos en la lingüística. Además que es una de las escasísimas ocasiones en que tenemos la oportunidad de oír una crítica sobre el contenido de los libros de “Texto”, en este caso la serie *Interchange*. Me gustaría que la autora hubiera continuado el análisis y nos aclarara un poco por qué nuestros libros de texto son tan perversos en su manipulación de materiales y para imponernos una cultura extraña, consumista, egoísta. O una cultura sin ideología, o peor aún, con una ideología subterránea, implícita, que no se ve, pero que ahí está. Por qué solamente nos muestran situaciones estúpidas en esas “lecciones”. ¿Dónde están las situaciones que hagan de nuestro aprendizaje algo significativo?, nos preguntamos. En esos mundos no hay muerte, no hay funerales, nadie se enferma, no hay accidentes. No hay un sentimiento distorsionado, no hay los claroscuros que por supuesto

hay en el alma humana. No hay miseria. Casi nadie trabaja. Todo mundo se divierte, sólo hay fiestas. No hay iglesias, no hay ritos, no hay hospitales, todo es profiláctico, ascético; no hay Dios, nadie se emborracha, nadie sufre, nadie se vomita. O sea: no hay vida; hay estulticia, y un fundamentalismo de la banalidad. Se trata de un mundo políticamente correcto pero éticamente incorrecto, podrido. Y una pregunta más para cerrar: ¿Por qué seguimos dependiendo tan irremediabilmente de los textos extranjeros mal hechos? ¿Hasta cuándo vamos a seguir así? Yo mismo me contesto, pues a quién le van a importar mis dudas: hasta que nosotros produzcamos nuestros propios textos y veamos la otredad con una visión más crítica y justa, desde nuestra propia perspectiva, o sea desde nuestra cultura.

Como lego que soy, sumergirme en estos materiales tan especializados de la lingüística aplicada me dieron al principio cierto resquemor, pero debo confesar que los artículos me iluminaron muchos lados oscuros de mi trabajo como docente. Por lo cual estoy agradecido. De la misma forma recomiendo ampliamente su lectura, pues ésta sólo redundará en el hecho de que seamos mejores como profesores.

CULTURA Y ESCRITURA

Calos Gómez Carro*

A un texto lo podemos juzgar a partir de sus hallazgos, pero también por la manera como aborda sus propósitos. Incluso, podría decir que este último aspecto es el más relevante, para un texto, en la cultura contemporánea. Más lo que sugiere que lo que expresa. Algo así me ocurre con el libro de Tatiana N. Sorokina (*La tecnología del saber escrito. El hipertexto en el medio cibernético*, UAM-A, 2002). Antes de él había revisado su tesis doctoral de la que parte el presente volumen y no me dejaba del todo satisfecho. Sentía que en sus líneas había un constante conflicto entre lo que se

pretendía exponer y lo que se conseguía decir, aunque las propuestas teóricas terminaran por definir un mapa conceptual interesante y novedoso. No me parecía esto muy extraño, ya que el español no es la lengua primera de la autora del libro (“una lengua obliga a pensar de una determinada manera”, apuntaba Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*), de manera que me era fácil imaginarla en el tránsito de su ruso nativo a un español en el que buscaba las equivalencias más cercanas no únicamente de sus ideas, también de lo que son sus emociones, sus sentimientos y, claro, sus concepciones acerca del mundo. Pero el asunto no se quedaba sólo en el idioma, aun más relevante era el paso de un espacio cultural, el soviético, cuyas premisas parecían

decaer, derrumbarse de un modo asombroso, a un ámbito de aromas y pasiones con tonalidades y sabores y con unos referentes para los que, quizás, no existía el adecuado parámetro en el alma de la autora. No dudo que esa alteración del entorno lingüístico y cultural tiene una influencia decisiva en la concepción del texto, por eso no me parece inútil o banal señalarlo. Lo que para un lector, ajeno a estos avatares existenciales, conceptos como intertextualidad e hipertexto, resultan de variada sugerencia lúdica, para la autora son los puentes imprescindibles que le permiten transitar del tiempo soviético al tiempo mexicano, el paso de un texto a otro texto, la clave nada menos que de su identidad.

Lo más interesante es que algo de esos dilemas que podrían haber derivado fácilmente en confusión y angustia, resultan la ejecución de propuestas sumamente llamativas. Me gusta cuando Tatiana N. Sorokina dice, por ejemplo, que la escritura alfabética ha determinado o precedido el desarrollo de la conciencia humana. Algo así como decir: escribo, luego pienso; el estilo escritural como el mecanismo de expresión que precisa el sentido de nuestro pensamiento. No quiere decir esto que esté de acuerdo necesariamente con estas ideas. Una idea, como un verso, me

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

gusta si me asombra, más que si me convence. Una buena idea, decía Roland Barthes, creo que citando a Bertold Brecht, la prefiero más que a casi cualquier mujer, dicho esto por un heterosexual sincero resulta poco más o menos una exageración, pero bien vale como imagen. Pero además hay otra cosa, la gana de poner de cabeza las cosas para ver cómo se ven y de que ahí surja la paradoja que recomponga el sentido del mundo; no sólo decir que la escritura ciñe nuestro pensamiento y no al revés, sino también el que este tipo de ideas y manifestaciones es algo de lo que ha hecho el movimiento contracultural en el mundo entero, o al menos en el espacio cultural de Occidente, como constante a partir de la segunda mitad del siglo xx, el poner en entredicho todo, de cabeza. Anunciar, por ejemplo, como hacía Barthes, la muerte del autor, para afirmar, sobre todo, que ya no es el autor la figura dominante del texto, esto dicho por un autor que como tal recibía y recibe muchos homenajes, sino que ese privilegio será ahora del lector, él que también era un gran lector; el decir, como agrega Savater, que más que ser nosotros, como cultura o civilización, los creadores de los libros, son los libros los que nos crean, somos producto de los libros que leemos.

Sólo somos verdaderamente nosotros si leemos. Una visión contracultural sistemática que ha puesto en entredicho las fronteras de todo tipo, las eróticas, las que van de la realidad a la ficción, las políticas, las de las identidades, las raciales, las que van del libro, como concepto que abarca una totalidad inviolable, a otra en la que, como señalaba Foucault, no

sabemos exactamente dónde termina un libro, porque un libro se encuentra inevitablemente comunicado con otros libros, a través de sus referencias, sus similitudes y a veces también por sus plagios u homenajes y, por supuesto, por los imprevistos lazos de comunicación que establecen sus lectores. Un autor crea a sus antecesores, decía Borges; un nuevo libro recrea a los libros que le preceden, y para un lector, en consecuencia, todo libro es un nuevo libro, aun si ese libro es tan viejo como la *Ilíada* o tan reciente como la más reciente novela de Carlos Fuentes, *La silla del águila*, obra que, además, se ubica, como contraste, temporalmente en el México del año 2020. Para el lector, el lector que crea el sentido del texto, la sincronía desaparece a favor de la diacronía, no es extraño comprender, entonces, que de la teoría literaria sea, en otra más de las paradojas de la contracultura contemporánea, de donde surgen la mayoría de los conceptos que constituyen el bagaje ideológico, en el buen sentido, de lo que ha dado en llamarse hipertexto, y no sea, como podría suponerse (si atendemos los argumentos de George P. Landandow, David J. Bolter y Theodor Holm Nelson, entre otros), de las especulaciones matemáticas, de la física cuántica o de la filosofía analítica de donde haya surgido.

La disolución de las fronteras del texto y la muerte del autor como premisas de una escritura electrónica que privilegia el papel del lector, es a donde nos llevan los dilemas que discute Tatiana N. Sorokina en su libro. No es lo único en lo que acierta a poner de cabeza. Si como señala la autora, la escritura crea nuestra

cultura y nuestro pensamiento, una nueva escritura, en este caso la electrónica, la del hipertexto, creará necesariamente una nueva cultura y una manera distinta de pensar el mundo. Por lo pronto, esa nueva escritura tendría, tiene, un nuevo carácter sincrético, en donde lo verbal no necesariamente estaría en el centro. Habría en este caso el retorno de los ideogramas, de los pictogramas (piénsese en este sentido en el uso cada vez mayor que se da en la internet a los iconos, sin los cuales la comunicación dentro de la red se volvería muy tortuosa, si no es que imposible); el uso, pues, generalizado de la imagen en comunión con lo auditivo y lo gráfico, en una sinestesia permanente: ver por los oídos; escuchar por los ojos o, como diría lacónicamente un adolescente: tener sexo virtual. Sin duda, no habrán de faltar en la red las “vírgenes” promiscuas y degeneradas. Un sincretismo que, de modo consistente y obsesivo, pone el énfasis en lo marginal, que hace de lo marginal su centro, por recrear un título de Monsiváis, o, mejor, casi galileamente, hace que el centro se encuentre en cualquier parte. El lector o el usuario como el verdadero protagonista.

Esta percepción del tema que nos propone el libro hace que se ponga en entredicho, y lo hace la autora, una noción que la lingüística contemporánea ha considerado básica hasta ahora: el privilegiar el lenguaje oral sobre el escrito, en el sentido de que la escritura vendría a ser simplemente el acomodo gráfico de la comunicación oral. No es así, piensa Tatiana, la escritura no es mera transcripción, sino un modo diferente de relación

de la persona con su contexto, puesto que, además, la escritura es un instrumento tecnológico que, como ya hemos señalado, determinó una nueva forma de profundizar en nuestro pensamiento y en sus alcances. De manera que la escritura fonológica no sólo es distintiva de la oral, sino que sería una entre varias posibles, con sus atributos y sus desventajas, en las que también los ideogramas y los pictogramas podrían y deberían verse como escritura; el mismo lenguaje oral, se induce de lo expuesto, representa una escritura efímera que tendría, no obstante, la desventaja de no poder ser estudiada con el rigor propio de un estudio de gabinete, como la escritura convencional. Lo que hace el hipertexto es crear una nueva escritura a partir de las recientes innovaciones tecnológicas, en la que esta escritura electrónica tendría la aparente ventaja de hacer comulgar,

de sincretizar a todas las escrituras existentes, las actuales y las pasadas. Una de las ventajas que ve la autora en esta nueva escritura es que hace casi imposible la censura. Para bien o para mal, desde ahora y desde cualquier lugar, tenemos acceso a casi todo tipo de información, visual o verbal (es de suponer que la táctil, la olfativa y la degustativa, en algún momento la tecnología las pondrá a nuestro alcance).

Lo que, de cualquier modo, me parece que agrega como novedad teórica la autora del libro y que, como decía, si me interesa es por sus poderes de sugerencia, es el elemento clave del texto: el ver a la escritura no solamente como una tecnología, sino como un instrumento cuya concepción ha determinado el devenir humano. Por lo pronto, el paso de la prehistoria a la historia, en gran medida definido por la invención de la escritura que inventa la memoria

colectiva. La distinción, por consiguiente, entre una civilización y otra, debiera hacerse a partir del empleo que hace cada una de la escritura, por encima de otros rasgos culturales; el paso de un tiempo, el del eterno retorno, a otro tiempo, el lineal, habría sido definido más que por otra caracterización cultural, por el privilegio que le ha dado nuestra cultura a la lengua escrita y, quizás, ahora, en el futuro que ya es presente, lo que tal vez consiga el hipertexto sea la comunión por vez primera del tiempo de la historia, el lineal, con el tiempo del mito, el circular. Diría, como reflexión final, que el pensamiento se piensa en la escritura: que el pensamiento es su escritura, el lugar en donde se advierte su representación definitiva. Si los libros nos crean, es su escritura la que nos crea, por lo que de algún modo somos nosotros mismos una escritura.

SINOPSIS DE LAS COLABORACIONES DE *FUENTES HUMANÍSTICAS* 28

“Antonio Caso y el problema nacional” aborda los planteamientos que realizó el filósofo Antonio Caso sobre la historia de México y el problema nacional. Su visión humanista le permite hacer una crítica al materialismo y positivismo de la época porfirista para entender nuestro pasado y estructurar un pensamiento nacionalista de la época posrevolucionaria para fundar otros criterios culturales que den vida a lo mexicano como tal.

“La censura en el cine mexicano de los años cuarenta” de Álvaro Vázquez Mantecón hace una revisión de los límites discursivos en las películas producidas por la industria cinematográfica de los años treinta y cuarenta del siglo xx. Atiende a los diversos

factores que incidieron en la censura o autocensura de aquellas cintas: los intereses de taquilla, la perspectiva individual de sus realizadores, y por último, el cuidado aplicado al material fílmico desde el Estado.

“La configuración del fracaso en obra y hazañas de Alvar Núñez Cabeza de Vaca” de Danna Alexandra Levin Rojo es un análisis historiográfico de los *Naufragios*, relato sobre la infructuosa expedición de Pánfilo de Narváez a la Florida y los casi diez años de extravío que el autor vivió como resultado del fracaso de dicha empresa. A diferencia de otros estudios sobre Cabeza de Vaca, éste interpreta el texto de los *Naufragios* y los sucesos que se narran en él a la luz de las experiencias del conquis-

tador como gobernador y capitán general del Río de la Plata, su segunda y última gran aventura americana, destacando el valor historiográfico que el autor imprime al acto de testimoniar la “no conquista.”

“Los choles chiapanecos y su andar en Utopía”. En este ensayo se comentan brevemente dos propuestas utópicas que impusieron un sello en la historia de los indios en América Latina: el pensamiento de Vasco de Quiroga en relación con los purépechas en Michoacán y la presencia de la Compañía de Jesús en Paraguay. La segunda parte ofrece una semblanza de las categorías tiempo y espacio entre los mayas, desde la perspectiva utópica, que introduce características de las comunidades choles, zona norte de Chiapas, y su dinámico caminar hacia rumbos y espacios inéditos.

“Me importa un bledo” de Antonio Marquet es una reflexión sobre la homofobia a través de autores como Didier Eribon y Guillermo Núñez Noriega. En el ensayo se propone la necesidad de un concepto de homofobia amplio, que supere la definición basada exclusivamente en el consabido mecanismo de defensa que transformaría en violencia lo que fue temor y ansiedad.

En **“Las minorías étnicas en el mundo global”**, Elisabeth A. Mager Hois afirma que las minorías étnicas sufren un alto grado de explotación y discriminación de su etnia, raza y clase social, por la subordinación al poder hegemónico de la sociedad nacional y global. Existen minorías, con tendencias hacia abajo (tarahumaras, huicholes) o hacia arriba (kikapú). Mientras las primeras dos padecen un deterioro económico, la última se ve absorbida por el capitalismo norteamericano.

En **“Multiculturalismo, cuerpo y género: un debate contemporáneo”** se plantean diversas líneas de discusión que tocan aspectos fundamentales de la teoría feminista y el análisis de género. En primer lugar, el desplazamiento de la noción de minoría hacia la de multiculturalismo bajo las condiciones actuales de globalización. Por otro lado, el eje de los planteamientos es la importancia que tiene el cuerpo de los individuos en los procesos de subordinación y control de los sujetos sociales por parte de los diversos poderes en una clara tendencia a la “minorización” de grandes sectores de la sociedad como son los indígenas, las mujeres, los gays y lesbianas, los niños y los ancianos.

En **“Octavio Paz y la crítica de arte”** de Ernesto Sosa se analizan las incursiones de Octavio Paz en la crítica de arte mexicano, especialmente del siglo xx y explica sus preferencias en este campo. Su gusto estético es parte de sus posiciones

ideológicas y políticas y de su condición de poeta.

En **“Las últimas estrofas del Canto a un dios mineral o la alquimia del verbo”**, Ana María Morales aborda el poema de Jorge Cuesta que ha sido leído como un texto hermético. En ocasiones directamente relacionado con la alquimia. Sin embargo, es probable que el hermetismo del poema sea sobre todo lingüístico. Este trabajo ofrece, un análisis de las últimas estrofas del poema (consideradas las más oscuras), una interpretación acerca del texto como una exposición de la transmutación no de la materia sino del lenguaje en poesía.

En **“Tradición nacional y literatura fantástica en la narrativa de José Emilio Pacheco”** se muestra de qué manera José Emilio Pacheco suele recurrir a la historia y la tradición en la construcción de su obra; pero en su incursión a la literatura fantástica estos elementos ofrecen un conjunto de misterios, paradojas, culpas e interrogantes que contribuyen al logro de lo fantástico. La autora analiza en este artículo algunos cuentos de *El principio del placer*, con el fin de explorar las relaciones entre realidad, realidad textual y estética de la fantasía.

“¡Vámonos con Rafael F. Muñoz!” La obra narrativa de Rafael F. Muñoz, en especial su novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, merece una revisión y una revaloración dentro del panorama de la narrativa mexicana

del siglo xx. En este trabajo se apuntalan aspectos como una somera revisión a la fortuna crítica de esta novela y de su autor. En ese mismo sentido se reflexiona sobre características propias de la narrativa de la Revolución, como ha sido su cercanía con los postulados naturalistas de Zola.

Resumen

Ana María Morales es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y coordinadora de los *Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica*. Autora de trabajos sobre literatura fantástica y maravillosa como: “Lo fantástico y sus fronteras” (*Signos Literarios y Lingüísticos* (México), 2.2 (2000), 47-61), *Lo maravilloso medieval y sus categorías* (BUAP, Puebla, 2002) y “Teoría y práctica de lo fantástico: modelos y rupturas” (*Escritos* (Puebla, Mex.), 21 (2000), pp. 23-36).

En “Las últimas estrofas del *Canto a un dios mineral* o la alquimia del verbo” de Ana María Morales aborda el poema de Jorge Cuesta que ha sido leído como un texto hermético. En ocasiones directamente relacionado con la alquimia. Sin embargo, es probable que el hermetismo del poema sea sobre todo lingüístico. Este trabajo ofrece, un análisis de las últimas estrofas del poema (consideradas las más oscuras), una interpretación acerca del texto como una exposición de la transmutación no de la materia sino del lenguaje en poesía.

COLABORADORES DE *FUENTES* *HUMANÍSTICAS* 28

Tomás Bernal Alanís (México, 1963) es licenciado en Sociología por la UAM-Azc. Maestría en Estudios Regionales por el Instituto Mora. Candidato a Doctor en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y autor de artículos sobre cultura y literatura mexicanas.

Danna Alexandra Levin Rojo es licenciada en Historia por la FFYL-UNAM, maestra y doctora en Antropología Social por la London School of Economics and Political Science, Inglaterra. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, adscrita al programa de maestría en Historiografía de México y al grupo de investigación sobre historia e historiografía. Entre sus publicacio-

nes destaca *En torno a la democracia. El sufragio efectivo y la no reelección (1890-1928)*, compilación e introducción de Danna Levin y Guillermina de Olloqui, prólogo de Alvaro Matute, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992.

Elisabeth A. Mager Hois ha estudiado Pedagogía (Alemania) y Antropología Social, ENAH; Maestría en Estudios México-Estados Unidos, UNAM; es Maestra de alemán en la ENEP Acatlán, desde 1980. Sus publicaciones versan sobre *Identidad Étnica, Resistencia Cultural, Cohesión Grupal, Globalización del Mercado, Contraculturas, Léxico, entre otros*; investigaciones sobre la tribu kikapú, huicholes, rarámuri y chicanos.

Ezequiel Maldonado El presente texto fue elaborado en el “Seminario sobre Homofobia”, dirigo por Gloria Careaga en el Programa Universitario de Estudios de Género, de la UNAM en junio-dic, de 2003. Deseo expresar mi deuda y agradecimiento a su coordinadora y al grupo, en el seno del cual se discutieron los textos citados en la bibliografía.

Antonio Marquet es ensayista (*Archipiélago dorado: el despegue creador en Agustín Yáñez*, UAM, 1997); *¡Que se quede el infinito sin estrellas! la cultura gay a fin de milenio*, UAM, 2001); traductor (Samuel Beckett (*Sobresaltos*, UAM, 1990); Michel Foucault (*El poder: cuatro conferencias*, UAM, 1989); Michel Butor (*Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo XXI, México, 1992; *Degustación*, UNAM, México, 1993); Didier Anzieu (*El cuerpo de la obra: Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, Siglo XXI Editores, México, 1993; Serge André, *¿Qué quiere una mujer?*, Siglo XXI, México 2002) Jacques Poulin (*Völks Wagen Blues*, Planeta, 2003) y profesor-investigador en la UAM, A. Es autor del manual *Vía a la palabra: estrategias y prácticas hacia una metodología de la lectura*, UAM, 2002). Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, desde 1990.

Ana María Morales es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras, (UNAM) y coordinadora de los *Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica*. Autora de trabajos sobre literatura fantástica y maravillosa como: “Lo fantástico y sus fronteras” (*Signos Literarios y Lingüísticos* (México), 2.2 (2000), 47-61), *Lo maravilloso medieval y sus categorías* (BUAP, Puebla, 2002) y “Teoría y práctica de lo fantástico: modelos y rupturas” (*Escritos* (Puebla, Mex.), 21 (2000), pp. 23-36).

Elsa Muñiz es profesora-investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, doctora en Antropología, maestra en Historia y Etnohistoria, especialista en Estudios de la Mujer por El Colegio de México; pertenece al Sistema Nacional de Investigadores; autora de *El enigma del ser: la búsqueda de las mujeres*, publicado por la UAM en 1994 y de *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional*, publicado por la UAM y Miguel Ángel Porrúa en 2002; es responsable de la línea de investigación “Historia y Antropología de género” en el Doctorado en Antropología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Alejandro Ortiz Bullé Goyri es actor y director teatral e investigador del Teatro y de Arte Mexicano. Doctor por la Universidad de Perpignan, imparte cursos en el Depto. de Humanidades de la UAM-A. Entre sus más recientes publicaciones destacan varios trabajos publicados en *Fuentes Humanísticas* relacionados con el teatro, el cine y el arte en el México posrevolucionario.

Ernesto Sosa es miembro del Servicio Exterior Mexicano de Carrera y actualmente se desempeña como director de Formación Diplomática del Instituto Matías Romero. Es maestro en Estudios Diplomáticos y en Literatura mexicana. Colabora como crítico de arte en la revista *Art Nexus*.

Alvaro Vázquez Mantecón es Profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Estudió la licenciatura en Historia (Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM), y la maestría en Historia (Universidad Iberoamericana). Ha realizado diversos artículos y documentales sobre la historia del cine mexicano. Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre la presencia de la

historia en los medios masivos de comunicación.

Resumen

Ana María Morales es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y coordinadora de los *Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica*. Autora de trabajos sobre literatura fantástica y maravillosa como: “Lo fantástico y sus fronteras» (*Signos Literarios y Lingüísticos* (México), 2.2 (2000), 47-61), *Lo maravilloso medieval y sus categorías* (BUAP, Puebla, 2002) y “Teoría y práctica de lo fantástico: modelos y rupturas” (*Escritos* (Puebla, Mex.), 21 (2000), pp. 23-36). En “Las últimas estrofas del *Canto a un dios mineral* o la alquimia del verbo” de Ana María Morales aborda el poema de Jorge Cuesta que ha sido leído como un texto hermético. En ocasiones directamente relacionado con la alquimia. Sin embargo, es probable que el hermetismo del poema sea sobre todo lingüístico. Este trabajo ofrece, un análisis de las últimas estrofas del poema (consideradas las más oscuras), una interpretación acerca del texto como una exposición de la transmutación no de la materia sino del lenguaje en poesía.

LAS VUELTAS DEL TIEMPO

EN EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE AGUSTÍN YÁÑEZ

Encuentro de investigadores

Fecha: 6-7 de mayo de 2004

Lugar: Casa del Tiempo

Organizadores: Dr. Ignacio Díaz Ruiz y Dr. Antonio Marquet

amarquet@prodigy.net.mx; druiz@servidor.unam.mx

Objetivos

Los objetivos del encuentro de investigadores sobre Agustín Yáñez son los siguientes:

- Analizar la obra del escritor jalisciense procurando una perspectiva orgánica.
- Proponer nuevas lecturas, a partir del estado actual de las obras editadas.
- Hacer un balance del estado actual de Yáñez en dos vertientes: medio siglo de crítica sobre el escritor tapatío; más de medio siglo de edición de su obra.
- Focalizar los diferentes campos que le valieron el título de latifundista cultural.
- La obra de Agustín Yáñez ante al reto de la revolución internética y las nuevas ediciones.

Calendario

El encuentro tendrá lugar los días: jueves 6 y viernes 7 de mayo de 2004.

Fecha para envío de título de la propuesta; resumen de la ponencia (en cinco líneas así como un breve currículum vitae del investigador, poniendo en relieve su aportación al estudio de la obra de Yáñez: 29 de febrero.

Formato

Las intervenciones en el encuentro serán de veinte minutos, con diez minutos para preguntas.

La versión definitiva de las ponencias será de 15 a 30 cuartillas, incluyendo la bibliografía (tipo Times new roman o arial de 14 puntos con interlineado de 1.5)

Sede

Casa del tiempo, UAM.
Pedro Antonio de los Santos, 84
Col. San Miguel Chapultepec.

Inscripción

El costo de la inscripción
al encuentro es de 500.00

INVITACIÓN

- La revista *Fuentes Humanísticas* publica artículos y ensayos de investigación: inéditos, bibliografía crítica, notas bibliográficas de revistas y revistas bibliográficas relacionadas con la teoría de la cultura, la historia, la lingüística y la literatura.
- *Fuentes Humanísticas* se publica semestralmente. Aparece en enero y junio de cada año. Para presentar colaboraciones en el mes de enero, el plazo recepción vence el tercer viernes de septiembre. Para el número que se publicará en junio, el plazo es el primer viernes de marzo.
- Los criterios de determinación del material valoran la originalidad del tratamiento del tema y su aportación científica, la solidez metodológica, argumentación y coherencia del texto, apoyado en una bibliografía amplia y pertinente, así como en los atributos estilísticos de la exposición.
- Un Dossier consagrado al estudio de la marginalidad aparecerá en el número 27. Se invita a los investigadores a proponer artículos, ensayos, revisiones bibliográficas en torno al tema.

Normas para la presentación de originales

1. Se enviarán tres ejemplares impresos de cada texto, acompañados de su correspondiente archivo, capturado mediante cualquier procesador de palabras de uso amplio. Deberán ser versiones definitivas e inéditas con una extensión entre 12 y 25 cuartillos (tipo de 14 pts., 28 renglones, 60 caracteres por línea).
2. El título del trabajo se escribirá en mayúsculas sin subrayar y no deberá ser mayor de 15 palabras. El nombre del autor y de la institución a la que pertenece aparecerán al final del texto y se anexará nota bibliográfica del autor no mayor de 5 líneas (50 palabras).
3. Los temas de los artículos requieren apegarse a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, identidad cultural, lingüística y literatura).
4. Los trabajos de investigación incluirán un resumen de los mismos en donde se describirá el problema, la metodología y los resultados de la investigación, sin exceder 5 líneas (50 palabras).
5. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán a renglón seguido y con márgenes a ambos lados, mayores que los del resto del cuerpo del texto. La traducción en nota de pie de página deberá acompañar las citas en idioma extranjero.
6. Las referencias bibliográficas se harán de acuerdo con el formato empleado por *Fuentes Humanísticas*. Las fichas bibliográficas se elaboran de acuerdo con el siguiente modelo: Parra, Eduardo Antonio, *Los Límites de la noche*, ediciones Etna, México, 1996. 134 pp.
7. Las colaboraciones deberán ser entregadas junto con los coordenados suficientes que permitan una comunicación fácil con los autores (dirección electrónica, teléfono, fax, domicilio).
8. La revista *Fuentes Humanísticas* no devolverá originales.
9. No se considerarán las colaboraciones que no reúnan todos los requisitos arriba señalados.

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco