

Cecilia Eudave

Nº 35

DIFERENCIAS,
ALTERIDADES E IDENTIDAD
(NARRATIVA MEXICANA DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)



*Prólogo de
Carmen Alemany Bay*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Diferencias, alteridades e identidad
(Narrativa mexicana de la primera
mitad del siglo XX)

Cecilia Eudave

Diferencias, alteridades e identidad
(Narrativa mexicana de la primera
mitad del siglo XX)

Prólogo de Carmen Alemany Bay

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 35

COMITÉ CIENTÍFICO:

Carmen Alemany Bay

Miguel Ángel Auladell Pérez

Beatriz Aracil Varón

Eduardo Becerra Grande

Helena Establier Pérez

Teodosio Fernández Rodríguez

José María Ferri Coll

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa Mª Grillo

Ramón Lloréns García

Francisco José López Alfonso

Remedios Mataix Azuar

María Águeda Méndez

Pedro Mendiola Oñate

Nelson Osorio Tejeda

Ángel Luis Prieto de Paula

José Rovira Collado

Enrique Rubio Cremades

Mónica Ruiz Bañuls

Víctor Manuel Sanchis Amat

Francisco Tovar Blanco

Eva Mª Valero Juan

Abel Villaverde Pérez

WEBMASTER:

Alexandra García Milán

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición literaria hispanoamericana: la recuperación del mundo prehispánico y virreinal y las configuraciones contemporáneas» (FFI2014-58014-P).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: Adolfo Weber

© Cecilia Eudave

© Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.B.N.: 978-84-9717-404-6

Depósito Legal: A 810-2015

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

PRÓLOGO de Carmen Alemany Bay	9
INTRODUCCIÓN	17

DIFERENCIAS, ALTERIDADES E IDENTIDAD EN LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

«TOPILEJO» DE JOSÉ VASCONCELOS: EL HÉROE ANÓNIMO DE UNA REVOLUCIÓN TRAICIONADA	25
LA PERVERSIÓN DE LO FESTIVO EN «LA FIESTA DE LAS BALAS» DE MARTÍN LUIS GUZMÁN	53
UN SOMBRERO NO SÓLO ES UN SOMBRERO (REFLEXIÓN EN TRÁNSITO)	77

*DIFERENCIAS, ALTERIDADES E IDENTIDAD EN LA
NARRATIVA DE LA POSTREVOLUCIÓN*

TIPIFICACIONES EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL INDÍGENA: «EL DIOSERO» DE FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ	85
<i>EL LLANO EN LLAMAS</i> Y <i>PEDRO PÁRAMO</i> : UNIVERSOS EN CLAUSURA (REFLEXIÓN EN TRÁNSITO)	113
DE LA GEOMETRÍA ENAJENADA AL CONFINAMIENTO IDENTITARIO: EL MANEJO DEL ESPACIO EN <i>EL APANDO</i> DE JOSÉ REVUELTAS	123
EL OTRO ESPACIO: LA ALTERIDAD FEMENINA (REFLEXIÓN EN TRÁNSITO).....	143

*DIFERENCIAS, ALTERIDADES E IDENTIDAD EN LA
NARRATIVA DESDE LA CONTEMPORANEIDAD*

TRAS LA HUELLA DE UNA IDENTIDAD HISTÓRICAMENTE ASUMIDA: <i>LOS PASOS DE LÓPEZ</i> DE JORGE IBAR- GÜENGOITIA.....	153
ENTRE CIVILIZADOS Y BÁRBAROS TE VEAS... UNA LEC- TURA DE <i>CIUDADES DESIERTAS</i> DE JOSÉ AGUSTÍN. .	175
EL AXOLOTE COMO ANALOGÍA IDENTITARIA DEL MEXI- CANO DEL SIGLO XX.....	219
EPÍLOGO (REFLEXIONES EN TRÁNSITO).....	243
BIBLIOGRAFÍA	249

PRÓLOGO

En el mes de marzo de 2013, en el II Coloquio Internacional «Personajes controversiales de la Nueva España en la narrativa mexicana contemporánea», conocí personalmente a la autora de este volumen, Cecilia Eudave. El evento fue organizado por la Universidad de Zacatecas y en él participaron también colegas de la Universidad de Guadalajara —de la que es profesora la autora de este libro desde hace más de dos décadas—; desde esta parte del Atlántico, la de Alicante.

De Cecilia Eudave había leído numerosos relatos pero no sus ensayos por la razón de que sus investigaciones no estaban en la misma línea que las mías en aquellos momentos, o viceversa. Debo de reconocer asimismo que por azar o extrañas circunstancias (lo cual es propio de las ficciones eudavianas) sus líneas actuales de investigación se emparentan en parte con las que trabajo a día de hoy, o viceversa.

Lo cierto es que en un trabajo académico de 2003 cité los tres libros de cuentos que la autora había publicado hasta esos momentos en su país, México: *Técnicamente humanos* (1996), *Invencciones enfermas* (1997) y *Registro de imposi-*

bles (2000). Tras esa fecha, Cecilia Eudave engrosó su haber como cuentista —también mis referencias a sus relatos— con la publicación de *Países inexistentes* (2004) y *Sirenas de mercurio* (2007), este último —una miniatura de cuento— fue publicado por la editorial española Amargord dentro de la colección «1003 libros para cruzar la noche»; en 2014, esa misma editorial editó una selección de relatos bajo el título de *En primera persona* que tuve la satisfacción de prologar.

En el intervalo que va de *Sirenas de mercurio* a *En primera persona*, la autora pasó del cuento a la novela: recibió el Premio Nacional de novela corta «Juan García Ponce» en la bienal de literatura de Yucatán (2006-2007) por *Bestiaria vida* (2008). Se unen a este título tres ficciones clasificadas como literatura juvenil, protagonizadas por la doctora Julia Dench: *La criatura del espejo* (2007), *El enigma de la esfera* (2008) y *Pesadillas al mediodía* (2010). Su última aportación dentro de la novela juvenil es *Aislados* (2015), obra en la que la autora prescinde de la doctora Dench y se inmiscuye en el alucinante mundo de las redes sociales y sus consecuencias. De la literatura juvenil a la infantil con *Papá Oso* (2010), entre otros títulos. Un año después, y haciendo gala de su gusto por la brevedad, vio la luz la colección de microrelatos titulada *Para viajeros improbables* (2011). Si hacemos referencia, en estos primeros párrafos, al quehacer de la autora de este ensayo como narradora es porque —y como intentaremos explicar en líneas ulteriores— existe una sutil línea que engarza esta escritura con la ensayística.

Tras los prolegómenos una breve síntesis de la formación académica de Cecilia Eudave así como la necesaria mención a aquellos ensayos que ha publicado hasta estos momentos; sin olvidar el motivo de la escritura del libro que aquí nos ocupa.

Licenciada en Letras por la Universidad de Guadalajara en 1991, realizó la Maestría en la Universidad Paul Valéry

de Montpellier (Francia); en esta misma universidad se doctoró en el año 2000, bajo la dirección de Edmond Cros, con una Tesis sobre José Agustín al que le ha dedicado numerosos artículos y el libro, publicado en el 2006, *Las batallas desiertas del pensamiento del 68. Acercamiento analítico a Ciudades desiertas de José Agustín*. A este título se suman aportaciones anteriores y otras posteriores: *Aproximaciones. Afinidades, reflexiones y análisis sobre textos culturales contemporáneos* (2004) y *Sobre lo fantástico mexicano* (2008), publicado en EE.UU, y por el que obtuvo la Mención honorífica en el 12th Annual International Book Awards 2010, galardón que otorga la organización Latino Literacy Now.

Reseñable y decisiva ha sido su labor como coordinadora de libros de ensayo colectivos en los que también ha participado como autora. El fruto académico de dos de los encuentros entre las universidades de Guadalajara, Zacatecas y Alicante vieron la luz, en el 2014, con los títulos de *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea* y *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea* que fueron publicados en esta misma colección de los Cuadernos de América sin nombre teniendo como editores a Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira. En este mismo año, y junto a Anadeli Bencomo, se publicó *En breve: La novela corta en México*; en sus páginas Eudave propone una sugerente poética de la novela breve, una de las líneas de investigación en las que trabaja actualmente. A estos títulos se añade *Ensayos sobre literatura mexicana III* que viene a completar dos volúmenes anteriores que sobre la misma temática, literatura mexicana, se publicaron en 2008 y 2010; de talante similar es *Visiones contemporáneas sobre literatura mexicana*, también del 2010. Habría que añadir otros ensayos que de alguna manera están intrínsecamente unidos a las

reflexiones que ocupan este libro y que desde hace tiempo han sido sus preocupaciones. Un tema evidente es el de la identidad, que tuvo sus orígenes en *Identidad. Análisis y reflexiones sobre textos hispanoamericanos* (2007); el tema de la Revolución fue objeto de estudio en el libro *CENTENARIO: ensayos y reflexiones sobre la Independencia y la Revolución en México* (2009), y *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana* (coordinado con Encarnación López González), de 2012, que nos remite a otro tipo de originales identidades.

Una preocupación continuada por la narrativa mexicana que creemos tiene su culminación, su punto de sazón, en *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)*, aunque seguramente volverá alguna vez más a estas inquietudes, pues casi forman parte intrínseca de su pensamiento intelectual. Y digo intelectual porque Cecilia Eudave se acerca a los textos literarios no solo para analizarlos sino con la voluntad de llegar al origen, a la entraña misma del pensamiento del escritor al que está analizando, quizás porque ella también es escritora y puede conozca los secretos de cómo entrar por la puerta trasera a los tejidos textuales. Pero decía intelectual fundamentalmente por la discusión que ella misma, como investigadora, establece con los textos; en no pocas ocasiones la materia narrativa analizada le sirve para entrar en las profundidades del ser mexicano, no para deleitarse en esa identidad sino para discutirla y cercarla una y otra vez. En eso se nota su mexicanidad, pues no han sido pocos los intelectuales de aquel país —y a quienes ella cita una y otra vez en sus páginas— que han indagado sostenidamente sobre este tema.

Su forma de acercarse a temas tan fundamentales como la identidad, las diferencias entre unos mexicanos y otros,

así como la alteridad, proviene de toda una línea ensayística muy asentada en la academia mexicana; pero en su caso, esta se une a su formación francesa dentro de la escuela del sociocrítico Edmond Cros; por tanto, una formación encuadrada en el pensamiento dialéctico de los ochenta y noventa. La presencia de la sociocrítica está en los ensayos que conforman *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)* pero los años han matizado ese peso sociocrítico que ha sido sustituido por una manera de acercarse a los textos que ahora nace de los conocimientos adquiridos, de las lecturas frecuentadas una y otra vez por quien imparte saberes en esta materia.

El libro que el lector tiene en sus manos, y como inmediatamente podrá comprobar visualizando su índice, está organizado desde la lógica y desde parámetros estructurados a partir de lo que anuncia el título. Se toma este como raíz y cambia las partes finales —en una clara distribución tripartita— para ir ubicando a los narradores y aquello que exponen en sus obras. Tras sus palabras introductorias, que son la guía y la explicación de una génesis, nos encontramos con las «*Diferencias, alteridades e identidad en la narrativa de la Revolución*» en la que caben los análisis de dos relatos, «Topilejo» y «La fiesta de la balas», de José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán respectivamente —no olvidemos que Eudave tiene especial predilección por los cuentos—, en donde se acerca a dos figuras fundamentales de la cultura de su país a través de dos relatos que no son necesariamente los más conocidos de los citados autores. A partir de ello, la autora nos ofrece otra visión que huye de la imagen estereotipada que se tiene de una gloria nacional como lo fue Vasconcelos quien en el relato aludido marca una determinada visión del héroe anónimo para mostrar una «otredad oscura y poderosa porque se gesta en las entrañas de lo pro-

pio», como la autora del libro afirma. De otro talante es su reflexión sobre «La fiesta de la balas» en la que muestra la brutalidad de algunos aspectos de la Revolución mexicana y cómo lo sangriento puede formar parte de lo festivo para algunos, y cómo lo festivo, llega a concluir Cecilia Eudave, puede ser esencial para el mexicano que en ello también encuentra esa identidad compuesta de alteridades. Se cierra la primera parte de la tríada con «Un sombrero no sólo es un sombrero (reflexión en tránsito)».

Cada parte de la tríada se cierra con una «(reflexión en tránsito)», espacios que sirven de respiración, de leve descanso, tras textos extensos en los que se somete al lector a una continuada reflexión. En ellas, Cecilia Eudave crea zonas extraordinarias de escritura en donde se fusiona, en perfecta conjunción, la investigadora, la ávida lectora y la escritora a través de una prosa ágil y a la vez concentrada, como lo es su escritura de ficción: de la aparente transparencia emerge un pensamiento cabal, estructurado, intenso y también controvertido.

De los textos que nos acercaban a los tiempos de la Revolución a las «*Diferencias, alteridades e identidad en la narrativa de la postrevolución*». En consonancia, alteridad e identidad se unen para hablar del enfoque que del indígena nos ofrece Francisco Rojas González en «El diosero» para pasar a hablar del espacio en *El apando* de José Revueltas. El estudio de esta novela le sirve a Cecilia Eudave para reflejar la visión certera de ese autor sobre la opresión política y el fracaso revolucionario. En este apartado son dos las reflexiones en tránsito que nos acercan a otros dos grandes de la literatura mexicana, Juan Rulfo y Amparo Dávila; en esta última reflexión, se da un giro inesperado, pues también otra alteridad es la femenina.

Se cierra el libro con un último apartado, «*Diferencias, alteridades e identidad en la narrativa desde la contemporaneidad*», que es consecuencia de los dos anteriores. A través de *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia y *Ciudades desiertas* de José Agustín, autores y obras que hablan desde una narrativa ya inmersa en nuevos modelos, se revelan, tal como nos va descubriendo Cecilia Eudave, otros modos de fijar la idiosincrasia de lo mexicano. Nótese que cada uno de los ensayos extensos terminan con el epígrafe «Concluyendo», pues la autora parece decirnos, en estos tiempos en los que ya se ha trascendido la modernidad, que a pesar de las sólidas argumentaciones nada es fijo, seguro, estable, consolidado.

El último ensayo, y mediante el axolote, nos presenta textos de Salvador Elizondo y Juan José Arreola en los que ese anfibio se convierte, al igual que para otros escritores mexicanos, en un símbolo clave para representar la identidad mexicana como leemos también en el epílogo. Un texto final, de aguda concentración, que marca las intenciones de este libro y que abre nuevas vías de investigación.

Cecilia Eudave nos ofrece en *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)* no solo cómo algunos narradores han ido interpretando a lo largo de medio siglo cuestiones esenciales de la idiosincrasia mexicana sino cómo, desde su perspectiva, esos mismos autores han intentado construir un pensamiento que, como el suyo, es polémico, controvertido, y que asimismo ayuda al lector a replantearse esas mismas cuestiones. Advertimos que quizás, tras la lectura de estas páginas, su visión sobre la esencia mexicana ya no sea la misma.

Carmen Alemany Bay

INTRODUCCIÓN

Las problemáticas de alteridad o de formación identitaria siempre han ejercido en mí una particular fascinación, y aunque he trabajado otras líneas de investigación y tengo variados intereses analíticos, volvía una y otra vez a sucumbir ante un texto cuya directriz giraba en torno a ese tema. Si bien no concentraba todo el análisis sobre ese punto, una parte importante de ellos iba dirigida a destacar fundamentalmente los conflictos de identidad en dos variantes: la primera, los que se gestan en el interior de las sociedades de Latinoamérica; la segunda, aquellas que se vinculan con la intervención de la formación o el impedimento de la misma por parte de alteridades extranjeras. Esta segunda variante fue por la que opté para mis estudios doctorales en Francia al analizar la novela de José Agustín *Ciudades desiertas*, que después derivó en un libro que titulé *Las batallas desiertas del pensamiento del 68. Un acercamiento analítico a Ciudades desiertas de José Agustín*, publicado en el 2006. En ese estudio abordé el cómo la injerencia del exterior (Estados Unidos) neutraliza o paraliza nuestros esfuerzos de identidad nacional al presentarnos otros modelos (los de las sociedades

industrializadas occidentales), que el pueblo mexicano en su totalidad no puede seguir ni imponer a sus habitantes por las abismales diferencias culturales y económicas, evidenciando que las categorías de occidentalización también se vierten en grados o tipos. México es un país occidental, ciertamente, pero no es una sociedad moderna e industrializada desde la perspectiva de la novela de Agustín que analicé, destacando, además, prioritariamente, el conflicto de un México que se representa como una sociedad semimoderna y semiindustrializada, una nación subordinada a los intereses de las potencias mundiales que sí han logrado asumir su revolución industrial y han logrado sumar a su cuerpo nacional todas las clases sociales que se manifiestan en esta evolución natural hacia la modernidad.

Sin embargo, como anoto en *Las batallas desiertas del 68*, quedaron algunas inquietudes que me prometí abordar en estudios posteriores sobre esta misma línea. Entre ellas analizar no solamente el impedimento de la formación de la identidad nacional producto de una alteridad extranjera, sino también cómo este proyecto se ve impedido por la mala formación, a su vez, de una identidad social y nacional que no logra integrar a las diferentes conciencias de clase. Asimismo, indagar sobre la visión crítica y literaria, desde el interior de nuestro país, sobre las fuerzas históricas, culturales y político-ideológicas que la constituyen o la paralizan y de qué manera esas posturas nacidas de los nacionalismos que han cruzado México nos representan, o «son», la autoconciencia social y, por tanto, la identidad asumida de lo que se «es» en relación con nosotros siendo este el producto de un canon de Estado. Así, esa conciencia de identidad social, que se pretende que nazca desde el «mismo» crea un enfrentamiento más complejo y difícil de superar: Nosotros *versus* nosotros, nacido en el seno de la sociedad mexicana, creando

otredades e imposibilitando la unificación del país o el intento de definir lo mexicano como proyecto de una conciencia nacional cohesionadora. Ahora sólo faltaba decidirme sobre el periodo o el texto literario sobre el cual trabajaría estas inquietudes. Y apareció el material que abriría la puerta a este libro titulado *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)*, llegó como llega, naturalmente, todo aquello que en realidad nunca se ha ido porque de una u otra forma está presente en el universo de nuestras investigaciones, de nuestras inquietudes analíticas.

Durante la segunda década del siglo XXI, y formando ya parte de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana — que coordiné durante siete años —, dos motivos me orillaron a comenzar a construir este libro. El primero, se me asignó la materia «Seminario de narrativa mexicana I», que abarca la primera mitad del siglo XX y, segundo, la naciente expectativa sobre el bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución mexicana. Se me pidió entonces que coordinara un libro, *CENTENARIOS. Ensayos y reflexiones sobre la Independencia y la Revolución en México* (2009), que fue editado por la Universidad de Guadalajara. Ahí publiqué una primera versión del análisis del cuento de «Topilejo» de José Vasconcelos, relato que me sedujo poderosamente y me hizo redescubrir la riqueza fundacional de la literatura de este periodo así como la fuerte influencia que generó esta escritura en la segunda mitad del siglo. Renovado mi interés por volver de manera más concreta a la identidad como vector de mis investigaciones, decidí que me acercaría a escritores que escribieran o nacieran durante la primera mitad del siglo y así podría retomar lo que quedó pendiente después de la publicación de mi Tesis doctoral.

Digamos que el 2010 es el inicio de la redacción aislada de muchos de estos textos, algunas de sus primeras versio-

nes se publicaron o fueron motivo de alguna conferencia o coloquio; sin embargo, para este libro se han renovado, actualizado y enriquecido todos los estudios. En ellos me he permitido explayar mis inquietudes analíticas y me atrevo a su vez a proponer lecturas críticas, no sólo desde el artículo académico sino desde una serie de reflexiones en tránsito más próximas al ensayo. De esta manera intento establecer un contrapunto en la lectura, espacios de discusión.

El libro se divide en tres partes bajo los subtítulos de diferencias, alteridades e identidad en la narrativa de la Revolución, en la narrativa de la postrevolución y en la narrativa desde la contemporaneidad; en ellos se incluyen estudios y reflexiones en tránsito de autores que elegí —arbitrariamente como cualquier selección— que se ajustaban a mis intereses de investigación: José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela desde la cuentística de la Revolución; Francisco Rojas González, Juan Rulfo, Amparo Dávila y José Revueltas como escritores postrevolucionarios; para finalmente cerrar con dos irreverentes nacidos en la primera mitad del siglo XX y herederos de la literatura que los antecede, Jorge Ibarguengoitia y José Agustín; además del estudio dedicado a la figura del axolote, emblema del mexicano del siglo pasado, tomado de dos cuentos publicados en 1972, uno de Juan José Arreola y otro de Salvador Elizondo, escritores en contrapunto generacional y estético. Cierro *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)* con un epílogo que pretende hacer un compendio de las ideas expuestas y propone un nuevo punto de lectura.

Me gustaría agregar, antes de dejar al lector sucumbir o deslizarse por estas páginas, que aunque cada artículo responde a momentos distintos e inquietudes particulares que se desprenden del texto mismo, en ocasiones me vi sobre-

cogida por la fuerza narrativa de algunos de los invitados a este banquete de mexicanidades, y la redacción del artículo puede verse influenciada por ello. Así, la voz desencantada, revanchista y dolida de Vasconcelos se trasluce en un ensayo cuya escritura es opaca o compleja; mientras que con Guzmán o Azuela el discurso se distiende, aun en la violencia, dejando fluir los conceptos de ritualidad, perversión y reconocimiento. Si bien Rojas González con su prosa cordial me permitió acercarme de manera prudente a las tipificaciones de lo indígena, no sucedió lo mismo con José Revueltas cuya obra recrudesció mis ideas sobre el confinamiento identitario. Los espacios cerrados en extensión o clausura se mimetizan con las historias de los cuentos de Juan Rulfo y con las alteridades monstruosas o femeninas de Amparo Dávila, estas me sugirieron unas reflexiones en tránsito que comparto para su discusión. Para cerrar el libro, y para contagiarme discursivamente con las ironías, parodias y sarcasmos, reservé los textos de Jorge Ibarguengoitia y José Agustín, incluida la lectura sobre axolotes con «x» o con «j» evocados desde el juego de Arreola o la solemnidad irónica de Elizondo.

Dejo entonces estas voces, estas divagaciones, lecturas, reflexiones, acercamientos analíticos como una puerta para adentrarse en el universo mexicano de la narrativa de la primera mitad de siglo XX, en su fatalidad, en su nostalgia, en su violenta tristeza, y con las palabras de José Emilio Pacheco digo:

Prende la luz. Acércate. Ya es tarde.

Ya es tarde. Se hizo tarde. Ya es muy tarde.

Abre la puerta. Hay tiempo. Hoy es mañana.

(De *El reposo del fuego*)

*Diferencias, alteridades e identidad en la
narrativa de la Revolución*

«TOPILEJO» DE JOSÉ VASCONCELOS: EL HÉROE ANÓNIMO DE
UNA REVOLUCIÓN TRAICIONADA

El arte da vida a lo que la historia ha asesinado.

El arte da voz a lo que la historia ha negado,
silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad
de manos de las mentiras de la historia.

Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la historia*

Introducción

Reflexionar sobre el tema de la Revolución y los productos culturales derivados de dicho movimiento trae consigo, generalmente, la toma de conciencia y de partido de un hecho acontecido hace más de cien años. El riesgo de acercarse crítica o analíticamente a los textos provoca un cierto temor a involucrar subjetividades propias o introspecciones de diversas índoles: políticas, culturales, sociales, económicas y de formación de identidad. Todos estos temas siguen gestándose en el centro de un país cuya noción de patria y patriotismo siguen siendo confusos y a veces manejados de forma arbitraria y con fines de lucro oficialista o proselitista.

Existen muchos textos que son reconocidos como portadores significativos del brote revolucionario en México, representantes de ello son, fundamentalmente, Mariano Azuela con *Los de abajo* (1915), Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente* (1928) o *La sombra del caudillo* (1929) y Rafael F. Muñoz con ¡Vámonos con Pancho Villa! (1931), todas ellas novelas de la primera etapa del movimiento armado que

no sólo instaura un lenguaje narrativo que rompe, de manera inusitada y contundente, con el romanticismo y el costumbrismo, sino que nos ofrece ya una interpretación de los acontecimientos que, luego, serán vinculados entre sí y se les prestará un carácter común bajo la denominación de Revolución mexicana (Prada 36).

Además de estos escritores y sus novelas, hitos de la literatura del país, existieron algunos otros que desde el género cuentístico hablaron sobre el levantamiento, anticipándolo, alabándolo o denostándolo. Un magistral ejemplo de la valía de las narraciones cortas y su impacto son los dos cuentos de Francisco Monterde: «El mayor Fidel García» y «Lencho», que aunque publicados en 1946 fueron redactados en 1915 y evidencian las trágicas consecuencias de la lucha armada. Si bien los cuentos con tema de la Revolución mexicana no tienen el reconocimiento que suscitaron las novelas, sí son en su mayoría portadores de un sentimiento de inmediatez ante el hecho y de una plena reflexión de las consecuencias del conflicto armado. Desde los textos que publica el periódico *Regeneración* de Ricardo Flores Magón, entre 1910 y 1916, que vitoreaban el levantamiento con sentencias como «Nosotros vamos a conquistar la libertad y el bienestar por nosotros mismos y comenzaremos por atacar la raíz de la

tiranía política»¹, hasta historias de total desencanto como el relato que nos ocupa en este ensayo, «Topilejo»² (1933) de José Vasconcelos³.

De entre todo el material revolucionario o posrevolucionario, el cuento que nos ocupa —y para estas reflexiones— es significativo porque nos presenta la otra cara del levantamiento, el lado oscuro de los «victoriosos» (233), la decadencia de la idea moderna de la democracia, la pérdida del sentido de los hijos de la patria y la profunda tristeza del caudillo anónimo que sí creyó posible un cambio y le devolvieron en su lugar la muerte:

Aún está abierta la herida que la metralla revolucionaria de la sociedad moderna, orientada por los signos del futuro y del progreso, ha infligido al pasado rural e indígena... Así, los mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia —que se inició en la conquista y terminó con la Revolución— son habitantes imaginarios de un limbo violentado (Bartra 33).

1 Ricardo Flores Magón, Rayo de Luz (México, 1924). Tomado de la conferencia dictada por Luis leal «La Revolución Mexicana y el cuento», leída en el Palacio de Bellas Artes el 23 de agosto de 1960 con motivo del 50 aniversario de la Revolución mexicana.

2 Todas las citas que aparecen en este trabajo del texto «Topilejo» de José Vasconcelos son tomadas de la edición la *Gran colección de la Literatura Mexicana* (1985).

3 Como se sabe, José Vasconcelos fue abogado de formación y fue reconocido en el ámbito de la intelectualidad mexicana como un destacado miembro del Ateneo de la Juventud, fue Secretario de Educación, candidato a la presidencia de México, Rector universitario y autor de libros tan afamados como *La raza cósmica* (1925), *Ulises criollo* (1935), *La tormenta* (1936), *El desastre* (1938) y *El preconsulado* (1939), por nombrar algunas de sus obras más destacadas.

Vasconcelos, consciente de los tristes resultados del levantamiento de 1910, cansado de lidiar con el militarismo posrevolucionario, la represión gubernamental, critica abiertamente en este cuento la etapa de la institucionalización del poder revolucionario en la época de Plutarco Elías Calles. La anécdota sobre la cual versa la narración está basada en hechos reales acontecidos en 1930: la llamada «matanza de Topilejo» donde murieron aproximadamente —no hay cifra oficial— cerca de un centenar de vasconcelistas durante el régimen callista. Tras este traumático incidente, el ex candidato a la presidencia, escribe una serie de cuentos con tema revolucionario y los incluye en su libro *La sonata mágica* (1933), entre los que ahí se inscriben, «Topilejo», es considerado uno de sus mejores relatos. Este hecho sangriento fue consignado por muy pocos historiadores, lo cual provocó en Vasconcelos una gran frustración; no será hasta 1958 cuando Alfonso Taracena, valiéndose de testimonios y algunas denuncias, relate los hechos ocurridos en la población de Topilejo así como el fraude electoral del que fue presa el escritor. Vasconcelos se lo agradece en su libro *La flama, los de arriba en la Revolución, historia y tragedia*:

Topilejo se llama el bochorno de un pueblo sojuzgado. Escándalo sofocado, soslayo por el miedo, falsificado por el temor. Nadie quiere acordarse de Topilejo [...] Un escritor que por aquellos días con toda entereza recogió la bandera caída del vasconcelismo, el eminente patriota Alfonso Taracena, que acumuló testimonios directos, describe la escena final (222-225).

Si bien Vasconcelos fue un militante entusiasta que participó de las ideas de maderistas y en la rectoría de la Uni-

versidad de México, desde el aula, o aun como secretario de Educación Pública luchó por la verdadera democratización del movimiento, acabó reducido y difamado por aquellos en quienes creyó, como él mismo señaló en entrevista con Emmanuel Carballo:

la Revolución ha sido una porquería. Tanto Azuela como a mí nos han llamado reaccionarios. Pero en México así se califica a todo el que se opone al gobierno. Acaba uno por sentirse ufano de que le apliquen este epíteto. ¿Sabe usted quiénes me llaman reaccionario? Los millonarios de la Revolución, los políticos terratenientes (232).

Ciertamente la figura de José Vasconcelos, así como gran parte de su obra, fue cuestionada por muchos de sus contemporáneos. Max Aub destacó la otra cara del autor del *Ulises criollo* y registró que el afamado revolucionario nunca fue el mismo después de perder las elecciones. Este líder intelectual de centro-izquierda

acabó convertido en portavoz de la extrema derecha y denigrador de las figuras patrióticas de más noble jerarquía que el país ha producido. Las vitandas apostasías en que incurrió durante los últimos veinticinco años de su vida, el cinismo de que hizo gala, su venalidad convicta y confesa, lo convirtieron en una piltrafa moral y restaron autoridad y virtud normativa a sus prédicas anteriores a 1930. Vasconcelos fue nervio y autenticidad que a veces, milagrosamente, se convierte en literatura. Vasconcelos tuvo vocación de profeta —al modo de Ortega y Gasset— pero equivocado, sobre todo en sus últimos años. No escribió por escribir sino porque desbordaba indignación, y que a su estilo se lo llevara el diablo. Ahora bien, el diablo no es mal escritor (Aub 45).

Por todo esto, «Topilejo»⁴ es un cuento al que acuden elementos de extrema valía y cargado de tópicos en torno al conflicto de la época: la heroicidad, el patriotismo, la injusticia, el sacrificio, la muerte, la crueldad, el sadismo, el desencanto, el resentimiento y las problemáticas identitarias que darán la pauta para algunas de las reflexiones que nos ocupan en este ensayo. Se tomarán como puntos de referencia dos aspectos del cuento; el primero, la estrecha relación entre el nivel espacial y actancial que nos manifiestan una fuerte oposición entre el pasado y el presente desestabilizador de los valores y del sentido identitario; en el segundo, se abordarán algunas reflexiones sobre la figura del héroe y su manejo textual.

Antes de iniciar el acercamiento al texto, referiré el argumento para quienes no conozcan el cuento. Dos compañeros de celda, amigos antes de ser apresados, el ingeniero González y su ayudante Fortunato, apodado «el italiano», comparten el triste destino de una muerte próxima a manos de los oficiales de la policía militar. Han sido acusados de conspiración al nuevo gobierno, aun cuando ellos habían participado en el movimiento de la Revolución y sus ideales. Tanto en la celda como durante la penosa caminata hasta la zanja donde serán ejecutados, cada cual medita sobre lo que los llevó hasta ahí y la desilusión ante el resultado de la lucha en la que participaron. Finalmente uno de ellos muere, González; el otro recibe una suerte diferente al ser el penúltimo en la fila de los ejecutados con bayoneta. El oficial, cansado de matar, se detiene justo ante él y le dice que si mata al último le perdonará la vida. Este accede porque de esa manera, al salvarse, podrá hablar del hecho. Así ocurre y huye enloquecido por

4 Recordemos que San Miguel de Topilejo está situado en el municipio de Tlalpan, en el Distrito Federal. Es interesante señalar que este pueblo rural también se tornará protagónico en el movimiento estudiantil de 1968 tras haber apoyado dicho levantamiento.

el campo, regresa a la ciudad, cuenta lo ocurrido, todos se horrorizan pero ante las represalias deciden no intervenir y él, sin saber cómo llevar la pena, vuelve una y otra vez al lugar para deambular por el valle; tanto lo hace que acaba por recibir el mote de «El loco de Topilejo».

En el cuento se insertan varios de los temas tipificados que narran las novelas del periodo; a pesar de su breve extensión no sólo se asoma el ambiente nacional y sus conflictos sino que a diferencia de otros escritores Vasconcelos no trata al personaje del texto como el típico héroe que se mancha las manos de sangre por la patria en su sentido más convencional, ni se deja llevar únicamente por la emoción de narrar las acciones belicosas y sus consecuencias, sino que intenta crear una atmósfera de introspección, de toma de conciencia y de reflexión. Para ello crea una relación muy estrecha entre el espacio y los personajes de la historia, como veremos a continuación.

Los espacios textuales en «Topilejo»: entre el pasado edénico y el presente desolador

En la construcción de los espacios destaca la oposición entre el pasado y el presente del contexto donde se inscribe este cuento. La instancia narrativa se detiene en medio de los tormentos y las reflexiones de los condenados a muerte para dar una breve visión de la nueva etapa mexicana desde las ruinas de la arquitectura del ayer en función de las nuevas construcciones modernas:

La convicción de muerte, que ponía tinieblas en el ánimo de los prisioneros, se confirmó cuando vieron que se alejaban de la ciudad; la rodeaban por los arrabales para salir rumbo a la carretera de Cuernavaca. El ingeniero supuso que era la

última vez que veía aquel hacinamiento de casas sin gusto, de los barrios nuevos. Los hermosos palacios, las torres y cúpulas de la arquitectura colonial no habían logrado impedir, con su ejemplo de belleza perfecta, todo aquel brote morboso de construcciones norteamericanizantes, pueriles y sórdidas como el alma de los contemporáneos (234).

En el ejemplo anterior podemos puntualizar, para reflexionar sobre ello, algunas incidencias textuales que son significativas. En primer lugar se habla de una convicción de muerte, con ello queda claro que no hay duda del destino (manifiesto) que le aguarda al protagonista, hombre instruido y con ideales (en otro apartado veremos a su contraparte, Fortunato, «el italiano», su ayudante, que finalmente es el que sobrevive), representante de un México que, desde esta perspectiva narrativa, ha sido traicionado y que proviene de una clase social que tiene la capacidad de observar el cambio. Por otra parte, el alejamiento de la ciudad equivale a ser expulsado de su ámbito y quedar reducido a la periferia «se alejaban de la ciudad», «la rodeaban por los arrabales», «supuso que era la última vez que veía aquel hacinamiento de casas sin gusto, de los nuevos barrios». El espacio de procedencia, el centro histórico, pasado y herencia, ha sido sustituido por otro, la periferia moderna, y es justo por esa vía que los llevan a la muerte.

Llama la atención que se ha escogido simbólicamente el sintagma «peregrinar», con ello se introduce la idea de la preconstrucción: los expulsados del paraíso que lanzados del espacio de origen, centro regulador y formador de identidad, son desplazados a observar por «ultima vez» los cimientos de un nuevo orden en el cual ya no tienen cabida. Esta imagen separa dos grandes cadencias, como bien señaló Roger Bartra: «la del tiempo original primitivo de la

del tiempo histórico. La reconstrucción de un pasado rural mítico se enfrenta al horror real de la sociedad industrial» (33). Pero en esta obra, Vasconcelos no sólo llama la atención sobre el desencanto y traición que sufrió el campesino o el indio mexicano, sino que apunta a otro ser vulnerado y despojado: el mestizo instruido, clase media, profesionalista, al que le entregaron la herencia de una Independencia, al que también le prometieron igualdad y derechos y que en su pasado ve el único signo de identificación. Por ello opone «aquel hacinamiento de casas sin gusto, de barrios nuevos», «brote morbosos de construcciones norteamericanizantes, pueriles y sórdidas» a «los hermosos palacios, las torres y cúpulas de la arquitectura colonial», «con su ejemplo de belleza perfecta».

Lo nuevo entra en oposición directa con lo arcaico, la historia y el pasado que no reconocen, ni se resuelven en la imposición de una homogeneidad que además trae consigo la presencia de lo extranjero. En este contexto no hubo un espacio mediador que unificara o fusionara, no hay una etapa transitoria que debería haber preparado al mexicano para la metamorfosis del cambio; metamorfosis que lo gestaría poco a poco, en su carácter renovado de identidad, ya no desde la nebulosa del mito y la tragedia de la Independencia mexicana sino desde la realidad industrializada del incipiente México contemporáneo. La lucha, la Revolución agraria, no sólo expulsó a los campesinos y les impuso un nuevo orden, el urbano, sino que trastocó a todas las clases sociales. Vasconcelos parece advertirlo desde esta breve introspección que le generan los espacios en el cuento, lugares que también fueron violentados y relegados y que se instituyen como monumentos del pasado pero que no alcanzan «con su ejemplo perfecto» a cuajar la identidad del mexicano en el nuevo paisaje urbanizado. Esa arquitectura

no logrará impedir el avance de la modernidad que elimina lo heterogéneo, la pluralidad cultural, e impone otras reglas «pueriles y sórdidas como el alma de los contemporáneos».

La imagen de lo contemporáneo es duramente cuestionada en este texto. Lo pueril y sórdido conminan al discurso del reproche y el desdén ante la negación de un pasado cargado de riqueza cultural de la cual sólo queda el toque pintoresco, una añoranza en la que se puede uno sentir a salvo para evocarla porque ya no existe con su carga verdaderamente significativa, como se puede evidenciar en este ejemplo:

El ingeniero González conocía aquella comarca; Topilejo es un menguado caserío. El nombre le trajo a la mente otros de parecido linaje: Zihuatanejo, Tepozotlan. Raíces indígenas cuyo significado nadie recuerda pero dan matiz pintoresco al habla de los contemporáneos y conservan algo de la fatídica tradición que nos somete al pecado de Caín. Habría que lavar espiritualmente estos sitios, pensó el ingeniero: sería menester bendecirlos, liberarlos de la maldición. ¿Sólo aquellos sitios o, más bien la patria negra? (235-236).

La imagen que convoca nuevamente la presencia del texto cultural del paraíso perdido y toda su carga simbólica sitúa a estos «contemporáneos» como un nuevo Caín, signo que los marca y propone en la traición al hermano, al otro que no sucumbió ante el pecado de una modernidad atroz y una industrialización que, como tributo, pide la aniquilación del pasado y la asimilación inmediata a las nuevas reglas de los países modernos. Este grupo político posrevolucionario, nuevo Caín, impidió que se continuara con el primer intento iniciado en la Independencia mexicana de formación de identidad. Truncó abruptamente el

incipiente reconocimiento y aceptación de dos sistemas de representación del mundo: el prehispánico y el español, dando como resultado el mestizaje, por un desarrollo industrial inmediato —aquí básicamente anglosajón⁵— que sólo enriqueció al nuevo poder conformado mayoritariamente por los mestizos. El Abel mexicano sucumbe ante su contraparte, el Caín mexicano —para seguir con la analogía que nos propone Vasconcelos—, dando origen al vertiginoso enfrentamiento del Nosotros *versus* nosotros que atrajo consigo las mismas problematizaciones de las que se pretendía escapar desde la colonia hasta la fecha: la negación de la pluralidad racial, el resentimiento de clases y la codicia. Basado en estas problemáticas, como bien enfatiza Martín Luis Guzmán refiriéndose al conflicto que acarrea el mexicano desde las postrimerías de la Independencia: «los mexicanos tuvimos que edificar una patria antes de

5 Es una constante en los libros de Vasconcelos enfatizar su crítica a los anglosajones; dejo un ejemplo del texto tan celebrado por muchos y detractado por otros, *La raza cósmica*: «Comienza a advertirse este mandato de la historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de penetrar en la nueva etapa, la etapa del mundo Uno. La colonización española creó mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir. El inglés siguió cruzándose sólo con el blanco, y exterminó al indígena; lo sigue exterminando en la sorda lucha económica, más eficaz que la conquista armada. Esto prueba su limitación y es el indicio de su decadencia» (14). Sin duda, evidente es su desprecio a los anglosajones, sin embargo, no deja de enaltecer lo extranjero, pues para fincar la raza cósmica propone como responsable a España cuando muchos de los productos de ese mestizaje fueron originados por la violación física y espiritual de los mesoamericanos. Asimismo, normalmente no se presupone la riqueza cultural que estas etnias pudieron aportar al mundo europeo sino que por el contrario «pusieron al indio en condiciones de penetrar en la nueva etapa del mundo Uno» (14).

concebirla puramente como ideal y sentirla como impulso generoso: es decir, antes de merecerla» (cit. en Bartra 49).

Con este sino de modernidad abrupta, el «contemporáneos» del texto intenta diseñar un prototipo dentro de la cultura mexicana para conformar una identidad nacional; es aquí donde el pasado «pintoresco» es la plataforma para la «intelectualidad» del país, para adoptar en ese exotismo lo valioso de un pasado rico en tradiciones pero que busca dejar de lado el primitivismo y alcanzar un arquetipo sociocultural más acorde con las naciones del viejo continente o las del país vecino, los Estados Unidos. Por otra parte se propone «lavar espiritualmente estos sitios» desde la superstición y lo religioso —sincretismo irreductible y marca de identidad—, que se opone al sentido realista impostado de los «contemporáneos» que ven como signo desprovisto de sentido pero útiles a las «raíces indígenas cuyos significado nadie recuerda». De esta forma se instaura lo pragmático de las sociedades modernas frente al poder disminuido de una tradición que intenta en lo sobrenatural o en las fuerzas superiores (lo religioso) restaurar el antiguo orden: «sería menester bendecirlos, liberarlos de la maldición».

A través de este discurso religioso-espiritual, que se filtra en la diégesis, podemos observar cómo el ingeniero González se nos presenta, atendiendo a estas reflexiones textuales, como un visionario, un profeta portador de una verdad que cuestiona, oponiéndose a los «contemporáneos» que son detractores de lo propio: «¿sólo aquellos sitios o, más bien, la patria negra?». De esta forma se evidencia una lectura unilateral del nuevo régimen, José Vasconcelos procede de la misma forma en la que se cree atacado, descalificando, sin aceptar una posible integración de nuevos parámetros

socio-políticos y culturales que tendrían como fin rescatar y reconstruir los resultados de la fallida Revolución:

Nadie lo duda, ni él mismo, pero todo en Vasconcelos fue nervio y autenticidad que a veces, milagrosamente, se convierte en literatura. [...] Su visión, absolutamente personal y extrema de la historia pasada y contemporánea, corre por el cauce señalado por Alemán, Bulnes y Pereyra. Sus equivocaciones son, literalmente, de primer orden. Perteneció como el que más a su época y a la Revolución, por irracional. Nada tuvo de místico, que no supo resistir al pecado ni lo tuvo por tal. Se dejó llevar por sus pasiones fiado en que con los años salvaría el alma [...] Vasconcelos se hizo para ser Vasconcelos, tuvo la idea genial de plantarse frente a sí mismo y autorretratarse (Aub 45-46).

El ingeniero González pareciera entonces, como muchos de los personajes en su obra, un desdoblamiento de Vasconcelos que emite el discurso desde el yo autoral, intentando sublimar sus ideales para representarlos como los únicos y los verdaderos. Sobre este punto volveremos más adelante cuando hablemos de la postura del héroe en el cuento de «Topilejo».

Sin embargo, pese a los esfuerzos conscientes por enjuiciar y delatar a los «victoriosos», existen también una serie de contradicciones que sería oportuno señalar. Si bien en el texto «Topilejo» se enaltece el pasado en oposición al presente extranjerizado, no todo el pasado reviste lo mexicano sino sólo una parte: el legado español (lo extranjero, también). Recuérdese que sólo se exaltan los palacios, las torres y las cúpulas de la arquitectura colonial, no las pirámides o el arte prehispánico o popular en general. Por otra parte, obsérvese que se establece una curiosa mancuerna entre los policías militares, procedentes del campesinado y clases desfavoreci-

das nacionales —«Aquella tropa mercenaria, selección de los bajos fondos sociales» (234)—, y los aztecas:

Las calles desiertas, lóbregas, recordaban el espanto de todos los años recientes, deshonorados con el continuo atentado oficial. Desde las nueve de la noche los vecinos se encierran, temerosos de la policía. Escarmentados de una oficialidad que, a guisa de tributo perenne, toma a su cargo los cafés, restaurantes, centros de diversión y de vicio. Nada bueno ocurre por aquellas avenidas suntuosas, convertidas poco a poco en encrucijada de la mala pasión y el despotismo. Únicamente cortejos como aquel en el que ahora iba el ingeniero González y sus amigos, cortejos de víctimas, resurrección de sacrificios humanos peores que los aztecas que, por lo menos mataban a plena luz (234).

En el ejemplo anterior se puede notar cómo en el texto se recurre, nuevamente, a una sistemática de la degradación de todo aquello que le pertenece a los «victoriosos» para apuntalar su discurso del desencanto y del reproche ante los resultados de la lucha armada. Los espacios exteriores sirven de analogía con los policías para establecer una estrecha relación entre cafés, bares, restaurantes, calles lúgubres, encrucijadas y oscuridad con la oficialidad reinante que además confina a los otros al encierro: los prisioneros en el cuartel sombrío, los vecinos a las nueve de la noche no salen de sus hogares. Con ello, el afuera se manifiesta como espacio privilegiado para la dominación a través de «la mala pasión y el despotismo», mientras que el adentro es el lugar de la sujeción y reducción del individuo. El afuera, además, es sitio que convoca la resurrección, pero no de un pasado glorioso o positivo desde esta perspectiva sino desde la violencia y el primitivismo, ya que ellos inmolan el legado indígena en su

faceta más cruel: «resurrección de sacrificios humanos peores que los aztecas, que, por lo menos mataban a plena luz».

Es altamente significativo que la equivalencia y equiparación entre las acciones y los comportamientos no sean comparados con los españoles o extranjeros en general, que también dieron muestras de brutalidad y extrema violencia en América, sino con los descendientes de los indígenas y los campesinos mestizos, reduciéndolos aún más a la degradación, pues «son peores que los aztecas». Se mantiene así una representación tradicional y occidentalizada de lo que es lo civilizado en oposición a la barbarie; porque además, a los «victoriosos» no sólo se los reduce al espejeo bárbaro de lo prehispánico desde esta perspectiva textual sino también a través del discurso: «una oficialidad, que a guisa de tributo perenne, toma a su cargo cafés». Los modelos con que se juzga al otro son los impuestos por las sociedades modernas, las mismas que han arrojado como resultado una truncada Revolución que trae consigo sólo el desencanto y «la convicción de muerte» (234).

Éste es el heredero del poder revolucionario, este mestizo de «los bajos fondos», «soldados marihuanos o alcohólicos», «facinerosos con máscara militar» (234), «diestros profesionales del homicidio»⁶ (236), que está más próximo

6 Se convertirá en un tópico de las novelas y cuentos con tema de la Revolución mexicana representar a los «victoriosos» como gente sin educación, sin sentido moral o ético, lo más bajo de lo bajo. Cito aquí un pasaje de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán en el que retrata de la misma manera que Vasconcelos a los revolucionarios: «¡Extraña embriaguez en masa, triste y silenciosa como las tinieblas que la escondían, embriaguez gregaria y lucífuga, como de termitas felices en su hedor y en su contacto! Era en pleno la brutalidad del mezcal puesta al servicio de las más rudimentarias necesidades de liberarse, de inhibirse. Chapoteando en el lodo, perdidos en la sombra de la noche y de la conciencia, todos aquellos hombres parecían haber renunciado a su humildad al jun-

al t3pico del ind3gena y/o mestizo brutal y primitivo que al hombre nuevo que quisiera Vasconcelos para conformar su «raza c3smica». Esta representaci3n de los «victoriosos» es el resultado de la lucha armada, del aparente cambio de poder que intenta conformar un nuevo M3xico, due1o del afuera y del adentro. Sin embargo, la masa que hizo posible el incipiente e ilusorio cambio est3 integrada, mayoritariamente, por el viejo M3xico, el rural, el analfabeto, el perif3rico, el que sigue rechazando, desplazando, que avergüenza a la «intelectualidad» y al Estado institucionalizado. Ellos, conscientes de esa descalificaci3n, se yerguen como un ser monstruoso semillero de todos los males. ¿Verdaderamente Vasconcelos se aleja de la representaci3n que del otro hacen los llamados «contempor3neos»?

La figura del h3roe nacional frente al h3roe an3nimo

La idea de h3roe es tan vasta como contextos existen; y hablo de contextos, pues no es lo mismo un h3roe hel3nico, atrapado en las altas aspiraciones que impone el areté griego, que uno en el medioevo cumpliendo el c3digo de las 3rdenes de caballer3a, o aquel otro en las guerras mundiales con permiso para matar por la patria, o ese otro que va hasta los territorios m3s lejanos a conquistar, descubrir, profetizar con el halo protector de llevar, o traer, aquello que las sociedades occidentales consideramos civilizado. Sea cualesquiera la raz3n que motiva y mueve al h3roe, hay un denominador com3n: una causa, un ideal. Y 3sta puede variar de acuerdo a su c3digo de valores, a su espacio sociopol3tico, econ3mico y cultural, pero siempre se

tarse. Formaban el alma de un reptil monstruoso con cientos de cabezas, con millares de pies, que se arrastrara, alcoh3lico y torpe, entre las paredes de una calle l3brega en una ciudad sin habitantes» (217).

vinculan con la idea de destino, el mismo que les pone a la cabeza de un colectivo en la sociedad que le toca vivir.

Siendo conscientes de la cantidad de definiciones y reflexiones que existen en torno a la figura del héroe, en este ensayo se tomará como referencia las ideas que Mijaíl Bajtín desarrolló en torno a este arquetipo. Con ello veremos si los dos personajes individuales implicados en el texto —el ingeniero González y Fortunato «el italiano»— responden a esta construcción y caracterización propuesta por el teórico ruso. También observaremos cómo se califica su contraparte, «los victoriosos» (el antagonista), ese colectivo triunfante que ahora acecha, mata, reduce al pueblo en nombre del nuevo gobierno y los ideales imperantes en esa etapa histórica.

Mijaíl Bajtín señala las siguientes características del héroe romántico: inicia responsablemente, posee una orientación solitaria y activa hacia los valores, cuenta con una postura etico-cognositiva superada y concluida, necesita realizar a su vez cierta verdad necesaria de la vida, es portador de una individualidad que le ayuda a ser la encarnación de esa idea (su verdad), los aspectos de su búsqueda de valor encuentran una definición transgrediente (lucha contra los que se oponen a su verdad), es el arquetipo de una idea, por lo tanto y como última característica, el héroe debe, mediante situaciones determinadas, probar que es el portador de cierta verdad necesaria para la vida (158).

Se podría suponer al leer «Topilejo» que nuestros personajes, principalmente el ingeniero González, corresponden a este tipo de caracterización heroica; sin embargo, Bajtín señala también otro tipo, el héroe lírico:

Todo lo interior en el héroe casi totalmente está dirigido hacia el exterior, hacia el autor y está elaborado por éste. Casi todos los momentos objetuales y semánticos en la

vivencia del héroe que podrían resistir a la plenitud de la conclusión estética, están ausentes de la lírica, y por eso se logra tan fácilmente la autoconciencia del héroe, su identificación consigo mismo (incluso en la lírica filosófica el sentido y el objeto son totalmente inmanentes a la vivencia, están concentrados en ella y por lo tanto no ofrecen lugar a una no conciencia consigo mismo y la salida hacia el acontecimiento abierto del ser, se trata de un pensamiento vivenciado que cree tan sólo en su propia existencia y que no adivina ni ve nada fuera de sí mismo) (147-148).

La duda sobre ante qué héroe nos encontramos en el cuento está dada no sólo por las acciones que el personaje realiza en el texto, sino cómo las lleva a cabo, además de su identificación con la categoría extratextual: el autor y sus propios ideales. De esta manera se puede observar cómo los discursos que circundan su reflexión y acciones heroicas nos proponen otra lectura. Es importante señalar que toda clasificación es arbitraria porque surge precisamente de la necesidad de regularizar en la generalidad, y muchas veces se pierden de vista esas particularidades que enriquecen aún más las aproximaciones al texto. Por ello aquí me interesa no deslindar la figura del héroe romántico del héroe lírico sino ver cómo las dos pueden estar presentes en el texto de Vasconcelos.

Para ello tomemos un ejemplo altamente significativo del cuento; se trata de una afirmación que se hace el ingeniero González sobre sí mismo después de una reflexión sobre los resultados de la lucha:

Se despedía sin rencor y sin pena de todo aquel millón de almas esclavas, que al día siguiente se enterarían de la hecatombe en silencio medroso, con gesto que anticipa una excusa a favor de los verdugos que se dignan pedirla. Los

más *honestos* fingirían no *enterarse*; todavía hay muchos que no han querido *enterarse* de los sucesos de Topilejo. Otros, urgidos por un temor precavido y recóndito, se apresurarían a hablar de la energía de los gobernantes, a la vez que fingirían preguntas: ¿Pero a qué conduce? ¿Por qué se querían levantar en armas? ¿Por qué? ¿Contra quién? ¡Quién se los manda!

Con un gesto anticipado de asco el ingeniero González apartó de su atención todos esos comentarios piadosos. Después de todo, pensó, el héroe se debe así mismo su martirio, no a la masa imbecil, comparsa obligada del éxito (235).

El ingeniero sabe el destino que le depara, la muerte. Recuértese que siempre, desde su encarcelamiento, tuvo «esa convicción de muerte», «la convicción de estar viviendo sus últimas horas» (234). Estas dos frases reiteran la visión del sujeto y la sujeción del mismo a un destino manifiesto que le es dado justo por la toma de conciencia del entorno y del yo. La narración nos devuelve un personaje que se reconoce como héroe aunque los demás no lo hagan, «se debe a sí mismo su martirio»; así, la descalificación del otro (que son en realidad los «victoriosos») lo coloca en la periferia (frente a los demás) pero lo instaura como figura central (frente a sí mismo) porque condenado a morir mira «con gesto anticipado de asco» a los de afuera, a «la masa imbecil». Él está por encima de sus detractores, él es superior.

Se cumple así una de las facetas esenciales de la figura del héroe: es el individuo *versus* una colectividad que al liberar plenamente su espíritu crea la primera victoria: la que obtiene sobre sí mismo. Con ello queda claro que «el héroe simboliza el impulso evolutivo (como deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión» (Chavalier 560). Pareciera que por medio del discurso —y aquí se situaría

en el plano del héroe lírico —, el autor, por medio del protagonista, se evidencia plenamente manifestando su posición: «en el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto de libre autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta» (Bajtín 87).

La figura del ingeniero González es un ente interiorizado que desde esa postura limita su lucha a la intelectualización de los acontecimientos, no supone o sugiere, sino que está seguro de cómo piensan y actúan «los más honestos» o «aquel millón de almas esclavas» sobre la hecatombe. Su discurso es determinante, reduccionista y conductivo, descalifica de la misma manera que los «victoriosos» y recrea la realidad desde una sola perspectiva. En González se perfila una lógica heroica interna que no se abandonará porque el narrador, bajo el juego del desdoblamiento de las categorías textuales: el autor y su personaje, la impone para hacer más efectiva su representación a la hora de la revelación de las atrocidades de «los profesionales del homicidio» (236). Y en acto arbitrario, y bajo el discurso del resentimiento, del reproche y la revancha, privilegia el punto de vista del héroe que concuerda con la visión ética del autor que como hemos dicho se polariza en su personaje: profesionista de clase media con aspiraciones, traicionado por la Revolución y que finalmente es el condenado a morir.

Sin embargo, Vasconcelos llama a otro sujeto al texto, Fortunato «el italiano», el ayudante de trazo de González. Es significativo que uno tenga apellido y profesión, mientras que el otro un oficio y solo nombre de pila seguido de un apodo. En ambos se ha llevado a cabo un efecto de descalificación de una parte del todo privilegiando en cada caso lo esencial para ubicar su procedencia social que no sólo se da en el apelativo sino en el trato diferenciado que

se dan el uno al otro, que pese a llamarse amigos guardan cierta jerarquía, tal como lo manifiesta el siguiente ejemplo donde Fortunato piensa en su futuro mientras ve dormir al ingeniero: «¿Podría ser éste el fin de aquel ingeniero, su jefe, su amigo, alma noble y esforzada, que soñó rehabilitar a su nación?» (233).

El trato diferenciado entre ellos llama la atención, ya que no sólo por medio del narrador es exaltada la figura de González sino también por su ayudante que lo califica de «alma noble y esforzada», reconociendo su superioridad frente a los otros, pero de igual modo su destino ineludible: «¿acabarían como tantos otros en los últimos años: fusilados obscuramente, espaldas a la ley, sin trámite legal y sin otra ceremonia que la tierra que cubre el cadáver en algún rincón remoto de la serranía?» (233). Curioso resulta que en el texto se nos presente a un Fortunato que sólo se cuestiona, que no afirma nada, como si en la reiterada interrogación de los hechos guardara una secreta esperanza, un cambio de situación. Su discurso no se manifiesta tajante y determinativo como el del ingeniero, por el contrario cuestiona todo aquel acontecimiento con una serie de preguntas que intentan justificar el proceder de unos por las acciones de los otros; intenta mirar de manera más objetiva la lucha, sin la pasión y sin el desprecio aparentemente manifiesto en el ingeniero:

¿Los liberaría de pronto el temor de los gobernantes de hecho a las represalias de la ley restaurada? ¿O les brindarían el perdón un día cualquiera, con el gesto socarrón del vaquero que suelta al becerro castrado? ¿No serían ellos unos castrados morales por culpa de un pueblo que no responde ya a ninguna excitación noble?... ¿O estarían todavía expuestos a alguno de esos caprichos macabros, como aquel todavía ministro de Guerra que mutilaba físicamente a sus enemigos sin encono y sólo por innata ferocidad? (233).

Si nos detenemos puntualmente en el discurso enunciado por Fortunato —elaborado mediante preguntas reflexivas— podremos percatarnos de que no es en realidad otro punto de vista sino un cambio de ángulo, sutil y efectivo, dentro de la narración para evidenciar, con otra voz social, los modos de proceder del antagonista del héroe: «los victoriosos». Pero según las premisas de Bajtín, «todo debe estar dirigido al héroe mismo, todo debe percibirse como la palabra acerca del que está presente y no como la palabra sobre el ausente...» (95). Así, ningún elemento en la narración es azaroso o neutral, todo va encaminado a la exaltación de la figura heroica.

Y para reafirmar el carácter de héroe, que en franco sacrificio entrega su vida por la causa, la narración pone su contrapunto en Fortunato para enaltecer aún más al ingeniero González:

sólo quedaban dos por ejecutar: el italiano y un desconocido de última fila; entonces, dirigiéndose a Fortunato, que le quedaba más cerca, le dijo:

—Mira, ya estoy cansado; mata tú a ese y te perdono la vida. El italiano no comprendía; el soldado insistió, le dio el puñal; el último preso dijo:

Sí mátame tú, compañero; así por lo menos te salvas...
¡Escapa —le dijo por lo bajo— y denuncia este crimen!...
¡Mátame, sálvate!...

El italiano mató a su colega; en seguida, medio loco, echó a correr por el llano (236).

Fortunato, para vivir y contar la «verdadera historia», debe mancharse las manos de sangre, convertirse en un asesino al igual que sus captores. Sucumbe al miedo, al deseo primario de la sobrevivencia, no se comporta como un héroe que acepta su destino y finalmente muere. Su suerte es una

analogía de los que sobrevivieron a las atrocidades posrevolucionarias, que sin estar libres de culpa no pudieron enfrentarse a los nuevos opresores:

habló valientemente del suceso con los pocos que quisieron oírlo.

Sobre la ciudad pasó el escalofrío de los rumores siniestros. Algunos correligionarios osaron formular denuncias. La autoridad militar se apresuró a recordar que era de su competencia cualquier investigación. Los mismos familiares de las víctimas, temiendo represalias a lo chino, acabaron por callar y ocultar su pena. El sinnúmero de los fariseos se tapaba las orejas para no enterarse... ¿Qué, de verdad? ¿Sería posible? ¿No habría exageración? ¿Pasión política?... Los teatros siguieron pletóricos de aficionados a la película hablada en el idioma de Hollywood... El cuerpo diplomático siguió banqueteeando (237).

Es escalofriante y siniestro —desde la perspectiva del discurso de Vasconcelos en este relato— cómo los héroes nacionales, que impusieron un nuevo orden de gobierno, se pervierten y repiten los mismos patrones de dominación o sujeción del que fueron objeto antes. Cae ante el embrujo de las nuevas tecnologías y los modos de vida propuestos por una modernidad que irrumpe tan violentamente como la manera que tiene de ejercerla esta nueva clase en el poder. Nueva clase política que se oculta y se revela llena de máscaras y contradicciones, que desplazan al héroe anónimo posrevolucionario que se atrevió a increpar los resultados de la lucha armada, que les devuelve una imagen diferente a la que creen haberse construido y los muestra a todos como un hombre

que ha olvidado su matriz rural, al que le han quemado las naves y que se enfrenta a una situación que le es ajena pues

aún no es la suya. Es un hombre atrapado y, por ello, potencialmente violento y peligroso. Se le ha arruinado el alma antigua y en su corazón no se escucha todavía las cadencias modernas. La modernidad sólo le ha mordido la carne, quedando sujeto a las tenazas de la industria y a las inclemencias de la calle: pero su espíritu se encuentra en estado de rebeldía o, al menos, de desorden. De ahí la energía violenta que genera, y que debe ser aprovechada para crear la raza cósmica, para fecundar a la nación empobrecida, para liquidar al hombre colonizado o para forjar al proletariado revolucionario (Bartra 109).

El sacrificio del héroe es estéril y su causa muere junto con él en este texto. El sobreviviente de la hecatombe, Fortunato, no logra que la colectividad respalde los hechos históricos, el temor de los otros a los «victoriosos» vara cualquier posibilidad de redención. La Revolución con todas las transgresiones de valores que supuestamente trae consigo no logra crear una transición pacífica y ordenada. Aísla, de nueva cuenta, a los sectores sociales, crea una movilización que incumbe sólo a los nuevos gobernantes: «La autoridad militar se apresuró a recordar que era de su competencia cualquier averiguación» (237). De tal suerte que todo queda en un acto individual y reivindicativo hacia el interior del yo:

el italiano, atraído por una misteriosa lealtad de ultratumba, se escapa periódicamente de la ciudad para recorrer de noche los sitios nefandos... Cada vez que la luna inicia el creciente, se le ve bajar del camino que conduce a la ciudad, luego se pierde en las hondonadas rellenas de sombra, y unas veces solloza y otras canta bajo la lúgubre claridad... Los chicos que a veces le siguen por el atardecer, le avientan guijarros o se divierten gritándole: «¡Loco..., el loco de Topilejo!» (237).

Concluyendo

Como es tradición en nuestra literatura mexicana, la locura, el desencanto o la posición fantasmagórica del pueblo y ciertos extractos sociales no es novedad narrativa sino un recurso para hablar de la descalificación de los otros ante un movimiento que no logró el cambio deseado. La literatura posrevolucionaria lo evidencia, ejemplos de ello son la obra de Juan Rulfo y Agustín Yáñez quienes además proponen la metáfora del mexicano moderno como ser despechado, resentido, lleno de rencor, continuando así con las bases que Vasconcelos nos propone en este cuento cuyo discurso oscila entre la melancolía del ayer, el horror al presente y, sobre todo, el desencanto:

La sociedad industrial capitalista rechaza la violenta emotividad con que el mexicano revolucionario irrumpe en la modernidad. Los hombres que hacen la Revolución no están hechos para resistir las nuevas formas de vida cotidiana que el desarrollo capitalista expande sobre el país. Esta realidad se mezcla y se entreteteje con el mito: el mexicano se siente traicionado por el mundo que le rodea, y esta tensión estalla y se revela ante todo en las relaciones amorosas y en los vínculos de amistad (Bartra 137).

En «Topilejo» todo es tristeza y frustración. Destino manifiesto que se encarna en el fracaso de los ideales traicionados y descartados, va de la emoción patriótica al resentimiento (el ingeniero González), del despecho a la violencia (Fortunato, asesino y loco). Todos en el texto son seres vulnerados, desde «los victoriosos» que se jugaron el todo por el todo y quedaron varados en medio de dos sistemas incompatibles: uno con raíces fundamentalmente feudales y con fuerte apego a la tierra, a sus tradiciones, punto de ori-

gen; otro, incipiente y radicalmente opuesto, la modernidad industrializada que los expulsa de lo conocido y los lanza a mirar el mundo desde otra óptica para crear un proyecto nacional bajo una renovada matriz ideológica cuyo fin es el de configurar una idea cohesionada entre orden y nación para sentar las bases de la identidad nacional.

Así, en lo concerniente al nivel actancial encontramos que se refuerza esta problemática de integración y reconocimiento. Encontramos que la figura heroica en «Topilejo» pervierte el estatus tradicional de la representación del héroe porque finalmente fracasa al llevar su «verdad» a los otros. De igual modo su contraparte, el antihéroe, «los victoriosos», lejos de ser los verdaderos héroes asumen su papel antagónico ejerciendo el dominio y la sujeción del pueblo aparentemente liberado del yugo opresor.

Por otra parte, y en relación a la configuración de los espacios, observamos cómo esta categoría del texto nos entrega como núcleo semántico el binomio pasado *versus* presente. En esta oposición se prefigura el enfrentamiento de dos sistemas de valores que en su devenir se deconstruyen y reconstruyen uno a otro para enfrentar el violento traspaso de un sistema de autoridad y orden a otro con variantes pero del mismo cariz. El viejo sistema de Estado se ve debilitado, todo su pasado —cargado de historia, tradiciones y mitologías—, es sustituido por las formas de producción cultural de una sociedad industrial repleta de tecnología y de nueva estética ajena a los modos y costumbres del mexicano de la época.

Vasconcelos, en su relato, nos expone una interiorización de su desencanto pero además podemos percibir la devastadora idea de que él representa ese sentimiento de transgresión ideológica; por un lado es un traicionado de la Revolución, que para él implica un trastorno del orden

para restaurarlo sobre nuevas bases; y por otro, pareciera privilegiar el viejo orden que antes criticaba. Está inmerso en un movimiento circular que lo lleva a desear y rechazar ese cambio al mismo tiempo, atrapado en las formas del ayer y proponiendo un futuro integrador y excluyente al mismo tiempo, porque sólo admite lo que él cree que es lo «verdadamente mexicano».

De esta forma, la idea fundacional de Vasconcelos, su «raza cósmica», orientada al respeto y aceptación del mestizaje como forjador de identidad se enfrentó a las circunstancias de un contexto histórico que no estaba preparado aún para ello —ni él mismo, me atrevo a suponer—, ya que la concepción de la autoridad y de la ley, así como el de otras estructuras sociales que se volvieron acomodaticias para sobrevivir (la alta burguesía mexicana heredera de las tradiciones porfiristas), no lograrán asentar las bases para un proyecto político real de restauración. Confirmamos así la oposición Nosotros *versus* nosotros que no se previó como posible al intentar homogeneizar a un pueblo cuyos tiempos históricos son disímiles y plurales⁷. Otredad oscura y

7 La idea reiterada de que México es un país mestizo sin más matices ha reforzado la descalificación, por ejemplo, de los numerosos grupos étnicos en la República mexicana, pues pareciera no ser tomados en cuenta en función de imponer un tipo de directriz en la representación —unilateral— sobre lo mexicano y su carácter identitario. Así, se pretende hacer creer al exterior que el país vive en perfecto equilibrio entre un pensamiento occidental y uno con fuertes raíces mesoamericanas. Desde esta perspectiva se olvida que existe un México profundo y un México occidentalizado, término que utiliza Guillermo Bonfil Batalla en su libro *México profundo. Una civilización negada*, y el cual se puede consultar si se desea profundizar sobre el indigenismo y su situación hacia el interior del país. Sin embargo, cuando yo me refiero a tiempos históricos diferentes para sustentar la oposición de Nosotros *versus* nosotros, asumo no solamente el conflicto con el indígena sino que lo llevo a otros niveles que además de oponerse a sistemas culturales híbridos de representación en una aparente «desindia-

poderosa porque se gesta en las entrañas de lo propio; la lucha para el reconocimiento identitario y la unificación de una patria en las postrimerías del siglo XX ya no sólo es una preocupación exterior sino interior; y esta última es la más difícil de conciliar hasta hoy.

Vasconcelos evidencia en este relato el fracaso de las ideas utópicas de cualquier movimiento revolucionario, pero al mismo tiempo forma parte del nuevo orden social y así se convierte en un mediador más del discurso político de la época que necesita detractores y seguidores para mantenerse en movimiento. Sí, la maquinaria de los hijos de la Revolución se ha puesto en marcha y a más de cien años de ello sigue engrasada y andando...

nización» del pueblo están mediatizados por estructuras económicas que generan abismales diferencias entre las clases sociales y hacen que la figura del mestizo desfavorecido —quienes conforman el grueso del país— pase por distintos grados de occidentalización imposibilitando la homogenización tan deseada por el Estado.

LA PERVERSIÓN DE LO FESTIVO EN
«LA FIESTA DE LAS BALAS» DE MARTÍN LUIS GUZMÁN

No hay nada más alegre que una fiesta mexicana,
pero tampoco nada más triste.
Octavio Paz

Las premisas de nuestra elección sobre lo festivo

Desde una primera lectura del cuento «La fiesta de las balas»¹ del escritor mexicano Martín Luis Guzmán (1887-1976)² no podríamos suponer, salvo por el título, que en rea-

1 Todas las citas al cuento «La fiesta de las balas» son tomadas del libro *Sol, piedra y sombras. Veinte cuentistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX* (ed. Jorge F. Hernández) México: Fondo de Cultura Económica.

2 Nació el 6 de octubre de 1887 en Chihuahua. Cursó estudios en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia de México. Miembro del Ateneo, tomó parte en la Revolución Mexicana al lado de Francisco Villa. Fue además Bibliotecario de la Escuela Nacional de Altos Estudios; secretario de la Universidad Nacional, director de la Biblioteca Nacional y catedrático de español y literatura en la Universidad de Minnesota. Entre sus obras destacan: *La querrela de México* (1915) y *A orillas del Hudson*

lidad estamos ante un relato con tema festivo. Efectivamente no es un texto que evidencie de manera clara las formas propias de la celebración, ni pacta con las normas culturales de dichas representaciones. Sin embargo, y justificaré mi propuesta, me atrevo a proponer que en la narración seleccionada existe, no una presencia cabal de la fiesta pero sí una perversión de lo festivo, entendiendo como aquello que tiene relación con las articulaciones que la motivan o la desencadenan. Hablo, entonces, de un ambiente, de una atmósfera o tono que pervierte su origen sin que por ello no traiga consigo las formas, aunque grotescas, de la fiesta.

Si yo concibo, desde esta premisa de la perversión de lo festivo en mi acercamiento a «La fiesta de las balas», que las balas son objetos simbólicos y motivo del acto festivo, usadas no solamente como representantes sino también como sustitutos de significado, así los símbolos lúdicos del actuar simulado —las balas en un contexto de fiesta— juegan a ser otra cosa. Tomando las palabras de Piaget podríamos decir que:

el símbolo lúdico del objeto presente y actual es asimilado a un esquema anterior que no tiene una relación objetiva con él. Aquí interviene la imitación como gesto significativo que evoca objetos y esquemas ausentes —en nuestro texto la fiesta y sus formas convencionales de manifestación—. Con ello puede darse la asimilación de cualquier cosa a cualquier otra, pues cualquier cosa puede servir de sustituto ficticio de toda otra. Así el objeto símbolo es un sustituto del significado (Cit. en *Cerebro y libertad...* Bartra 77).

Continuando con la justificación de mi elección, podemos deducir que un signo es un significativo arbitrario (según

(1920), *El águila y la serpiente* (1928) —escrita en el exilio español— y *La sombra del caudillo* (1929). Falleció en México, D.F., el 22 de diciembre de 1976.

la escuela saussuriana) completamente convencional y determinado por la sociedad; el símbolo, en cambio, es un significante «motivado» que tiene algunas similitudes con el significado (*Cerebro y libertad*, Bartra 78), lo que llamará al texto, a este cuento en particular desde la lectura que propongo, a un juego simbólico donde se pervierte el sentido de lo festivo. Este ejercicio lúdico y literario me permitirá proponer que en «La fiesta de las balas» se reproducen de manera grotesca algunos rituales propios de la fiesta, así como la catarsis producto de la misma.

Otro elemento que apoya mi propuesta de lectura es el título mismo del cuento, que como mencioné con anterioridad es ahí únicamente donde se hace evidente la fiesta. Tomando como base algunos postulados que propone Gérard Genette en su libro *Umbrales*, en relación con la titulación, «La fiesta de las balas» funcionaría no como un título literal «que designa sin rodeos el tema o el objeto central de la obra» (73); sino que por sinécdoque o metonimia «se asocia a un objeto menos central, a veces deliberadamente marginal [...] y se reviste *ipso facto* de una suerte de valor simbólico y por ende de importancia temática» (73). Pero también puede ser un título que funciona por antífrasis o ironía, «ya sea porque hace antítesis de la obra, ya sea porque ostenta una ausencia que provoca pertinencia temática» (74); siendo así, el título del cuento adquiere una suerte de pertinencia metafórica y de analogía, sustenta un valor simbólico que semantiza el título con el contenido del cuento. Lo denotativo se vuelve connotativo en la sutil intervención de algunos elementos, el título determina y marca el tono festivo que la instancia narrativa infiere en él: es una fiesta de balas, donde todo se prepara o se dispone para ellas y por ellas, donde son convidadas y anfitrionas al mismo tiempo de una celebración sangrienta y cruel.

Para esta lectura, de entre muchas otras que el texto de Guzmán nos ofrece, sólo sumaremos, además, cómo esta pervisión festiva nos devuelve el perfil del mexicano de la época por la manera en cómo aborda la festividad. Es decir, cómo en lo festivo se intenta reforzar la identidad del mexicano revolucionario y posrevolucionario — ya que los textos no se escriben en el momento preciso de los acontecimientos sino que son reconstrucciones subjetivas de los hechos históricos o ficticios—. Es en la fiesta, en los rituales y en las celebraciones donde se asoma el perfil cultural que conforma y delinea, en mayor o en menor medida, la personalidad de los pueblos; porque «la Fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes» (Paz 61), el rol que se desempeña o se pervierte ya dependerán de si es asignado o auto asignado en un complejo juego de representaciones y liberaciones entre anfitriones, invitados, escenarios, como lo veremos en el cuento motivo de este acercamiento analítico. Por lo tanto es significativo comprender, desde la perspectiva de lo mexicano, que en la fiesta:

el entusiasmo con que todos participamos, pareciera revelar que, sin ellas estallaríamos. Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior [...] Si en la vida diaria nos ocultamos a nosotros mismos, en el remolino de la Fiesta nos disparamos. Más que abrirnos, nos desgarramos. Todo termina en alarido y desgarradura: el canto, el amor, la amistad. La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo. Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo. Nuestras fiestas, como nuestras confidencias, nuestros amores y nuestras tentativas de reordenar nuestra sociedad, son rupturas violentas con lo antiguo o con lo establecido (Paz 61-62).

Algunas consideraciones sobre el texto de estudio

«La fiesta de las balas» se incluye en el libro *El águila y la serpiente* (1928), obra remarcable de Guzmán que entreabre, sin agotar necesariamente la lucha armada, una puerta verosímil sobre lo acontecido durante la Revolución Mexicana. Cruce de distintos géneros: crónica, novela, cuento, testimonio, es uno de los vasos comunicantes más solícitos y vigorosos cuando nos acercamos al fenómeno revolucionario. En esta obra encontraremos un recuento de

los años 1911-1914, que son además los años a los que la narrativa de Guzmán volverá siempre para construir la historia del México moderno. El texto se presenta en su diseño general como testimonial. Sin embargo, aunque Guzmán parece no haber faltado a ninguna de las citas importantes de la historia de su tiempo, no hay que hacerse ilusiones de exhaustividad. *El águila y la serpiente* abunda en lagunas narrativas, múltiples silencios, saltos temporales inexplicados e inexplicables. Dado que es obvio que no se trata de un efecto retórico (Guzmán es el prototipo del periodista-escritor realista), sólo restan dos explicaciones. La primera es de circunstancias: Guzmán no habría querido revelar información sobre personas todavía activas e importantes en la vida política mexicana en el momento en que se escribe la novela. La segunda se me ocurre más verosímil e interesante: la Revolución causa en Guzmán y en los intelectuales un vacío en sus discursos explicativos sobre el mundo. La autoridad revolucionaria, que parece imponerse desde la nada, desde la imprevisión más absoluta, anula la autoridad del autor (Legras 427).

La idea de vacío intelectual que Legras propone podría suscitarse por la inmediatez del momento en que se han escrito muchos de los textos, si tomamos en cuenta que han pasado menos de dos décadas sobre el hecho histórico del que

hablan. Sin embargo, no hay que olvidar la imposición, prioritaria y violenta, de un proyecto nacional que cohesione al país, devuelva la paz e integre a México a la modernidad; el Estado institucionalizado ya con Plutarco Elías Calles no dará marcha atrás, aún bajo el estallido «cristero» ni la amenaza de algún intelectual que cuestione abiertamente el engranaje de la Revolución. La única voz, más o menos verídica y explicativa —desde mi perspectiva—, que ofrece un eco a los acontecimientos sangrientos, sin estar del todo amparadas en el nuevo sistema, será la literaria; porque bajo la especulación y reflexión narrativa se explica el movimiento armado, y ello redundará en la toma de conciencia del mismo. No están anulados sino paralizados ante la violencia y unilateralidad del gobierno. No por ello el compromiso con el pueblo será imbatible, recuérdese que muchos de los protagonistas del periodo tuvieron cargos importantes en los gabinetes gubernamentales de los presidentes en turno. El mismo Martín Luis Guzmán muere siendo senador del Distrito Federal en 1976. Pese a ello, el testimonio literario queda como un reducto que, sin ampararse en la historia escrita con mayúsculas, ofrece un intersticio donde ahora, a más de cien años del levantamiento, podemos dilucidar sobre los conflictos que la generaron. El propio narrador da cuenta, a varios años de lo sucedido, del paso importante que se dio por medio de una escritura que permitiera en México

una corriente de pensamiento sobre la vida y la naturaleza con características internas y externas discernibles, una manera de interpretar emotivamente las cosas, conforme a una sensibilidad peculiar [...]. La Revolución viene a completar el impulso nacionalizador iniciado con la Independencia y continuado espiritualmente con la Reforma. Después de la cosecha del Ateneo y de la literatura que produjo directamente la Revolución no ha surgido, en conjunto, un movimiento que signifique cualitativamente algo mayor [...], la literatura

cobra cuerpo a partir de ese momento; adquiere tono peculiar, características internas y externas discernibles; justifica su existencia y posee razón de ser (Carballo 85-86).

Quizá por ello la naturaleza ecléctica de géneros y de construcción del libro *El águila y la serpiente* es necesaria para ahondar en el oscuro pozo de fracaso y decepciones que fue la Revolución³; pero también diseña el perfil que tomará la problemática identitaria del país. Identidad fragmentada, dispersa, confusa que busca erguirse para apuntalar la nueva nación. A propósito de ello Paz señala⁴:

La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, reanudación

3 Margo Glantz en el artículo titulado «Todas las sombras: Martín Luis Guzmán» señala la controversia en torno a la clasificación de este libro, pero apunta que más allá de ello: «las premisas esenciales de una narrativa, aún que no se considera como novelesco sino como documento testimonial, *El águila y la serpiente*, tienen más bien a la enunciación de una estética que a la definición de un discurso político. Una estética clásica prerrevolucionaria, o mejor definida durante el Porfiriato, que sería común a todos los participantes del Ateneo de la Juventud, se enfrenta a la política posrevolucionaria o más precisamente a la política de una revolución hecha gobierno» (12).

4 Desde mi perspectiva, la obra *El laberinto de la soledad* está superada en muchos aspectos; no deja, sin embargo de aportar elementos significativos en relación a la representación de la sociedad mexicana contextual a Paz, y su manera de percibir el fenómeno de ser mexicano. Los rasgos de identidad que él presupone en nosotros, se debe a su formación intelectual y responde al momento, así como su necesidad de involucrarnos en un proceso acelerado de modernización como venían insistiendo sus contemporáneos. Todo lo cual me sirve para ejemplificar que, desde la tesis *Nosotros versus nosotros* planteada en este libro, el texto que se cita evidencia de manera muy pertinente el sistema de pensamiento de la época en torno a esos dos Méxicos escindidos; tópicos de los estudios historiográficos, sociales, etnológicos y literarios de la primera mitad del siglo XX. A Paz habrá que tomarlo aquí, al igual que a Guzmán, como una voz literaria reflexiva en torno al hecho revolucionario y lo que derivó de él.

de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y por eso también es una fiesta: la fiesta de las balas, para emplear la expresión de Martín Luis Guzmán. Como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo, un grito de orfandad y júbilo, de suicidio y de vida, todo mezclado. Nuestra Revolución es la otra cara de México, ignorada por la reforma y humillada por la Dictadura. No la cara de cortesía, el disimulo, la forma lograda a fuerza de mutilaciones y mentiras, sino el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es rapto y tiroteo (180-181).

Para este efecto —como mencioné con anterioridad— seleccioné de entre el material que compone el libro el texto «La fiesta de las balas», a decir de algunos una narración más próxima al cuento que a la leyenda —Fierro es un personaje histórico al que se le adjudican muchas hazañas legendarias—. Como ha señalado Seymour Menton, «sin tener en cuenta los dos primeros párrafos, el cuento empieza con la presentación rápida y periodística del fondo histórico» (329), proponiendo un relato en cuya construcción se introduce a un narrador omnisciente; la historia es lineal y descriptiva, ofreciendo una unidad y un desarrollo propio de los cuentos.

Basada en un hecho real, lo cual hace más cruda la narración, Guzmán narra el episodio del fusilamiento de trescientos prisioneros, apodados *los colorados*, a manos de Rodolfo Fierro⁵ y por órdenes de Pancho Villa. El sadismo de Fierro, cuyo

5 En el imaginario de algunos escritores que trataron el tema de la revolución, Rodolfo Fierro es protagonista y/o desdoblamiento del general Francisco Villa, no sólo en función de sus ideales libertadores sino en su crueldad, arbitrariedad, y a veces sadismo con el que resolvían los asuntos. Rafael F. Muñoz (1889-1972) lo retrata como un hombre codicioso que

sobrenombre era «el carnicero»⁶, se recrudece por el hecho de que Huerta traiciona a Villa y por ende el escarmiento es

muere sobre su caballo sin soltar el botín en el cuento «Oro, caballo y hombre». Nellie Campobello (1900-1986), en su libro *Cartucho*, ubica a este personaje histórico en algunas de sus narraciones tales como: «Los hombres de Urbina», dando cuenta del carácter del subordinado de Villa.

6 Según relata Rafael Pérez: «Rodolfo Fierro nació en el pueblo de Charay, en el estado de Sinaloa, de madre indígena y padre mestizo, fue abandonado a los pocos días de haber nacido y adoptado por Gumersindo y Venancia Fierro, patrones de su madre. Este hecho le hizo tener una vida mejor de la que le hubiera esperado en el seno de su familia consanguínea. Su infancia transcurrió sin carencias, ni económicas ni sentimentales. Más tarde, ya joven, se fue en busca de fortuna y después de algún tiempo terminó por trabajar en el ferrocarril hasta 1913 cuando se unió a las filas de Francisco Villa para pelear en la Revolución. Como aquel 20 de Noviembre de 1913 en que recibió la orden de Villa de detener a las fuerzas orozquistas y huertistas que avanzaban rumbo a la plaza fuerte de Ciudad Juárez, con la intención de recuperarla de las manos de Villa y sus hombres, quienes apenas cinco días antes la habían tomado. Fierro tomó un ferrocarril y enganchó varios carros a él; estando ya cerca, el enemigo se dio cuenta y comenzaron la ofensiva pensando que se trataba de un ataque formal de Villa y su División del Norte. Fierro detuvo el ferrocarril y prendiéndole fuego a los carros lo puso nuevamente en marcha a toda velocidad. El ferrocarril atravesó la distancia que lo separaba del enemigo en unos instantes, estrellándose contra los convoys del ejército enemigo, provocando un desastre entre sus filas. Tres días después se llevó a cabo la batalla de Tierra Blanca, cuya victoria fue para Villa y sus dorados. Treientos prisioneros de las huestes de Orozco, doscientos de Huerta y un sinfín de muertos fue el resultado de la batalla. A los treientos soldados orozquistas los mando fusilar, tarea que se encomendó a Rodolfo Fierro. El modo en que llevó a cabo la orden demostró la sangre fría y la imaginación retorcida de Fierro. Disponiendo de tres pistolas, un ayudante que las cargara y otros hombres que se encargarían de sacar a los prisioneros, dio la orden de hacer salir a los cautivos para que intentaran huir. Una vez fuera los desdichados prisioneros, Fierro, haciendo uso de una excepcional puntería, se dedicó a cazarlos uno por uno. Al final del día el paisaje se llenaba de cadáveres y la tierra se teñía de rojo mientras Fierro dormía plácidamente. Sucesos como éste le hicieron ganar el mote de «el carnicero». Temido y respetado lo mismo por enemigos que por amigos» Rafael Pérez. [7 de noviembre del 2013]. Re: Rodolfo Fierro: el carnicero de la Revolución [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://cultura colectiva.com/rodolfo-fierro-el-carnicero-de-la-revolucion/#sthash.GOXGsv63.dpuf>.

mayor. Los prisioneros son tratados como animales que esperan en corrales el momento de su fusilamiento; fusilamiento particular, ya que Fierro ordena que saquen a los hombres en grupos de diez para ajusticiarlos él solo con la ayuda de tres pistolas que no dejarán de disparar hasta que mate a casi todos, salvo a uno que logra brincar la tranca, el muro que supone su libertad: Fierro había prometido dejar vivo a aquel que lograra escalarla y escapar. Después de la matanza celebrada por todos sus hombres, Fierro cae rendido y se duerme justo ahí donde ha asesinado a los treientos soldados. El final no deja de ser terrible cuando entre las pilas de muertos un moribundo pide agua y molesta el sueño del protagonista obligando a su subordinado a que lo liquide y así pueda continuar su descanso.

La perversión de lo festivo en el texto

Martín Luis Guzmán recrea no sólo en un tono neutro y una prosa elegante este acontecimiento verídico sino que también aclara en el inicio del relato su duda ante la veracidad de las notas estrictamente históricas o las legendarias⁷

7 «Una forma específica por la que se expresa la identidad cultural de un pueblo es la leyenda popular. En ella se refleja toda la idiosincrasia de una sociedad y todas sus formas colectivas más precisas y profundas determinadas históricamente. Constituye la concreción de su proceso histórico, de su magia y de su espíritu sagrado. Es, al decir de Mircea Eliade, «el centro del mundo» de dicha sociedad. Es la base de su conciencia y memoria histórica y de su creación social más elaborada. Por ello es que se entiende leyenda popular a la narración irreal, pero con huellas de verdad ligada a un área o a una sociedad, sobre temas de héroes de la historia patria [...] La importancia de la leyenda en una sociedad es muy honda porque está estrechamente vinculada a los factores religiosos, económicos y sociales de un pueblo, de una clase o de una fracción de clase social» (Lara 1-2). La figura de Rodolfo Fierro, bajo esta premisa, tomó dimensiones legendarias debido a las hazañas extraordinarias que desempeñó durante el periodo revolucionario. En el mismo cuento se establece su carácter de ser excepcional al matar, él solo, sin

preguntándose cuáles de estas dos serían las que mejor evidenciarían la realidad revolucionaria, «si las que se contaban como algo visto en la más escueta realidad, o las que traían ya tangibles, con toques de exaltación poética, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se antojaban más verídicas, las que, a mi juicio, eran más dignas de hacer Historia» (133).

Me detengo en esta aseveración del narrador del relato porque con este inicio y con el uso de la palabra Historia con mayúscula, ligado al hecho legendario y a la exaltación poética, establece las reglas de reinterpretación de la anécdota que narra evidenciando que la metáfora, o la analogía que se desprende de la narración, habla de distintos niveles de realidad: la escueta o la literaria, dando mayor importancia o énfasis a esta última donde los juegos simbólicos de equivalencias pueden tener plena cabida y ser los depositarios de «las revelaciones esenciales» (133). Ya daremos cuenta más adelante de esas revelaciones.

Es importante señalar que antes de sumirse en la narración de los hechos, desprovisto de un juicio aparentemente sobre el mismo, se ampara y se deslinda de la responsabilidad de ofrecernos un veredicto sobre lo ocurrido. Así, el segundo párrafo funciona no sólo como introducción y antecedente sino como un prelude de justificación a lo narrado:

Porque ¿dónde hallar, pongo por caso, mejor pintura de Rodolfo Fierro —Fierro y el villismo eran espejos contrapuestos, modos de ser que se reflejan infinitamente entre sí— que en el relato que oponía a aquél ante mis ojos, des-

errar a casi todos los prisioneros «colorados», salvo uno. El pueblo reviste a Fierro de un halo sobrenatural que lo distingue, pero al mismo tiempo lo salvaguarda, pese a sus actos de crueldad y sadismo; este personaje histórico sigue manteniendo el estatus de héroe y de representante de los valores libertarios que sostenía su contraparte, Francisco Villa, convirtiéndose en uno de sus brazos y haciendo «justicia» en su nombre.

pués de una de la últimas batallas, entregado a consumir, con fantasía tan cruel como creadora de escenas de muerte, las terribles órdenes de Villa? Verlo así era como sentir en el alma el roce de una tremenda realidad cuya impresión se conserva para siempre (133).

La pregunta retórica trae consigo su propia respuesta e intenta dialogar con el lector apelando a su comprensión: la suma del villismo está encarnada en la figura de Rodolfo Fierro. Doble de los ideales de Villa que encarna lo peor y lo mejor del movimiento, porque hay también en algunos pasajes del cuento descripciones que enaltecen al personaje principal por sus convicciones y su lealtad; Fierro representa los modos de conducta y de ser de quienes están totalmente comprometidos con una causa y son productos de la Revolución. Guzmán advierte, incluso a él mismo, que más allá de consumir la muerte y la crueldad, Rodolfo Fierro, como el mismo escritor, son cruzados por una «tremenda realidad» en la cual uno es testigo y otro victimario en la búsqueda de restablecer el orden quebrantado. Por ello insiste, «Verlo así» —porque «la vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal» (Cros 27)— para excusar el acto y tomar conciencia de una lucha armada donde todos los bandos son capaces de fabricar, con fantasía tan cruel como creadora, escenas de muerte. Gracias a ese mecanismo narrativo de desdoblamiento del personaje en su causa y viceversa, la reproducción del hecho histórico, con tintes literarios y legendarios, intenta describir lo ocurrido desde una perspectiva neutra, sin que participe, aparentemente, el juicio de quien narra en la producción de sentido del texto⁸.

8 «Si la literatura no puede reducirse a una simple reproducción de imágenes y, por consiguiente, no puede definirse como ficción y tampoco por su realismo, conceptos que implican, tanto uno como lo otro, la idea de un

Dejando de lado esos dos primeros párrafos de la gramática textual, retomo el ejercicio lúdico de la perversión de lo festivo que propuse para el acercamiento al cuento «La fiesta de las balas» enfatizando que todo preparativo para celebrar un acto de cualquier índole encierra en sí un sentido de ritualidad. En el cuento que nos ocupa, el personaje principal demora el fusilamiento de los prisioneros para asegurarse un espacio de confort y disfrute; porque «antes de que la fiesta fusione y fecunde mitología con historia [...] debe afrontar una doble prueba: hacia fuera, las presiones cotidianizadoras de la razón; y hacia dentro, su propia tendencia a la excesividad y el crimen» (De Jandra 49). Así, antes de que Fierro pase a la historia como verdugo o héroe debe trascender su misma realidad, no sólo en sus hazañas —a veces extraordinarias— si no en los retorcidos mecanismos que subliman el acto de matar. Se recuerda a los hombres por sus obras edificantes pero más aún por sus actos atroces y de destrucción.

Distingo, para efectos de esta lectura, tres momentos para la atmosfera festiva:

1.— Reconocimiento de los presos convidados a ese acto sangriento, a esa ejecución despiadada:

Llegó al corral donde tenían encerrados, como rebaño de reses, a los trescientos prisioneros colorados condenados a morir, y se detuvo un instante a mirar sobre las tablas de la cerca [...]. Fierro consideró de una sola ojeada el pequeño ejército preso, lo apreció en su valor militar —y en su valer— y sintió una pulsación rara, un estremecimiento que

modelo o de una referencia externa al discurso, produce sin embargo *efectos de realidad* o *efectos de ficción* por medio de enunciados «que parecen objetivos: son los que constituyen en el texto mismo la referencia alucinadora a una realidad a la que nos acercamos o de la que nos alejamos» (Cros 44).

le bajaba desde el corazón, o desde la frente, hasta el índice de la mano derecha. Sin quererlo ni sentirlo, la palma de esa mano fue a posársele en las cachas de la pistola.

—Batalla, ésta— pensó (135).

2.— Inspección y disposición de los espacios para el ambiente festivo. Citaré sólo uno de ellos, ya que esta parte es la más extensa en descripciones sobre cómo y dónde va a recibir a *los colorados* para ejecutarlos:

Los corrales eran tres, comunicados entre sí por puertas interiores y callejones angostos [...]. A unos cien metros, por la parte exterior a los corrales, estaba el jefe de la tropa encargada de los prisioneros. Fierro lo vio y le indicó que se acercara [...]. Hablaron. Por momentos, conforme hablaban, Fierro fue señalando diversos puntos del corral donde se encontraba y del corral contiguo. Después describió, moviendo la mano, una serie de evoluciones que repitió el oficial como ánimo de entender mejor. Fierro insistió dos o tres veces más en la maniobra al parecer muy importante, y el oficial entonces seguro de las órdenes recibidas, partió al galope hacia donde estaban los prisioneros (136-137).

3.— Finalmente, el tercer momento se refiere a lo que se le va a ofrecer a los convidados a esa celebración de muerte: balas y una promesa. En este proceso de la preparación de la atmosfera festiva, el asistente de Fierro dispone de las tres pistolas —dos de Fierro y la *mitigueson* de su ayudante— y el parque suficiente para matar a la tropa. De igual modo se hace el anuncio oficial de la promesa de vida:

El asistente extendió la frazada sobre el suelo y vació en ella las cajas de los cartuchos que Fierro acababa de darle. Luego se puso a extraer uno a uno los tiros que traía en las cananas de la cintura [...].

Mientras tanto del otro lado de la cerca que limitaba el segundo corral fueron apareciendo algunos soldados de la escolta. Montados a caballo, medio busto les sobresalía del borde de las tablas. Muchos otros se distribuyeron a lo largo de las dos cercas restantes.

—Ya tengo listos a los primeros diez. ¿Te los suelto?

Fierro respondió:

—Sí, pero antes entéralos bien del asunto: en cuanto se asomen por la puerta yo empezaré a dispararles, los que lleguen a la barda y salten quedan libres. Si alguno no quiere entrar tú métele bala (138-139).

Los preparativos para la matanza son realizados con frialdad, de manera mecánica y escrupulosa. La instancia que narra en ningún momento emite algún tipo de discurso que conmine a la censura de los actos de Fierro como tampoco siente algún tipo de piedad por los condenados. Todo gira en torno a la perfecta ejecución del plan de fusilamiento. El tono descriptivo demora un poco la acción y nos prepara para un relato que se centra solamente en lo que va a venir: una fiesta de balas.

Después de los preparativos de la atmósfera festiva, comienza la matanza, salen de diez en diez y las balas comienzan su labor de anfitrionas y/o convidadas. Las balas y todo el hecho histórico legendario, desde esta propuesta de lectura, aceptan la analogía de un fusilamiento como un acto festivo. Así, en cuanto entran *los colorados* al corral de la muerte comienzan las alusiones al placer que provoca el acto, como el gozo del «contacto de la epidermis, lisa y cálida del arma» (141), «al deleite de hacer blanco» (141), la angustia de entregarse a «la fuga de la muerte en una sinfonía espantosa donde la pasión de matar y el ansia inagotable de vivir luchaban como temas reales» (141); al igual que las balas hacen doblarse a *los colorados* o «bailan danzas grotescas al abrigo

del brocal del pozo hasta que la bala los curaba de su frenesí» (142). Pero el momento más exaltado de la historia, cuando el momento festivo llega a su clímax, es el siguiente:

La ejecución en masa llegó a envolverse en un clamor tumultuario donde descollaban los chasquidos secos de los disparos, opacados por la inmensa voz del viento. De un lado de la cerca gritaban los que huían de morir y al cabo morían; de otro, los que se defendían del empuje de los jinetes y pugnaban por romper el cerco que los estrechaba hasta la puerta terrible. Y al griterío de unos y otros se sumaban las voces de los soldados distribuidos en el contorno de las cercas. Estos habían ido enardeciéndose con el alboroto de los disparos, con la destreza de Fierro y con los lamentos y el accionar frenético de los cuerpos al caer; vociferaban, gesticulaban histéricos, reían a carcajadas al hacer fuego sobre montones de carne humana donde advertían el menor inicio de vida (142).

Se puede observar cómo el frenesí es provocado por la muerte, la brutalidad, el exceso de crueldad, la descalificación del otro tratado como animal, como un ser inferior al yo que ejecuta y elimina. Toda la pulsión festiva aquí demostrada pervierte el sentido cordial de la reunión de un grupo de gente que quiere pasar un rato agradable unos con otros, compartir y divertirse, celebrar algo en el sentido de la norma social.

Sin embargo, la perversión del sentido de lo significado no se pierde del todo, sí hay un acto de celebración pero motivado por el castigo merecido y justificado —desde la perspectiva de quién lo ejerce— a la traición, el abuso del poder, el despojo de lo propio, la imposición de ideales ajenos. Así, la venganza, la violencia y el descontrol se instalan como principales articuladores de esta fiesta de balas sanguinaria. Cito la frase con la que inicia la matanza de Fierro,

dicha por uno de sus hombres mientras apoya su carabina en la carne del condenado: «—¡Traidores! ¡Jijos de la rejita! ¿ora vamos a ver qué tal corren y brincan! ¡eche usted p'allá traidor!» (140). El rencor, ese rencor que heredamos de una Independencia parcial, de una Revolución fallida, es el que se instaure, como una de «las revelaciones esenciales» de esta historia narrada con mayúscula, legendaria y atroz, porque, como bien lo señala De Jandra: «La fiesta es el anhelo de transgresión que late en el corazón del pueblo, latir instintivo y gregario que busca la igualdad en el goce del grito y del atropello [...] la exacerbación festiva lo que busca y reclama es la igualdad en la celebración y la rebeldía» (50).

El resentimiento social, aquí manifiesto, se teje, todavía, en muchas de las esferas sociales del México contemporáneo, anclado aún en una violencia desarticulada nacida de la impotencia de encontrar igualdad y fusión entre «el pueblo» mexicano —un ente amorfo y maldito, carente de ideas, multicultural, que se deja arrastrar por la necesidad, gestado desde el pensamiento positivista del XIX— y el México pudiente, intelectual y moderno cuyo proyecto de integración es fallido por excluyente⁹. Guzmán entrelaza en este cuento el rito, la celebración, la fiesta y la muerte

9 «Durante los regímenes de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, el proyecto educativo oficial, establecido y comandado en un principio por José Vasconcelos, y después por figuras como Manuel Puig Casauranc, Moisés Sáenz, Ezequiel Padilla, Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela, Jaime Torres Bodet y Manuel Gual Vidal, promovió los nacionalismos culturales y las llamadas «mexicanerías», formando parte recurrente en los programas educativos posrevolucionarios hasta muy avanzados los años cincuenta. Definir al país y a su «pueblo», estudiar, explicar y describir sus más diversas y muy propias manifestaciones, fue una tarea que unió a artistas e intelectuales con las múltiples expresiones culturales de las mayorías. La identificación de tres elementos: lo popular, lo mexicano y lo nacional, quedó plasmada en gran medida en manos de una élite centralista y con bastantes vínculos con

Si el rito es interiorización y espíritu, la fiesta es exteriorización y corporeidad. Y los dos, rito y fiesta, fueron las únicas salidas que encontró el alma mexicana frente a la intolerancia del poder [...]. Puede verse la Revolución mexicana desde diferentes oteaderos, sin embargo, desde la perspectiva identitaria sólo uno es el que cuenta: aquel que nos revela al México festivo y ritual manando sangre por la herida abierta. En lugar de razón, pasión; en vez de progreso y ciencia, regreso a los ritos milenarios de culto a la tierra y a la mexicanidad negada (De Jandra 149).

Porque reconoce, como el mismo De Jandra, que «la Revolución mexicana, tal vez la más festiva y ritual del siglo XX, donde el regreso a las fuentes dadoras de identidad terminó convirtiéndose en el clamor de los campesinos [...]» (92), creo mártires que sucumbieron en los ideales inconclusos y mal perfilados de cohesión nacional. Sacrificio «necesario», a decir de los «victoriosos» para implementar nuevas rutas de crecimiento de un país que alaba a su próceres asesinos bajo el halo de héroes de una patria parida mal desde sus inicios.

El fusilamiento institucionalizado: el verdadero rostro de la celebración. Concluyendo

Para perfilar la idea de ritualidad y lo festivo es importante aclarar que el tema fundamental del cuento «La fiesta de las balas» es el fusilamiento, acto por demás temido y de abuso durante el periodo revolucionario en México; tema común y corriente en la literatura de la Revolución¹⁰. Sin

el poder económico y político del país, pero justo es decir, que también se fueron alejando cada vez más de los ámbitos populares» (Pérez Montfort 75).

10 En los años treinta se publicaron muchos textos que relataron las atrocidades y arbitrariedades de los ejecutores: «El fusilado» de José Vas-

embargo, con dos ejemplos de escritores contemporáneos a Guzmán, quiero demostrar que en los tres casos, de manera particular, se evidencia una presencia, ya sea de ironía o de repudio al exceso, al desenfreno, a la pérdida de gentileza, de cordialidad, para dar paso a un engranaje grotesco de disfrute ante el acto de matar. El primero de ellos, el cuento «De fusilamientos» (1915) de Julio Torri, en el que pretende exigir que se vuelva a la etiqueta y dignidad que requiere el acto de matar al otro, no exento de ironía y sarcasmo, al mismo tiempo que de desencanto:

La mala educación de los jefes de escolta arrebató a los fusilamientos muchos de sus mejores partidarios. Se han ido definitivamente de entre nosotros las buenas maneras que antaño volvían dulce y noble el vivir, poniendo en el comercio diario gracia y decoro. Rudas experiencias se delatan en la cortesía peculiar de los soldados. Aun los hombres de temple más firme se sienten empequeñecidos, humillados, por el trato de quienes difícilmente se contienen un instante en la áspera ocupación de mandar y castigar. Los soldados rasos presentan a veces deplorable aspecto: los vestidos, viejos; crecidas las barbas; los zapatos cubiertos de polvo; y el mayor desaseo en las personas. Aunque sean breves instantes los que estáis ante ellos, no podéis sino sufrir atrozmente con su vista. Se explica que muchos reos sentenciados a la última pena soliciten que les vendan los ojos (24).

Critica, además, la manera en que se dan a conocer los hechos sanguinarios tipificados y estandarizados. Torri, al

concelos; «Los fusilados», de Cipriano Campos Alatorre; «El Compadre Mendoza», de Mauricio Magdaleno; «En las trincheras», de Herrera Frimont; «El pajareador», de Francisco Rojas González; «Desbandada», de José Rubén Romero, entre otros.

parodiar el acto de fusilamiento, intenta contrarrestar esta indiferencia, no sólo de quien redacta las notas de los violentos asesinatos sino de quien los lee o presencia, reforzando su repudio a la maquinaria represora y de muerte convertida en un espectáculo de entretenimiento lleno «de gente tosca y de pésimo gusto» (25) donde el honor y la dignidad del que perderá la vida no están considerados, donde los discursos oficiales y su validación carecen de efecto:

Y luego, la carencia de especialistas de fusilamientos en la prensa periódica. Quien escribe de teatros y deportes tratará acerca de fusilamientos e incendios. ¡Perniciosa confusión de conceptos! Un fusilamiento y un incendio no son ni un deporte ni un espectáculo teatral. De aquí proviene ese estilo ampuloso que aflige al *connaisseur*, esas expresiones de tan penosa lectura como «visiblemente conmovido», «su rostro denotaba la contricción», «el terrible castigo», etcétera.

Si el Estado quiere evitar eficazmente las evasiones de los condenados a la última pena, que no redoble las guardias, ni eleve los muros de las prisiones. Que purifique solamente de pormenores enfadosos y de aparato ridículo un acto que a los ojos de algunos conserva todavía cierta importancia (25).

El segundo, el cuento «Topilejo» (1933) de José Vasconcelos¹¹, que tras la próxima ejecución de su protagonis-

11 Del texto señalado se ha hablado extensamente en este libro. Vasconcelos tiene, además, otro más conocido entre los lectores titulado «El fusilado» (1933) en el que también describe una ejecución como un acto mecánico y lleno de frialdad: «En un momento quedamos alineados; nadie hablaba, pero sentíamos con precisión rara todos los movimientos de nuestros ejecutores. El sonido metálico y unísono de la preparación de los rifles nos causó un fuerte estremecimiento; pero no intentamos huir; todo sucedía muy de prisa. Como en un delirio vimos que nos apuntaron

ta a manos de los herederos del poder revolucionario, los reconoce y designa como mestizos de «los bajos fondos», «soldados marihuanos y alcohólicos», «facinerosos con máscara militar», «diestros profesionales del homicidio» (234-236).

Se puede observar que lo que hermana a estos tres relatos es la fuerte presencia de un discurso de rencor latente frente a la traición, a la frustración de la pérdida de los ideales revolucionarios que van de la emoción patriótica al resentimiento, del desprecio a la violencia. Vulnerados y pervertidos los valores, el hombre producto de la Revolución ve cómo el alma del mexicano se trastoca —como bien lo expresa Roger Bartra—, y se desmorona porque ahora posee

un enorme potencial destructivo que se hace evidente en esa veta amarga de estoicismo que marca indeleblemente a la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX, y que se revela en esos soplos negativos con que ha sido insuflada el alma del mexicano: desprecio a la vida, sentimientos de inferioridad, pereza, resentimiento, evasión. La más desorbitada exaltación de los valores patrióticos y el más desaforado nacionalismo no han podido ocultar los veneros profundos de la autodestrucción y la autonegación (162).

los rifles; salió el fagonazo y un violento golpe de costado nos derribó en tierra... Desde entonces ya no supe lo que fue de mis compañeros; recuerdo haber visto mi cuerpo destrozado y contrahecho por las contorsiones de los últimos instantes; pero me aparté de él sin amargura, contemplándolo casi con disgusto; igual, ni más ni menos, que cuando se desecha un traje usado» (20). Es oportuno señalar el carácter fantástico del relato de Vasconcelos: tras morir el protagonista, su alma vaga y es testigo del grotesco recibimiento del hecho sangriento entre sus contemporáneos que miran aquello con indiferencia comentándolo como si de algo cotidiano se tratara, destacando lo «díscolo» del fusilado sobre sus ideales o su lucha por la causa.

Por ello la fiesta, el relajo, el mitote y sus variantes, pervertidas sus formas o respetando los ritos de la celebración, son máscaras de una melancolía que se inscribe en el mexicano como vector determinante de lo que es, de lo que puede ser. Es en lo festivo, como en este caso, donde la transgresión nos permite ser superiores por unos momentos, intentando en la grotesca algarabía exorcizar y transfigurar una Revolución que nos dejó huérfanos de valores, justificando así la violencia emocional bajo la idea del patriotismo o de búsqueda de la modernidad. Quizá esta sea otra de las «revelaciones esenciales» a las que apunta Martín Luis Guzmán; revelación que hizo mella en los hijos de la Revolución y sus intelectuales más próximos evidenciando la fractura que se inició en la Independencia y se terminó de quebrar con la fallida lucha armada, dejando la idea de que

Nuestra Revolución es la otra cara de México, ignorada por la Reforma y la Dictadura. No la cara de la cortesía, el disimulo, la forma lograda a fuerza de mutilaciones y mentiras, sino el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es rapto y tiroteo [...] ¿Y con quien comulga México en esta sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin en abrazo mortal, al otro mexicano (Paz 181).

Octavio Paz habla en tercera persona de nosotros, como si desde ahí pudiera fijar verdaderamente el rostro masacrado del otro mexicano que reconoce en ese abrazo mortal, en el que mata e ignora, y sólo le sirve para la puesta escena de sus reflexiones excluyentes y totalizadoras como muchos intelectuales de su época. Sí, porque nosotros los mexicanos

—dejando de lado la correcta forma genérica que nos mantiene a salvo— somos unos simuladores ejercitados y refinados en el oficio que miramos con disimulo en la constitución de nuestro propio yo, fragmentado, escindido, dividido, cada vez más lejano a nuestro otro yo que no acabamos de comprender, el que nos asusta, el que también nos reniega. Quizá por ello en la fiesta, en el acto carnavalesco, efímero y transitorio, encontramos el único espacio donde no pervertimos lo que somos, donde por unos momentos tampoco queremos ser dos naturalezas nacidas de la misma raíz intentando imponerse una a la otra, en constante pugna, en constante desconocimiento.

UN SOMBRERO NO SÓLO ES UN SOMBRERO
(REFLEXIÓN EN TRÁNSITO)

Se inclinaba rígido hacia delante,
al tiempo de llevarse la mano al sombrero,
mientras el ala de éste se encorvaba
lentamente bajo la presión de sus dedos
—ala de sombrero que no era militar ni civil,
sino de naturaleza mixta—.

Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*

Preparando este libro de análisis en torno a la identidad y sus variantes, di con el libro de Margo Glantz *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana* (1979) a propósito de su acercamiento a *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán. Iniciada la lectura, donde ella describe una fotografía del periodo revolucionario expuesta en La Casa del Lago, caí en la cuenta de que la escritora y académica evocaba el sombrero como signo de identidad: «sí, verlos tan cuidadosamente cubiertos y tan concentrados en una gritería espasmódica, acoplada a los sombreros, me hizo recordar

varias imágenes fundamentales de *La sombra del caudillo*, escenas en las que ciertos personajes no existen, como los de la fotografía, sin sombrero» (11). Y yo pensé de inmediato, sin adentrarme más en la lectura, en el cuento de Mariano Azuela (1873-1952)¹ «...Y ultimadamente...»² (1924)³, donde el robo de un sombrero causa la muerte de un hombre. Así, de una reflexión nació otra. Porque uno va relacionando o encontrando respuestas, a veces de forma azarosa, con ciertos símbolos que construyen un país o perfilan la identidad del mismo. En este caso el sombrero; sombrero que se instaure como un elemento inseparable del mexicano de los inicios de la primera mitad del siglo XX. Decidí entonces hacer eco a las cavilaciones de Margo Glantz y enunciar mi lectura sobre el sombrero, no desde la novela de Guzmán, sí desde el cuento de Azuela, porque «El sombrero es un índice narrativo más importante aún que cualquier discurso pronunciado» (Glantz 12).

El texto del que se desprenden algunas consideraciones es muy breve pero es suficiente para mostrarnos una escena llena de arbitrariedad, violencia, abuso de autoridad y poder

1 Nacido en Lagos de Moreno, Jalisco, este escritor y médico cirujano, fue uno de los máximos representantes de la narrativa con tema de la Revolución mexicana. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1949 y murió en la ciudad de México el 1 de marzo del 1952. Entre sus obras más importantes se destacan *Andrés Pérez, maderista* (1911), *Los de abajo* (1915), *La malhora* (1923), *El desquite* (1925), *La Luciérnaga* (1932), *Regina Landa* (1941), *Nueva burguesía* (1944), *La marchanta* (1944) y *La mujer domada* (1946).

2 Expresión derivada del español de antaño, ahora es un americanismo que expresa «al fin y al cabo», «a fin de cuentas». Como coloquialismo mexicano es una expresión que se relaciona con «me vale madre y hago lo que quiero». Para más acepciones consúltese http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=36142.

3 Las citas al texto «Y... ultimadamente» serán tomadas del libro fac-símil de 1945 *El jurado* (2005), de Mariano Azuela.

desarticulado en torno a un robo. La anécdota es la siguiente: después de una borrachera a un teniente coronel le roban el sombrero, indignado y aún bajo los efectos del alcohol busca vengar tal agravio, cueste lo que cueste. La historia la contará el personaje-narrador y testigo mudo de la tragedia desde la seguridad de su habitación, quien además es el posible perpetrador del robo. Sin embargo, quiere la suerte que sea Piñita, otro huésped y amigo del narrador, quien pague el precio con su vida al confundir la habitación doce con la trece.

Sin pretender hacer un análisis minucioso del texto centraré mis observaciones sobre el diálogo que el teniente coronel dirige a la dueña de la posada donde los dos hombres implicados en el hurto se hospedan:

— Abra usted, soy teniente coronel del Ejército libertador; pertenezco a la gloriosa División del Norte. Señora, necesito un cuarto... No me importa saber si están o no ocupados... Verá usted, señora, anoche me robaron mi sombrero. ¡Qué simpático mi sombrero! Lo compré en Torreón en veinte pesos; aquí cuando menos valdría cien... Señora, quiero un cuarto; soy teniente coronel del Ejército libertador y venimos a repartir garantías. ¿Dice que todos están ocupados? Pero yo no los quiero todos... Dígame usted, ¿no conoce a ese... que me ha robado anoche mi sombrero...? ¡Qué sombrero, señora! Me parece que es un tal Garduño. ¿persona muy decente?... ¡Qué me dice a mí, señora!... ¡Un ladrón y un hijo de...! Ábrame usted esas puertas... Soy teniente coronel del Ejército liberador y si algún jijun... quiere molestarla a usted, no tiene más que llamar al jefe de la guarnición de Irapuato (un servidor de usted) yo sabré despacharlo mucho a la... No hay de que darlas, señora; nosotros no somos bandidos; venimos a impartir garantías... Ábrame pues esa puerta... ¿Todos son pasajeros? ¿Yo qué soy entonces? De veras ábrame ese cuarto. Yo no voy a matar orita a

ese... que me ha robado mi sombrero, no más porque... sí: ¡Tan simpático mi sombrero! ¿Sabe usted cuánto me costó? Veinte pesos en Torreón... Aquí lo menos... Ábrame usted ese cuarto, por favor, ¿son músicos de Máximo García?... ¡Oh, Máximo, mi gran amigo!... Y yo también soy músico; si no me abre usted esa puerta yo la abro con esta música... ¡Ah, señora, es usted muy amable! ¡Cuánto hace por sus huéspedes! Conste pues, que si no abro esa puerta a balazos es por usted; de verás que no más por usted... Y ultimadamente... (16-17).

Desde el inicio se pretende dejar claro la procedencia y la pertenencia a un grupo específico de poder del personaje que comete el asesinato. Primero el rango y oficio: «teniente coronel del Ejército libertador», «jefe de la guarnición de Irapuato», se aclara que no de cualquier campaña sino de «la gloriosa División del Norte» cuyo prestigio y fama eran extraterritoriales; segundo, el trabajo que ahora desempeña «impartir garantías». Y a él, precisamente a él, que es la imagen del nuevo estado de orden en el país le han robado el sombrero que además de ser «simpático» le costó veinte pesos —mucho dinero para la época— y que ahí en ese lugar costaría como mínimo cien. Las credenciales de este hombre, que además enfatiza «no somos ladrones» y que está para proteger al ciudadano, se contraponen con la de los dos sujetos sobre los cuales va a caer la ira del agraviado: el narrador, posiblemente Garduño, y Piñita. Ambos músicos, decentes, huérfanos y de la misma región del país: «—¿Te acuerdas, Piñita, del Cuartel colorado? Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, Manuel M. González; evocaciones del Asilo, de la Escuela de Artes, la banda de la gendarmería de Don Clemente Aguirre; Jalisco, Guadalajara con su cielo, sus mujeres» (15). Me detengo en ello porque el texto ofrece detalles precisos en torno a los personajes, sus rasgos definitorios, su

procedencia y origen, y no abunda en por qué le robaron el sombrero. El robo en sí no es lo importante, sino lo robado.

Por otra parte, desde el discurso, el de mayor rango —el «teniente coronel»— no es descrito en detalle, no tiene nombre ni apellido, los dos músicos sí. Con ello se establece una dinámica textual decisiva ya que se trastoca el anonimato del que será «ajusticiado» —Piñita— a manos del poder privado de control por los excesos —alcohol— y la prepotencia. El individuo, entonces, está en las manos de un ser colectivo cuyos rasgos definitorios son compartidos por todos lo que aparentemente van a «impartir garantías». El apellido no importa, ni el nombre ni el lugar de procedencia sino el ejercicio de su oficio. Grupo compacto, homogéneo, que actúa de la misma manera y se refugian en los mismos comportamientos de agresión, violencia, descalificación e imposición. Y después de intentar justificar su barbarismo: «yo no voy a matar a ese orita», de ofrecer protección a la dueña y de mostrar sus credenciales avaladas por el incipiente gobierno, no se detiene, porque... y ultimadamente... él puede hacer lo que le dé la gana como brazo de una institución gubernamental que lo ampara.

¿El sombrero? Es «el índice narrativo» o el síntoma textual que a nivel diegético desata un conflicto al violentar el estatus de orden que valida y sustenta a los «libertadores». Ese sombrero «tan simpático» es el sombrero del poder, signo de prerrogativas y de superioridad, de soberanía (Chavaliier 956); esfuerzo obvio por hacer de quien lo emplea más impresionante de lo que es (Tresidder 222). Sombrero que se desea y se hurta, al hacerlo se expresa ese anhelo por adquirir las cualidades que le son inherentes, que le pertenecen como objeto vinculado a la jerarquía (Ciriot 424), ya sea política, militar, religiosa o cultural. Sombreros máscara que ocultan la verdadera procedencia social, por ello, entre más caro

más respeto, más diferenciación; porque hay clases entre los «libertadores», no es gratuito que en este cuento el teniente coronel enfatice su pertenencia a las tropas de la División del Norte: «¡Ah las tropas de Villa! Puros norteños, muy bien puestos, de sombrero tejano, traje kaki nuevecito y calzado de los Estados Unidos de a cuatro dólares» (*Los de abajo* 74), y alejarse de la realidad contextual y extratextual de la época donde la mayoría «se miraban entre sí desconsolados, dándose cabal cuenta de sus sombrerozcos de soyate podridos por el sol y la humedad y las garras de calzones y camisas que medio cubrían sus cuerpos sucios y empiojados» (*Los de abajo* 74).

No es lo mismo usar sombrero que ser un sombrero. No es lo mismo pertenecer al México pudiente, moderno, que al México de «los libertadores» que hicieron la Revolución para el otro México y beneficiar «al pobre, al ignorante, al que toda la vida ha sido esclavo, a los infelices que ni siquiera saben que si lo son es porque el rico convierte en oro las lágrimas, el sudor y la sangre de los pobres...» (*Los de abajo* 28). No, ciertamente no es lo mismo, por eso Margo Glantz, con agudeza, señala al sombrero como un signo más importante que el discurso pronunciado, ese que «reparte garantías» y cuida del bienestar del pueblo. Ese discurso que margina, descalifica y finca el futuro en las representaciones imaginarias de un país homogéneo que busca el espejo de las naciones desarrolladas. El sentido identitario fracturado y real del mexicano de la primera mitad del siglo XX cae en las manos de los hombres con sombrero «simpático» y de a veinte pesos o más, repartidos en toda la narrativa de la época... esos que «no existen, como los de la fotografía, sin el sombrero».

*Diferencias, alteridades e identidad en la
narrativa de la postrevolución*

TIPIFICACIONES EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL
INDÍGENA: «EL DIOSERO» DE FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ

¿Culpa de quién? De nadie;
de la fatalidad histórica que nos refirió a la cultura europea,
desde el Renacimiento, y que nos hace venir dando tumbos
sobre cada uno de los episodios de nuestra historia atribulada.

Antonio Caso

**Algunas reflexiones acerca del indigenismo en el contexto
de la primera mitad del siglo XX**

Elegir como epígrafe un fragmento de la obra *El problema de México y la ideología nacional* (1924) de Antonio Caso (1883-1946)¹ para hablar de la problemática del mexi-

1 Como se sabe, este ensayista y pensador fue una de las figuras centrales de la llamada «generación de 1910» e inició los cursos de Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma, de la que fue Rector (1944). Algunos de sus libros son: *Problemas filosóficos* (1915), *Filósofos y doctrinas morales* (1915), *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1919), *El concepto de la historia y la filosofía de los valores* (1933), *México: apuntes de cultura patria* (1943); uno de los más celebrados es *El problema de México y la ideología nacional* (1924).

cano mestizo frente al mexicano indígena no es una elección azarosa; como tampoco lo es intentar establecer una lectura a partir del humanismo, construido desde el pensamiento mexicano de la primera mitad del siglo XX, donde destacan las propuestas de José Vasconcelos y del mismo Caso, pues ambos marcaron la manera de representar al otro —particularmente me centraré en lo indígena— en la cultura y la literatura mexicanas. En la actualidad muchos, entre los que me incluyo, enfatizan la postura anti-indigenista de ambos, sin que esto menosprecie su intento integrador del fenómeno «indio» o menoscabe otras ideas —en su tiempo propositivas y desde sus perspectivas viables— en torno a la necesidad de construir una nación homogénea. Desde la lectura que propongo, creo que Rojas González se vincula más con el pensamiento de Caso que con el de Vasconcelos y por ello decidí hacer un breve recorrido parcial, y por lo tanto restringido, de algunas posturas relacionadas con el indígena.

Vasconcelos había dado muestras en su discurso, tanto ensayístico como literario, de la descalificación de lo indígena en tres libros fundamentales donde desarrolló el tema: *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana* (1925), *Indología. Una interpretación de la cultura iberoamericana* (1927) y *Breve historia de México* (1936), este último es un libro controversial, cargado de revanchismos y manipulación de datos históricos, donde expresa su postura ante el hecho de que en México, a pesar de que tengamos

tantos millones de indios no debe apesadumbrarnos, siempre y cuando la tendencia castiza subsista, o sea el empeño de hacer del indio un europeo por el alma, un cristiano, y no un pagano con paganismo de salvajes. Al contrario, el indianismo que pretende retrotraer el pasado, devolvernos a lo indio, es una traición a la patria que, desde la colonia, dejó de ser india (139).

Esta visión, que se representa desde el discurso enunciado en la obra ensayística fundamentalmente, pero también en algunos de sus textos literarios, establece ya una tendencia de lectura sobre el otro. De esta manera, la periferia a la que condena al indio puro mexicano, siempre sumido en la barbarie frente al mestizaje unificador y nueva raza contenedora de lo mejor del pensamiento occidental —casi nunca se rescata la valía de las culturas indígenas salvo un parcial legado histórico, así como su exotismo—, es un hecho. Valida sus propuestas desde la premisa de que no importa en sí la pureza racial, sino la idea de que hay razas superiores a otras y que por lo tanto estas son las que deben imperar. Su descalificación del indígena se finca en la construcción de un pensamiento racista, que no racista, como bien lo señala Veyra tomando como base los postulados de Todorov²:

Vasconcelos se compromete, pues, con las premisas de la doctrina racista (con la idea de existencia de razas, la continuidad de lo físico y lo cultural, la acción del grupo sobre el individuo e incluso la jerarquía de valores) pero para trastocar radicalmente el sentido excluyente de las doctrinas racistas y establecer la fecundidad cultural de los procesos de mestizaje. La *inversión del racismo* que intenta el filósofo mexicano conserva, sin embargo, los supuestos metafísicos de sus adversarios, lo cual le conduce fatalmente a una serie de contradicciones que restan consistencia a su utopía. La contradicción más significativa es la que establece entre el sentido universal integrador (no excluyente y dirigido contra el eurocentrismo) de su propuesta, y la afirmación unilateral del criterio cultural hispanoamericano como núcleo de la integración de las poblaciones indígenas y afroamericanas, concebidas como inferiores respecto de aquella. De este

2 Si el lector deseara indagar más sobre los términos propuestos, remítase al libro de Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (1999).

modo Vasconcelos se ve llevado a establecer toda una serie de cortes político culturales «estratégicos» que debilitan la nobleza y la riqueza de su intuición original (115).

Antonio Caso, a diferencia de su contemporáneo, busca otros intersticios por los cuales intentar aproximarse al que ha sido desde la conquista el máximo conflicto de la sociedad mexicana. Así, y por ello, la elección del epígrafe para esta lectura, pues deja claro que no debemos encontrar culpables en este enfrentamiento de realidades entre lo occidental *versus* lo indígena —que ya es una tipificación y, acaso, lugar común desde la conquista hasta la fecha—, porque Caso se plantea la fatalidad como la causa que desencadenó lo que somos ahora; sitúa su punto de partida en lo abstracto y en la casualidad. Esa fatalidad, traída por el azar cuando los españoles, buscando una ruta para ganar la batalla a los portugueses, dan con un nuevo continente engendrando un híbrido no sólo racial sino cultural. Otras circunstancias serían si el mundo oriental, por ejemplo, hubiese descubierto la ahora llamada América. No lo sabremos. De cualquier manera, el choque de culturas habría sido similar, ya que el mundo precolombino se ajustaba a un sistema de pensamiento que, sin ser mejor o peor, sino diferente, representaba la realidad y llevaba una evolución social, cultural y económica conforme a su espacio y tiempo. La idea de retraso y salvajismo siempre fue un determinante para la degradación del otro, y correspondía a la visión occidentalizada de lo que en el seno de ese pensamiento se consideraba evolución.

De esta forma, el aparente enfrentamiento que en un principio estuvo determinado por la casualidad, toma conciencia del choque al percibir la misma realidad desde las distintas maneras de conducirse ante ciertos hechos —en el caso de los aztecas las profecías, los designios, sus dio-

ses— y por las personalidades de los implicados —Cortés asumiendo que era mensajero, o el mismo Quetzalcóatl, con el fin de afianzar su superioridad no sólo tecnológica frente a Moctezuma—, que sin ser determinantes, encierran generalidades sociales o mitificaciones posteriores que harán de ellos figuras tipificadas de la conquista: «ese mexicano indio puro, tendrá que reconocer que era más patria la que Cortés construía que la del valiente Cuauhtémoc o la del cobarde Moctezuma» (Vasconcelos 39), desencadenando numerosos textos literarios en el imaginario occidental³.

Esa fatalidad y las causalidades del Encuentro llevaron al conflicto identitario que, desde la perspectiva de los implicados en los albores del siglo XX, privilegiaban la imposición de lo occidental sobre lo mesoamericano porque

3 Un texto que me parece significativo, porque evoca la figura de Moctezuma desde otro ángulo, preguntándose más que aferrándose a la representación tipificada, es la que el escritor Italo Calvino desarrolla en «Moctezuma y Cortés» incluido en el libro de artículos y ensayos *Mundo escrito y mundo no escrito* (2006). Intenta cuestionarse el encuentro de dos figuras claves para la construcción de la América actual, asumiendo una actitud más propositiva: «Mientras Cortés avanza en la exploración de México, un funcionario florentino había explorado poco antes la historia de la antigüedad y la de su tiempo para explicar que el poder no depende de la voluntad divina sino de un uso calculado de las relaciones de poder. Sin haber leído a Maquiavelo, tanto Moctezuma como Cortés actúan conforme a sus teorías: si el español vence, es porque sabe siempre y sin la menor duda lo que quiere. Hoy conocemos lo efímero de las victorias de Cortés y lo irreparable de la destrucción que llevó consigo; mientras que la figura de Moctezuma no la vemos sólo a la luz patética que inspiran los débiles y los vencidos, sino plasmada en una tensión ingravida, como si la partida entre él y su enemigo todavía se estuviera jugando: si su victoria no es posible desde un principio, no significa que su derrota sea cierta. En Moctezuma hay una actitud perpleja y receptiva que sentimos cercana y actual, como la del hombre que, al entrar en crisis sus sistemas de previsión, intenta desesperadamente mantener los ojos abiertos, comprender (194).

Desde el punto de la civilización, es claro que la conquista fue un bien inmenso. Europa, gracias a España, realizó en América la más extraordinaria ampliación de sus posibilidades de desarrollo cultural. Pero, desde el punto de vista de la felicidad humana (que es el más alto y el mejor para juzgar de los actos de un grupo humano), la conquista fue un mal, un inmenso mal para los aborígenes del Anáhuac.

Dícese comúnmente que el español vino a dar al traste con los ídolos y sacrificios humanos, y plantó sobre las ruinas de los teocallis paganos la cruz cristiana. Sí. Esto implica un bien para la Civilización universal; pero implica, asimismo, un dolor, un martirio y, sobre todo, un problema difícilísimo de resolver en la historia mexicana: la adaptación de dos grupos humanos con muy diverso grado de cultura (Caso 12).

Partiendo de un pensamiento preconstruido en las maravillas de la civilización occidental y la barbarie de las civilizaciones mesoamericanas o precolombinas, Caso no es necesariamente un humanista que va a romper con el tópico del buen salvaje impuesto en el imaginario de los mexicanos⁴, herencia fundamental —principalmente difundida por

4 «Cortés frente a los aztecas, es tanto como el Renacimiento frente a los imperios de oriente clásico que inician la historia. ¿Cómo formar un pueblo con culturas tan disímiles? ¿Cómo realizar un alma colectiva con factores tan heterogéneos? ¿Cómo, en fin, conjugar en un todo congruente la incongruencia misma de la conquista? [...] Con sacrificios humanos y organización bárbara y feudal, nuestros antepasados fueron menos civilizados, pero no más infelices que nosotros. Durante siglos se prosiguió en el empeño de amalgamamiento y síntesis. Los numerosos lustros del Virreinato, los larguísimos años de dominación española, significaron ese esfuerzo de mutua inteligencia de los factores que sumó violentamente la conquista; pero mientras la Nueva España continuaba su lenta vida colonial, los pueblos de civilización europea habían inventado y procuraban ensayar y realizar ideologías políticas y sociales nuevas, que rompieron la muralla china del asilamiento en que sus colonias tuvo la Metrópoli; y, al realizarse la independencia, el imperio de Agustín I fue ya imposible. Las ideas revolucionaria-

los misioneros durante la colonia— para el trato diferenciado del otro que me es ajeno. Sin embargo, su postura será menos radical que la de Vasconcelos aunque mantenga el mismo tono excluyente:

Antonio Caso reconoció en el indígena a un ser susceptible de ser civilizado mediante una educación que propagara los valores occidentales que, por historia, corresponden al país. Esto consistía en enseñarles el idioma castellano, la religión católica y la forma de propiedad privada. De aquí que a lo largo de sus discursos sobre México se perciba la ausencia de un proyecto incluyente del indígena contemporáneo, aquel que todavía mantiene sus propias formas de vida, lo cual muestra la posición excluyente y limitada de algunos intelectuales mexicanos que, formados dentro de una visión progresista, restringieron sus perspectivas de desarrollo nacional a los sectores urbanos del país. No obstante, la presencia de una revolución después de 1910, que mantuvo un sello particularmente popular, esta postura excluyente fue defendida por algunos miembros de las élites políticas y académicas del siglo XX en México, entre ellos el mismo Caso, para quienes la identidad indígena se convirtió en un obstáculo para que en México se formara y desarrollara una nación moderna. Entre estos sectores prevaleció la imagen del indio como un ser atrasado, ignorante, vicioso, apático y de raza débil, al que se le debían extirpar sus formas de convivencia, de organización política y de tenencia de la tierra (Bermúdez 885-892. Citado por Chávez González 11-12).

rias francesas y el ejemplo de Estados Unidos derribaron el trono [...], y nos declaramos, a destiempo, demócratas y republicanos federales. Ésta no es simplemente la consecuencia de una “imitación extralógica” e irreflexiva. Los hombre todos, mexicanos o no, buscamos siempre lo que creemos mejor, y, claro está, tendemos a ensayarlo en nuestros propios asuntos y problemas; pero las condiciones de México hicieron que, como no se había resuelto aún el problema de la conquista (la unificación de la raza, la homogeneidad de la cultura) el esfuerzo democrático resultara fallido» (Caso 13).

Francisco Rojas González y «El diosero»

Después de hacer una breve propuesta de los postulados para la representación del otro, es convocada la contraparte de esta lectura, Francisco Rojas González⁵, quien estuvo en

5 Nacido en Guadalajara (1904-1951), destacan sus novelas *La negra Angustias* (1944) y *Lola Casanova* (1947); así como los libros de relatos *Historia de un frac* (1930), *El pajareador* (1934), *Chirrin y la celda 18* (1944) y *Cuentos de ayer y de hoy* (1946), de marcado contenido costumbrista. La recopilación de cuentos *El diosero* (1952) fue publicada póstumamente. Asimismo, nuestro autor también participó en los siguientes estudios: *Cuatro cartas de geografía de las lenguas de México*, *Estudios etnológicos del Valle del Mezquital*, *Estudio etnológico de Ocoyoacac*, *Los zapotecas*, *Los Tarascos*, *Casta etnográfica de México* y *Atlas etnográfico de México*. Después de su muerte, Djed Borquez publicó en la *Revista Universidad de México* la siguiente semblanza del escritor: «He de hacer una rápida semblanza de Francisco Rojas González. Lo conocí en Guatemala por allá en 1922, cuando él se había iniciado en el servicio diplomático, empezando por el cargo menor de canciller de un consulado. Estaba Rojas en su primera juventud [...]. Era un muchacho imberbe, estudioso y lleno de ilusiones. Buen conversador, se hizo muy pronto de numerosos amigos. Sentía predilección por tratar a los revolucionarios mexicanos y no perdía oportunidad de oírles referir sus hazañas. Rojas manifestaba desde entonces una enorme simpatía por todo lo que fuese esencialmente mexicano: las canciones románticas y los corridos, el alegre taconeo del jarabe tapatío y el producto elaborado del maguey que crece en Jalisco. Entre sus parientes viejos contaba a dos notables escritores, a quienes admiraba y eran su orgullo: don José López Portillo y Rojas, y el periodista que presidió el Constituyente de Querétaro, Luis Manuel Rojas. Fui testigo de la estimación que le tenía Luis Manuel, quien a menudo me hablaba con encomio de su sobrino. Rojas González había iniciado sus balbuceos literarios en un pequeño círculo que en la Secretaría de Relaciones formó el escritor y poeta Juan B. Delgado. Entre sus compañeros estaban Luciano Joubland Rivas, Armando Amador, Agustín Granja Irigoyen y el autor teatral Guzmán Águila [Antonio Guzmán Águilera]. Durante su estancia en Guatemala, Rojas González afinó sus dotes de observador, se hizo todavía más mexicano y tomó gran cariño a los indios, que en caravanas llenas de color y de brillantes reflejos desfilan rumbo al mercado. De allá volvió decidido a seguir sus estudios literarios. Pronto iba a publicar su primer cuento. Desde la aparición de *La historia de un frac* que

contacto con estas posturas filosóficas y antropológicas de principios del siglo XX, y quien como hombre de su tiempo no escapa al sentido de representación tipificada de la época. Sin embargo, lo que nos interesa en estas breves reflexiones no es sólo comprobar de manera diegética el trato a la alteridad indígena desde las premisas de los miembros de la llamada «Generación de 1910», sino observar cómo a través del discurso del cuento «El diosero» (1952) se manifiestan las descalificaciones a los modos y costumbres de los lacandones⁶ de cara a las formas occidentales. Evidenciar, de igual modo, cómo el entramado discursivo que utiliza esta instancia narrativa en el relato da cuenta de ciertos mecanismos que degradan, animalizan, trivializan o ridiculizan a una alteridad que no comparte el mismo sistema de valores;

sirvió a un aventurero judío para realizar una película famosa con el título de *Seis destinos*, Rojas González publicó en revistas y diarios, y después en libros, una cantidad considerable de cuentos. Tenía gran facilidad para tratar este género literario. Los producía a raudales, llenos de gracia y de intención. Bastaría recordar aquel de «Voy a cantar un corrido...» para reconocer en Rojas González al mejor cuentista de México [...]. Por sus méritos en el campo de la divulgación científica y la sociología, conquistó una plaza de Investigador en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional. Durante varios años fue el discípulo predilecto de aquel sabio que tanto quisimos, Miguel Othón de Mendizábal, historiador y maestro a quien mucho deben la ciencia y la cátedra en México. Ésta es la síntesis de una vida breve, pero fecunda» (5-10).

6 La palabra lacandón es una derivación castellanizada de la expresión *chortí lacam-tum*, que significa «gran peñón» o «piedra erecta». Este gentilicio fue aplicado en tiempos de la colonia por los españoles para designar a varios grupos de indígenas «bárbaros» que se refugiaron en una espesa selva de Chiapas, que ahora lleva el nombre de selva Lacandona. Sin embargo, los integrantes de la etnia en cuestión se autodenominan *hach winik*, cuya traducción es «verdaderos hombres». Su lengua pertenece al grupo Maya-Totonaco, tronco y familia Mayense, subfamilia Yax. Se han detectado en el habla lacandona variantes dialectales inteligibles entre sí y se le reconoce un cercano parentesco con la lengua de los mayas peninsulares.

mostrando que más allá de una postura de apertura y reconocimiento se instaura la supremacía de la óptica del hombre occidental (civilizado) *versus* el hombre lacandón (barbarie) desde un pensamiento etnocentrista de carácter positivista y del universalismo cultural.

Así, desde el encuentro aparentemente distinto y cordial entre dos culturas, la occidental y la lacandona, se sitúa el juego de representaciones del otro en el cuento «El diosero». Sin descartar que hay muchos otros aspectos relevantes que tratar en el texto que nos ocupa, se ha privilegiado desde la misma instancia narrativa del relato la representación del otro en el juego de reafirmación y/o imposición de lo propio frente a lo otro. Esto es evidente, ya que la enunciación desde la cual el mundo lacandón es representado se autodenomina y determina como civilizada: «En la «champa» nadie habla, el pavor supersticioso de los indios es menor que mis temores de hombre civilizado»⁷ (97). Este texto semiótico de civilizados *versus* bárbaros se instaura como el síntoma textual eje sobre el cual confluyen muchas otras problemáticas textuales: la animalización del otro y su disminución por el uso del lenguaje, el cuestionamiento de los modos y costumbres de los lacandones, lo sagrado *versus* lo profano y la ritualidad; aspectos que se desarrollarán a continuación para establecer una lectura de la programática textual en función del yo occidental frente a los otros no-occidentalizados.

Antes de iniciar nuestro acercamiento al cuento «El diosero», una breve sinopsis del mismo. Un viajero-investigador de la cultura lacandona va en busca de Pancho Viejo, un indio lacandón que puede darle información sobre su pue-

7 Todas las citas al cuento «El diosero» serán tomadas de la siguiente edición: Francisco Rojas González, *El diosero*, F.C.E. (1990).

blo; sin embargo, se ve obligado a quedarse en casa del sacerdote hacedor de dioses Kai-Lan a causa de una tempestad que azota de repente la selva. Gracias a ello, el investigador presencia la batalla entre el diosero y la furia de la naturaleza al tiempo que observa los modos y costumbres de una familia lacandona en su cotidianeidad.

La degradación continua del otro

Una de las principales evidencias en el discurso que maneja el cuento «El diosero» es la animalización que sufren los personajes lacandones. Es así que Kai-Lan, el señor del caribal de Puná, es sistemáticamente asociado a bestias (simios, cuadrúpedos), tanto en lo físico como en las acciones: «voltea hacia la selva, hincha su nariz en un husmear de bestia carnívora» (95), o «sentado frente a mí, toma una graciosa postura simiesca» (92); una más: «ahora se echa en cuatro pies junto al río, parece tapir que se revuelca entre el fuego» (99). Las mujeres denominadas las «kinas» son tratadas de la misma manera, a su animalización se agrega, además, la connotación sexual y de fertilidad que es propia de lo femenino, sobre todo la que lleva nombre lacandón, Nachack`in, descrita como «hembra en plenitud» (102) que «distiende sus brazos sobre la cabeza de la hamaca y hace algunos movimientos elásticos de bestiecita en celo» (102). Las otras dos, cuyos nombres son castellanos, Jova y Jacinta, son degradadas de maneras distintas para emparentarlas a una fealdad que se vislumbra desde la perspectiva del narrador cuyos valores de referencia y de belleza están marcados por lo propio. Así, Jova es «una anciana reservada, fea, huidiza» (92), y Jacinta, madre joven que cuida a su hija, es asimilada a un mono sarahuato y que «va despegándose de la carne rojiza hasta dejar un

cuerpo desnudo, muy semejante en volumen y muy parecido en forma al de la indita mofletuda que llora entre los brazos» (96). Durante la narración, ellas serán mayormente percibidas con bestiecillas, feas, bajas, prietas, arrogantes, impuras (no pueden mirar cuando Kai-Lan hace los dioses y son puestas contra la pared), así como provocadoras. El uso de los diminutivos en el discurso en relación a lo femenino indígena es recurrente y enfatiza la doble degradación a la cual son sometidas. Sólo una vez la instancia narrativa califica de «bella kika» a Nachak`in, y porque es asociada a lo sensual-sexual.

Más allá de la animalización o desaprobación física, nos encontramos también con una valoración occidental de los modos y costumbres dentro de la «champa». El núcleo familiar compuesto por Kai-Lan y sus tres mujeres-esposas llevan un estilo de vida muy disímil al de la familia occidental. La poligamia, opuesta a la monogamia, así como los roles femeninos que se reparten día a día de manera equitativa, tanto en lo sexual como las labores domésticas, están presentes:

Jova, arrodillada cerca del metate, trotea grandes ruedas de masa de maíz; Jacinta, que carga sobre su brazo a su hija, revuelve entre las brasas del fogón un faisán abierto en canal del que sale un tufillo agradable. Nachak`in de pie, metida en su amplio algodón de lana, mira impávida el ajetreo de sus compañeras.

—Y esa —pregunté a Kai-Lan señalando a Nachak`in— ¿por qué no trabaja?

El lacandón sonrío, guarda silencio unos instantes; con ello da la idea de que busca los términos apropiados para responder:

—No trabaja en el día —dice al fin— a la noche sí... A ella le toca subir a la hamaca de Kai-Lan (96).

Estas prácticas cotidianas crean en el viajero-observador un desconcierto que se trasluce en su discurso ante un nuevo código familiar, social, moral, que opone las dos culturas en el desempeño de lo femenino al existir una rotación de roles entre las mujeres en la «champa». El huésped de los lacandones mantendrá una postura de desaprobación y escrutinio, de suposición, no de certeza ante sus anfitriones que «dan la idea de buscar cómo explicarse».

No solo los indios son degradados o emparentados con lo animal, también los dioses que veneran y moldean son de apariencia zoomorfa: «ahí está, es una bestiecilla magnífica, recia, prieta, brutal» (101). Si bien las religiones, con las cuales se emparentan a los lacandones, tienen muchos puntos en común con la maya, donde las deidades son animales sagrados y protectores, el uso del diminutivo «bestiecilla» reduce su presencia, eso, y la facilidad con la cual se hace o se desechan los dioses: «y ya tenemos ante nosotros al nuevo dios que ha brotado de sus manos mágicas» (100). No debemos olvidar que el discurso que se emplea durante todo el texto es determinativo-reductivo en relación a lo lacandón, como en este caso donde los dioses son brutales, recios, descripción que los vincula con lo violento, con el mismo caos que deben combatir.

Kai-Lan hace dioses para detener la terrible tormenta que cae sobre la selva, selva descrita como «un océano vegetal que amenaza desbordarse en las olas crujientes y negras» (92), y que es además: «el escenario donde se desenvuelve el drama de los lacandones» (93), porque ahí, en el espacio propio de los indios, los «fenómenos naturales [...] se desencadenan con furia diabólica» (93). Se observa asimismo la cantidad de signos negativos desde la lectura de lo occidental que conllevan las descripciones del espacio de vida de los indios: desbordante, por lo tanto caótica; lugar del

drama que no del acontecer cotidiano, el drama trae consigo un dejo de tragedia; finalmente de lo diabólico enardecido, que nos conduce a un categorización del espacio, desde esta perspectiva, opuesta al lugar idílico y paradisíaco. Por tanto, construcción tipificada de la selva, o del campo salvaje, en oposición con lo urbano, espacio privilegiado por la civilización. A propósito de ello, Rosalba Campra, en su libro *America latina: la identidad y la máscara*, señala que la

civilización, es progreso de cuño europeo, la vida urbana concebida como refinamiento de las costumbres; en última instancia, la imposición del hombre sobre la naturaleza. «Barbarie», en consecuencia, es todo lo que se ve condicionado por las fuerzas naturales: campo, la vida campesina, la tradición. Esta codificación de valores, erigida en el mito identificador, aflora, en mayor o menor medida, en toda la narrativa latinoamericana que desde las primeras décadas del siglo XX plantea el problema de la relación Hombre/naturaleza (49-50).

Es importante señalar que el juego de oposiciones que hemos observado en estos ejemplos siempre se presenta bajo la sistemática de una degradación continua, ya sea por un proceso de animalización de los personajes o por los parámetros de belleza entre lo occidental/lacandón (descripción de las kinas y de Kai-Lan). De igual manera se establece una desaprobación en el desempeño de lo familiar dentro de la champa, evidenciando una desestabilización de los roles familiares tradicionales y sociales del occidental que, aunado al espacio donde habitan y conforman, prefiguran una lectura que desde el discurso es reprobatoria: la selva es descrita como lugar del caos en oposición a la ciudad de la que viene el viajero. La degradación de su espacio reiterada no sólo es un acto de violencia sino de descalificación y reduccionismo de lo ajeno.

Lenguaje y mediación

Todavía somos las dos razas que no se entienden,
porque no hablan la misma lengua;
las dos civilizaciones a descompás;
los dos ritmos que producen discordancia;
que engendran, juntos, amargura y dolor.

Antonio Caso, *La mentira de la educación omnipotente*

Otro aspecto por mencionar es el tratamiento que se da en relación a la comunicación entre el hombre lacandón (las mujeres no tienen voz) y el occidental. Si nos atenemos a lo que Mijaíl Bajtín señala al decir que «el lenguaje no se limita a representar algo, sino por sí mismo es objeto de representación» (citado en Weis 127), podemos dilucidar que es desde el discurso y su uso que las prácticas sociales ven representadas su posición ante el contexto del otro. Es decir, lo altéreo es enunciado por el otro como una representación, es descodificado a partir de un código, en este caso occidental, que lee la alteridad bajo las premisas de sus propios discursos para hacerse una idea mental de qué o quién es ese otro.

Así podemos observar cómo la instancia narrativa en «El diosero» dotó al lacandón Kai-Lan de un español incipiente (rasgo que refuerza la diferenciación entre el civilizado y el bárbaro por el uso del lenguaje): «—No trabaja en el día, a la noche sí... A ella toca subir a la hamaca de Kai-Lan» (93). Este modo de expresarse es una tipificación que favorece el distanciamiento con el otro, el uso del lenguaje rudimentario crea un efecto de inferioridad desde la perspectiva del occidental. El distanciamiento es eficaz, mi interlocutor, al no sustentar el mismo nivel de dominio de mi lengua, es un ser primitivo. Esta marca de diferenciación en el discurso crea

una inferioridad también cognoscitiva y lanza al lacandón a una periferia lingüística, ya que usa la tercera persona en vez de la primera «subir a mi hamaca».

No solo el lenguaje se presenta en el texto como un mediador que permite al investigador acceder al conocimiento del otro, existe además un personaje que servirá de puente entre las dos culturas: Pancho Viejo, un indio lacandón «occidentalizado» o en proceso de «desindianización»⁸, no solo por el nombre sino porque ha asumido costumbres más cercanas a las del protagonista de la historia: «con rumbo al caríbal de Pancho Viejo, aquel silencioso, solitario y lánguido caballero lacandón, cuya «champa», huérfana de «kinas», se alza, Jataté abajo, a pocos kilómetros de la heredad de mi huésped actual. Calculo llegar a la anochecida» (93).

Se puede observar en la cita anterior cómo Pancho Viejo es descrito con mayor cordialidad: es silencioso, no como Kai-Lan que hace rabieta y grita; solitario, no tiene «kinas»; lánguido, por lo tanto un ser disminuido o periférico dentro del mundo de los lacandones. Y finalmente lo dota de un calificativo occidental: caballero. Esta denominación lo aleja en cierto sentido de lo lacandón y le atribuye características occidentales, ubicándolo en un espacio de mediador cultural entre dos representaciones de mundo diferentes. La proximidad de costumbres y códigos sociales estrechan la comunicación, siendo Pancho Viejo el único vínculo que encuentra el investigador para comprender una cultura ajena a los princi-

8 Guillermo Bonfil Batalla utilizó el término «desindianización» para explicar el proceso de incorporación de los indígenas a la cultura nacional. Un «indio» no sólo debe suprimir o abolir su lengua materna para acceder a la asimilación nacional sino pasar por un proceso de aculturación e incorporación de lo occidental: perder su sentido identitario o enmascararlo. Para aproximarse más a este tema leer «Lo indio desindianizado» en *México profundo: Una civilización negada* (73-95).

pios occidentales. Por otra parte hay un rechazo tácito, sin ser violento, a ser examinados y clasificados:

—¿Qué buscas en cá Pancho Viejo? —me interroga de pronto.

Yo sin muchas ganas de liar la charla, respondo un poco cortante:

—Me va a platicar cosas de la vida de ustedes los «caribes».

—¿Y a ti qué te importa? ¡No hay que meterse en la vida de los vecinos! —dice el lacandón sin tratar de herirme.

No contesto (94).

Llama la atención que la curiosidad de Kai-Lan deriva después en una advertencia: «no hay que meterse en la vida de los vecinos», advertencia que se puede articular a cualquier invasión, ya sea territorial, social, familiar y religiosa al utilizar el sintagma «vecinos». Esto estrecha la proximidad de los límites de convivencia, pues se sabe que comparten una misma geografía.

La ritualidad y lo sagrado en el mundo del buen salvaje

Antes de ser descubierto, el salvaje fue inventado.
Giuseppe Cocchiara

La conexión particular que existe entre los lacandones y sus dioses en el texto de Rojas González es, y hay que enfatizarlo, desde la representación del hombre occidental (investigador-observador-viajero). Es a través de su discurso que nosotros entrevemos el proceso ritual y sagrado, como de todo lo relacionado con ellos en el texto, distribución de roles laboral, sexual o familiar, no desde la perspectiva del lacandón. Así, el relato nos presenta a un diosero, Kai-Lan, cuya relación con su oficio es plural e indiferenciada: es a

la vez «Gran Sacerdote, acólito y fiel» (93), todos adjetivos propios de un discurso cristiano y no del mundo sagrado del indígena mexicano. La escenificación del ritual de crear dioses se reduce mayoritariamente a desacreditar la validez del Kai-Lan como figura mediadora con lo sagrado. El protagonista hace énfasis en el proceso de elaboración de dioses, pero también en la facilidad con que Kai-Lan hace y destruye esas divinidades «flamantes y fresquitas». Del mismo modo resta valor a la manufactura de lo divino dada la rapidez y serialidad con que los crea: «y ya tenemos ante nosotros al nuevo dios que ha brotado de sus manos mágicas» (100), vulgarizando su sacralidad; o la ineficacia de los mismos cuando ante la tormenta no resultan los primeros intentos: «Esta vez la fábrica de dios ha sido más laboriosa, diríase que, ante los fracasos, el hacedor pone en la tarea todo su arte, toda su maestría» (101). Él es un obrero⁹ no un sacerdote.

9 Luis Villoro es uno de los más importantes indigenistas de finales de la primera mitad de siglo XX, retoma el tema de la integración del indio mexicano al universo del mexicano mestizo en los años cincuenta y sesenta. Para él una de las formas de integrar, que ya no asimilar, al indígena mexicano es incorporarlos a una clase social. Si no puede ser desde la premisa de lo cultural o racial, se pretende asignarlos a una pertenecía de clase. Esta sería la del proletariado —recuérdese que están en boga las propuestas marxistas-socialistas para analizar los fenómenos sociales—, ya que ellos, así como las clases desfavorecidas, están inscritos en un sistema de explotación capitalista que los utiliza y explota. Esta incorporación al sistema de clases sería la manera, —en ese momento posible— de acercar lo que la raza y la cultura no pueden conciliar. Desde esta perspectiva, Villoro está más encaminado a suponer que la problemática de integración del otro reside en un sentido de pertenencia y de identificación de clase, si no con un sector mayoritario del México escindido, sin con una parte de ella. El problema, desde mi punto de vista, es que sigue existiendo aún en ello una marginalización en la integración, pues dentro del sistema de clase el proletariado está en las escalas más bajas. Si se desea indagar más sobre este véase: Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Colegio de México, 3ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Durante el proceso de «matar la tormenta», el diosero elabora cuatro dioses, todos en una noche, dioses zoomorfos-fantásticos, violentos, prietos, efectivos para la tarea a la cual se les ha designado, ya que «son deidades doblegadas de las pasiones, moderadoras de los fenómenos naturales que en la selva se desencadenan con furia diabólica, domadores de bestias, amparo contra serpientes y sabandijas y resguardo opuesto a los «hombres malos» del más allá de los bosques» (101).

Por otra parte, estos dioses lacandones, en el contexto religioso de su cultura¹⁰, pervierten la idea, rompen con el paradigma de que el hombre está hecho a imagen y seme-

10 «La constante interacción de los lacandones con su medio constituye el sustento de su religión y particular visión del orden cósmico y social; asimismo, el orden jerárquico de sus deidades genera una normatividad social y un equilibrio en su relación con la naturaleza. Para los hach winik el mundo se compone de siete niveles: cinco cielos superpuestos, la selva (nivel terrestre) y el bajo mundo. En este marco, el culto a las deidades solares y lunares, constituye el primer orden jerárquico. Le siguen en importancia aquellos que representan fenómenos o elementos naturales que les permiten su reproducción material, como son los casos de Mensabäk, el dios de la lluvia, y K'ak, el dios del fuego, de la cacería y el valor. Y por último, una gran cantidad de dioses menores y seres sobrenaturales —subordinados a los dioses supremos— que expresan fenómenos y lugares particulares de su entorno vital y actúan como reguladores sociales y ambientales de la conducta humana; sus moradas son las cuevas, lagos, montículos y ruinas. El cumplimiento de las obligaciones rituales y de las normas sociales asegura al lacandón el favor de los dioses; en cambio, la trasgresión implica una amenaza a la salud y al bienestar material y/o espiritual. En cada unos de sus ritos ofrecen copal, comida y balché (bebida ceremonial) a sus dioses, los cuales son representados con la elaboración de un incensario de barro y una piedra o figura arqueológica traída de alguna morada divina. Destacan por su importancia las ceremonias asociadas a las labores agrícolas, las de renovación de los incensarios; los ritos colectivos que efectúan en situaciones de crisis como eclipses y tormentas; los ritos de paso en los que se integra al individuo a la vida comunitaria, así como los funerarios para evitar cualquier influencia funesta sobre los miembros de la comunidad; y los curativos, en los que se pretende lograr el favor de los dioses para recuperar la salud al enmendar los errores cometidos». Recuperado en: <http://www.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=lacandon>.

janza de Dios, y han sido modelados del barro. Aquí hay una inversión tácita de esa representación occidental, ya que Kai-Lan hace y deshace a su antojo los dioses que proceden de la materia prima de la creación, según el Génesis. Estos dioses, además, no son finitos, no gozan de la eternidad ni son creadores de nada. Muy al contrario matan, destruyen: «—¿Verdad que salió bueno? Mató a la tormenta...», y también pueden ser sustituidos: «—Los dioses son viejos... ya no sirven —me dice—. Yo haré otro fuerte y valiente, que acabe con el agua» (97). Y si no funcionan, se les puede insultar: «¡Dios inútil, dios negado, imbécil dios...!».

El ritual de crear, destruir y dar atributos a los dioses pasa por el filtro de una mirada occidentalizada que degrada, disminuye al mirar el acto ritual como una «fábrica», al ridiculizar al sacerdote: «su cabello empapado cuelga lacio hasta debajo de los hombros; el algodón se pega al cuerpo dándole un aspecto ridículo» (97); animalizándolo («asumió una postura simiesca») para finalmente restarle importancia a su labor como intermediario entre los hombres y las deidades, ya que el investigador categóricamente asume que la tormenta «como llegó se fue, sin aparatos espectaculares, de improviso, tal como se presenta o se ausenta todo en la selva» (103). No fue gracias a la mediación del sacerdote en torno a la deidad de la tormenta que la furia es sosegada y apaciguada, sino la causalidad misma del fenómeno meteorológico que debía terminar una vez concluido su ciclo.

Debemos anotar que los dioses son braseros o incensarios, con formas zoomorfas activadas a partir del fuego; el fuego como elemento primario y ancestral que evoca lo sobrenatural y pone en marcha la sustancia espiritual, motor del Gran sacerdote lacandón. Es en esta precisión que se devuelve a este sentido de lo sagrado toda la carga primitiva de las sociedades tribales con raíces panteístas.

Ciertamente, la instancia narrativa de este cuento está asombrada, desconcertada y en algún momento llega a creer en las habilidades del sacerdote creador de dioses, pero desde la enunciación se entrevé otra cosa, como se ha anotado, y vuelve a surgir la tipificación como elemento constructor del otro. Todo lo que tienen de admirable Kai-Lan y su familia es porque pasa por el filtro de la asociación al mito del «buen salvaje»:

Los siglos XVI, XVII y XVIII inventaron un tipo de «buen salvaje», a la medida de sus preocupaciones morales, políticas y sociales. Los idealistas y los utopistas quedaron cautivados por «los salvajes», sobre todo por su comportamiento respecto a la familia, la sociedad y la propiedad. Envidiaron sus libertades, su juicioso y equitativo reparto del trabajo, su existencia beatífica en el seno de la naturaleza. Pero esa «invención del salvaje» de acuerdo a la sensibilidad y la ideología de los siglos XVI-XVII, no era más que la revalorización, radicalmente secularizada, de un mito mucho más antiguo: el mito del paraíso terrenal y sus habitantes en los tiempos fabulosos que precedieron la historia. Más que una invención del buen salvaje, debería hablarse del recuerdo mitificado de su imagen ejemplar (Eliade 38).

El contexto en el que se inscribe el cuento es el siglo XX y aun así se percibe, como en la mayoría de los textos que intentan acercarse al indígena con ópticas de aparente apertura hacia la identidad y reconocimiento del otro, bajo las premisas de un pensamiento que

muestra que el inconsciente de los occidentales todavía no había renunciado al viejo sueño de descubrir a los hombres contemporáneos viviendo todavía en el paraíso terrenal. Toda esta literatura sobre los salvajes es pues un documento precioso para el estudio de la mente del hombre occidental:

revela su nostalgia de la condición edénica. Una nostalgia confirmada por tantas otras imágenes y comportamientos paradisíacos: las islas, los paisajes celestiales de los trópicos, la beatitud de la desnudez, la belleza de las mujeres indígenas, la libertad sexual, etc. [...]. Sobre esas imágenes ejemplares podría escribirse un estudio apasionante. Revelaría, desvelaría los mil y un disfraces de esta nostalgia del paraíso. Pero hay un hecho que es el que nos interesa: el mito del buen salvaje es creación de un recuerdo (Eliade 41-42).

Mito heredado que nos confunde y desestabiliza. El mundo edénico también se fisura, pues ya no sólo es regulado por el imaginario occidental, cuya idealización de un estado paradisíaco es mediatizado por la moral religiosa occidentalizada y sus costumbres sino también el choque es atroz, pues el indio no es lo que ellos llamarían «un hombre natural» más allá de la historia y la civilización; los lacandones, cuya traducción sería «verdaderos hombres» —ironía involuntaria de la realidad y sus denominaciones—, quedan desplazados a la lectura que diegéticamente intenta ser positiva, acaso de divulgación de modos y costumbres de los indígenas, para sumarse al colectivo de representaciones tipificadas occidentales.

Bajo los ejes de la tipología: las relaciones con lo altéreo

Si bien hemos comprobado ciertas tipificaciones para conformar la imagen del indio, que estandarizan el imaginario del occidental en torno a su representación, también existe una tipología de acercamiento/alejamiento con el «otro».

El cuento «El diosero» se resuelve con arreglo al sistema de tipologías de las relaciones con el «otro» que propone Todorov en su libro *La conquista de América. El problema del otro*. Para dar cuenta de las diferencias existentes en la

realidad que cada cual habita, el analista señala tres ejes en los que se puede situar la problemática de la alteridad:

1. El primero se sitúa en el plano axiológico, es decir, hay un juicio de valor sobre el otro: es igual o es inferior a mí. En el texto que nos ocupa queda claro que los lacandones, por medio de las degradaciones sistemáticas a nivel genérico (sus mujeres), lingüístico (no dominan el español), moral (polígamos) y ritual (fabrica dioses paganos), están por debajo de los parámetros del hombre occidental amparados además por disminución y descalificación, aunado a los procesos de animalización y desmitificación de lo sagrado.

2. El segundo eje es el praxeológico con tres variantes: a) puedo o no identificarme con lo altéreo; b) o en movimiento contrario lo asimilo, y por lo tanto, al no identificarme con él impongo mi propia lectura e imagen sobre lo suyo a partir de lo propio, con ello lo reduzco a la sumisión; c) tengo una actitud de neutralidad o indiferencia. Será la segunda variante la que se manifiesta a través de la diégesis; pues a pesar de la aparente neutralidad del investigador que va estudiar a los lacandones —como hemos advertido en realidad no es de apertura porque los lacandones nunca tienen voz, siempre son mediatizados por el discurso y la suposición que el viajero hace de ellos—, ellos son juzgados. Es en este eje que se manifiesta una problemática de incomprensión de lo altéreo debido a una indiferenciación constante entre las prácticas y códigos sociales y/o morales de los lacandones. No puede existir la identificación porque los roles establecidos desde una postura occidental se pervierten: los indios hacen dioses, la selva es mar y tierra, las kikas representan su papel de mujer, esposa y madre, intercambiándose las obligaciones. Lo heterogéneo de una cultura entra en

conflicto con lo homogéneo de la otra donde la unidad de las formas y costumbres son las que resguardan, regulan.

3. El tercer eje, conozco o ignoro la identidad del otro, lo que nos ubica en el plano epistémico: «evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre estados de conocimiento menos o más elevados» (195) de lo altéreo. El estado de percepción del investigador «sucumbe a sus temores de hombre civilizado» frente al mundo lacandón, al que reconoce como caótico, polígamo, diverso, profano, equitativo, poderoso, natural, mítico. Entonces, trastoca ese conocimiento que no se ajusta al suyo para reafirmarse en la diferencia. Al lacandón en su construcción identitaria se le margina al enunciarlo como primitivo, ridículo y sin peso cognoscitivo real ante los fenómenos naturales, ante el devenir de las cosas. El indígena mexicano sigue siendo presa de un imaginario social europeo y centralista que lo mantiene cautivo en «una visión exótica e idealizada del indio, por tanto un falseamiento de la situación real. Si bien la situación del indígena se erigía en foco narrativo, se prescindía de condicionamientos esenciales como su pensamiento y su visión del mundo que finalmente se integrarían tras el paso de los siglos y de varias transformaciones de índole narrativa» (Alemany 87). Ciertamente surgirá una tendencia indigenista menos determinante frente a su sujeto de estudio; sin embargo, en México, la tendencia continuará: el indígena mexicano sigue siendo un «nosotros» en conflicto a pesar de los esfuerzos parciales de integración nacional enunciados por Antonio Caso en su libro *El problema de México y la ideología nacional* (1924) en su intento de consumir un proyecto identitario:

La democracia plena impone, como necesidad o requisito previo, la unidad racial, el trato humano uniforme; y en

México esta uniformidad, esta unidad no ha existido nunca. Mientras no resolvamos nuestro problema antropológico, racial y espiritual; mientras exista una gran diferencia humana de grupo a grupo social y de individuo a individuo, la democracia mexicana será imperfecta; una de las más imperfectas de la historia (16).

Concluyendo

Después de observar algunos síntomas textuales que evidencian una oposición clara entre dos culturas que enfrentan un mismo hecho natural (la tormenta), y que viven en sociedades distintas (lacandona/occidental), y en espacios disímiles (selva/ciudad), encontramos cómo el texto semiótico, eje de este trabajo, civilizados *versus* bárbaros, se muestra a partir de una lectura inequívoca del otro en función de los discursos propios y de las prácticas sociales de su contexto.

No podemos descartar que la representación que se hace en este cuento de la alteridad indígena sucumbe en una lectura determinista (etnocentrista y/o relativista) que desde la postura de lo propio establece las nociones de cultura civilizada o no de acuerdo al tipo de organización familiar, social y religiosa, estableciendo así un grado de proximidad o alejamiento con lo altéreo en función de su civilidad o no. En el cuento existen una serie de vectores que anuncian la descalificación del otro porque no hay una empatía discursiva para leer los signos. De esta manera observamos cómo «el referente puede ser el objeto nombrado o designado por una expresión, ya sea por medio del lenguaje oral o escrito, que nos permite acceder a estados de mundo concretos, sin embargo no hay que olvidar que una expresión no designa un objeto sino que transmite un contenido cultural» (Eco 30). De ahí el juego que se puede establecer por medio de la

representación entre «lo propio» y «lo otro», que va y viene degradando o gradando según se emparenta o se aleja el signo y su significado cultural (Pancho Viejo/Kai-Lan). En el relato lo heterogéneo rebasa al hombre civilizado porque los significantes que maneja no tienen una naturaleza cultural (constructor social) parecida a la propia. Al no compartir una naturaleza simbólica dentro de un conjunto sistémico, los sistemas de pensamiento, que son finalmente representación y restitución de la realidad, chocan y se difractan deformando la visión de «el otro» a partir de «lo propio».

La sentencia que en «El diosero» pareciera manifestarse de forma unívoca está dada en la oración donde el protagonista se auto-designa civilizado y con ello excluye al lacandón lanzándolo a la periferia, a la barbarie y al primitivismo: «en la «champa» nadie habla, el pavor supersticioso de los indios es menor que mis temores de hombre civilizado» (97). ¿Quién ganará la batalla: la razón o la superstición, lo científico frente a lo sobrenatural? ¿La explicación lógica que desacredita la mediación de lo sagrado? Eso dependerá del contexto desde donde se lee o se anuncie el signo, porque «Nosotros» somos también los «Otros», y la conceptualización y concepción de la realidad dependerá de la tradición cognitiva a la que pertenezco. Todo ello nos llevaría a establecer que si partimos de la idea de que nuestras creencias y comportamientos, nuestro sentido moral o ético, son producto de la cultura que asimilamos, determinando nuestra representación de mundo, entonces hay tantas representaciones de mundo como culturas divergentes a la mía, y no debería imponerse una sobre otra. Pero mientras sigamos pensando que el «otro», para que exista, tiene que reconocerse en lo «propio» como en un espejo (en el cuento el investigador simbólicamente entrega a las kikas unos antes de irse), seguiremos creyendo, como la instancia narrativa

del texto de Rojas González, que la realidad es un espejo que me devuelve mi mirada etnocentrista, relativista, racalista en vez de la representación de un conocimiento socialmente construido en sus significantes culturales, en su lenguaje, por todos aquellos a los que designo «los otros», excluyéndolos del centro que sólo reconozco si parte de mí mismo.

EL LLANO EN LLAMAS Y PEDRO PÁRAMO:
UNIVERSOS EN CLAUSURA¹
(REFLEXIÓN EN TRÁNSITO)

Mi fascinación por Juan Rulfo (1917-1986)² reside no sólo en la calidad de su obra a nivel estético, técnico, o por lo altamente connotativa que pueda resultar su prosa sino porque lo considero uno de los narradores que mejor logró sintetizar su tiempo sin recurrir a la presencia autoral o desdoblarse de manera evidente en sus personajes como muchos

1 Con anterioridad he trabajado la noción de universo en extensión y clausura en la narrativa de Juan Rulfo, por ello, la presente reflexión nace de varios trabajos que publiqué sobre el autor en capítulos de libro o revistas de análisis. En esta ocasión resumo algunos puntos clave y desarrollo otros a manera de propuesta dialógica con el lector de este libro, ya que la obra de Rulfo consiente o no-conscientemente contribuyó a configurar el perfil del mexicano contemporáneo.

2 Nació el 16 de mayo de 1917 en Sayula, estado de Jalisco. Uno de los escritores posrevolucionarios más importantes de México. En 1970 logró el Premio Nacional de Literatura en México y en 1983 el Premio Príncipe de Asturias en España. Muere en la Ciudad de México el 7 de enero. Sus obras más destacadas: *El llano en llamas*, (1953) *Pedro Páramo*, (1955), *El gallo de oro*, (1980).

de los autores de la narrativa que ocupa el tema de la Revolución. Sus historias, aún en la denuncia de los estragos de una guerra sin cuarteles ideológicos, sin líderes reales, sin resultados positivos, nos entrega una representación acaso demasiado real, aún en su representación ficticia — como todo lo que se suscribe al arte — del mexicano de mediados del siglo XX con sus contradicciones y su declive colectivo ante la insipiente modernidad que arrasó sus tradiciones. Narrativa que resume el fracaso fundamental de un movimiento que no generó ningún cambio sino una inercia conducida por nuevos nombres salidos de clases menos favorecidas pero con la misma codicia que la de los caídos.

De tal suerte que el gobierno en boga de ese tiempo, obsesionado con crear una nación homogénea y fuerte, no vio la denuncia en la obra de Rulfo, ni su desencanto, sino una herramienta que presumieron como primordial por tratarse de personajes periféricos: campesinos o provincianos, para diseñar lo nuestro, lo propio. Porque desde las artes se pretendió la prefiguración de un ideal de lo mexicano con miras a la unificación identitaria. Bajo ese panorama, y con la urgencia de sumar a esa una construcción total de lo mexicano, se privilegiaron ciertos tipos de discursos que desde la óptica del poder debían evidenciar y conformar la mexicanidad³. Mejor momento y mejor espacio no pudo tener la recepción de la obra de Juan Rulfo, primero con su libro de cuentos *El llano en llamas* (1953) y después con su novela *Pedro Páramo* (1955)⁴; no sólo al proponer una nueva línea estética dentro de la llamada literatura del ruralismo sino una

3 Un ejemplo de ello es la corriente pictórica del muralismo encabezada por Diego Rivera y José Clemente Orozco.

4 Todas las citas de los textos serán tomadas de las siguientes ediciones: Rulfo, Juan, *El Llano en llamas* (1999) y *Pedro Páramo* (2005), para efectos de fluidez en la lectura sólo se registrará la página.

nueva veta de representación del mexicano que será explotada por el gobierno necesitado de validación hacia el interior y exterior del país⁵.

Partiendo de la premisa anterior, la narrativa de Rulfo y sus lectores se beneficiaron de la elección del incipiente grupo en el poder que la escogió de estandarte, percibiendo, muy probablemente, sólo la historia de un México representado como poético, tradicional, exótico y plural, «muy nuestro», sin ser plenamente conscientes de la aguda crítica que bajo la metáfora oculta acusaba los mecanismos que produjeron el desencanto de un pueblo tras el gran fracaso de muchos de los ideales de la Revolución mexicana. Así, estos dos libros nos permiten acceder a una representación del contexto social en el cual Rulfo, como todos los mexicanos de clase media, resultan herederos pasivos de un movimiento armado sangriento, desarticulado y corrupto que intentó afanosamente construir un proyecto de nación inmediato, ansioso por consolidarse y por tapar sus males con otros males.

La obra rulfiana es síntesis de un sistema de pensamiento social contemporáneo que ataca a las estructuras gubernamentales absolutistas, controladoras, y muestra el desencanto, no sólo del mexicano sino del hombre en general enfrentado al fracaso del cambio, al avasallamiento de la tradición para imponer nuevas formas, a la melancolía, a la tristeza infinita del desposeído, huérfano y sin un futuro del cual asirse. Si bien el universo de los personajes rulfianos podría situarse en un punto periférico de nuestro espectro

5 «El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida como obra de arte» (Bourdieu 339).

cultural, aquel que denominamos rural, simultáneamente se le localiza, insisto, en el centro de las preocupaciones del hombre contemporáneo. Esto me llevó a preguntarme: ¿cuáles son las ideas y cuestionamientos que en esas historias propician esta amplitud y movilidad? ¿Qué imágenes porta el texto para atraernos hacia una realidad rural la cual pareciera tan alejada de los conceptos de modernidad y vida urbana en los que nos vemos envueltos? ¿Cómo explicar la convergencia de lectores provenientes de culturas y de formaciones múltiples? Las respuestas podrían empezar a conformarse desde una de las instancias más elementales y simbólicas del quehacer literario de Juan Rulfo: el espacio. Tanto en *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo* la representación de la tierra se instaura bajo la dialéctica fundadora de un universo que se abre y se cierra, que se expande y se retrae, para hacer circular las nociones de liberación y clausura, de pasado y presente, de soledad y vida comunitaria. Son estas nociones, que denominan al espacio, las que podemos comenzar a definir como algunas de las responsables del impacto de la obra rulfiana en nuestro tiempo⁶.

6 Monsiváis apunta que: «la novela y los cuentos de Rulfo son signos de los tiempos nuevos: concluye con la novela de la Revolución mexicana, se extingue la novela rural. Ya lo urbano era lo imprescindible y, precisamente por su excelencia, Rulfo atestigua la disolución de la parte más fiel y recóndita del México tradicional. ¿Qué suspiraría esta profecía con efectos retroactivos, el relato de la agonía secular de pueblos y seres, del fin de los tiempos que cristalizaba en el polvo de las persecuciones? ¿Quién reconstruiría mejor ese infierno al pie de la letra, sin necesidad de metáforas, en donde conviene pensar cosas agradables “porque vamos a estar mucho más tiempo encerrados”?» (Cit. Zepeda 157). Comparto la idea de Monsiváis al insistir que Rulfo cierra el ciclo del tópico del desterrado, del desposeído del mundo rural con sus textos, e inicia un nuevo ciclo de desposeídos en el contexto de lo urbano. Herederos de este cierre, de esta clausura, serán, por dar un par de ejemplos, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco.

La tierra que se nos ofrece en los textos de Rulfo trae consigo variadas connotaciones o modalidades que se entrelazan y contraponen. La tierra es punto de partida y de vuelta, es búsqueda y extravío, es madre y su descendencia, lo fértil y lo estéril, redención y condena. Es espacio desde donde emanan los personajes y es concreción de una propuesta literaria fundada en las raíces primarias de una sociedad. La tierra, entonces, no es sólo el origen del ser sino también cumple la función de desencadenar los conflictos diegéticos: necesidad de recuperar el orden perdido; obsesión de un pueblo ultrajado el cual se muestra reacio a la transición; pasado que se resiste al futuro. Porque la tierra primordial es sinónimo de tiempo, sustancia que permanece siempre la misma en el cambiar constante de sus modalidades. Así, el orden lógico de la dialéctica vida y muerte se pervierte para diferenciarse: morir es esperanza de vida, una forma de existir. Recordemos, por ejemplo, el pueblo de Comala como un limbo lleno de fantasmas en espera de redención; pueblo que se desdobra en el espacio textual de la novela: el pasado es descrito como lugar de la abundancia, la vida, el desarrollo; el presente, sitio para la muerte, lo estéril, el destierro, el abandono. Así, los personajes, que vagan por el pueblo fantasmagórico, son los expulsados, los que no lograron obtener el perdón por su falta de recursos económicos, por la ignorancia o por el temor al cambio. Quedan varados en un lugar ambiguo, no hay cabida para ellos en otro sitio y están a la espera, en un estado transitorio pero perpetuo, en la frontera de lo venidero, sin concluir su pasado, sin poder dejar de vivirlo en el presente. Fueron abandonados por quienes se supone deberían haberlos ayudado; el Padre Rentería se une a una revuelta y abandona al pueblo consiente de los cambios por venir e incapaz de sostener las viejas formas. Pedro Páramo se deja matar y así termina un ciclo de poder que ya no encuentra

cabida en el nuevo sistema de vida que se está implementando: los campesinos abandonan el campo, la Revolución, la guerra cristera y los cambios sociales se vuelven cada vez más amenazantes y su poder absoluto y arbitrario no puede cambiar nada allá arriba.

Por su parte, en el libro *El Llano en llamas* se enfatiza una serie de deconstrucciones operadas en esta tierra primordial. El llano, el lugar propio para la siembra, para la fertilidad, para la abundancia, se manifiesta también como un espacio inservible, estéril e inhabitable. La tierra, entonces, es tomada por la catástrofe, incendiaria y maldita, espacio condenado, lugar de expulsión: «nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles maduros aventados por el viento para llenar de terror todos los alrededores del Llano. Hubo un tiempo en que así fue. Y ahora parecía volver» (*El Llano...* 88). La tierra, que debería acoger a sus hijos, los rechaza, se les impone en este volumen, al igual que en la novela⁷, como un «comal caliente», analogía infernal bíblica, saturada de vacío y desesperanza. Ese calor seca las palabras de los personajes, seca sus ideas y acentúa la tragedia. Rulfo construye la riqueza de su universo desde este paisaje desolador. No nos extraña pues que el primer cuento de este libro sea «Nos han dado la tierra» donde ya se prefigura otra analogía religiosa, «La tierra prometida». Tierra que se vislumbra como una esperanza para constituirse como un espacio ritual, fin de una búsqueda que

7 Antes de que la novela tomara como título definitivo *Pedro Páramo*, existieron otros además de *Los murmullos*, el más conocido entre sus lectores. Alejandro Toledo menciona que el texto se llamaba originalmente *Los desiertos de la tierra*, lo cual redundaba en la sistemática propuesta de la tierra como espacio infértil y desolado. Si se desea ahondar sobre el tema de la titulación de la novela se puede consultar el capítulo «Rulfo y los avatares de la edición crítica» (141-214) en el libro *Rulfo y Arreola desde los márgenes del texto* de Felipe Vázquez.

traerá consigo el orden espiritual y material. Tierra pura, de los bienaventurados. Tierra terminal, vuelta de los orígenes.

«Nos han dado la tierra» se instituye como una puer-ta, como un preámbulo para mostrarnos a los sobrevivien-tes de una época lejana que no ha de regresar. El llano se transforma, una vez más, de «tierra prometida» en «paraíso perdido». El ir y venir revolucionario no hace más que per-petuar el orden del pasado inmediato. La lucha y el llano se volvieron estériles. Es en la figura del Estado donde se ha deconstruido el mito bíblico. La deidad gubernamental, aquí, propone un nuevo edén: el de la modernidad industrial. El mundo rural no se reconoce en este nuevo proyecto por-que la tierra ya no representa el valor que alguna vez tuvo: Tierra que genera identidad y sentido de pertenencia. Este modelo es sustituido por otro, más moderno, el cual se finca sobre nuevos valores: la tierra es ahora un recurso económi-co, una mercancía y un espacio de especulación.

La disputa por la tierra, con los bienes que se desprenden de ella, determina a los personajes, los somete a su voluntad destacándose así el discurso de lo económico como una pre-sencia reiterativa e implícita en los relatos de este volumen. Todo se relaciona con las pertenencias que dan poder y pres-tigio frente a los otros: «y aunque no tengamos por ahorita ninguna bandera porque pelear, debemos apurarnos a amon-tonar dinero, para cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos» (*El Llano...* 89). Las voces que convoca Juan Rulfo en sus textos hacen evidentes los resabios de las luchas pasadas que dan cuenta de la descompo-sición del movimiento reivindicatorio por la tierra, donde los protagonistas sobrevivientes han pasado a convertirse en ladrones y perseguidos. Esta transición señala el triunfo de la estrategia gubernamental, la cual logra insertar el germen de la división en aquellos sobre los que pretende ejercer su

dominio. El sentido comunitario fundador se pierde e inicia una trashumancia solitaria, nueva búsqueda de una identidad que ha sido expropiada y que no se reconoce en el naciente e impositivo proyecto de modernidad: «de este modo se nos fue acabando la tierra. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran. Por eso decidimos separarnos los últimos, cada quien arrendando por distinto rumbo» (*El Llano...* 98). Esta división entre los personajes, que se manifiesta a nivel estructural en la obra de Rulfo, se establece como representación, mediatizada por el discurso literario, de la división que sufrió el campo mexicano. Por una parte los grupos de campesinos que continuaban obsesionados con la concepción del feudo, el cacicazgo y las viejas formas de producción; y, en sentido contrario, un grupo que apoyó las ideas propuestas por la clase política mexicana, interesada en el desarrollo industrializado de la tierra, entre otros rubros, para obtener mayores ganancias económicas⁸.

En los libros *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, la noción de cambio no sólo prolonga la precariedad de los personajes sino que la incrementa problematizando de manera extrema la identidad —social y de género—, ya que su definición se articula, solamente, con base en sus efímeras o ilusorias posesiones materiales: quienes no cuenten con ellas, o no las conserven, quedan en la periferia de los cambios condenados al abismo. El caso del cuento «¡Diles que no me maten!»: «ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora» (*El Llano...* 105), o «es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde

8 El Estado apuesta, como apunta Edmond Cros, en «beneficio de la agricultura capitalista y la proletarianización del campesinado debida al fracaso de la reforma agraria» (211).

podemos agarrarnos para enraizar está muerta» (*El Llano...* 109), que ahonda y confirma la problemática que se vincula al origen, la descendencia y la continuidad. Como Juan Preciado que llega al pueblo de Comala buscando su identidad y origen en la figura del padre y sólo encuentra los murmullos del pasado, la desolación y la muerte. Se confirma que en el espacio vacío que dejan las ausencias, los discursos de la violencia y la venganza, son formas de concretar el desorden y la orfandad de los personajes: «el olvido en el que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro» (*Pedro Páramo* 7).

Así, nos encontramos ante un universo sistemático de despojados, seres periféricos, representantes de una profunda extrañeza, desestabilizados en su identidad y condenados en su existencia textual. Rulfo se plantea una sentencia reiterada: si no se posee algo, se está marcado con las categorías de lo diferenciado. La tierra en *El Llano en llamas*, como en *Pedro Páramo*, se instaure como el recuerdo, la reminiscencia de la expulsión de un pasado edénico y el núcleo generador de los conflictos. Perdida, recuperada, robada u otorgada no deja de ser una condena. La tierra, producto de estos enfrentamientos, es, en su omnipresencia, el elemento unificador y desestabilizador de un pueblo que no logra asumir una transición de valores: desde un espacio arcaico (la madre tierra, espacio unificador), hacia un espacio de naciente modernidad (la tierra como espacio de industrialización e individualidad).

Sin embargo, la propuesta que se plantea en esta reflexión en tránsito de la obra de Rulfo es señalar la dialéctica entre la extensión y la clausura como una noción fundadora de los textos. La representación de esas dos formas de conceptualizar la identidad nacional: ya sea desde un pasado inmóvil o continuo, basado en la mitología popular, muy cercana a los valores fundadores de la tierra; o desde la irrupción impo-

sitiva de un presente que apuesta por un futuro cargado de modernidad e integración global. Juan Rulfo logra con insuperable certeza evidenciar un momento histórico de cambios y transiciones trayendo al texto las voces de los desposeídos, logrando crear una empatía y atemporalidad poco común en una obra literaria. La misma estructura de la novela *Pedro Páramo* respalda los conflictos extra diegéticos del contexto del autor al inscribirse fuera del canon de la escritura de una historia lineal y nos ofrece un tiempo roto, divagante, que pareciera una metáfora del México de ese tiempo escindido, fracturado, intentando a toda costa resanar el agrietamiento de la sociedad mexicana que como el personaje de su novela se desmorona.

Quizá por ello las voces trágicas y desarraigadas del pasado de sus textos nos seducen, porque son un eco poderoso en el presente: estos personajes rulfianos, como nosotros, viven en un mundo que, más que nunca, engendra desposeídos. El espejismo de la industrialización convirtió a el Llano Grande —el México extratextual— en un universo en extensión y clausura, cerrándose en sí mismo de cara a la modernidad, a sus consecuencias, de frente a la impotencia de la extinción de un pasado que siempre será mejor desde el contexto en el que nos encontremos. Porque la idealización de lo que fuimos no alcanzará para formular la idea de lo que podemos llegar a ser. Esperemos que el siglo XXI traiga nuevas expectativas y logremos clausurar definitivamente la representación melancólica y de desarraigo que aún acompaña a muchos de los mexicanos contemporáneos.

DE LA GEOMETRÍA ENAJENADA AL CONFINAMIENTO
IDENTITARIO: EL MANEJO DEL ESPACIO
EN *EL APANDO* DE JOSÉ REVUELTAS

Aun cuando podemos vivir sin arquitectura,
nos es imposible imaginar sin ella.
John Ruskin

Sobre *El apando* y su modelo narrativo

La novela *El apando*¹ del mexicano José Revueltas², publicada en 1969, ha sido motivo de muchos estudios y

1 Todas las citas a la novela son tomadas de la siguiente edición: *El apando*, 23ª edición en *Obras completas*, tomo 7, México, ERA, 2005. Sólo se registrará la página para mayor fluidez en la lectura.

2 «En la historia de la literatura mexicana José Revueltas (1914-1976) constituye un caso particular. Es un autor más citado que leído, más criticado que estudiado. Para algunos de sus colegas fue un militante comunista que, de haberse dedicado «en serio» a la escritura habría llegado muy lejos. Es apenas un adolescente cuando se siente atraído por la ideología marxista en una época en que el comunismo estaba proscrito. Su temprano ingreso al Partido Comunista Mexicano (PCM), a los quince años, le vale una estancia de seis meses en un correccional (1929) y dos confinamientos en las Islas Marías, prisión de alta seguridad en el Pacífico: cuatro meses la primera vez

gran parte de ellos giran precisamente sobre el espacio, considerado como el eje fundacional, desde el título mismo, que ya prefigura una lectura que conviene y se sostiene desde la configuración espacial. El escritor de la también celebrada novela *El luto humano* (1943) vuelve a dar cuenta de la realidad mexicana ya no bajo la óptica de la ruina del campo, ni a partir del mito del héroe campesino, sino desde los nuevos herederos de un régimen disfuncional posrevolucionario: el lumpen mexicano, despojado, ahora sí, de todo anclaje después de la fallida y tardía modernización de México. Revueltas había ejemplificado en *El luto humano*, sin la parafernalia

(1932) y nueve la segunda (1934). Este es el inicio de una compleja relación con el Partido Comunista Mexicano que culminará sólo con su muerte. La producción literaria de José Revueltas incluye novelas, cuentos, ensayos, crónicas, guiones de cine, obras de teatro y poesía. Desde su primera novela, Los muros del agua *Los muros de agua* (1941), deja de manifiesto su maestría en el uso del lenguaje coloquial y en la compleja construcción psicológica de sus personajes. En obras emblemáticas como *El luto humano* (1943) y *Dios en la tierra* (1944) se ocupa de la idiosincrasia de su país. Otras como *Los días terrenales* (1949), y *Los errores* (1964), causan escándalo por sus cuestionamientos políticos. Sus trabajos teóricos *México: una democracia bárbara* (1958) o *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962) —entre otros— dejan de manifiesto su pensamiento crítico. *El apando* (1969) es su última novela. Sus premios son escasos pero significativos, el Concurso Literario Latinoamericano por *El luto humano* (1943), el Premio a la mejor adaptación cinematográfica (*La otra*, 1947) y el Xavier Villaurrutia por la *Obra Literaria* (1967). Entre las traducciones de sus obras se cuentan: *El luto humano* (inglés, italiano, húngaro y francés), *Dormir en tierra y otros cuentos* (francés), *El apando* (francés y polaco), *Los días terrenales* (francés), *El Cuadrante de la Soledad* (francés), *Antología de textos histórico-políticos* (alemán), *El apando y otros cuentos* (alemán). El 16 de noviembre de 1968 José Revueltas es detenido y confinado en la Cárcel Preventiva de Lecumberri por su participación en el Movimiento Estudiantil de 1968 que culmina con la masacre del 2 de octubre de ese año en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco. Sale en mayo de 1971». Introducción de Sonia Adriaña Peña al catálogo de las obras del autor, se puede consultar en línea en: <http://www.elem.mx/autor/datos/2656>.

de otros autores, toda la imaginería nacional que ha convertido a los campesinos mexicanos, como lo señala Bartra en *La jaula de la melancolía*, «en personajes dramáticos, víctimas de la historia, ahogados en su propia tierra después del gran naufragio de la Revolución mexicana. La reconstrucción literaria del campesino es una ceremonia de duelo, un desgarramiento de vestiduras ante el cuerpo sacrificado en el altar de la modernidad y del progreso» (43). Ahora Revueltas da un giro a la escena, al espacio simbólico del destierro y la condena (el campo), para ubicar al mexicano en otro lugar de confinamiento, exclusión y abandono (la cárcel)³. Prisiones exteriores o interiores que dan cuenta del confinamiento de grupos periféricos de la naciente sociedad industrializada en el país.

Si bien existe un contrapunto en las dos novelas mencionadas de Revueltas, no sólo por el espacio donde se ubican campo *versus* ciudad, espacios abiertos *versus* espacios cerrados, también las dos novelas distan en cuanto a la elección de un modelo narrativo, novela *versus* novela breve, y de orientación de capa social. Sin embargo, ambas historias sostienen las mismas problemáticas de exclusión y aislamiento, de desvalorización del individuo y denuncia de problemáticas medulares en el México de su época; la única variante ahora en esta novela breve es la inserción de sectores poblacionales marginados: delincuentes, drogadictos, prostitutas, lisiados, degenerados, homicidas, despojos de un sistema político que

3 El motivo de la cárcel como lugar de confinamiento y despersonalización ya había sido tratado con anterioridad por Revueltas en las novelas *Los muros del agua* y *Los errores*, pero será con *El apando* donde se concrete la mejor lectura que el autor hace sobre la enajenación producto del encierro total: mental, físico, moral, político, social. Rojas Zea, en el prólogo a *Los muros del agua*, señala la importancia de Revueltas como precursor de las novelas de este género carcelario, enfatizando que es el primero en ocuparse de estos grupos minoritario y marginalizados (7-27).

en su aparente intento de homogeneizar a la nación, excluye más que integra a todo aquello que no responda al proyecto nacional que se pretende instaurar. Así

La estructura anecdótica de *El apando* se concentra en límites precisos: el espacio (la cárcel), los personajes (tres hombres y tres mujeres). A partir de esas dos coordenadas —seres y espacio donde esos seres se mueven—, *El apando* despliega su historia en una concentración temática asimismo reducida: la introducción de la droga al penal. En este sistema de concentraciones se va elaborando un sistema narrativo donde la primera norma es la pureza de acontecimientos («pureza» en el sentido de una depuración de elementos accesorios). A partir de esa pureza pueden observarse con nitidez todos los aspectos que se alejan de ella: reflexiones retóricas, alusiones bíblicas, símbolos, largos períodos aparentemente digresivos (CIIL 42).

El modelo narrativo no puede ser entonces más afortunado: la novela breve, que no el relato, tal como han querido los más apegados al canon ubicar al texto⁴. Es desde la brevedad que se abordan dos de los múltiples tratamientos espaciales en el texto: el confinamiento dispuesto por la geometría en su arquitectura del universo penitenciario y el cuerpo como otra instancia carcelaria donde esa «pureza narrativa de los acontecimientos» sólo es posible en la configuración de una novela corta.

4 En algunos sectores literarios se sigue debatiendo si el texto analizado es una novela o un relato, pero el mismo autor señaló que: «*El apando*, podemos decir, es una pequeña novela límite porque lleva al límite todos los cuestionamientos» (60). Con lo cual queda clara la concepción desde un principio de esta obra como una novela breve, y no como un relato. De igual forma la categorización de *Obras completas* de José Revueltas, realizada por la editorial ERA, asigna individualmente a este texto en el tomo 7.

En el libro *En breve: la novela corta en México*, expuse, en un intento de comenzar a formular una poética sobre este género, que la novela breve es eficaz precisamente por la escasez de redundancias sobre el tiempo, el espacio y el destino mismo de los personajes. Logra aislarnos parcialmente del contexto inmediato de un todo abrumador para entregarnos un intersticio por el que se filtra de manera más concreta, sin desvíos, sin complicaciones, una narración cargada de inmediatez, a pesar de los *flash back* a los que nos somete. Así, el manejo del espacio se instauro como eje fundacional de este modelo narrativo al privilegiar el espacio introspectivo aún en los planos abiertos. La sensación es en muchas ocasiones claustrofóbica o de un intimismo casi obsesivo (*En breve* 339-340). En el caso de la novela a la que me aproximo le conviene, para el desarrollo de la diégesis, este sistema de construcción que permite reproducir lo mismo que denuncia: el confinamiento, el encierro, la enajenación.

Así lo podemos observar desde la composición misma de la novela tanto a nivel visual como escrito. La historia consta de 56 páginas en un formato menor al de media carta, no existe ni un solo punto y aparte, ofreciéndonos visualmente un enorme bloque textual sin fisuras, sin espacios, sin aire. Un texto-muro donde habitan sólo el punto y seguido, los guiones largos y los paréntesis, estos últimos encierran o delimitan su función sintáctica sumándose así a los elementos que confinan un todo en la novela. La prosa en *El apando* crea una atmósfera de opresión, es el encierro en el encierro incluso desde su composición sintáctica, lo cual ya nos dispone a un hermetismo a partir de los niveles de escritura más evidentes⁵. El título mismo de la novela refuerza lo ante-

5 «No fue una idea preconcebida, sino una necesidad del material. El material no permitía la respiración, la tensión era a tal extremo vigorosa que era imposible poner un punto y aparte, cosa que después vi hecha en *El*

rior, ya que el apando es el último reducto al cual se confina al preso, otro encierro dentro del encierro⁶. Esto evidencia, como he señalado con anterioridad, que

otro elemento que descubro como eje fundacional de muchas poéticas de los escritores de novelas breves es el manejo del espacio introspectivo aún en los planos abiertos. La sensación es en muchas ocasiones claustrofóbica o de un intimismo casi obsesivo. Espacios que además se van sofocando o cerrando más en sí mismos: de las crujías a las celdas, a estar apandados en *El apando* de Revueltas; del edificio al departamento, a la recámara de los amantes en *El gato* de Juan García Ponce; del jardín al comedor, a la habitación del Felipe Montero en *Aura* (*En breve* 341).

otoño del Patriarca: todos son capítulos corridos, no por prurito literario sino por necesidad. El texto debe representar un hermetismo, es un espacio cerrado» (62). Todas las citas que remitan a la voz de José Revueltas en el cuerpo del trabajo como nota al pie fueron tomadas de la segunda parte titulada «Diálogo con Revueltas» del artículo «*El apando*: metáfora de la opresión» del Seminario del CILL. Este trabajo fue elaborado en forma colectiva, durante el transcurso de un Seminario de Lectura Crítica del Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana. Intervinieron el maestro Jorge Ruffinelli (Uruguay), los becarios Antonio Pino Méndez, Luis Arturo Ramos, Juan Ventura Sandoval y el estudiante Sergio González Levet entre mayo y julio de 1975. La segunda parte («Diálogo con Revueltas») se grabó, también conjuntamente, en Jalapa, el 9 de agosto de 1975. El texto completo y digitalizado puede consultarse en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7224/2/19752P40.pdf>. La segunda parte de este texto también se puede consultar en Andrea Revueltas y Philippe Cheron (comps.), *Conversaciones con José Revueltas* (2001).

6 En «Diálogo con Revueltas» acota: «Inicialmente “apando” es una celda de castigo, pero la connotación es más extensa: te puedes “apandar” voluntariamente para que no te molesten, en especial cuando recibes visita conyugal. Entonces “te apandas” y nadie puede entrar en la celda. Hay incluso un clavo largo (llamado “apando”) que se introduce en unos agujeros en la puerta de la celda y la cierra. Ese clavo es también un apando. Decimos “Mi apando”, “Qué buen apando tengo”, para referirnos a él» (62).

Espacios donde se desencadena el drama interior de los actantes que completan la sensación de confinamiento no sólo físico sino mental de los implicados, como lo veremos a continuación.

La geometría enajenada: un problema filosófico, un problema ontológico

En relación al espacio que en este trabajo ocupa nuestro interés, señalemos que en la diégesis se localizan los siguientes: el cajón, sitio de tránsito de los celadores; la enfermería, la sala de defensores; el apando, que es la celda de castigo; los jardines que rodean la penitenciaría, las crujías, el patio de la cárcel, el redondel, la torre de vigilancia. Espacios señalados desde la geometría en función de su disposición espacial y de control. Las descripciones no abundan en relación a lo que lo componen sino a cómo se diseña el espacio geográfico y su hábitat; lugar predispuesto para ser vigilado por ojos celadores que se estamparán por todos los intersticios de la penitenciaría, porque «se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar alrededor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes» (13).

Si bien es verdad que en muchos trabajos sobre esta novela se ha discutido sobre el sistema panóptico de Bentham⁷ —derivado de la vigilancia extrema en las ciudades puestas en cuarentena durante las terribles pestes europeas y a la postre en cárceles y reductos para los seres marginados—; a mí me interesa no sólo comprobar cómo se puede «desencerrar las disciplinas y hacerlas funcionar de manera difusa, múltiple y

7 Para conocer más sobre el sistema de Bentham y sus variantes puede consultarse el capítulo titulado «El panoptismo» del libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* de Michel Foucault (226-261).

polivalente en el cuerpo social del encierro» (Foucault 241), sino cómo la geometría puesta al servicio del hombre, erigida en arquitectura, es tan poderosa que enajena al individuo no sólo al confinamiento sino al auto-confinamiento. Con ello queda manifiesto el triunfo absoluto del Estado sobre el individuo al erradicar total o parcialmente al intermediario que debe vigilar y/o castigar. La novela desde esta perspectiva de construcción arquitectónica también devela el sistema de pensamiento de la época en relación a la idea de confinar al otro para enajenarlo, de tal modo que el aislamiento sea el único reducto para fortalecer la mermada identidad de un yo descalificado por periférico.

Si bien el inicio de la novela deja claro el universo penitenciario vigilado y habitado por los «monos y monas», que no solamente se refiere a los vigilantes y su oficio⁸, sino a todos los implicados en ese universo controlado por la mirada y la arquitectura; la indiferenciación de esa escala zoológica los hermana: presos, visitantes y celadores, seres indiferenciados en ese espacio de convivencia residual y abrupta, en esa ciudad llena de «leprosos sociales» que han infectado la sociedad con una peste simbólica. La cárcel se

8 Revueltas, en entrevista, lo enfatiza: «Los monos son el Estado. Pero esta designación no es una implicación zoológica de mi parte, dado que a los vigilantes les dicen «monos», y ellos se llaman a sí mismos, «monos». «Soy mono en Lecumberri» contestan si les preguntan en qué trabajan. Aceptan ya la cosa como si no fuera peyorativa. Esta implicación zoológica (no mía, ya digo, sino previa) me llevó a ver la sociedad como zoología, a través del Estado. El mono sigue siendo mono y está teóricamente con su mujer, «mono y mona» digo yo. Son los dos monos detenidos en una escala de la zoología, sin poder salir de ella. Con esto aludo a que el hombre contemporáneo todavía no es un ser humano, sino un hombre previo, un pre-hombre, hasta que no encuentre su libertad en una sociedad ya sin clases, en una sociedad socializada» (63-64).

instaure entonces como una ciudad dentro de la ciudad, un universo donde sus habitantes se vigilan unos a otros:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mono y mona; bien mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin desesperarse del todo, con sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente ya no quisiera ocuparse de su asunto, de ese asunto de ser monos, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse, monos al fin, o no sabían ni querían, presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas de dos pisos, dentro del traje azul de paño y su ir y venir sin amaestramiento, natural, sin embargo fijo, que no acertaba a dar el paso que pudiera hacerlos salir de la interespecie donde se movían, caminaban, copulaban, crueles y sin memoria, mona y mono dentro del Paraíso, idénticos, de la misma pelambre y del mismo sexo, pero mono y mona, encarcelados, jodidos (11).

De esta manera en el juego de intercambio de vigilancias no son libres porque no pueden escapar de la mirada del otro, de la voluntad del otro, del castigo del otro. El acto punitivo no se da sólo desde las instancias del poder regulatorio y disciplinario sino a todas las escalas. Recordemos en la novela cómo todos se delatan, como se confabulan entre sí. El acto de denuncia más significativo es la de *El carajo* exponiendo a su madre como la portadora de la droga:

El Carajo logró deslizarse hasta los pies del oficial que había venido con los celadores. «Ella — musitó mientras señalaba a su madre con un sesgo del ojo opaco y lacrimeante —, ella es la que tráe la droga dentro, metida entre las verijas. Mándela a esculcar pa que vea» (55-56).

La metáfora de la mirada incriminatoria está dada en la frase «un sesgo de ojo opaco y lacrimante», como en muchas otras frases en el texto, por ejemplo, «ojo derecho clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua» (12) de Polonio observando con escudriño a los celadores desde lo alto del apando. Esos ojos, reducto de la mirada escrutadora que reduce al otro, y al yo, a ser en sí mismos sujetos de castigo y vigilancia. De ahí

el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de someter una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores (Foucault 233).

Porque todo es reducido al acto de mirar para, desde esa aparente autonomía en el doble juego de víctimas y/o victimarios, delimitar el espacio del ser y de la acción del ser. La inmovilidad del cuerpo, su sujeción, su confinamiento, se libera— ilusoriamente— en el acto de observar al otro:

Durante algunos segundos el cajón rectangular quedaba vacío, como si ahí no hubiera monos, al ir y venir de cada uno de ellos, cuyos pasos los habían llevado, en sentido opuesto a los extremos de la jaula, treinta metros más o menos, sesenta de ida y vuelta, y aquel espacio virgen, adimensional, se convertía en el territorio soberano, inalienable, del ojo derecho, terco, que vigilaba milímetro a milímetro todo cuanto pudiera acontecer en esta parte de la Crujía (13).

Es preciso señalar, ahora, la tesis sobre la cual se construye la novela desde la perspectiva del propio narrador a propósito del confinamiento y del mundo enrejado de *El apando* en «Diálogo con Revueltas» señala:

Las rejas no son más que la invasión del espacio, y ahí hago una comparación: rejas por todas partes, rejas en la ciudad. Finalmente, cuando atraviesan los tubos, digo «la geometría enajenada», y remato toda la imagen que venía elaborando. El problema es un tanto filosófico, ontológico. La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. Entonces hablar de geometría enajenada es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No del ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y el conocimiento. Esa es la tesis, si alguna hay (66).

Tomé este fragmento de entrevista a Revueltas a propósito de la novela para evocar «la geometría enajenada» que efectivamente es motivo de la programática del texto a nivel de la construcción estructural de la historia. Sin duda, para la eficacia de la narración y el modelo narrativo elegido, las descripciones apuntalan la cohesión de la historia pero no desde la abundancia sino desde el rigor, sin dejar de ser muy descriptivas. Así, si fuera un relato y no una novela, Revueltas hubiera optado sólo por decir «la geometría enajenada» y dejar al lector la tarea de escudriñar en el concepto, pero siendo una novela el escritor nos orienta en su lectura y nos conduce sobre cómo él perfila y entiende esta tesis. Cito de *El apando*:

Llegaron de la Comandancia otros monos , veinte o más, provistos de largos tubos de hierro. La cuestión era introducirlos, tubo por tubo, entre los barrotes, de reja a reja de la jaula, y con ayuda de los celadores que habían quedado en el

patio de la Crujía, mantenerlos firmes, con dos o tres hombres sujetos a cada extremo, a fin de ir levantando barreras sucesivas a lo largo y lo alto del rectángulo, en los más diversos e imprevistos planos y niveles, conforme a lo que exigieran las necesidades de la lucha contra las dos bestias, y al mismo tiempo atentos a no entorpecer o anular la acción del comandante y los tres *monos*, en un diabólico sucederse de multiplicaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría (54-55).

Revueltas omite en el texto la palabra «enajenada» para mostrarnos esa enajenación, a nivel narrativo, como el conflicto detonador en lo diegético que redundará en la disminución de la voluntad del otro por la inmovilidad, la violencia y la descalificación. De esta forma el confinamiento entendido no sólo como la reducción del espacio vital sino del pensamiento en función del acto libertario: la droga como única posibilidad liberadora y motivo de movilidad en la novela, proponiendo así un problema filosófico, lo que redundaría en la conducta y el rebajamiento de los presos-protagonistas de la historia —Polonio, Albino, y *El Carajo*— de gladiadores a bestias lastimeras, evidenciando con ello el problema ontológico —la naturaleza del ser en cuanto ser—, producto de la inmovilidad, llevando el tópico del encierro a todos los ámbitos posibles. Porque como el mismo Revueltas señala:

La cárcel misma no es sino un símbolo porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel. No sé si habrán reparado en un pequeño párrafo en donde hablo yo de la «geometría enajenada»: es la invasión del espacio, cuando también ellos van

siendo cercados por los tubos y quedan ahí como hilachos colgantes. Y hago hincapié exactamente en ese término, que es probablemente el eje metafísico, el eje cognoscitivo de toda la novela (60).

El cuerpo: el espacio del auto-confinamiento

Lo anterior se recupera de manera muy puntual a su vez en otra postura ante el encierro en la novela: los cuerpos concebidos como espacios de confinamiento o auto-confinamiento. Así, las descripciones de los personajes implicados no van sobre sus características de conducta sino sobre su territorialidad corporal como detonador de lo que son o han sido. Es el espacio que habitan o creen habitar el que determina y representa. Cito la manera en que es descrito *El Carajo* cuando después de consumir la droga se siente por fin habitado de él mismo, como si su cuerpo sin ella fuera un territorio que transitara eventualmente, y una vez abordado por ese «ángel sin rostro» pudiera tocar un espacio concreto a pesar de ser una arquitectura imaginada:

Abandonado hasta lo último, hundido, siempre al límite, sin importarle nada de su persona, de ese cuerpo que parecía no pertenecerle, pero del que disfrutaba, se resguardaba, se escondía, apropiándose lo encarnizadamente, con el más apremiante y ansioso de los fervores, cuando lograba poseerlo, meterse en él, acostarse en su abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia caja corporal, con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conducía de la mano a través de ríos de la sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones ni ecos (15-16).

El Carajo, en su envilecimiento, en su total imagen de repulsión, en su actitud de vileza, se instaura como un per-

sonaje claustrofóbico que resume lo más vil y abyecto del mundo carcelario. Él es representado como el máximo producto de una violación simbólica de la sociedad mexicana que rechaza a los mal nacidos del sistema y es rechazado por todos, incluso por la madre: «la culpa no es de *nadien*, más que mía, por haberte tenido» (17). Ese nadie que se suma a una colectividad que en él se ven y se repudian: «en la memoria de Polonio la palabra *nadien* se había clavado, insólita, singular, como si fuese la suma de un número infinito de significaciones. *Nadien*, este plural triste. De nadie es la culpa, del destino, de la vida, de la pinche suerte, de *nadien*. Por haberte tenido» (17).

Destino manifiesto, cargado de determinismo, que lleva a costas aún el peso del pensamiento de las generaciones que precedieron⁹ a esta instancia narrativa y arrojan al individuo a un limbo donde nadie asume la paternidad de estos seres condenados. Son hijos reconocidos sólo parcialmente, nacidos del arrepentimiento de la madre¹⁰ que los gesta pero

9 La llamada «generación de 1910» compuesta entre otros por José Vasconcelos, Antonio Caso y Samuel Ramos influyó en la construcción de pensamiento sobre lo altéreo que imperará en las generaciones de la primera mitad del siglo en XX marcando el pensamiento de escritores e intelectuales de la época: Paz, Fuentes, Revueltas entre otros. El sentido de la aparente desvinculación de culpables sobre el fenómeno identitario en su doble movimiento de conformación y reconocimiento, pareciera estar fincado también en un sentido de la fatalidad que marca mucha de la literatura mexicana del este periodo. Cito del libro de Antonio Caso *El problema de México y la ideología nacional*, México, Editorial Cultura (1924): «¿Culpa de quién? De nadie; de la fatalidad histórica que nos refirió a la cultura europea, desde el Renacimiento, y que nos hace venir dando tumbos sobre cada uno de los episodios de nuestra historia atribulada» (225).

10 En «Diálogo con Revueltas» el autor señala: «*El Carajo* y su madre es un problema claustral, de claustro materno. Él es un ser que está en la cárcel como dentro de un claustro materno, todavía no parido. Su ligazón con la madre es una ligazón de amor y odio, amor y desprecio, que viene a sintetizarse al final. Después de haberlo fregado tanto con la

en los cuales no se reconoce. Todos nos vamos de esta forma al carajo, todos somos un carajo habitando la orfandad, deambulando por la periferia de un país que no asume la responsabilidad ni los resultados fallidos de su modelo político y económico.

Las otras mujeres del texto también son descritas con funciones carcelarias, propiamente sus vaginas, y son negadoras de vida; con ello el ciclo vital de reproducción se violenta, se descalifica y sólo encuentra la muerte y la privación. Es el caso de Meche y la Chata, que para no quedar preñadas usan un tapón de gasa:

Se trataba —decía Polonio— de unos tapones de gasa con un hilo del tamaño de una cuarta y media más o menos, cuyo extremo quedaba fuera, una puntita para tirar de él y sacarlo después de que todo había concluido, muy en uso ahora, en la actualidad, por las mujeres[...] para no embarazarse y no tener que echar al hijo por ahí de mala manera, uno de los recursos más modernos de hoy en día [...] Ahí *moría* todo, ahí quedaban sin pasar los espermatozoides condenados a muerte, locos furiosos delante del tapón, golpeando la puerta igual que los celadores, también monos igual que todos ellos, multitud infinita de monos golpeando las puertas cerradas (20-21).

madre, utilizándola para introducir la droga, él mismo la delata. Con esto hace la síntesis dialéctica de la contradicción: de no tener madre, él va a tener madre en la delación. La culminación de la obra, cuando delata a su madre, es el parto. Él es parido en ese mismo instante, cuando se reconoce como hijo, ya separado de la madre. Separado al grado de delatarla y degradarla hasta el extremo más infame. Veán ustedes cómo ahí el circuito dialéctico se va encadenando hasta culminar en una síntesis. [...] El problema de la madre en México es un problema de orfandad; tan así que para sustituir la devastación, el despojo absoluto de que la Conquista hizo víctimas a los aborígenes, surge la Virgen de Guadalupe, la Madre colectiva, la Madre-Nacional» (61-62).

Frente a este universo cerrado surgen en la novela, para su contrapunto espacial, los lugares simbólicos, puntos de fuga, de escape metafórico productos del recuerdo o la añoranza: burdeles u hoteles de paso en Guatemala, Tampico o San Antonio, Texas; del libido exaltado: Albino imaginando a Meche en una postura ginecológica, Polonio excitado ante la imagen de la celadoras revisando íntimamente a La Chata; o la alucinación que produce la droga: «como un ángel blanco y sin rostro que lo conduciría de la mano a través de los ríos de la sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones y sin ecos» (16). Evasiones todas ellas enunciadas desde lo arquitectónico, geométrico o espacial, que finalmente no logran rescatar a los personajes para ser expulsados de esos paraísos artificiales generados por la droga, única razón de vida y supervivencia en ese lugar.

Con el manejo del cuerpo como otra cárcel, el encierro coloca a la novela *El apando* como una de las más exaltadas representaciones de la miseria del confinamiento. Las configuraciones del aislamiento ya no sólo responden al exterior social sino al personal, vistos todos en ese espacio de vigilancia y condena como monos: «estaban presos ahí los *monos*, nada menos que ellos, *mona* y *mono*; bien, *mono* y *mono*, los dos, en una jaula todavía sin desesperación...» (11) esperando ser «atrapados por la escala Zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente ya no quisiera ocuparse de su asunto, de ese asunto de ser *monos*, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse, *monos* al fin, o no sabían ni querían, presos en cualquier sentido que se los mirara» (11).

El ejemplo anterior da de lleno en la lectura de que el espacio enajena y condena, ya nadie se ocupa de los indiferenciados, de los que están por debajo de la escala de la evolución natural de la naciente mexicanidad, ni siquiera los

mismos afectados. Como productos monstruosos o despojos deficientes, no se reconocen y son rechazados por una sociedad moderna que quiere mostrarse correctiva y civilizada, pero que en su insuficiencia y precariedad solo reproduce hacia el interior de esa penitenciaría «una especie de agregación primitiva y desamparada» (48). Porque en realidad nunca se busca habilitarlos como individuos y no perder, como finalmente sucede, su esencialidad al ser fragmentados, despersonalizados, animalizados.

Todos apandados o a punto de... Concluyendo

El apando, desde su lectura del manejo del espacio solamente —hay muchos otros aspectos que aquí no se trataron— evidencia que la indiferenciación de los monos, masificados y alienados en la penitenciaría, universo que abarca a celadores, prisioneros, visitantes, a todos aquellos que se internan en ese lugar de vigilancia y condena, aunado a la pérdida personal del espacio propio, tanto en el exterior como en el interior del individuo, provoca una problemática de pérdida de identidad. Pérdida de identidad que ya no se articula a la idea del campesino desterrado en su sentido literal sino a la de una nueva capa social, llámese lumpen o sectores periféricos, que viven el desarraigo en todos los sentidos. El mexicano suburbano de Revueltas está confinado, desarraigado de un contexto que no puede reconocer como propio fuera de la añoranza o de la alucinación (evasiones). Sin anclajes, ya no vaga por los universos de la madre tierra sino que se ha encerrado bajo el yugo de la vigilancia y el castigo de una geometría aséptica, fría, la de un sistema panóptico carcelario-social que actúa directamente sobre los individuos para controlar y homogeneizar el comportamiento.

Así, bajo el proyecto arquitectónico del panóptico, la penitenciaría (suponemos Lecumberri, símbolo de opresión y arbitrariedad política de la época aunque en la novela nunca se menciona el nombre) se manifiesta como un espacio de vejación y aniquilación de lo que no puede operar dentro del sistema de un pensamiento positivista, a pesar de los sesenta años que han transcurrido desde la Revolución. El fracaso de este sistema de pensamiento y su puesta en escena filosófica, en cuanto ideología cientificista, se puede observar en el fracaso por dominar el espacio tanto físico como corporal en *El apando* con el fin de articular un castigo que corrija e inserte al ser periférico en el engranaje del proyecto de modernidad tan anhelado.

La idea de la geometría como analogía contextual ya había sido utilizada con anterioridad para hablar de manera metafórica de las problemáticas sociales, políticas y culturales de ciertas sociedades. Es el caso de la también novela breve *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*, escrita en 1884, del escritor inglés Edwin A. Abbott quien a partir de la exposición de los conceptos geométricos crea una sátira muy eficaz y punzante del mundo jerárquico de la Inglaterra victoriana que es trasladada al universo plano de los planilandeses, siempre acosados por los espaciolandeses, en un juego de focalizaciones y puntos de vista geométricos. Pero más allá del juego de ironías y humor negro, el texto de Abbott está plagado de un discurso que remite a lo carcelario, a la descalificación (el tratamiento de lo femenino entre otros grupos marginales es escalofriante), ya sea desde una prisión bidimensional, desde una cárcel tridimensional, de muros, de confinamientos y encierros dimensionales, porque, cito del prefacio de *Planilandia*: «la razón es obvia. Dimensión implica dirección, implica mediación, implica el más y el menos» (4). Obra regida a su vez por el positivismo

como forma de pensamiento, y bajo la base científicista de pensar que dimensionar cualquier tipo de espacialidad sea física o mental, concreta o abstracta, debe estar mediada, direccionada, es decir controlada, la realidad se mira desde este punto de focalización y bajo estos parámetros de construcción se representa la realidad.

Siendo así, la lectura del mundo en la frase final de la novela de Revueltas no puede ser más que desoladora en relación a la lucha ejercida por los apandados: «ya para qué». La resignación, producto de la inmovilidad y el cansancio que ha quedado después de ella, nos siguiere una libertad aniquilada, resultado de una razón autoimpuesta en estado decadente. *El apando* se muestra así como una gran metáfora de la opresión política, no sólo de México sino de muchos países cuya realidad sigue estancada en modelos económicos y políticos que no responden a las necesidades de sus pueblos. Para terminar, me gustaría citar un proverbio del infierno de William Blake: «del agua estancada espera veneno», lo que no se mueve se degrada, como en esta novela que en su brevedad intensifica el fracaso de una Revolución fallida, no sólo en lo social sino también en el pensamiento.

EL OTRO ESPACIO: LA ALTERIDAD FEMENINA
(REFLEXIÓN EN TRÁNSITO)

Y yo, que esperaba,
tuve que evadirme
por los cuatro puntos
amargos del viento.

Amparo Dávila, *Perfil de soledades*

Existe otra alteridad en el corazón mismo de los dos Méxicos escindidos, un otro periférico cuya pertenencia de clase o de origen no matizan la marginación de la que son objeto en la primera mitad del siglo XX: las mujeres. Ricas o pobres, indígenas, campesinas u obreras, soldaderas o amas de casa, intelectuales o escritoras, todas ellas bajo el manto oscuro de una sociedad que eventualmente daba cabida a su voz. Esta reflexión no tiene como motivo profundizar ni polemizar sobre la soga al cuello de la literatura escrita por mujeres que apretaba o aflojaba los grupos culturales de poder de la época, ni acusar ni defender. Fue así, tal vez sigue siendo así. Lo que me interesa destacar en esta ocasión, sin que cierre la puerta a discusiones posteriores sobre el tema,

es la manera en que el sujeto femenino se abre paso para reafirmar su identidad de cara a la modernidad. El problema de reconocimiento no está en función de una alteridad extraterritorial o interior, sino de género. Las mujeres del medio siglo quieren visibilidad. El discurso realista y la «literatura viril»¹ se instauran como directrices en el panorama de las letras mexicanas, los vientos modernos, no sólo dados en el canon de lo realista, se filtra entre los escritores mexicanos, conscientes o no de que con ello podían establecer un diálogo refrescante con la sociedad desde los sistemas metafó-

1 Tomo del libro *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria (1917-1956)* de Ignacio M. Sánchez Prado el siguiente fragmento alusivo al término: «La primera gran polémica sobre el carácter nacional de la cultura nacional en la sociedad postrevolucionaria: el debate de 1925 sobre la llamada “literatura viril”. Este debate es una encrucijada para los distintos grupos en pugna, quienes inician una de las polémicas más álgidas en la historia cultural en México. El detonante fue el artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda, publicado por *El Universal Ilustrado* el veintiuno de diciembre de 1924, seguido casi de inmediato por una afirmación de sus tesis en el artículo de Francisco Monterde “Existe una literatura viril”. El argumento de estos dos textos es resumido así por Guillermo Sheridan: “Por una metonimia que explica sólo la sempiterna disposición nacional a poner siempre la virilidad por delante, se comenzó a aducir que si la Revolución había sido un logro de machos y la literatura se negaba a darse cuenta de eso, esto se debía a que los escritores poseían una sexualidad dudosa. Jiménez Rueda, así concluye que hasta el tipo del hombre que piensa se ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... Es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (*Los Contemporáneos* 256). A esta valoración, Monterde agrega la idea de que ya existen escritores viriles y que si no son valorados es por falta de una auténtica crítica» (33). Como se puede apreciar, la polémica giró en torno a la literatura de los Contemporáneos en aparente oposición a la literatura de tema sobre la Revolución. Lamentablemente, en vez de conciliar las propuestas estéticas como una sana interrelación de distintas maneras de enunciar y denunciar la realidad del México de esos años, se desató una pelea de machos intentando demostrar su virilidad y no la valía de las letras mexicanas de cara a la incipiente modernidad tan anhelada.

ricos de construcción de la realidad, desde la alegoría o la analogía. Destaco, por ejemplo, a Juan José Arreola, cuya obra fue castigada durante mucho tiempo por vanguardista, cosmopolita y proclive abiertamente a géneros como la ciencia ficción y lo fantástico, creyendo, los unilaterales críticos del periodo que no hablaba de las situaciones conflictivas del país ni se inclinaba por el ruralismo ni era portavoz de lo «muy nuestro».

Sobre esa línea algunas mujeres también se adentrarán en estos territorios poco comunes, llamémoslos fantásticos, mágicos, oníricos, insólitos, alegóricos, para escribir y evidenciar su condición femenina frente a la sociedad²: Guadalupe Dueñas (1920-2002), Elena Garro (1916-1998), Inés Arredondo (1928-1989), por nombrar algunas, y por supuesto Amparo Dávila (1928)³, sobre la cual giraran mis divagaciones, mis reflexiones en tránsito. Con tan sólo tres

2 Al lector interesado en estudios dedicados a las escritoras mexicanas de la primera mitad del siglo XX recomiendo los libros realizados por el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán constituido en 1993 y cuyos integrantes pertenecen a distintas universidades del país. Su colección «Desbordar el canon», bajo la coordinación de Maricruz Castro Ricalde, cuenta con numerosos títulos, incluido uno sobre la autora que aquí comento. Dejo esa referencia: *Amparo Dávila. Bordar el abismo* (edit. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares), UAM y TEC de Monterrey, México, 2009. También se pueden consultar los volúmenes dedicados a Nellie Campobello, a Josefina Vicens, a Elena Garro, a Rosario Castellanos, a María Luisa Puga, a Julieta Campos, a Guadalupe Dueñas, a Inés Arredondo, entre otras.

3 Nacida en Pinos, Zacatecas, esta narradora y poeta publicó en 1959 su libro de cuentos *Tiempo destrozado*; en 1964 *Música concreta*. En el 1966 obtuvo una beca del Centro Mexicano de Escritores, y en 1977 publica *Árboles petrificados*, libro que le valió el premio Xavier Villaurrutia. Dávila, que formó parte de la llamada *Generación de medio siglo*, es una de las pocas cuentistas mexicanas cuya literatura parece rebasar la realidad sin entregarse a la fantasía, lo que impresionó al mismo Julio Cortázar con el que le unió una gran amistad. Además de las obras citadas, fue la autora

libros de cuentos: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977), ha alcanzado un lugar privilegiado en ámbito literario volviéndose un icono del género por su destreza para manejar las ambientaciones y el discurso de lo fantástico.

Si bien la tierra marca un hito importante en la clausura de algunos enfrentamientos tales como pasado *versus* presente, ciudad *versus* campo, la insistencia sobre lo espacial como lugar privilegiado para reconocer los contextos de las transformaciones, desequilibrios y/o reafirmaciones del ser mexicano será una constante. La identidad del mexicano y de sentirse mexicano tiene como componente primordial su relación con el espacio. En el caso de lo femenino el espacio determinante, para trascender o reconocerte, será el interior y con ello no me refiero adentro de uno mismo sino a la casa, la habitación, el rincón propio, la cocina, entre otros.

Amparo Dávila ha sido una autora de difícil clasificación, la mayoría de sus estudiosos coinciden en ubicarla, de momento, en la línea de lo fantástico; sin embargo, me atrevo a proponer, como con anterioridad lo hice en un artículo a propósito de esta escritora⁴, que para mí el sentido de la realidad no se corresponde solamente con el término de ficcionalidad, pues toda obra literaria es ficción en sí misma. Por ello tomo del profesor de física David Bohm una definición que creo ayuda a aproximarnos al complejo sentido de lo real en este contexto, él señala que «la palabra *realidad* deriva de las raíces cosa (*res*) y pensar (*revi*). Realidad significa todo aquello que es pensable. Y no equivale a lo que es.

de *Salmos bajo la luna* (poesía, 1950), *Perfil de soledades* (poesía, 1954), *Muerte en el bosque* (1985), *Cuentos reunidos* (2009).

4 «Lo innombrable y lo monstruoso femenino en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila» en *Sobre lo fantástico mexicano* (101-118).

Ninguna idea puede capturar la verdad en el sentido de lo que es» (cit. en Gary Zukav 326-327). Esta premisa esclarece que los textos fantásticos son una realidad pensada, estructurada y coherente en el funcionamiento de su universo interno porque finalmente hablamos de representaciones.

Desde esta perspectiva me acerco a los mundos de Dávila que confeccionan el espacio fantástico no sólo como lugar libertador del otro yo: el monstruoso⁵, sino del espacio íntimo e interior propio de lo femenino en sus relatos frente al espacio exterior, lugar privilegiado de lo masculino. De esta manera el espacio íntimo femenino en *Tiempo destrozado*⁶ —para esta lectura me abocaré sólo a ese libro— cobra el sentido que Gaston Bachelard en su *Poética de los espacios* enuncia como el espacio hermético que favorece a quien «en su soledad de ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas» (40), pero «hay que distinguir el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser: yo soy el espacio donde estoy» (172). La inmovilidad espacial aparente de los personajes en este libro no necesariamente deriva al no movimiento, pues se gesta hacia el interior una movilidad del pensamiento así como la necesidad de romper con la realidad inmediata y atroz.

5 Espacios recurrentes en la literatura fantástica donde el yo se desdobra en un ser monstruoso o evoca al otro como monstruosidad; espacios donde nos cobijamos todos, como en los relatos de Dávila, y el orden es quebrantado por la violenta intromisión de un elemento o un ser salido de una realidad paralela u otro contexto. Generalmente son seres innombrables que se apropian de los sitios propios y conocidos como en los cuentos «El huésped», «La celda», «La quinta de las celosías», entre otros.

6 Todas las citas en el corpus del trabajo de los cuentos de Amparo Dávila serán tomadas de la siguiente edición: *Tiempo destrozado* (2003) y se registrará la página solamente.

El espacio de la irrealidad en la obra de Dávila crea espacios posibles, espacios del ser femenino —principalmente—, es cómplice de ese yo oculto y monstruoso que es el síntoma del horror a lo diferente y del horror en sí. Lo monstruoso femenino, desde el discurso de Dávila, funciona como una metáfora de la aniquilación de la identidad propia: por un lado no pueden ser lo que desean, pues resulta perjudicial para la sociedad y rompe con los núcleos sociales (la familia, el matrimonio, la religión, el trabajo); y, por el otro, si se es lo que se desea acaban sometiéndose a la realidad que impone lo homogéneo como punto de estabilidad: debes casarte, debes contener tu ira, debes obedecer a la familia, cumplir con el rol tradicional de la mujer en el contexto de los años en los que se inscriben sus cuentos.

Frente a esta imposición el espacio íntimo e interior se convierte en el intersticio de la toma de conciencia y la validación de lo femenino, espacio de libertad a pesar de la constante insistencia en la diégesis de designar mayoritariamente los espacios cerrados a las mujeres, mientras que los personajes masculinos gozan del poder de transitar espacios abiertos y cerrados. Ellos son capaces de combatir, enfrentar, reconocer e incluso vencer simbólicamente lo fantástico, no desde la protección íntima del rincón propio sino desde el exterior mismo. Cito de «Final de una lucha»: «necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño de su cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra» (59). En el enfrentamiento del yo real masculino con el yo ideal no hay un proceso de monstrificación como en el caso de lo femenino, donde el doble es siempre una deformación o una proyección de una alteridad masculina agresiva y destructora, que las somete o las trastorna. El espacio irreal al que son confinadas no son los espacios

idealizados que la sociedad promueve, de ahí que el peso de lo insólito, de la locura, de lo onírico o de lo inusual⁷ nos devuelva una lectura de los mundos femeninos de la época más certeros, como el caso del cuento «La celda»:

[...] este castillo es oscuro y frío como todos los castillos; yo sabía que él tenía un castillo. Qué lindo. Siempre es de noche; él no deja que nadie me vea [...] me da miedo, se puede enojar; yo no quiero que se enoje conmigo; [...] ayer me golpeó cruelmente y grité mucho [...] Ese ruido en el rincón aquel: otro ratón, lo cogeré antes de que él llegue, pues cuando venga ya no podré hacer nada... (57-58).

En los relatos de *Tiempo destrozado* se percibe la metáfora de una realidad que busca denunciar algunas problemáticas sociales como la definición del yo traducido en una búsqueda de identidad en el enfrentamiento de lo femenino *versus* lo masculino a través de la analogía fantástica. Los mundos imaginarios de los personajes, cuantitativamente inclinados a lo femenino pero donde también lo masculino es referido, nos llevarían a preguntarnos:

¿No tendría acaso que ver la imaginación con el conflicto de la identidad y de la diferencia? [...] es la imaginación el lugar de emergencia del sentido figurativo en el juego de la identidad y de la diferencia. Y la metáfora es aquel lugar dentro del discurso donde el esquematismo es visible porque la identidad y la diferencia no se confunden sino se confrontan (Ricoeur 253-254).

7 La obra cuentística de Amparo Dávila ha sido de difícil clasificación, aunque en estudios recientes se han pronunciado por nuevas formas de enunciar este tipo de escritura. Carmen Alemany Bay se refiere a ella como una predecesora de la llamada «narrativa de lo inusual», pues narrativa fantástica —como esta crítica propone— no es lo suficientemente explícita para amparar una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes.

El espacio íntimo femenino es un generador de la conciencia del ser reprimido, del despertar de una identidad sofocada o rechazada, enfrentándose de este modo a un espacio exterior que enmascara el yo y lo llena de imposiciones sociales. Dávila intenta con sus textos evidenciar una búsqueda de definición y reafirmación del ser femenino frente a sí y frente a la alteridad masculina, dejar de ser activas solamente en los mundos posibles de la imaginación excéntrica, dejar de ser las reinas del silencio conversando con lo monstruoso, abandonar el vacío y el fuera de lugar, ocupar el sitio que le pertenece no el que les ha otorgado. Las mujeres de la generación de medio siglo, con o sin la soga al cuello, trazan con sus textos las primeras rutas para la configuración de un espejo propio donde se miran y se representan, ellas saben lo que son, ahora falta que el otro las reconozca, pero ese ya no es un problema de identidad sino de reconocimiento...

*Diferencias, alteridades e identidad en la
narrativa desde la contemporaneidad*

TRAS LA HUELLA DE UNA IDENTIDAD HISTÓRICAMENTE
ASUMIDA: *LOS PASOS DE LÓPEZ* DE JORGE IBARGÜENGOITIA

Pero si la historia de México que se enseña es aburrida
no es por culpa de los acontecimientos,
que son variados y muy interesantes,
sino porque a los que la confeccionaron
no les interesaba tanto presentar el pasado,
como justificar el presente.

Jorge Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México*

Elegir la novela *Los pasos de López* (1982)¹, como cualquier novela de Jorge Ibargüengoitia (1928-1983)² en la cual

1 Todas las citas del texto referidas en este análisis serán tomadas de *Los pasos de López* (2000), por lo cual sólo se registrará el número de página.

2 Nacido en Guanajuato, en 1928, este novelista, dramaturgo y también periodista falleció en Mejorada del Campo en 1983. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y fue becario del Centro Mexicano de Escritores y de las fundaciones Rockefeller, Fairfield y Guggenheim. Entre sus novelas destacamos la ya citada *Los relámpagos de agosto* (1964), *Maten al león* (1969), *Estas ruinas que ves* (1974), *Dos crímenes* (1974), *Las muertas* (1977) y la novela objeto de nuestro estudio; en cuento, *La ley de Herodes y otros cuentos* (1967); las obras de corte periodístico, *Viajes en la América ignota* (1972) e *Instruccio-*

se trabaje la desacralización del discurso oficial, ya sea histórico, político o cultural, implica un reto de lectura y de decodificación de los elementos que maneja este autor. No sólo porque el humor –tan negro como la muerte a la que le pelamos los dientes– es el elemento más recurrente en los artículos y análisis que se aproximan a su obra, sino porque en sí ya es parte de la poética de este escritor. Esta poética transgrede no sólo su contexto sino la retórica misma de lo que puede ser lo cómico, lo irónico, el humor, la sátira o la parodia en sus libros. Es recurrente escuchar que algunos de sus más fieles lectores coincidan en que la historia «verdadera» es a la Ibarguengoitia. Así, por ejemplo, *Los relámpagos de agosto* (1964) no es únicamente un intento de cuestionar la imagen del hecho histórico que nos han mostrado los libros de texto sobre la Revolución y sus héroes, sino un afanoso esfuerzo por desmitificar el movimiento, desacralizarlo; parodiar aquello que impuso un modo y una forma específica de leer la historia:

Parodia significa, literalmente, imitación burlesca de una obra literaria; cualquier imitación burlesca de una cosa seria; representación festiva, satírica, para ridiculizar algo serio. En su *Diccionario de literatura mundial*, Joseph T. Shipley distingue tres tipos de parodia: verbal, formal y temática. Y en la obra de Jorge Ibarguengoitia, aunque se dan todas esas posibilidades, aparece en forma prioritaria la última, la parodia temática. Pero hay que decir que la parodia no se queda en ridiculización verbal, formal o temática del objeto o sujeto sobre el cual actúa, su finalidad no es sólo festiva; tras su apariencia burlesca se oculta invariablemente una intención de absoluta seriedad. Esto es, el elemento satírico tiende siempre a arrojar luz sobre

nes para vivir en México, una selección de artículos publicados en el *Excelsior* (entre 1969 y 1976) que fueron compilados por Guillermo Sheridan.

aspectos serios, por lo que deviene, necesariamente, crítica. [...] puede verse la forma en que el escritor, mediante sus novelas *Los relámpagos de agosto* y *Los pasos de López*, adopta el tono burlesco para aplicarlo a la Revolución y a la Independencia de México. En el primero de los casos no sólo se plantea una finalidad determinante: cuestionar la imagen acartonada que los libros de historia dan a los revolucionarios, desmitificar el movimiento, conseguir su desacralización, también hace una parodia de la llamada novela de la revolución como género mismo. [...] Ibargüengoitia escribe una suerte de «antinovela de la revolución», al menos en el renglón de los procedimientos que sigue para elaborarla. Sus héroes son en realidad antihéroes, sus proezas devienen en antiproezas, sus propósitos se vuelven despropósitos, sus actuaciones se convierten en falta de ellas... Más en todo ese marco contradictorio es posible encontrar mayores dosis de coherencia y exactitud que en las novelas que aspiran a la total seriedad. Y es por eso que las peripecias contadas en *Los relámpagos...* por el general José Guadalupe Arroyo, y en *Los pasos de López* por Matías Chandón mueven a la risa a los lectores: porque ridiculizan hechos serios e importantes, porque hacen una parodia demoledora (Trejo 39-40).

Ibargüengoitia propone una lectura de los acontecimientos a manera de antítesis de lo oficial para en forma dialéctica llegar a una síntesis, resultado del conocimiento de ese hecho histórico en su reinterpretación y representación social o cultural. En la obra de Ibargüengoitia casi todos sus héroes son antihéroes, y tanto sus intenciones nobles o sus hazañas son alcanzadas por la ignorancia, por la torpeza y finalmente por el fracaso. Así sucede también en su celebrada novela *Las muertas* (1977) donde la parodia a la nota periodística y política que desató el escándalo de «las Poquianchis», quienes regenteaban el burdel más famoso de los políticos

mexicanos, deriva en su narrativa como la tragedia de unas mujeres ignorantes que por negligencia mataron y que jamás tuvieron intención de usar el poder de las bajas de sus clientes contra ellos.

La novela a la que ahora me aproximo, *Los pasos de López*³, no tendría por qué ser diferente en el nivel del tratamiento y de la postura narrativa. Se continúa evidenciando que detrás de un signo puede haber otro, en este caso el de la parodia, para apuntalar su visión del México contemporáneo que sigue enclavado en la historia oficial de los eventos que vinieron a marcar el inicio de la identidad mexicana, y de cómo esa identidad desestabilizada sigue haciendo mella en el contexto en el que la novela se inscribe. Para ello intentaré señalar cómo a partir de la desmitificación del movimiento independentista, de sus ideales, de su postura política e integrantes, la instancia narrativa pretende crear una equivalencia con la situación del México contemporáneo del autor; perfilando así un juego de semejanzas entre las motivaciones e ideales del grupo insurgente y los grupos políticos mexicanos del siglo XX.

3 «Lo atractivo de la novela es la contundencia del autor al modificar el punto de vista de la historia oficial mexicana, aquella que enseñan en la instrucción primaria: se trata de una crítica corrosiva. Cuando hace un retrato de sus personajes en realidad deja ver que se trata de gente común y corriente. [...] La guerra de Independencia en México es el principio de varios, y serios, problemas que vendrían a continuación. En la historia la desorganización, el desastre económico, político y social son los protagonistas que permanecieron durante buena parte del siglo XIX en el independizado México. [...] *Los pasos de López* es la excusa para observar con mayor detenimiento la historia de México; en el caso de la novela se trata de un evento que sería clave para la posteridad» (Montaño 2010).

La figuración irónica en la configuración del grupo independentista

Sin detenerme a realizar un minucioso recorrido por la deconstrucción de cada uno de los personajes históricos reales y observar cómo han sido parodiados o no en la novela, me he propuesto otra focalización menos inmediata del texto. No intentaré ver cómo corresponden o no a la versión oficial de la historia, sino cómo han sido concebidos en su conjunto para funcionar como un engranaje perfecto, ayudando cada personaje, por más periférico que parezca, a evidenciar una forma de pensar, de actuar y de perfilar el futuro de una nación; por lo menos de la nación textual de Ibarguengoitia. Asimismo, cómo muchas escenas discursivas nos traen ecos de las conductas sociales y las políticas de los partidos en el México contemporáneo.

Más allá de imaginar por el título, *Los pasos de López*, que la novela gira en torno del Padre Periñón (el cura Hidalgo), observamos que en la narración se ha privilegiado el punto de vista del subordinado al dar la voz a Matías Chandón (Ignacio Pérez); actante que tiene la posibilidad de observar y de emitir juicios de los integrantes del grupo independentista ofreciendo una visión periférica de ese colectivo que yo tomaré como personaje en su conjunto, y que va a evidenciar la raíz de lo que somos en sus controversias.

Sin embargo, es vital para la construcción de la trama crear una jerarquía de personajes, no con el fin del protagonismo narrativo sino bajo la necesidad de la presencia de estos como signo de una representación que alerte y recruzca la lectura. Por ello no debe de extrañarnos que el texto se inicie contándonos el viaje de Periñón a Europa, viaje que terminó con un periplo personal y no con la instrucción académica como era de esperar; un viaje que lo dejó endeudado

y con otras perspectivas de la vida. Bastarán dos páginas para desprestigiarlo y plantear la dinámica discursiva de la narración bajo una premisa principal: nada es lo que parece –nadie es como nos han dicho que es–. En el trabajo creativo de este escritor siempre encontraremos la recurrencia de ubicarse en el contexto de los refranes populares, dichos o clichés culturales que crean una empatía inmediata con el lector y completan el juego de la parodia; recordemos como ejemplo inmediato el título de su libro de cuentos *La ley de Herodes*.

Así, el ennoblecido padre de la patria mexicana, en la historia o mundo paralelo de Iburgüengoitia es presentado como un pícaro; pero como para esta instancia narrativa los excesos son parte de la construcción textual, se parodia al pícaro tradicional para evidenciar los modos, las costumbres de la sociedad mexicana y sacar a la luz sus vicios, su doble moral. El personaje finalmente fue a parar a Ajeteo, lugar simbólico y por demás conveniente para que un ser picaresco haga de las suyas; sin olvidar que su apellido, Periñón, recuerda claramente al benedictino Pierre Pérignon y a la champaña del mismo nombre, y el narrador de sus aventuras, Matías Chandón, fonéticamente nos recuerda a la otra marca del champán: Moët & Chandon.

Una constante en el texto es asociar a los personajes –amén de otros juegos nominativos– con espacios que de algún modo refuerzan las características que les distinguen. Los Aquino (los Domínguez) nunca están en la casa que les corresponde como corregidores, sino en el Palacio de La Loma del Marqués de la Hedionda, que quieren presumir como suyo, porque sienten que ese espacio los representa: desean o pretenden ser Hediondos. Además, por varios motivos son desplazados con frecuencia de las situaciones fundamentales en la novela, nunca están cuando deben estar, lo lúdico se expande a nivel fonético como en otros nom-

bres: «Aquí-no», enfatizando la ironía. Por otra parte estos burócratas del sistema, Diego y Carmelita, son ridiculizados en algunas ocasiones con actitudes *naif* o con expresiones de la clase alta mexicana de la época del escritor. Cito cómo Carmelita expresa a Chandón su solidaridad para con la gente desfavorecida, mientras lleva su perrito en brazos en el Palacio «ocupado» de La Loma:

—Mire nomás qué acantilados tan bonitos. Se llaman «el Ala del Ángel». Está bien el nombre, ¿no le parece? Son como un ángel que volara sobre la ciudad. En la luz del atardecer se ponen color rosa.

[...] Miré la cresta escarpada con ribete de encinos hasta que la corregidora me llevó ante el arco que abrió otra dirección.

—Mire las casas de la gente pobre. Qué bonitas son, ¿verdad? Son muy sencillas pero están muy arregladitas. Si usted se fija, en ninguna falta la macetita con flores.

Era otro cerro, el del barrio de san Antonio, un apiñamiento de casas de adobe con cercas de nopal. Había montones de estiércol, humaredas, hombres dormidos, mujeres cargando rastrojo, niños jugando en el lodo, perros ladrando. La corregidora exclamó:

—¡Qué dignidad hay en la pobreza! (16).

Continuando con esta matriz de producción de sentido no es extraño que Juanito le confiese al Padre Pinole antes de morir que es un conjurado. Ese acto de contrición y de temor al único que hay que temerle, a Dios —autoridad que nunca es desestabilizada en la novela—, crea temor, ciertos malos entendidos y finalmente a todos les dan «pinole con el dedo» —expresión mexicana que infiere que han sido engañados— cuando por torpeza son descubiertos. En esta sistemática del enredo, de los malos entendidos, se integra un personaje, el licenciado Manubrio, lector de manuales

de inquisición que tiene como función primordial en la novela dar indicaciones y advertencias, haciendo gala de su nombre:

Le he contado este caso don Matías —terminó diciendo el licenciado—, para que sepa qué terreno pisa. Usted viene de Perote donde la vida será aburrida, pero se respira un aire mejor, las tropas de allá son leales a la Corona. Ahora usted va a un nido de víboras. Esta región está llena de criollos resentidos: gente incompetente que se siente postergada. He querido abrirle los ojos (13).

Desfilarán, así, múltiples personajes en hilarante fiesta; más allá del humor, representan modos y conductas típicas del mexicano contemporáneo bajo el discurso de la ironía, de la parodia. Basten estos ejemplos por ahora como evidencia para proponer que lo nominativo refuerza las características de los personajes en su ser y actuar. De tal manera que en colectivo van sumando continuidad y coherencia a esta lectura del movimiento independentista, tanto de los que están a favor como en contra para reconstruir un momento histórico que marcó el rumbo de México y, por consiguiente, las primeras reglas del juego político mexicano y sus vicios. Como bien señala Pere Ballant en su libro *Eroneia. La figuración irónica en el discurso moderno*:

No es necesario darle muchas vueltas al asunto para comprender que la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso [...]. Desde una perspectiva intelectual, si algo caracteriza a nuestro tiempo es la pérdida del sentido unívoco de lo real: la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones a menudo cruentas, entre las

palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética con respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alineación, la distorsión, el absurdo que acechan a diario al conjunto de los hombres (61-62).

Desde esta postura Ibargüengoitia va fortaleciendo sus discursos, consigue pasar de lo cómico en la vida a lo cómico en el texto, entonces la risa es signo de que se ha puesto en marcha un cierto mecanismo que produce catarsis y toma de conciencia al mismo tiempo, lo que nos hace suponer que ese suceso, esa situación, puede ser así, pudo haber sido de ese modo. Bajo esta visión la evolución de la novela es muy afortunada porque parte de la noción del individuo que debe unir fuerzas para formar un colectivo y alcanzar sus ideales. Se plantean, así, dos movimientos de construcción textual sobre los cuales se instaura el grupo de los insurgentes: primero la solidaridad y unión que se motiva en la toma de conciencia de la necesidad de una independencia que a todos beneficia, gestación del levantamiento y reafirmación de lo colectivo; segundo, la divergencia de ideas e ideales una vez iniciada la lucha armada.

De lo ideal a lo real: de la gestación al levantamiento

El primer movimiento de este colectivo, al que yo tomo como un personaje que se conforma de varios: Periñón, Ontanaza, Aldaco, los Aquino, Juanito y por supuesto Matías Chandón, es el de consolidar su grupo a partir de las mismas ideas y principios en su sentido más ideal. Es por esa razón y no por otra que Chandón es invitado a la Casa del Reloj –otro espacio simbólico– porque necesitan para completar su plan un comandante de batería y de artificieros. Las

trampas, las irregularidades y todo aquello que tuvieron que hacer para otorgarle el título al joven Matías demuestra que no ha sido el resultado de los méritos del candidato, y ahora comandante, sino los intereses del grupo (las palancas o chapuzas políticas y militares): «ganaste el puesto... por una sola razón, eres de los nuestros» (49). Ello equivale, según se puede leer líneas más adelante, a ser «criollo de corazón» (49). Con esta aseveración se determina que el movimiento de independencia va de los criollos para los criollos, lo otro será una suma de ciertos colectivos que no tienen mayor aporte que ser engranajes o cuerpo de una cabeza destinada al liderazgo.

La idealización del movimiento se puede observar en muchos momentos de la novela, aquí sólo presentaré dos que consolidan y fortalecen al grupo. La primera será su participación activa en la obra de teatro *El barbero de Sevilla o la precaución inútil* (1775)⁴; puesta en abismo de la situa-

4 Recordemos el argumento del Barbero de Sevilla: el conde Almaviva está enamorado de Rosina, pero el tutor de esta la mantiene fuertemente custodiada y encerrada bajo llave para que no tenga acceso a ningún admirador o pretendiente. Rosina corresponde al amor del conde y accede a los juegos amorosos de éste, aconsejados por un tercero que es el barbero llamado Fígaro, mediador de los enamorados. Fígaro es una especie de celestina con mucho ingenio y gracia. La comunicación entre los enamorados son las canciones improvisadas que la una entona desde su ventana y el otro responde desde la calle. El conde Almaviva intenta burlar la vigilada fortaleza varias veces como caballero, como militar y, tras su fracaso acepta las ideas de Fígaro y logra entrar como reemplazo del maestro de música Basilio. Ya como supuesto maestro se gana la confianza del viejo tutor, y lo previene de que Almaviva y Rosina sostienen relaciones amorosas, pero que él calumniaría al conde para convencer a Rosina de que es un donjuán. Sin embargo, el tutor descubre el engaño, y aligera los trámites matrimoniales. Busca con premura al notario y ese ingresa a la casa cuando Bartolo ha salido. Fígaro hábilmente ha robado la llave para permitir así que el conde suplante al tutor en el desposorio, este llega ya es demasiado tarde, pues Rosina y Almaviva ya son marido y mujer. De esta es testigo don Basilio, con otra bolsa de soborno debajo el

ción textual de los implicados donde los personajes-actores-conjurados se representan en lo representado. La instancia narrativa pudo bien escoger otro género literario de carácter más individual para la tertulia: lectura de poemas o de ensayos breves; pero fue el teatro, que privilegia la colectividad, y además una comedia. De esta forma la parodia intra y extra-textualmente vuelve como signo premonitorio de una serie de enredos y trampas orquestados por individuos que sólo buscan engañar a otros para su provecho personal.

Aquí todos los actores son importantes, el mismo Perinón-Fíguro-López no dista de ninguno de los demás, pues todos desempeñan papeles dobles en la realidad textual. Sin embargo, la comedia en la novela adquiere un giro inesperado, se vuelca sobre lo tragicómico, no hay un final feliz y toda precaución es inútil. La puesta en escena, la idealización de un hecho y la configuración del mismo adquiere tonos de comedia pero en realidad (como suma de los hechos históricos que se derivan de ella) es una tragedia, un rotundo fracaso, no sólo al ser descubiertos como conjurados sino en el fracaso mismo del levantamiento. Los actores teatrales e históricos no estuvieron a la altura de lo representado—debo recordar que la obra de Beaumarchais fue escrita en un periodo político de fuertes enfrentamientos de ideas, y es considerada como obra visionaria que entrevió la Revolución francesa de 1789.

De esta forma, nuestro grupo insurgente se instaura en un género híbrido que no nos deja reírlos ni llorarlos del todo: la tragicomedia. La redención no se consigue, leen mal todos los signos: la elección de la obra, las estrategias, los nuevos miembros de la Junta de la Cañada, el tiempo, los lugares,

brazo. Bartolo tiene que aceptar las circunstancias, a cambio de no rendir cuentas sobre los dineros de tutela firma él mismo los papeles pertinentes.

«El Niño». Ven esos signos como positivos y son estos quienes finalmente los llevan al fracaso. Estos seres paralelos a los históricos de Iburgüengoitia son los que realmente nos representan, no deben parecernos extraños ni ajenos pues resumen mucho de lo que es el mexicano del siglo XX. Ya sea deformada o aceptada por cierta visión de la intelectualidad mexicana, que comparte extradiégeticamente el autor, pareciera que se sigue con la idea de que «el mexicano al abandonar el terreno de la realidad para refugiarse en la ficción sustituye su ser auténtico por el de un personaje ficticio, que representa en la vida, creyéndose real. Vive, pues, una mentira, pero sólo a este precio puede librar su conciencia de la penosa idea de su inferioridad» (cit. en Bartra a Ramos 91-92).

Por otra parte, y continuando con esta dinámica grupal de fortalecimiento y ceguera ante unos ideales e intereses reducidos y de clase, nos percatamos de cómo se conducen para la aparente independencia de otros que son más o igual de abusivos. No hay una nobleza real en las acciones, y aunque bajo la parodia parece disimularse el conflicto de jerarquías, es explícito que no había una búsqueda de igualdad, como no la hay en el contexto contemporáneo de la obra que se evidencia y se percibe como un conflicto social inequívoco. Cito a Periñón describiendo a Chandón qué es la Junta de la Cañada:

Periñón miraba con detenimiento la fruta podrida que tenía en la mano:

—La junta es como un aguacate: tiene cáscara, carne y hueso. La cáscara son tus soldados de la batería, los feligreses de mi parroquia, los doscientos hombres que dicen que tiene Borunda y Mesa. La carne son los que van a la casa del Reloj. Unos días ensayan una comedia, otros traman

una revolución, pero siempre creen que dirigen la música. Saben que hay cáscara pero no que hay hueso. El hueso fue lo que conociste aquella noche: Ontanza y Aldaco, Diego y Carmelita, Juanito y un servidor.

Dicho esto tiró el aguacate y se limpió los dedos con un pañuelo colorado (58).

La jerarquía está más que establecida desde la visión del hueso insurgente, pero la fruta que sirve de ejemplo y los representa está podrida —detalle irónico y sutil que el personaje escoja algo podrido para ejemplificarse—. No podemos dejar de lado el orden de la numeración de los miembros y su desempeño en el Estado: lo militar, lo político y lo religioso, los huesos más duros de roer, para seguir con la analogía de Iburgüengoitia. Ante esta sentencia se da otro vuelco en la trama, el segundo movimiento se convoca, se pasa de lo ideal, de lo imaginado, de lo planeado a la realidad. Después de ser descubiertos, el grupo insurgente se prepara para independizar el país; ¿cómo lo van a conseguir? utilizando «el Niño»:

—Ven a ver «el Niño».

Mientras dábamos la vuelta a la iglesia me dijo que «el Niño» le había dado mucha guerra... «el Niño»... Era un cañón, el más grande y el más mal proporcionado que había visto.

[...] —en un libro leí que el que tiene la artillería tiene la victoria. Por eso hice «el Niño» (82-83).

El peso de la realidad: «el Niño» como analogía del «pueblo mexicano»

«El Niño» es otra metáfora que utiliza Iburgüengoitia para resumir la participación del pueblo en el movimiento armado. Héroe anónimo, carne de cañón literalmente hablando, que es la esperanza del levantamiento. Es este

objeto-personaje uno de los elementos más finos del trabajo de la ironía, ya que ayuda al lector a leer entre líneas otro discurso, otra intención cada vez que participa o está en escena. «El Niño» es una creación del Cura Perión, su contribución para alcanzar el triunfo:

—¿Tú crees que la distancia del blanco será suficiente o que la bala va a llegar más lejos?

Le expliqué que una bala tan grande no podía ser de largo alcance.

—Lo que has hecho es un cañón de demolición.

Él quedó satisfecho con esa definición. Lo que yo hubiera querido explicarle es que temía que «el Niño» se convirtiera en un engorro pero de nada hubiera servido (86-87).

Perión parece no tener conciencia de que ha creado una cosa grotesca e inmanejable, tal como se le califica a esa masa de hierro en la trama. Será un peso, un lastre que llega tarde, no obedece, se atasca, derriba y mata sin control. Matías Chandón, encargado de manejar y operar el cañón, es el primero en comenzar a dudar del plan, de las órdenes y de los ideales de sus compañeros de grupo absortos en el posible resultado triunfal antes de resolver los problemas inmediatos del enfrentamiento armado:

Desde entonces hasta la fecha muchos nos han acusado a los jefes insurgentes de sanguinarios. ¿Qué por qué no detuvimos la matanza de la Requinta? Porque no pudimos. Tratamos de detener a la gente pero no nos obedecieron. No era un ejército, era un gentío... Yo no maté a nadie andaba de un lado a otro tratando de dominar a mi gente (133).

Como algo natural, Chandón informa a su superior, Ontanaza, de que esa situación es intolerable y que así no se

puede ganar; surge así la primera fractura entre los militares, ya que mientras uno sugiere el orden y la disciplina el otro prefiere engrosar filas y que sirvan para sus fines:

Ontananza y Aldaco estaban de acuerdo en que no podían dominar un ejército del tamaño que estaba adquiriendo el nuestro, pero veían en limitarlo una dificultad que Ontananza expresó:

—Lo que quiere esta gente es revolución y eso es lo que van hacer, en las filas de nuestro ejército, o en las de otro diferente, sobre el cuál tendremos todavía menos poder y acabará haciéndonos la guerra (137).

El raciocinio de los militares no responde a la estrategia del que ha sido formado en el campo, sino a la necesidad de continuar con un proselitismo a cualquier costo. Se pierde de vista la importancia del otro para que funcione la maquinaria de la guerra; ese otro heterogéneo y sin idea justa de la revuelta cuyas motivaciones son dejar de ser explotados, dejar de tener hambre. Pueblo al que usan para sus fines, pero al que no conocen. Por ello no hay eco real en sus decretos o designaciones como le ocurre a Perinón cuando libera a los presos, y:

Cuando por fin salieron todos los que habían estado abajo, cansado, embarrados, casi encuerados, Perinón les dijo:

—Con estas palabras que oyen queda abolida la esclavitud de América.

Esta declaración solemne fue recibida en silencio. Los que la oyeron no entendían. Eran indios a quienes sus amos compraban y vendían y hacían bajar a la mina a fuerzas, pero como no eran negros creían que no eran esclavos. Perinón comprendió su azoro y explicó:

—Quiero decir que de ahora en adelante bajará a la mina el que quiera, porque le convenga el sueldo y el que no, no.

Entonces todos los que lo oyeron gritaron:
—¡Viva el señor cura Perión! (139).

El desgaste de los ideales, la imposición de lo propio como única posibilidad de comunicación, la necedad y la mala fortuna acabaron por escindir el movimiento insurgente, ellos fueron sus propios enemigos, su propio fin desde la perspectiva de esta lectura de la historia paralela que propone Iburgüengoitia. Con la fracción política encarcelada o invalidada (los Aquino), con el fracturado liderazgo militar entre Aldaco, Ontananza y Chandón, el poder eclesiástico no fue suficiente. Así, Perión, aunque líder de la masa y con mucha autoridad frente a los otros, hizo más daño, y finalmente entró en la contradicción, no hubo manera de justificar el abuso, la crueldad, las matanzas y los saqueos:

Varios queríamos imponer castigos al que saqueara o hiciera perjuicio en las propiedades civiles. Perión se oponía. A veces decía:

—Para el hombre cuya vida ha sido pura privación, el robo no es delito.

Y a veces:

—Algún aliciente necesitan estos pobres para ir a la guerra (146).

Es este pueblo desarticulado que juega un papel ambivalente en la historia del México histórico y contemporáneo, que es justificado en su barbarie o salvajismo si va a defender las causas de ciertos sectores del poder, pero que es repudiado en su ignorancia y su aparente conformismo, si no responde a las expectativas de los proyectos nacionales. Representado de manera parcial o nociva sigue siendo el pueblo protagonista, haciendo mella en los intelectuales mexicanos que irán perfilando aleatoriamente el sentido identitario del México popu-

lar, primeramente llamado «pueblo o populacho»⁵ durante la Independencia, «pueblo bajo»⁶ en el porfiriato, y finalmente

5 Como lo señala Pérez Montfort — en su artículo «El pueblo y la cultura del Porfiriato a la Revolución» —, haciendo un recuento de esta imagen en el contexto independentista: «ahora bien, desde los acontecimientos de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato, al inicio de la Independencia en 1810, el pueblo asusta. Se lo llama despreciativamente populacho. En 1828, el pillaje del Parián, a manos de una muchedumbre descontenta por los resultados de las elecciones, reforzó entre los políticos el miedo al pueblo confundido con plebe o populacho. Mientras tanto, los pueblos se enfrentaban a los políticos en defensa de su autonomía local y a los terratenientes en defensa de sus tierras. La desconfianza recíproca entre pueblos y políticos se agudizó. Los unos se sentían engañados con promesas falsas y los otros temían rebeliones. Como lo expresa Eugenio F. Biagini refiriéndose a una alusión que hace J.S. Mill a la democracia ateniense: “mientras la antigua comunidad era lo bastante pequeña como para que sus ciudadanos se conocieran entre sí y ejercieran lo que equivalía a una vigilancia recíproca, la ciudad industrial moderna es tan inmensa y difusa que las actitudes prevalecientes sólo pueden ser la indiferencia y el prejuicio sin fundamento estimulado por la demagogia y la propaganda” (Biagini 29). Este mismo razonamiento puede aplicarse a nuestro caso para explicar el alejamiento progresivo de los pueblos de la política nacional en la época considerada. A pesar de esta desconfianza recíproca entre pueblos y elites, los primeros no dejaban de construir la nación desde abajo. Los campesinos hablan de los pueblos (en plural) como sinónimo de nación, “como si pensarán — dice Michael Ducey — en ésta como un conjunto de pueblos. La existencia de un discurso nacional en los campamentos de insurgentes no quería decir que la identidad mexicana no fuera problemática. [...] Lo único que aquí quiero resaltar es que definitivamente hubo también una voz rural en el debate nacional” (Ducey 142). La acuciosa investigación de Peter Guardino (1995) en Guerrero, demuestra que en 1843 los rebeldes formulaban sus objetivos en el mismo lenguaje constitucional que definía la política nacional de las clases altas ilustradas de México. [...] Los campesinos parecen haber desarrollado una versión popular del federalismo que enfatizaba la autonomía política local con el propósito de proteger sus recursos» (69).

6 «La nota general a finales del porfiriato fue, sin duda, la de identificar al llamado “pueblo bajo” con los estratos más peligrosos y menos educados de la sociedad mexicana, es decir, con aquellos que podían tener todo menos una cultura. Los sectores dirigentes y estudiosos de la sociedad mexicana le adjudicaban a ese pueblo bajo un tono melancólico, sufrido, resignado, desconfiado, apático, cuando no violento y criminal. Ese pueblo

«pueblo mexicano»⁷ durante la Revolución; denominaciones que en su carga definitoria de colectividad heterogénea lo degradan y desplazan a la periferia, a la marginalidad. La ironía de llamar al cañón «el Niño» y asimilarlo metafóricamente a su vez al pueblo evidencia el paternalismo y la idea caduca pero imperante —manejada desde el XIX y hasta muy avanzado el siglo XX— de que al pueblo hay que cuidarlo, educarlo, homogeneizarlo, pues por sí mismo sería incapaz de encontrar un camino, estaría perdido. Y no se podía correr

el riesgo de que ese *pueblo bajo* tomara en sus manos su capacidad de discernir en materia política y pusiera en peligro los privilegios y las posiciones que permitían a los sectores dirigentes observar y decidir por él. Ricardo García Granados supo poner en palabras dicha posición de la siguiente manera:

bajo era ante todo “sufridor” como lo llegó a llamar el mismísimo Justo Sierra [...] Poco instruido y educado menos aún, se aproxima a un estado rayano a la barbarie. Es capaz de sufrir todos los males, porque como dice el Sr. Sierra, es buen sufridor; pero al mismo tiempo es capaz de todos los actos de violencia, pues no estimando en nada ni su persona ni sus derechos, es incapaz de respetar la vida y los derechos de otros» (Pérez Montfort 69).

7 «La inmensa carga popular que trajo consigo el movimiento revolucionario replanteó el papel que “el pueblo” desempeñaría en los proyectos de nación surgidos durante la contienda y en los años subsiguientes. El discurso político identificó a ese “pueblo” como el protagonista esencial de la Revolución y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. En claro contraste con lo que durante el porfiriato se pretendió fuera “el pueblo”, los revolucionarios reconocieron que éste englobaba a todo el bien nacido en territorio nacional, pero sobre todo aquellos que se ubicaban entre los sectores, medios mayoritarios y marginados. El “pueblo” se concibió entonces como el territorio de “los humildes”, de “los pobres”, de las mayorías, mucho más ligadas a los espacios rurales que a los urbanos, mucho más capaces de crear que destruir. En otras palabras: quienes llenaban el contenido de aquel binomio “pueblo mexicano” eran principalmente los campesinos, los indios, los rancheros, los proletarios y ciertas clases medias. La cultura popular fue adquiriendo poco a poco un rango de cultura nacional, no sólo en sus ámbitos creativos, sino también en sus cotidianidades» (Pérez Montfort 73).

«Un pueblo como el nuestro, ignorante en su gran mayoría, sin espíritu de iniciativa ni solidaridad, sin aspiración a mejorar sus condiciones, al cual se ha predicado desde hace siglos la humildad y la resignación y al cual se ha castigado siempre con excesivo rigor cuando ha querido hacer su voluntad... no puede adquirir de la noche a la mañana las aptitudes y virtudes necesarias para gobernarse democráticamente. Tendremos que pasar, por consiguiente, por formas de gobierno intermedias... antes de alcanzar el ideal democrático, y entre tanto corresponde a las clases ilustradas hacer un patriótico esfuerzo para instruir y alentar al pueblo, y en caso necesario, procurar conquistar por sí solos aquellos derechos políticos que las clases ignorantes no comprenden ni saben apreciar» (Cit. en Pérez Montfort a Urías Horcasitas 201).

Esta parodia, esta ironía que somos... Concluyendo

El resto de la historia con mayúsculas es por demás conocida. Ibargüengoitia no iba a cambiar a los ganadores, pero sí la versión de cómo ganaron y cómo perdieron los vencidos. Desmitificando el discurso oficial, desenmascarando las intenciones del movimiento y aludiendo a posibles de la historia que dejan intersticios para que la verdad absoluta sea absuelta de todo ese peso. Así, bajo el signo de la parodia, el grupo independentista es un pretexto para hablar de los grupos políticos en el México contemporáneo en sus arbitrariedades y alianzas, en su mezquindad burguesa, en su malicioso clero. Todo ello bajo la maquinaria de una ironía tácita porque, como bien señala Catherin Kebrat Orecchioni en *L'ironie comme trope* (1980), será el modo en que la ironía transforme el tejido intertextual —y yo agregaría el intratextual— y crear un nuevo mundo de ficción.

Lo anterior nos lleva a ver los enunciados, que se perciben como irónicos, desde dos ángulos: el primero consiste en

un acercamiento descriptivo que muestre la ironía como un procedimiento de citas o menciones de textos o enunciados ajenos con intención de descalificarlos, en *Los pasos de López*, en el plano histórico: los conjurados, las versiones del discurso oficial; en el plano literario: *El barbero de Sevilla* o *La precaución inútil* como el ejemplo más evidente. Y es en este último donde Iburgüengoitia se vale de su carácter más fino de ironista para crear un sujeto de la enunciación falso, una especie de «máscara» a la que se le adjudica el significado literal de esos «ecos» ajenos: López, el mujeriego, el apostador, el estafador, el rebelde, el tramposo; quien finalmente es el doble más fuerte de la novela, y es bajo este heterónimo —que no seudónimo, porque López es un personaje que desde la periferia se reafirma, se le conoce así fuera y dentro de la comedia— que firma un acto de contricción que se nulifica y al mismo tiempo tiene cierto grado de validez metafórico o paródico en ese juego dialéctico de Periñón como tesis y López como su antítesis. Es gracias a estos juegos entre distintos puntos de vista que los modelos de escritura enunciados, pero no asumidos por el «verdadero sujeto de la enunciación», enriquecen la ficción, su ironía; revelando al lector la verdadera significación del uso de las alegorías, de su insistencia en la parodia para representar —tomando como pretexto un hecho histórico y unos próceres patrios sin idealizar— los conflictos sociales del México contextual de Iburgüengoitia, que a doscientos años parecieran ser los mismos o muy semejantes.

En relación con la segunda modalidad, señalada por Kebrat, ésta propone que no siempre la ironía aparece como un eco de otros textos, sino también como un tropo retórico. El mejor ejemplo de ello en *Los pasos de López* es «el Niño»⁸,

8 Como ironizar siempre es una manera de descalificar, poner en duda o burlarse de algo o alguien, hay que poner ahí el acento más que en la

todas las connotaciones que puede tener la palabra «niño» se resemantizan, es decir, adquieren otro valor semántico y enriquecen a muchos niveles la figura de «el Niño»/cañón/pueblo. Como bien señala otro gran ironista, Italo Calvino, con relación al uso de este discurso que siempre acompaña de manera puntual a la parodia:

Lo que busco en la transmutación cómica, irónica, grotesca o de caricatura es una forma de salir de la limitación y de la univocidad de toda representación y de todo juicio. Una cosa se puede decir por lo menos de dos formas: una consiste en decirla queriendo solamente decir esa cosa; y otra, queriendo decirla, pero recordando al mismo tiempo que el mundo es mucho más complicado, vasto y contradictorio (59).

Destaco que Ibargüengoitia es un narrador astuto que sabe manejar con maestría la contradicción para, a partir de una combinatoria discursiva, que él presume básica en la idiosincrasia mexicana, mezclar el discurso histórico, político, cultural, aderezado del religioso y moral. Además añade ciertos clichés en la conformación de lo que es ser mexicano y sus conductas al proponer una lectura que si bien no es no menos maliciosa —ya que toda reconstrucción histórica o de cualquier índole, ya sea de carácter oficial o no, tiene a la postre una función didáctica en su propuesta de reinterpretación— sí permea otra focalización de los hechos. Para terminar cito, a propósito del cura Hidalgo, un texto de «Sangre de Héroe. El grito irrecognible» recogido en *Instrucciones para vivir en México*:

Cada año se conmemora su célebre grito, repitiéndolo corregido, censurado y aumentado hasta volverlo irrecognible. De tal manera, que cuesta trabajo imaginar en sus labios fra-

figura antifrástica en sí; por tanto la ironía es como una burla que se manifiesta en forma antifrástica.

ses que no sean: «¡Viva México! ¡Viva Fernando Séptimo! ¡Vamos a matar gachupines!», o, peor todavía: «¡Viva México! ¡Viva nuestra Independencia! ¡Vivan nuestros héroes!».

Los libros de texto nos pintan un cuadro soporífero. Un anciano sembrando moras, cultivando gusanos de seda, probando uvas —agrias seguramente— defendiendo a los indios de los abusos de los hacendados con frases tales como:

—¡En nombre de Dios, deteneos! ¡Tened piedad de estos pobres indios!

Todos los rasgos interesantes del personaje se pierden. Por ejemplo, su viaje a Guanajuato para pedirle al Intendente Riaño el tomo que corresponde a la c, de la Enciclopedia. Podemos imaginarlos abriendo este libraco en la acotación que dice «Cañones. Su fabricación».

También podemos imaginarlo, durante el sitio de Granaditas, llamando a un minero.

—A ver, muchacho, ¿cómo te llamas?

—Me dicen el Pipila, señor.

—Pues bien, Pipila, mira, toma esta piedra, pónitela en la cabeza, coge esta tea, vete a esa puerta y préndele fuego.

Es un personaje más interesante, ¿verdad? Sobre todo si tenemos en cuenta que el otro le obedeció (21-22).

Doce años después de esta reflexión publicó *Los pasos de López* como una versión distinta de la historia conminando al lector a decidir, a acercarse a los hechos, a los próceres de la patria desde las minúsculas, desde el perfil más humano, egoísta, controversial y personal. Ibargüengoitia intentó ir tras las huellas de un pasado lleno de omisiones para rescatar la contraparte de los que nos han hecho como somos, suma de arbitrariedades, decisiones y legado cultural acomodaticio desde los discursos del poder. De esta forma el texto pretende destruir o combatir la egocéntrica visión de una lectura oficial que ofuscada no puede ver más posibilidades en esa realidad tan relativa como versiones se propongan desde distintos ángulos, desde distintos vértices.

ENTRE CIVILIZADOS Y BÁRBAROS TE VEAS...
UNA LECTURA DE *CIUDADES DESIERTAS* DE JOSÉ AGUSTÍN

Introducción

Los acercamientos analíticos a la obra del escritor mexicano José Agustín son múltiples, es un autor que pone en evidencia de manera efectiva muchos de los conflictos de la sociedad mexicana del siglo XX. Problemáticas que van desde la representación de los roles genéricos en México, el desplazamiento constante de la contracultura en el país a favor de la cultura oficial, lo heterogéneo de los tiempos históricos que circundan al México contemporáneo y, sobre todo, los conflictos que se generan en la búsqueda, reconocimiento y conformación de la identidad nacional. Este último aspecto es el que nos compete para este acercamiento analítico. La novela *Ciudades desiertas*¹ (1982) nace tras haber participado el autor en el International Writing Program de la Uni-

1 Todas las citas del presente artículo serán tomadas de la siguiente edición: José Agustín, *Ciudades desiertas*, México, Edivisión, 1982; al final de cada una se pondrá sólo el número de página.

versidad de Iowa en 1977, y es quizá una de las obras más celebradas y críticas de Agustín sobre sociedades capitalistas y sus modos de vida. Él mismo señala que la sátira y dureza a la que somete a Estados Unidos:

Es premeditada. Fue una manera de quitarme cualquier deseo de radicar definitivamente en Estados Unidos. Me ofrecieron una chamba de por vida con un salario sensacional en la Universidad de Nuevo México. Decir no, me costó un trabajo muy grande. Además siempre he estado muy influenciado por la verdadera cultura de Estados Unidos y necesitaba enfrentarme a ella críticamente. Entonces *Ciudades desiertas* fue la oportunidad de hacerlo. Creo que la crítica es bastante justa y mucho más profunda de lo que se puede creer (García Núñez 163).

Por otra parte, es verdad que a varias décadas de su publicación, la vigencia de la novela en algunos aspectos ha envejecido, sin embargo, sigue sumando relecturas, análisis y ensayos, incluso se estrenará en el 2015 una versión cinematográfica² demostrando la permanencia de su escritura, que

2 Recientemente, en febrero de 2015, se ha anunciado la versión cinematográfica de la novela *Ciudades desiertas*. José Agustín ha aceptado esta lectura actualizada de su novela donde el director Roberto Sneider comenta estar «muy contento con la película, una de las cosas que más me gusta es que no se parece a ninguna otra, creo que en eso es similar a la novela porque para mí ésta no se parece a otras, pero creo que sí hay diferencias importantes entre la novela y la película, acabó siendo diferente pero lo esencial finalmente creo que sí está ahí [...] Hay una cosa que es muy importante, yo la pasé a la actualidad y en la novela era muy importante la relación México-Estados Unidos de esa época y en ese entonces había una distancia muchísimo mayor entre los países pero hoy cuando quise visitar esas cosas que me divertieron tanto en la novela me di cuenta que ya no se aplicaba mucho. Fue hasta un descubrimiento para mí darme cuenta que por lo menos en cosas materiales y superficiales, los países se parecen mucho más que en esa época y eso quedó bastante detrás pero se preserva la dife-

no sólo debe leerse en su sentido diegético más inmediato, en este caso la problemática entre las sociedades mexicana y estadounidense con un fuerte contraste tecnológico y de modo de vida — en estos momentos menos evidente —, sino también las problemáticas del yo frente al otro, la necesidad de un reconocimiento tanto exterior como interior en lo propio. En la novela *Ciudades desiertas*, el juego de las representaciones occidentales entre los civilizados (encarnados por los Estados Unidos) y los bárbaros (México) se sitúa como elemento revelador de algunas de las articulaciones textuales que se dan en el nivel de las estructuras³. Esta oposición se muestra en diversos ámbitos: los modelos económicos, los modos y costumbres, los tipos nacionales y sus deformaciones, las tradiciones ancestrales frente a la modernidad. Cada uno de estos puntos nos permitirá identificar la manera en la que opera esta rivalidad manifiesta y sus resultados en este enfrentamiento de sociedades.

Para ubicar al lector que no conoce la novela presento una sinopsis de la historia: Eligio va a los Estados Unidos a recuperar a su esposa Susana, quien tras haber recibido una beca como escritora en ese país, lo había abandonado. La narración nos muestra la manera en que Eligio vive, sufre y percibe la vida norteamericana que lo rechaza y señala

rencia cultural enorme que hay entre los países» La Jornada en línea «José Agustín disfruta de versión cinematográfica». Web. 05 de feb. 2015 <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/02/05/jose-agustin-disfruta-version-cinematografica-de-ciudades-desiertas-5207.html>>.

3 En este trabajo de análisis dejaré de lado la relación de Estados Unidos con el «resto de los becarios de los países del tercer mundo», como se denominan en la novela, así como la relación entre los extranjeros tercermundistas entre sí. En mi libro *Las batallas desiertas del pensamiento del 68. Un acercamiento analítico a Ciudades desiertas de José Agustín* existe un capítulo completo dedicado a este enfrentamiento titulado: «El bárbaro: sujeto de vigilancia y adoctrinamiento» (125-143).

«por su apariencia de indio irreversible», mientras intenta desesperadamente restablecer su matrimonio. Narra cómo este matrimonio mexicano se enfrenta no sólo a su conflicto como pareja sino a un conflicto cultural e identitario frente a un país que los abrumba con su tecnología y sus costumbres de consumo. Susana vuelve a abandonarlo ahí, en los Estados Unidos, y huye con un amante polaco. Eligio entonces decide volver a buscarla, ahora él también con una amante estadounidense, Irene, y recorre en auto algunas ciudades de ese país con el fin de encontrarla, al tiempo que describe la tristeza, la desolación y la homogeneización que descubre a su paso en esas ciudades desiertas enfrentándose a personajes como el universitario Cole o la encarnación de la gringuez Elijah.

La metodología que se utiliza para abordar la novela se basa en algunas herramientas del método sociocrítico de Edmond Cros. Este analista establece que la estructura del texto se conforma de acuerdo con las estructuras sociales del contexto donde la obra se inscribe, ya que la manera de organizarse el texto es la que «semantiza» el conjunto de la obra. Cros agrega:

- 1) Existe para cada texto una combinatoria de elementos genéticos responsables del conjunto de producción de sentido, lo que no significa que estos elementos tengan carácter monosémico, al contrario, ya se han demostrado, a lo largo de nuestros análisis, como vectores de conflictos, y esto nos ha llevado a estimar que todo elemento textual que se encuentra inserto en el seno de la producción de sentido sólo puede funcionar como una forma pluriacentuada.
- 2) Que este sistema específico del texto lo hace autónomo con respecto a la realidad referencial, posición

teórica que se distingue radicalmente del estructuralismo genético y se basa, a su vez, en la comprobación que hemos podido hacer, comprobación que nos permite afirmar que todo trazado ideológico que se introduce en una estructura textual parece desconectarse del conjunto ideológico al que pertenece para entrar en una nueva combinación a la que transfiere su propia capacidad de producir sentido (27).

Desde esta perspectiva nos acercaremos a la novela para observar «cómo» se dan estas representaciones en función de lo civilizado frente a lo bárbaro para proponer una lectura analítica de este síntoma textual que nos acerque al conflicto identitario desarrollado en *Ciudades desiertas*. Porque finalmente, «no hay un punto de vista en un texto de ficción, en el sentido de que no hay punto a partir del cual se desarrolle la mayor o menor extensión de una visión social, sino una serie de puntos de focalización que la escritura construye y desconstruye sin cesar» (Cros 35).

Servicios, comodidades y la seguridad pública

Uno de los principales puntos sobre el cual el texto hace especial énfasis es el referente a los servicios públicos del país anfitrión que son superiores a los de México. Ello será motivo de constantes referencias para marcar las disimilitudes entre los estadounidenses (lo alto) y los mexicanos (lo bajo). Pero analicemos algunos ejemplos para ver la manera en que opera esta degradación del Otro: «el servicio telefónico en Estados Unidos era magnífico y ese mismo día ella recibiría su aparato: sólo tendría que enchufarlo en la conexión ya existente en su departamento y, ¡listo! ¿Era igualmente eficiente el servicio telefónico en su país? De ninguna manera» (20).

En la cita anterior vemos que el servicio telefónico es calificado como magnífico (lo alto), rápido y eficaz (movimiento) «ese mismo día». Además, no es cualquier servicio de teléfono: se especifica que es el de los Estados Unidos, y para determinar aún más su calidad y su valor frente a los otros, se destaca su particularidad (definición). La segunda parte del ejemplo sirve para reforzar esa superioridad al formular una pregunta que además sigue enaltecendo «¿era igualmente eficiente...?», cuya respuesta con antelación ya es conocida: «de ninguna manera». Los mexicanos se enfrentan constantemente a un país cuyos recursos económicos y tecnológicos les permiten tener acceso a todo tipo de servicios:

En la agencia de automóviles, Eligio tuvo que cerrar los ojos ante los modelos flamantes. ¡Qué naves!, repetía, estos sí son coches, no mamadas como las que nos dejan ir en México estas mismas compañías, y a qué precios. Eligio había comprado ya una calculadora de pilas y la hizo funcionar para constatar que en México los automóviles costaban hasta cuatro veces más (79-80).

Se admite, ante la evidencia, la supremacía de la mercancía estadounidense por parte de los mexicanos del texto: «modelos flamantes», «¡Qué naves!», «no son mamadas», estableciéndose así una comparación entre los dos países implicados y sus modelos económicos: «precios» muy bajos en Estados Unidos, mientras que en México «costaban hasta cuatro veces más». El discurso de la adquisición y el poder de compra queda totalmente desplazado del país de origen donde lo inaccesible impera (la imposibilidad), mientras que en los Estados Unidos es posible tener acceso a todo (la posibilidad). Por otra parte, localizamos una oposición más en este ejemplo: lo verdadero, «estos sí son coches», en relación

directa con los Estados Unidos, y lo falso: «no mamadas como las que nos dejan ir en México estas mismas compañías», asimilado a México. Sin embargo, es preciso aclarar que son los estadounidenses quienes generan la diferencia al «dejar ir» lo no-auténtico al otro país. Se destaca así su superioridad pero también su capacidad de control sobre los productos que genera y distribuye (sujeción). Por último, hay que destacar que el reconocimiento y la validación, como potencia económica, de los Estados Unidos frente a México se dan en el discurso del mexicano.

Otro espacio para reforzar el poderío económico es el que representan los centros comerciales: «fueron al gran centro comercial de la ciudad, el afamado the Mall, porque no estaba lejos, y porque de una vez por todas tenemos que pagar tributo a la región, ¿a qué se viene al Gabacho? ¿A comprar no? ¡Pues compraremos! ¡Si París era una fiesta, recitó Susana, Estados Unidos era una tienda!» (82).

Encontramos en esta cita el uso de los artículos determinativos para reafirmar y exaltar la particularidad del sujeto implicado. En este caso «the Mall». No es *un* (generalidad que tiene como consecuencia la periferia) Mall, sino *el* (*the*, la particularidad que nos remite a la centralidad). Lo segundo que llama la atención es la frase que expresa Eligio: «tenemos que pagar tributo a la región». Esta oración nos remite inmediatamente a prever en ella varios indicios significativos. Destaquemos primeramente que es de uso arcaico (el pasado), es un discurso en desuso, ya que pagar tributo era común en sociedades primitivas donde la comunidad desfavorecida (lo bajo) tenía que pagar a la comunidad que dominaba (lo alto). A su vez, es una marca de inferioridad del discurso del mexicano que admite que debe pagar tributo, estableciendo así él mismo (sumisión y sujeción) su diferencia frente al Otro (dominación y autonomía). Continuando con el

ejemplo, Estados Unidos es reducido solamente a lugar de compra, lo cual desplaza sus esfuerzos de país que fomenta la cultura y la interrelación entre los países desde esta premisa. Los Otros no le reconocen ese atributo como lo podemos comprobar en el final de la misma cita: «si París es una fiesta, recitó Susana, Estados Unidos es una tienda». En esta frase se enfrentan a dos instancias: París y Estados Unidos, ambas determinadas por el discurso de los mexicanos, que ponen en claro las prioridades y su manera de percibir las cosas. Las dos instancias son sustantivadas y reducidas a ser sólo lugares de diversión y satisfacción. Sin embargo, existe una diferencia clara en relación a París y Estados Unidos. París es una parte de Francia, es sólo una fracción del todo la que es sustantivada como «fiesta», mientras que en el caso de Estados Unidos es el todo el que domina reduciéndolo a un lugar donde el consumo es lo único que lo valida y lo restituye.

La seguridad pública es el siguiente punto de enfrentamiento entre ambos países:

Tuvieron que parar una patrulla para preguntar cómo ir a la agencia de automóviles... Pero no hubo problema, en realidad poco faltó para que los policías los llevaran a la agencia, que, por otra parte, se hallaba al otro lado de la curva que hacía el río. ¿Te fijas?, comentó Susana, qué amables, ¿no? Sí, en México, chance y nos hubieran atracado, aunque, te diré, que estos tecos tienen menos moscas alrededor pero te apuesto a que también pueden ponerse gruesísimos... (79).

Observemos cómo se enfrentan dos formas distintas de ejercer el mismo servicio público. La policía (el orden) en los Estados Unidos es sinónimo de confianza: «no hubo problema» en acercarse a ellos; de amabilidad y servicio: «poco faltó para que los policías los llevaran a la agencia»; y de poder:

«te apuesto a que también pueden ponerse gruesísimos». En cambio, la policía mexicana (el caos) es insegura: «en México chance y nos hubieran atracado» y, por lo tanto, carece de carácter servicial y de amabilidad. Sin embargo, ambas son degradadas en cuanto a su calidad de represores (dominación). Por otra parte, se manifiesta también por este juego de comparaciones que los Estados Unidos controlan su carácter de agresor (el orden), mientras que el mexicano constantemente hace abuso de su autoridad (el caos). Finalmente, todo este despliegue de comodidades y servicios provocan en el personaje principal lo siguiente: «Eligio oía la música sin oírla, en el fondo integrado a la horizontalidad de los cuatro puntos del paisaje, con pensamientos tan tenues que no interferían en la seguridad y la firmeza que experimentaba y que, sin duda, tenía que ver con el país: una sensación total de poder, de no tener techo ni límite, de absoluta seguridad...» (85).

El extranjero se integra al espacio de la otredad a partir de las carencias que se tienen en lo propio. El mexicano mantiene una relación directa con Estados Unidos por sus productos: es la economía en boga y la eficiencia de sus servicios los que lo seducen. Y esa integración se da metafóricamente con el paisaje que es horizontal (el orden. El carácter de la horizontalidad como una vía recta que no permite extravío). Es en el paisaje de Estados Unidos donde él se siente fuerte: «la seguridad y la fuerza que experimentaba y que, sin duda, tenía que ver con el país». País que le permite experimentar a su vez la libertad: «una sensación total de poder, de no tener techo ni límite, de absoluta seguridad». Se trasladan los valores que posee esta nación textual al personaje, como si al formar parte de ese todo él adquiriera las mismas características. Así, por primera vez Eligio «es» definido como un ser fuerte, seguro, y este reconocimiento es producto de su estancia en los Estados Unidos.

¡Qué país! ¿Qué cultura?

Los trazados en los cuales operan estas dos instancias que giran en torno al vector cultura son ambivalentes. La instancia narrativa trata de «revelar» la posición de una cultura institucional estadounidense que sujeta e impone sus maneras sobre los demás; cultura que reconocemos desde el principio como altamente occidentalizada. En contraparte, surge un movimiento con el objetivo de rehuir esos modos de imposición oficial para buscar una liberación, lo que implica un desplazamiento hacia la cultura no-oficial o contracultural, aunque siga siendo occidental. Sin manera de escapar del circuito México —a pesar de tener un pasado precolombino no se reconoce en él, y al mismo tiempo no es aceptado en las categorías superiores de la occidentalidad—, se siente ubicado por los Estados Unidos en una periferia que le provoca resentimiento o frustración, y sin más como un mecanismo de defensa ante el rechazo procede agredir o rebajarlo a lo altéreo. Así:

Estados Unidos, en cuanto el Otro de América Latina, ha sido objeto de un prolongado escrutinio en la literatura latinoamericana, donde abundan las visiones del «gringo malo» o *ugly American* como parte de un intento de definir la identidad propia a través del contraste con la ajena. La mirada latinoamericana sobre el país del Norte ha ido de la admiración entusiasta a la condena furibunda, pasando por la aceptación resignada cuando no por el sarcasmo. [...] Estas imágenes se sustentan en una larga tradición intelectual que ve a Estados Unidos como una nación admirable en muchos sentidos, pero bárbara en lo que respecta al mundo del espíritu, el arte y las ideas. En la imaginación de sucesivas generaciones, la espiritualidad hispanoamericana se ha

contrapuesto al supuesto materialismo o utilitarismo del vecino del Norte (Reati y Gómez Ocampo 587).

Ya desde el inicio de la novela sabemos que existe un llamado «Programa de Escritores» que cuenta con el «taller más célebre de literatura», lo cual indica que ya se está ejerciendo un acto de dominio y superioridad. Los extranjeros deben viajar a Estados Unidos para conseguir una capacitación con la cual no cuentan en sus países de origen. La carencia de carácter cultural (literaria) obliga a la búsqueda, pero será una búsqueda que se diversifica:

mira yo sabía que este viaje a Estados Unidos iba a ser mi liberación. No tanto porque representara algo *monumental* en mi carrera de escritora; más bien, yo necesitaba alejarme de todo, circular por lugares donde nadie me conociera y renovar o reactivar mis procesos de crecimiento, ser yo misma (59).

Estados Unidos, visto por el personaje Susana, es un lugar de liberación, en oposición a México, espacio de sujeción. Ella va al país a buscarse cultural y personalmente (búsqueda de identidad y reconocimiento de género). Su carrera de escritora queda en segundo plano, aunque sabe que ser becaria del «Programa de Escritores» es algo «monumental» (lo alto). El hecho de nombrar así a ese proceso de aprendizaje del que forma parte ya es significativo; al aceptarla Estados Unidos ella ha adquirido un valor, se ha reconocido su calidad dentro de una comunidad donde los otros han quedado al margen. Ella se singulariza (centro), y por tanto asciende gracias a un reconocimiento por parte del país anfitrión. Este ascenso también le permitirá redondear su intención prioritaria: «ser ella misma». El personaje femenino no

es en su propio país; es objeto de una doble carencia de reconocimiento y definición: intelectual-cultural y personal. Tal parece que ella podrá acceder a una definición gracias a un reconocimiento cultural. La cultura es, entonces, propuesta como reguladora de la identidad. Los procesos de renovación y reactivación que ella menciona sin nombrarlos, para afirmar su definición, sólo son válidos en Estados Unidos. Se intenta de este modo abandonar una categoría del ser anterior porque no responde a los ideales que se pretenden de un ser posterior.

Sin embargo, el ascenso que se cree haber obtenido es sólo parcial. No forma parte sólo de una masa heterogénea y salvaje, la mexicana, ahora se es parte de otro grupo marginal más selecto pero que no se despoja de la barbarie:

Eligio comentó que el programita le recordaba los viejos chistes de niños en los que había un francés, un ruso, un gringo, un alemán y un mexicano. ¿Sí? Con la diferencia de que aquí no encontrarás ni a un francés, ni un inglés, ni un alemán, ni siquiera un español, porque esta gente trae a puro escritor de países raspa, las naciones de piojito, el good ol'tercer mundo. ¿Y eso por qué, tú? Cómo que porqué, oye, Eligio, date cuenta de que con esa gente no podrían lucirse mostrándoles las maravillas de la civilización: teléfono instantáneo, cuentas de banco personalizadas... ¡Qué país!, bromeó Eligio, ahora mí ya entender, ellos traer a los puros cambujos para poder latiguarlos (88).

En este ejemplo queda claro el enmascaramiento del programa, no es serio sino un chiste⁴, porque los desplaza o los

4 En la novela encontramos varias referencias al chiste, a la broma. Esta representación de la realidad, con su tono de burla y su sarcasmo, revela muchos de los miedos, de las dudas, de los resentimientos de los personajes del texto. Traza una manera particular de enfrentamiento entre el yo

minimiza y sigue manteniendo estratificaciones en la escala de lo occidentalizado, sin embargo no opera de manera degradante con relación a los países de primer mundo: Francia, Alemania, Inglaterra, e incluso España. Esta exclusión los sitúa dentro de la categoría de «civilizados» en oposición a China, Latinoamérica, el bloque de los países de Europa del Este, Israel, África, el Magreb, que son incluidos en el «Programa de Escritores», lo cual implica su calidad en mayor o menor medida de barbarie. La pregunta que Eligio se hace irónicamente: «¿Y eso por qué, tú?» después de que Susana ha dado una primera explicación refiriéndose a la pobreza de los países invitados: «países raspa», «naciones de piojito», es para reafirmar la posición de superioridad de Estados Unidos como anfitrión y donador. Será sólo con los de abajo con quienes ellos puedan «lucirse» mostrando los adelantos de la civilización. Esta civilidad que pretenden otorgar a los extranjeros dentro de un programa literario se desvía entonces a líneas de orden económico y tecnológico: «las maravillas de la civilización, teléfono instantáneo y cuentas de banco personalizadas». La civilidad es la cultura occidental. La cultura es la tecno-industrialización. Surge así la expresión: «¡Qué país!», cuyo carácter enfático no consiste en un acto de alabanza por parte de los extranjeros minimizados por su

(mexicano) y el otro (los extranjeros). ¿Por qué un enfrentamiento? Porque «pretende disminuir al otro, ofenderlo si detenta el poder, la fuerza, el dinero, la posición política, la dignidad derivada del talento, de la capacidad creativa [...] como si sólo pudiera criticarse por medio del chiste y no de modo abierto y franco, como resulta habitual en otras culturas y en otros países. Significa así una especie de válvula de escape para la agresión y la censura mostrándose así la protesta y el disenso [...] esta actitud no es constructiva y no produce otra cosa que regocijo y cierta alegría. Se emplea el ingenio, sutileza, penetración y un poco de poesía para algo destructivo... se disminuye una actitud, una persona, un esfuerzo, un logro; no se da nada a cambio, no se sustituye al proponer un cambio, una modificación, una mejora» (Aramoni, 1984: 102-104).

pobreza, sino en una toma de conciencia y de revelación: «ahora mí ya entender, ellos traer a los puros cambujos para poder latiguarlos...». La frase anterior conlleva un discurso de imitación de la forma en que hablan los estadounidenses en español: «ahora mí ya entender». La segunda parte del enunciado degrada a los otros extranjeros y al mexicano particularmente que son calificados como cambujos y como esclavos (prietos, negros), porque son latigueados (lo bajo). Esta revelación de su descenso es a partir de una usurpación de discurso (el estadounidense que no sabe hablar bien español) y bajo un tono de chiste que, como hemos anotado, no permite manifestar abiertamente la situación real. A partir de este ejemplo encontramos una oposición entre la civilización y la barbarie, oposición que surge por la superioridad económica de unos sobre los otros, que reduce lo cultural a un fenómeno de movilidad económica y de avances tecnológicos.

En este juego de ascensos y descensos queda claro que al salir de sus países se logran escalar una posición superior en referencia a sus congéneres, mas la degradación por la instancia que los acoge es continua. La capacidad intelectual o cultural de esos países está descalificada, esto queda claro más adelante cuando, en una reunión de altas personalidades de la cultura estadounidense, «los senior citizens» comentan:

Eligio y Susana veían los cuadros cuando fueron saludados por un par de viejitos, quienes les preguntaron de dónde eran y qué habían escrito y si habían disfrutado de su estancia en Estados Unidos, ¡qué inmensa oportunidad para ustedes de haber podido venir aquí! También para ustedes, dijo Susana, paciente, es una gran oportunidad conocer artistas de tantos países, ¿no es verdad? La verdad era que la pareja de viejitos ya había viajado por el Lejano y el Cercano Oriente, la India, el norte de África, Australia, América Latina y Europa (121).

La instancia narrativa ha calificado a estos ancianos como «personalidades de la alta cultura estadounidense»; sin embargo, no se especifica su identidad, el discurso es vago, ya que no se habla del trabajo cultural que les ha conferido ese estatus, pero sí de su capacidad económica, que los revela como potentados. Existe una asociación constante entre dinero y cultura —recuérdese la Rica Dama Escritora que Apoyaba el Programa (120)—; el poder adquisitivo da, por añadidura, la cultura⁵.

En el ejemplo señalado, el interrogatorio al que son sometidos Eligio y Susana es significativo: «de dónde eran» (ubicación, primer signo de estratificación, de dónde procedes establece quién eres), «qué habían escrito» (segundo signo de identificación y estratificación, qué haces y el alcance de lo que haces) y, por último, «si habían disfrutado de su estancia en Estados Unidos»; no se pregunta por el aprendizaje, sino por el disfrute: el goce, no el trabajo. Hay una constante contradicción entre la enseñanza como soporte para un crecimiento intelectual y la enseñanza como un modo de mostrar las costumbres propias a los otros. Aquí no importa lo que el Otro es (los extranjeros), sino la reafirmación de lo que el Mismo es (Estados Unidos). Por ello no debe extrañarnos la frase: «¡qué inmensa oportunidad para ustedes de haber podido venir aquí!». La inmensidad como medida habla de una sobrevaloración de algo, no es una gran oportunidad, o una buena oportunidad; no, es un superla-

5 De conformidad con el esquema marxista, ésta sería la clase dominante de la sociedad, pues posee y controla los medios de producción y, en virtud de ello, puede utilizar el Estado como instrumento para imponer pautas culturales. Al ser una clase social que dispone de grandes recursos económicos puede, en mayor medida que las otras, «desbastarse» y acceder a formas de vida más refinadas. Por esta razón se identifica, en ocasiones, a la cultura con mayúscula con las pautas de vida de las clases sociales altas: «signo de buen gusto, de sentido artístico».

tivo el que califica esa suerte cuyo referente inmediato es también de singularización: no todos tienen oportunidades. La oportunidad es algo que se brinda pocas veces y generalmente tiene un sentido positivo. Estados Unidos es ese lugar de oportunidades.

La insistencia en hacerse valer desde otra perspectiva que no sea la económico-social (además de ser rico se pertenece a una clase social alta) es estéril: «también para ustedes, dijo Susana, paciente, es una gran oportunidad conocer artistas de tantos países, ¿no es verdad?». Esos artistas y su calidad no interesan, la pregunta que hace Susana nunca se contesta, en su lugar aparece una justificación por parte de la instancia narrativa que sitúa a los ancianos más allá de eso, ellos han viajado por todo el mundo, han visto de todo, saben lo que tienen y son. Además, Susana utiliza el adjetivo «gran» para calificar esa oportunidad que no es tan «inmensa» como la que ellos reportan a sus interlocutores.

La cultura occidental y sus beneficios siguen a lo largo de la novela haciendo mancuerna con la economía desde esta puesta en escena en la novela. Su valor radica en la potencialidad financiera de un país que desvía sus beneficios a este rubro y, además, para ayudar a los extranjeros en ello (la riqueza):

- Los libros son cortesía de las editoriales más importantes del país (26).
- Las ediciones son de pasta dura, o sea, las más caras (26).
- Los escritores que asisten a darles conferencias son las grandes superestrellas (19).

Todo lo que el país anfitrión puede proporcionar está lejos del alcance de sus invitados extranjeros en situaciones normales (pobreza). Nunca se habla de la «cultura» como

intercambio, como un modo de estrechar relaciones y procesos diferentes de creación, sino de la «cultura que pueden proporcionarles»; cultura que ellos han elegido como la verdadera, la suya, siempre emparentada al confort y al poder adquisitivo de una fuerte economía, lo cual revela que pese a sus esfuerzos por integrarlos:

Hoy, en una América Latina relativamente desideologizada y globalizada, más interesada en muchos casos en integrarse al modelo capitalista norteamericano que en combatirlo, se podría suponer el desprestigio de aquellas visiones negativas del Otro anglosajón. Los lazos culturales entre ambas mitades del continente se han profundizado en décadas recientes. Ya sea por los sucesivos conflictos políticos y sociales, o por las endémicas crisis económicas de América Latina, un gran número de artistas e intelectuales se han visto obligados a emigrar a Estados Unidos. Asimismo, se ha extendido la práctica de invitar a intelectuales y artistas latinoamericanos a visitar Estados Unidos, con el apoyo de agencias gubernamentales y subvenciones de organismos académicos. Todo esto ha posibilitado un fenómeno que, si bien no es nuevo, es ahora más extendido que nunca: el del escritor latinoamericano que reside en Estados Unidos y estudia o trabaja en ámbitos académicos por periodos más o menos prolongados. Esto ha redundado en la escritura de un pequeño pero significativo número de novelas que usan la experiencia del intelectual latinoamericano en el campus norteamericano como material narrativo.

Contra lo que habría esperar, aquella tradición literaria que atribuía a Estados Unidos pobreza espiritual y tintes exclusivamente utilitarios en sus relaciones con América Latina sobrevive en estos textos, producidos por escritores que han accedido a un conocimiento íntimo del país vecino. Esta práctica que podríamos calificar de neoarielismo, en varias novelas de las dos últimas décadas, indica que las imágenes interculturales perduran y se resisten a morir como parte de

un imaginario compartido, y que los paralelos y contrastes entre cosmovisiones del Norte y del Sur, que ya habían sido establecidos por Darío, Martí y Rodó en el siglo XIX, apuntan a la continuidad de una historia de mutuo recelo entre la América sajona y la latina (Reati y Gómez Ocampo 587-588).

Modos y costumbres de percibir la alteridad

Uno de los enfrentamientos más sobresalientes en la novela *Ciudades desiertas* es el que se genera al poner en escena los modos y costumbres de los países. En la diégesis encontraremos varios ejemplos que manifiestan una marcada diferenciación de modos de vida y su manera de concebir al Otro. Citemos un primer ejemplo:

Eligio vio lastimosamente su lata de cerveza. Veo que no le ha agrado la cerveza; no lo culpo, las cervezas mexicanas son magníficas. ¿Por qué no se pasa usted a una buena bebida Americana? Aquí tengo un excelente whisky, añadió dando una palmada en la espalda de Eligio, nada menos que un Jack Daniels, esa sí es una buena bebida americana. Bueno, las cervezas mexicanas también son buenas bebidas americanas, ¿verdad?, precisó Eligio, y el viejo rio a carcajadas. Claro, claro, tiene usted razón: me temo que la gente de mi país hemos acaparado todo lo que es América, pero créame, uso el término por costumbre, no con criterios colonialistas (40-41).

El enfrentamiento de nacionalidades se da mediante un producto de consumo: la cerveza. Esto sirve de pivote para entablar una discusión sobre el término América y su uso. El discurso de alabanza que emplea Rick al definir a la cerveza mexicana como superior —«magnífica»— a la estadounidense,

es sólo para exhortar a Eligio a que cambie de bebida (una transición simbólica) —«¿Por qué no se pasa usted a una buena bebida Americana?»—, para inmediatamente después precisar que el cambio es hacia un «excelente whisky», un «Jack Daniels». Hasta este momento hay una equidad entre las cervezas mexicanas y el whisky Jack Daniels, pero se vuelve a ejercer una precisión en el discurso con relación al whisky: «esa sí, es una buena bebida americana», descartando las cervezas mexicanas del término americano (exclusión). El adverbio afirmativo y reiterativo reduce la bebida mexicana frente a la estadounidense, además de restarle una parte de su carácter definitorio: son mexicanas pero no americanas, lo cual es una premisa absurda ¿cómo se puede estar en el continente americano y no ser americanos? El estadounidense ha nulificado por completo al Otro y se ha apropiado del término para hacerlo suyo solamente, todo esto desde el punto de partida de un objeto de consumo (centro *vs.* periferia). Sin embargo, surge una objeción al uso del término y una reorientación del mismo: «las cervezas mexicanas también son buenas bebidas americanas ¿verdad?». Esta toma de conciencia despierta en el Otro una respuesta que versa ya sobre un discurso, no ya de índole doméstica (comida, bebida), sino que adquiere un carácter político. Por un lado, el reconocimiento de la apropiación del término América por los estadounidenses se valida por el uso de la costumbre: «uso el término por costumbre». Pero no hay que olvidar que la costumbre hace la regla, y que las costumbres son lo más difícil de erradicar. Una costumbre es algo que ya está ahí de manera casi inherente a nosotros, no por eso es menos agresiva o peligrosa en su contexto como en este caso. Por otra parte, al proponer a la costumbre como culpable de un acaparamiento del término queda excluida cualquier otra posibilidad como la de dar al discurso un criterio colonialis-

ta; criterio que está ahí pero se enmascara y se pervierte en costumbre⁶. Más adelante en la trama queda al descubierto la falta de tolerancia: «salud, dijo él. ¡Ah! esta si es una gran bebida. No está nada mal, comentó Eligio, pero prefiero el escocés. Es su privilegio, comentó Rick mirando a Eligio fijamente, entre severo y divertido, mientras bebía» (41).

6 En la época en la que se escribió la novela, México todavía no formaba parte del Tratado de Libre Comercio de Norte América, firmado en 1992. En ese tratado se validó lo que los geógrafos y el sentido común sabían desde siempre: México pertenece a la franja geográfica de América del Norte, lo cual supone para los estadounidenses un conflicto: los mexicanos no sólo son americanos sino norteamericanos. Queda claro que esta aceptación, que rompe la costumbre impuesta por ellos, es motivada por una necesidad de carácter económica y política al sumar a la República Mexicana a un espacio de control y sujeción del mercado en relación a la compra y venta de productos para proteger sus intereses de exportación e importación. Sin embargo, a varios años de convivencia casi obligada por los tiempos de cambio se sigue en conflicto a pesar de que «la relación con Estados Unidos ha sido parte sustancial de la historia contemporánea de México. Prácticamente ningún tema de la agenda nacional escapa a la influencia que ejerce nuestro vecino. Los tres mil kilómetros de frontera que unen a ambos países se han convertido en algo más que un espacio de contacto entre dos naciones. En realidad, los acontecimientos políticos, económicos, sociales y culturales en Estados Unidos afectan transversalmente la vida de todos los mexicanos, sus organizaciones e instituciones. El deterioro del dinamismo económico estadounidense, el cambio de perspectiva del vecino del norte sobre su relación con México, una agenda binacional que pone como prioridad número uno la seguridad de sus fronteras, la criminalización de la migración y su persecución en todas manifestaciones, etc. son los síntomas de la degradación del vínculo con uno de los países más importantes del mundo. Y sin embargo, el proceso de integración de México al ciclo y modo estadounidense, que se fijó como política deseable y como objetivo nacional con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), y luego se llevó al extremo con la llamada Asociación para la Seguridad y Prosperidad de América del Norte, continúa profundizándose como si fuera el destino ineludible de un país que ha perdido el rumbo de su vida nacional y se deja arrastrar por las circunstancias» (Manz y Escobar 9).

Y como signo de colonialismo:

Dígame inquirió el viejo... ¿le gusta a usted el fútbol? ¿El fútbol?, repitió Eligio, sorprendido, ¿el fútbol soccer o el americano? Ya ve, usted también le dice americano a nuestro fútbol. Las costumbres son lo más difícil de cambiar, sentenció. Aquí en América, prosiguió con un guiño, el fútbol sólo es americano... (41).

En ambos casos podemos observar cómo la imposición se ve encubierta por un discurso indirecto que propone al whisky estadounidense como el mejor, a lo cual Eligio contrapone al escocés. En el segundo caso sucede algo parecido, el fútbol no puede ser más que americano en los Estados Unidos, volviendo a imponer lo propio y excluyendo el resto. En este último ejemplo, Eligio cae en la costumbre de nombrar americano al fútbol que se juega en Estados Unidos y esto genera en su oponente la mejor de las excusas para ocultar un discurso colonialista en un discurso relativista de usos, modos y costumbres. No debemos olvidar que la costumbre se impone generalmente como norma cuando es de dominio general, lo cual confiere a los Estados Unidos un poder de presencia muy fuerte que eclipsa al resto de los países americanos y que los desplaza a la periferia. Estados Unidos es América.

No solamente se destaca el conflicto de nacionalidades y costumbres en lo referente a una pertenencia geográfica, también entran en conflicto otro tipo de factores como el culinario:

Aquí a la gente se le ha estragado el gusto por completo. ¡Cierto! apoyó Eligio, en cambio en México te vuelves loco con tanta sabrosura. Mira, cuando yo viajo por México lo primero que pregunto al llegar a un lugar es: ¿aquí qué se

come? Y salen los tamalitos con chipilín o el mole negro, o las nueces enchiladas o una salsita con chumiles. ¿Qué es eso? Son unos insectos bien simpáticos. ¿Comen insectos en México? Y vivos, añadió Eligio, trulentito; habías de verlos... Y luego tenemos, por ejemplo, las iguanas de Taxco, y el caldo de cucarachas y el consomé de ladillas, y los armadillos de Juchitán, y los monos del sur de Veracruz... rellenos de mierda de conejo naturalmente. Y olvidaba los famosos tacos de viril... el viril es por supuesto el chile del toro. En el mercado de Xochimilco lo sirven frito, tronador, extracrispy, como dicen aquí... Y también tenemos los tacos de gusano oaxaqueño, que se sirven bien fritos y truenan sabrosamente en la boca. Ustedes están tomándome el pelo, dijo Cole, con una sonrisita forzada... (104-105).

Durante todo el relato, México se ve en desventaja frente a los Estados Unidos porque no sustenta el mismo poder económico. Frente a ello se impone la tradición y las raíces de una cultura sólida y rica en matices (lo arcaico). Analicemos la cita anterior. Se parte primeramente de una degradación del Otro para exaltar lo propio: «Aquí a la gente se le ha estragado el gusto por completo». Además, es una descalificación, los estadounidenses no tienen gusto por la comida. En cambio, en México, y nuevamente procediendo por comparaciones implícitas, el gusto es un sentido altamente desarrollado: «te vuelves loco con tanta sabrosura». También se destaca el carácter de pluralidad y diversidad que hay en México (heterogéneo) oponiéndolo a los Estados Unidos donde todo es igual (homogéneo): «Mira cuando yo viajo por México lo primero que pregunto al llegar a un lugar es: ¿aquí qué se come?», descartando la posible diversidad alimenticia en el país que los acoge. Así, la instancia narrativa intenta validar su postura mediante las descripciones de los alimentos que se comen y se elabo-

ran desde ese México plural: «tamalitos con chipilín o mole negro o las nueces enchiladas o una salsita de chumiles».

Sin embargo, este discurso culinario se pervierte y deja la seriedad de una cocina por demás tradicional y con raíces prehispánicas, para introducir platillos imaginarios y asquerosos. Esta perversión de la cocina mexicana no es gratuita, se gesta por la incredulidad del Otro y el rechazo de costumbres. Así los chumiles, cuya descripción es real y acertada, provoca la expectación de los otros al saber que son insectos que se comen vivos, colocando a los mexicanos implícitamente como seres primitivos (los bárbaros): «¿Comen insectos en México?». Como si la ingesta de insectos fuera un acto de salvajismo o de primitivismo, no de exquisitez, extravagancia y refinamiento. La reacción es inmediata y el discurso de la parodia es convocado para agredir: «y luego tenemos por ejemplo: las iguanas de Taxco, y el caldo de cucarachas y el consomé de ladillas, y los armadillos de Juchitán, y los monos del sur de Veracruz». Este no tomar en serio lo propio, lejos de redimir una cocina de tradición, la reduce a una cocina de salvajes (auto degradación): caldo de cucarachas, consomé de ladillas, cerebros de monos rellenos de mierda de conejo. En México no se comen estos platillos, salvo los armadillos y las iguanas. Después de una exposición de esta naturaleza, el estadounidense Cole, lejos de admitir la superioridad de la cocina mexicana frente a la estadounidense sólo agrega: «ustedes me están tomando el pelo». Lo auténtico, lo verdadero de esta tradición culinaria se ve reducido a la duda, a lo falso. Eligio tiene tanta necesidad de convencer al estadounidense de su superioridad culinaria que pierde la compostura y aquello carece de efecto. No logra hacer entender al otro «el paladeo de la comida como un arte, además de su imprescindible soporte biológico, corresponde a una humanidad avanzada. [...] la clave de la evolución biológica está en la historia

de los modos de alimentarse» (Soler 11-12). En el texto se quiere imponer, no convencer o invitar, se agrade porque se siente que se es agredido, el desconocimiento de la cultura del que me es ajeno se instaura como una agresión, no como una falta, y se procede de la misma manera en que se cree atacado; de esta forma la comunicación se trunca y el deseo de reconocimiento, siempre en la novela conducido por un discurso de la imposición, es estéril.

Después de haber abordado lo propio, el mexicano se vierte sobre lo ajeno:

Aquí en cambio no hay nada, cuando un gringo se pone discriminador ¿qué come?: comida china o francesa o de cualquier otro país, porque aquí en Gringolandia, mi buen amigo Cole, sólo hay hamburguesa que viene de Hamburgo y hot dog que, como se sabe, son alemanes. Claro que a ti todo esto debe sonarte horroroso, porque como buen U.S. junior citizen piensas que tu país es el ombligo del mundo/ el culo del mundo, corrigió Susana y sonrió para sí misma. Tú crees que todo lo de afuera vale un carajo, pero, como se dice aquí, I got news for you buddy: no agraviando a los presentes este es un país de nacos, que se cierra a lo que ocurre en otras partes, a no ser que se trate del gran atraco internacional... Pues ese es el famoso pragmatismo estadounidense... (105).

Una vez más, el discurso determinista que surca toda la novela afirma que en Estados Unidos «no hay nada», y vuelve a ser la comida el punto de referencia para denigrar al otro. Sin embargo, hay una contradicción en el juicio sobre los Estados Unidos, pues inmediatamente después se le califica de discriminador. Pero ¿qué pueden discriminar si no tienen nada propio? Todo ello nos hace suponer que lo que creen suyo lo asimilan como propio, por eso no les preocupa

saber que cuando no comen «hamburguesas que vienen de Hamburgo y hot dog que, como se sabe, son alemanes», se alimentan con comida «china o francesa o de cualquier otro país». Volvemos a encontrar un fenómeno semejante al que ocurrió con la cocina mexicana, aquí la degradación de la cocina estadounidense no se logra, porque ella es el producto o la suma de las cocinas de otros países. Estados Unidos no integra desde el sentido más inmediato, asimila las tradiciones culinarias de otros países al mismo tiempo que posee la capacidad de tener otras variantes culinarias extranjeras en su espectro de posibilidades. Es un ente totalizador, desde la perspectiva de esta novela.

En la segunda parte de la cita, la instancia narrativa plantea un discurso ya de orden político y propone que los ciudadanos «U.S. junior citizen» ven a su país como centro del mundo: «el ombligo del mundo», y en realidad son: «el culo del mundo».

En la novela *Ciudades desiertas* constantemente se refieren a Estados Unidos como el «culo del mundo». Existen una cantidad de ejemplos donde los personajes, principalmente Eligio, o la voz narrativa, hacen alusión a este espacio real denominándolo de esta manera. Citemos:

Te habría dejado venir sola aquí, hasta el culo del mundo (60).
Ya te dije que vine hasta el culo del mundo, porque desde que te conocí... supe que eras mi dama (61).

Era fantástico saber que tenía el poder de hacer que su marido recorriese miles de kilómetros y llegara hasta el mismísimo culo del mundo (85).

... si he venido a buscarte hasta el culo del mundo (97).

...como buen junior citizen piensas que tu país es el ombligo del mundo/ El culo del mundo, corrigió Susana y sonrió para sí misma.

Qué lejos se hallaba, en el perfecto culo del mundo (140).

En los primeros tres ejemplos localizamos que ese lugar denominado el culo del mundo es el sitio del final de una búsqueda. El personaje Eligio va hasta ese espacio simbólico para suplir una carencia (la pérdida de Susana). El desplazamiento a que se someten los personajes para ir allá es un descenso en el espacio metafórico de la novela. Ellos van al «culo del mundo», bajan hasta él. Esto pervierte la posición geográfica real de los Estados Unidos, que se sitúa arriba de los países latinoamericanos, no hay un ascenso. Al denominar a Estados Unidos «el culo del mundo» se operan diferentes cambios significativos. En primera instancia el país es objeto de una degradación (es un culo), de una descalificación y de un desplazamiento (deja de ser el centro y deja de estar en lo alto). Ha dejado de ser la cara del mundo (como primerísima potencia mundial) para convertirse en el envés del mundo. Esta focalización de los hechos es filtrada por los extranjeros, no por los estadounidenses, que consideran a su país el «ombligo del mundo». Esta oposición entre ombligo y culo es interesante. El ombligo es asociado al centro del cuerpo y del mundo, no sólo en el orden físico, sino también espiritual. El *Omphalos*, dentro de muchas tradiciones, es el origen y el lugar donde se sitúan los guías que conducen a los hombres, mientras que el culo es la parte escatológica por excelencia, sucia y oculta. Es el lugar vedado, es el lugar que sirve para maldecir al otro, para humillarlo. En Estados Unidos una de las ofensas verbales con mayor peso y circulación entre sus habitantes es «*kiss my ass*». Sin embargo, esta denominación conlleva otras disposiciones connotativas de interés; el culo, en la novela que nos ocupa, es también un espacio de agresión. Se vuelve mito aun en su degradación (lugar de búsqueda), se convierte en centro aun en su periferia (es una totalidad terrestre), se enaltece aun en su baja (es perfecto), porque es el espacio simbólico de la explosión

ante la represión. Una especie de ascetismo al revés: imperturbable e insensible, dominador. «Ni el falo ni el culo tienen sentido del humor. Sombríos, son agresivos. Su agresividad es el resultado de la represión risueña de la cara» (Paz, *Conjunciones...* 14). Estados Unidos, aun en su calidad de «culo del mundo», es perfecto: «qué lejos se hallaba en el *perfecto* culo del mundo» (140) (Eudave, *Las batallas...* 42-43).

Cualquiera de las dos formas que se emplee, confieren a los Estados Unidos un poder y una presencia central con relación a los otros países, porque no son ellos, los estadounidenses, quienes se denominan así en el discurso del texto, sino son los mexicanos los que los focalizan de esa manera por medio de la narración. Con ello continúan en su intento de degradación al calificarlos de «cerrados», «nacos» y «pragmáticos»: «tú crees que todo lo de afuera vale un carajo». Curiosamente, la instancia narrativa, al poner en boca de los mexicanos esta manera de argumentar, reproduce lo que atacan: un discurso de intolerancia hacia al otro y su posición pragmática ante los hechos.

La limpieza: la obsesión del ser civilizado

La representación del Estados Unidos textual, desde la enunciación del mexicano, relaciona la limpieza de manera implícita con el orden y la riqueza:

Pues sí, está bonito el rancho, admitió Eligio, pero pa mi gusto está demasiado limpio, coño, aquí han de esterilizar hasta las banquetas, ¿no?, agregó Eligio gorgajando soezmente por las banquetas, siempre hace falta aunque sea un buen perro muerto, claro, pudriéndose en la calle. Eligio, aquí no hay perros, te juro que no he visto ni uno. Y aquí no se los comieron como en China, quién sabe cómo los exterminaron. Ya no hay

perros en Estados Unidos, el único que queda es Snoopy. No más no pueden andar sueltos, te multan hasta con cien dólares si tu can se va a dar una vuelta. Y si tú lo paseas y se hace caquita y no la recoges, you're doomed! (81-82).

En el ejemplo anterior, nos encontramos ante un juicio de valor en torno a la estética de la ciudad. Eligio admite que la ciudad de Arcadia es bonita, pero demasiado limpia: «han de esterilizar hasta las banquetas». Esta escrupulosidad por parte del estadounidense exaspera al mexicano quien inmediatamente quiere desestabilizar ese entorno: «gargajeando soezmente por las banquetas». Lo que está limpio hay que ensuciarlo (pasar del orden al caos): «siempre hace falta un buen perro muerto, claro, pudriéndose en la calle». Y aquí la limpieza se convierte en un detonador importante porque sirve de enlace para hablar del orden y la represión. Así, la limpieza exacerbada de los Estados Unidos no es gratuita, es el resultado de un gobierno represor que vigila y castiga: «hasta cien dólares de multa si tu can se va a dar una vuelta». Para enfatizar que es un país de extrema civilización aunque agresora: «y aquí no se los comieron como en China, quién sabe cómo los exterminaron»; finalizando con el sarcasmo al mencionar que el único perro existente es de ficción, «Snoopy», o sea una representación de la realidad. Si el mexicano ve a Estados Unidos como enajenado de la limpieza, éste a su vez ve a México como un país sucio en extremo:

Cole decía a Eligio [...] que muchas veces había viajado al sur de la frontera, pero que ahora le daba miedo porque sabía que en todos los caminos mexicanos, que por cierto eran muy estrechos, los asaltos eran frecuentes, o los policías pedían sobornos incalificables, ¿cómo se llama?, ¿la mordida?, o a los visitantes les daba la venganza de Moctezuma, porque la comida era muy insalubre y el agua peligrosa (103).

La focalización del estadounidense sobre México es la representación de un país caótico porque es inseguro: hay asaltos y los caminos son estrechos. Corrupto: los policías piden sobornos. Y sucio: la comida y el agua son insalubres; tres elementos asociados con el tema de la limpieza. Así, por analogía, se pone en escena un país «sucio» en diferentes niveles: el orden se transmuta en limpieza y la metáfora sirve para degradar a México. Es un cliché asociar siempre la riqueza con la limpieza y la pobreza con la suciedad. Como revancha a esta revelación de una situación desfavorecida, el mexicano responde:

pero no me vas a negar que todos ustedes los gringos exageran con la limpieza; cuando llegué a esta ciudad me alarmó verla tan limpia y sólo entendí lo que pasaba cuando Susana me explicó que, desde que llegan a Arcadia, los participantes del Programa están obligados a trapear las calles en la madrugada. Todos se soltaron a reír, menos Cole, quien sonrió nerviosamente... Es la primera vez que escucho que alguien se queje de la limpieza en este país, dijo Cole. Y espérate a que nos quejemos de la comida, por no hablar del gobierno. Y del Capitalismo, añadió Eligio. Y de los médicos. Y de la deshumanización. Y la robotización. Y la despolitización. Y de la manipulación. Y de la televisión (103).

Se reincide en la puntualización de esa exageración «alarmante» en la limpieza, ahora argumentando, bajo el discurso del chiste, de la broma, que si son limpios es gracias a la explotación de los extranjeros. Se expone a los extranjeros y/o migrantes como los obreros de una limpieza de la que se jactan. Es esta broma la que regula la verdad de las intenciones en el discurso del mexicano, que durante toda la novela es indirecto. Si son limpios es porque su economía se lo permite, pero es gracias a la explotación de los otros que son

los que generan su riqueza. Encontraremos que la instancia narrativa se sirve del recurso de las analogías implícitas o de las metáforas para mostrar los conflictos; por ello, cuando Cole, el estadounidense, se asombra de que se quejen de la limpieza de su país, los otros aprovechan la coyuntura para abordar otros rubros desde un orden directamente político, que es igualmente incómodo. De esta manera, encontramos, como en el caso de la comida, que se propone a los modos y costumbres de un país como pretextos para hablar de su forma de gobierno y sus sistemas. Queda expuesto de manera implícita que el poder económico recrea una sociedad limpia, segura y ordenada, en oposición a sociedades de economías débiles, siempre insalubres, inseguras y caóticas. Pero se olvida que:

los seres humanos tienen como característica específica el ser criaturas históricas y culturales, siendo este el factor fundamental de la sociabilidad humana. Esta última es, pues, una adquisición, constituye algo que no es innato al hombre, lo que supone que los rasgos culturales son asumidos por medio de procesos de aprendizaje y socialización. La sociabilidad del ser humano es multidimensional y multifactorial, imposible de valorar objetivamente, puesto que tiene variedad de elementos que la pueden determinar, desde el medio ambiente hasta la educación, pasando inclusive, según las últimas investigaciones, por algunos elementos genéticos (Ostau de Lafont 33).

La incompatibilidad de representaciones sobre fenómenos, modos o costumbres entre Eligio y Cole podrían llegar hasta el infinito, porque la manera de concebir la realidad está mediatizada por un aprendizaje cultural e histórico distinto que en *Ciudades desiertas* no se toma en cuenta, ya que es una novela unilateral, se lee aquí lo que el mexicano piensa

o cree desde el cliché propio o adjudicado al Otro, a pesar del intento de dar voz al estadounidense que cada vez que lo hace firma su sentencia y es degradado, expuesto y criticado.

Los prototipos: la gringuez y el indígena mexicano asimilado al mestizo contemporáneo

Dos tipos étnicos son enfrentados en la novela, tipos que serán lo más representativo del país del que provienen. En el caso de México será el mestizo altamente indígena; en lo concerniente a Estados Unidos, el «gringo promedio» será el representante global de la clase media. Citemos:

¿Quién es ese mono? ¿Cuál? ¿Ese? ¡Ese el Elijah! ¿Eliya?
¿Qué es eso? Ese chavalillo de cara redonda y sonrisa empo-
trada. Ah sí, consideró Eligio, está vaciado el nene, desde
que lo vi me cayó en gracia porque me cae que es la imagen
caminante/a veces reptante. Es la imagen escalofriante de los
Estados Unidos, es la pura gringuez. La gringuez, repitió
Ramón, apreciando el término (93).

Es el mexicano el que se encarga de remarcar la presencia de Elijah, presencia que es sujeto de extrañeza y que a la vez es cosificado: «¿Qué es eso?», para inmediatamente después destacar dos características físicas: cara redonda y sonrisa empotrada. Esta descripción servirá para determinar que el personaje de Elijah, que es además un ser gracioso —por lo tanto cómico—, es la imagen de los Estados Unidos. Al tomar la instancia narrativa por estereotipo a este muchacho se han descalificado el resto de las otras presencias estadounidenses en el texto y se la valida como la real (lo verdadero). Y a esa figura se le da un nombre que la determina aún más: la gringuez. El término confiere a un individuo, Elijah, la capa-

cidad de contener la colectividad, EE.UU., en sí mismo. El término de «la gringuez» también es justificado por el mexicano al describir a Elijah como la imagen caminante y a veces reptante, e incluso escalofriante de los Estados Unidos. Los adjetivos calificativos son bastante significativos: caminante que implica movilidad; reptante, lo que está en lo bajo (pero sólo a veces); y escalofriante, lo que infunde temor. Estas características, lejos de mostrarnos a un tipo étnico «gracioso», lo presentan como una amenaza a pesar de su apariencia de «...muchacho recién desempacado de la adolescencia, de cara redonda, gafas también y sonrisa imborrable, the clean-cut kid who's been in college too, diagnosticó Susana» (15).

Es significativo que debajo de esa apariencia de amabilidad y condescendencia pueda generarse una descripción «escalofriante», que además no es una entre muchas sino «la» verdadera; otra vez la insistencia de determinar el todo por una parte. Es importante, también, señalar el lugar de procedencia: «¿Y tú de dónde eres?, preguntó Edmundo a la Gringuez. Yo nací en Casper, Wyoming, dijo la Gringuez orgulloso; es un sitio muy notable, ¿les gustan los vaqueros?...» (100).

«La Gringuez» es de la zona donde los vaqueros son figuras notables y sobresalientes, además está orgulloso de pertenecer a esta región de los Estados Unidos. No debemos olvidar que el cliché de los EE.UU. es el «cowboy», cuya representación es reconocida en todas partes del mundo; así, la instancia narrativa refuerza a «la gringuez» como la figura representativa de los valores de la sociedad estadounidense, pero el vaquero es una figura del pasado, figura que acerca a los estadounidenses a sus más próximas raíces: las de los hombres fuertes, emprendedores y colonizadores de Norteamérica. La contraparte de este enfrentamiento de tipos nacionales, será Eligio, quien encarna a la figura del indígena mexicano: «Eligio le parecía un ídolo azteca, una escultura de

obsidiana, nunca había conocido a nadie con un corte indígena tan puro y tan hermoso, agregó entusiasmada» (101).

La imagen del indígena mexicano será sobrevalorada y mitificada por el personaje estadounidense, así, Eligio se presenta como una alteridad «exótica»: «un corte indígena tan puro y tan hermoso». Es la diferencia radical con lo propio la que le confiere un valor frente al Otro. Será ese exotismo el que lleve a Irene a ficcionalizar la figura de Eligio: «poco antes de que él la invitara a viajar, Irene soñaba con él casi todas las noches y lo veía como un hombre fuerte, lleno de poder, más moreno aún de lo que en verdad era, e infinidad de veces ataviado con ropajes aztecas: grandes penachos, armas en la mano, taparrabos de tela fina, porque no era un indio cualquiera sino un príncipe azteca» (168).

Esta sobrevaloración de la figura mexicana está en relación con su pasado: «porque no era un indio cualquiera sino príncipe azteca»⁷. No se habla de él como un mexicano promedio, se recupera su ser como un hombre mítico que gesta su poder en tradiciones ancestrales: «un hombre fuerte, lleno de poder, más moreno aún de lo que era, ataviado con ropajes aztecas». El campo de definición de Eligio no es el de la realidad, como es el caso de «la gringuez», sino el de la ficción: el sueño. La definición está sustentada en la imaginación y la imposición de clichés literarios. Eligio es la representación de un pasado histórico, no de una realidad moderna, porque como enuncia Roger Bartra: «se cree que los mexicanos llevan dentro, incrustado en su ser profundo e inconsciente, un *alter ego* cuyas raíces se hunden en la noche de los tiempos y se alimentan de antiguas savias indígenas» (96); de tal suerte que siempre la figura de lo mexicano no puede deslindarse de lo

7 Para el promedio de los estadounidenses, cualquier indígena mexicano es azteca, desplazando la inmensa cantidad de pueblos indígenas que aún subsisten en la República mexicana.

prehispánico y los estereotipos modernos de la nueva mexicanidad y sus mitos son establecidos desde este principio.

La formación de arquetipos en *Ciudades desiertas*, ya sea del otro (la gringuez) o de lo propio (el indígena mexicano o el mexicano mestizo moderno), es una proyección cultural de la imagen que se ha formado la intelectualidad mexicana: «la formación de esta imagen sólo puede explicarse por la dinámica política de la cultura dominante y por la función de los arquetipos en los mecanismos de legitimación; es una imagen que no procede de la investigación científica, sino de la historia de la cultura nacional» (Bartra 92). Consciente o no-conscientemente esa representación es la que proyectamos y comercializamos, de la que a veces el mexicano se siente orgulloso y otras tantas avergonzado.

La búsqueda de las raíces: búsqueda de definición

La novela *Ciudades desiertas* nos propone la búsqueda de las raíces, de ahí la oposición entre dos modos de vida —el mexicano y el «gringo»— que se sistematiza en todo el relato. En la historia se insiste en destacar las diferencias de manera evidente para desvalorizar o enaltecer de manera arbitraria:

Bueno, está bien, México es el puro surrealismo, la pura pachanga, es una vergüenza, ¡Qué país!, pero la gente está mucho más viva que aquí y está aprendiendo a expresarse, a conocerse, a no tenerse miedo, y van a ver ustedes de lo que somos capaces si es que la clase media idiota no acaba de agringarse y los ricachones no se salen con la suya y nos ponen un horror militar; aquí en cambio, y no agravando a los presentes, la gente se ha convertido en robotcitos, se les está muriendo el alma, se han vuelto viejitos cuando en realidad ustedes son un pueblo joven, qué horrible ser anciano antes de tiempo (105-106).

La argumentación se inicia con una degradación de lo propio que en realidad no es sino una preparación para sobrevalorar el carácter de «estar vivo» (lo humano), frente a una alteridad que es autómatas (lo artificial): «se han convertido en robotcitos», además de que el uso del diminutivo agudiza el descenso. Por otra parte, se contraponen el sentido de búsqueda (movilidad) y de juventud del mexicano (lo nuevo) al automatismo y el envejecimiento prematuro de «los gringos» (lo viejo). De igual manera se hace explícito el rechazo a la semejanza porque priva la definición de lo propio: «y van a ver ustedes de lo que somos capaces si es que la clase media idiota no acaba de agringarse». Para la instancia narrativa, el parecerse al otro impide el crecimiento y la definición de lo que es propio, la alteridad se convierte en un ente despersonalizador. El mexicano busca su identidad en un presente, pero el estadounidense se empeña en reducirlo al pasado, pasado donde se engendra esa identidad definitoria, como se lo hace saber uno de los personajes a Eligio:

todos los mexicanos hacían muy mal en no valorar su herencia indígena, ¿no se daba cuenta Eligio que esa era la tragedia de Estados Unidos? Ellos habían decapitado toda posibilidad de raíces en su tierra, se habían adherido al mundo del otro lado del océano y habían execrado lo que su misma tierra les podía enseñar; habían despreciado las culturas indígenas y ya no había remedio, por eso le había dicho una vez que en ninguna parte llegaba a sentirse verdaderamente en casa, ella y todos sus paisanos están desarraigados (170).

La relación entre las raíces y la identidad es muy marcada en esta cita. La estadounidense, Irene, recrimina al mexicano su despegue a la herencia indígena porque cree que en el pasado está el origen de la identidad; la negación de lo que se fue le sirve aquí para enfrentar dos culturas. Lo significa-

tivo es que nos encontramos otra vez con una proyección de la realidad mexicana que representa en el Otro su tragedia. ¿No es el mexicano el que desprecia el pasado indígena? ¿No es él quien está en busca de su identidad? Recordemos la primera cita de este apartado: «ya van a ver ustedes de lo que somos capaces» (105). ¿No son los mexicanos quienes constantemente tienen que validar a su país frente al Otro? Se habla de la decapitación de culturas y del desarraigo entre los estadounidenses, pero también se ha expresado su capacidad para integrar otros grupos geográficos diferentes a su espacio de evolución para crear una sociedad que concentra una variedad inmensa de variantes raciales. El problema de desarraigo, como tal, parece estar más en relación con el pueblo mexicano que con el estadounidense: el discurso dice una cosa pero en el intradiscurso se puede observar la diferencia. Los signos, y sus relaciones entre ellos, nos llevan a suponer lo contrario. Nos encontramos, entonces, ante un problema doble de definición: el mexicano necesita ser reconocido en el exterior (el afuera) por los Estados Unidos, pero también en el interior de su sociedad (el adentro); asimismo, es significativa la concepción que se tiene de los Estados Unidos como un pueblo desarraigado y nómada:

Irene seguía junto a él y le decía, muy suavemente, que en ese momento comprendía que su problema consistía en que no encontraban sus raíces, sabía que todo el territorio era su país pero jamás había logrado sentirse en casa en ninguna parte, ajá, ajá, decía Eligio; Irene había nacido en Oregon, en un pueblito precioso de las montañas, pero allí nunca se sintió en casa, y en Arcadia estaba a gusto pero tampoco era lo que ella quisiera, había recorrido gran parte del país y por doquier era lo mismo: ella sólo podía entender en abstracto cosas como la patria, pero jamás en lo concreto. La población aquí es nómada, intervino Ramón (107).

Si bien podemos hablar de una proyección de lo propio en lo altéreo, también existen rasgos distintivos que sí se alejan del Mismo. La alteridad estadounidense es una inmensidad (recuérdese que EE.UU. sistemáticamente nunca deja de ser grande, inmenso, descomunal, gigantesco); un territorio homogéneo «doquier era lo mismo»; una entidad abstracta: «la patria» (lo intangible); y con una población nómada (el movimiento). Este país es, en oposición a México, un espacio de movimiento continuo y homogéneo, mientras que México pareciera privilegiar lo estático y la discontinuidad. Hay que recordar en este punto que la descripción que hace la instancia narrativa de los EE.UU. no es enalteciendo estas características, sino desvalorizándolas, porque son ellas las que no consiguen arraigarlos en ningún lado. El discurso parece minar el camino para creer verdaderamente que nos encontramos ante una postura de pensamiento estadounidense, hay algo que nos conmina a pensar que se filtra el pensamiento mexicano en la concepción y construcción de ese discurso de lamentación sobre el pasado decapitado y perdido que expresa Irene, personaje estadounidense. Y es a través de la voz de los personajes estadounidenses, de esa focalización narrativa que llama la atención sobre el mito del edén subvertido la que ha marcado el pensamiento del mexicano contemporáneo. Es así que

la fuerza mitológica del paraíso perdido —del buen salvaje derrotado— no radica exclusivamente en su profundidad histórica, sino también en el hecho de que forma parte de una moderna red de mediaciones culturales y políticas; esta red tiene su propio dinamismo, relativamente distinto del que caracteriza al conjunto primigenio de mitos. La diferencia principal radica en el hecho de una elaboración actual del mito del edén subvertido es parte de un amplio sistema de legitimación política, cuya efectividad se basa no

sólo —ni principalmente— en que produce los más profundos arquetipos psicológicos, sino que logra reproducir (re-crear) las estructuras más profundas de la colectividad social (Bartra 33).

Concluyendo

En la novela que se analiza descubrimos una fuerte oposición entre las representaciones de lo civilizado frente a lo bárbaro, marcada entre paréntesis en el análisis del texto. La manera en la que en la novela enfrenta los Estados Unidos *versus* México, que es lo que nos ocupa en este artículo, se construye a través de una serie de representaciones que corresponden a una visión occidentalizada y moderna. Esta visión determina lo altéreo, lo incluye o excluye de su ámbito, es un ente regulador que permite la incorporación a un espacio homogéneo: la modernidad. México no responde, desde esta perspectiva de la obra y en la época de la novela analizada, a la categorización de civilizado por varias razones. La primera, por sus orígenes: indios y mestizos, seres de piel morena que no corresponden al ideal occidental, el hombre blanco; como la instancia narrativa lo remarca: Eligio es un «indio irreversible». Esta fijación y marca de superioridad que se da por las raíces y por el color, dificultan las relaciones entre ambas instancias y al mismo tiempo desestabilizan la definición de una nación, de un pueblo, que es el producto de múltiples mezclas y que busca su reconocimiento ante los Otros. México es ante los Estados Unidos un ente confuso e indefinido, que se rechaza precisamente porque es amorfo y heterogéneo; y este rechazo del exterior agudiza nuestro conflicto de rechazo hacia el interior, porque para nosotros los Estados Unidos, como representante de la civilización occidental, son magnánimos, mientras que

el México contemporáneo es nulo e inexistente ante nuestros ojos y el de los otros. Señalemos lo que Octavio Paz afirma con relación a esta exclusión del ser mexicano contemporáneo de cara a los Estados Unidos⁸:

La mayoría de los poetas o escritores norteamericanos ignoran o disminuyen a la cultura o al hombre latinoamericano. Ejemplo de lo primero: en los *Cantos* de Erza Pound, ese gran monumento de voracidad enciclopédica de los Estados Unidos, aparecen todas las civilizaciones y todos los hombres, excepto el mundo precolombino y la América hispano-lusitana [...] invariablemente nuestro pasado indígena o nuestro paisaje los exalta pero también invariablemente encuentran insignificante al hombre latinoamericano contemporáneo. América Latina: ruinas,

8 Para el mexicano de finales de la primera mitad del siglo XX la alteridad desestabilizadora será los Estados Unidos. Una otredad que lo obsesiona, nuevo colonizador, imponiendo sus modos y costumbres, sus sistemas de pensamientos, su control bajo la diplomacia de una política exterior que intenta sumar a México a su espacio de consumo. Este México, en doble movimiento, lo rechaza pero simultáneamente es seducido por sus productos comerciales como culturales. Es el primerísimo mundo, la serpiente que ofrece la manzana — si se me permite la analogía— de un paraíso moderno. La barrera es el lenguaje, que hay que franquear y asimilar si se quiere pertenecer a ese universo de posibilidades infinitas y homogeneizarse. Los jóvenes serán los primeros seducido ante ese fruto que promete liberación y acaso nuevos modelos de conocimiento del mundo, por medio del lenguaje— la inserción en de muchísimos anglicismos en e español mexicano—, lo literario, lo musical y la moda es que se filtra un sesgo colonizador estadounidense. Como bien lo señala Margo Glantz en su ensayo «La Onda diez años después: ¿epitafio o revaloración?»: «el lenguaje de la onda es, como diría Steiner de Nabokov en *Extraterritorial*, el producto de un incesto. En efecto, nacida del cruce a veces vergonzosos del albur caifanesco de barrio marginado —de frontera— y del inglés, el lenguaje de la onda surge como un híbrido, semejante a esos mestizos producidos e infamados durante la Colonia donde alternaban el negro, el chino, el mulato, el saltapetrás, el criollo, el indio... Ahora esos mestizos forman la nación» (98).

naturaleza y unas figuras borrosas —los criados y el gerente del hotel—. Mientras que las visiones que tenemos los latinoamericanos de los Estados Unidos son descomunales y quiméricas (*El laberinto...* 298).

Otro punto que queremos resaltar sobre este juego de representaciones es el ámbito de la pobreza frente a la riqueza que se intenta traducir inmediatamente en el enfrentamiento cliché de bárbaros = pobreza-suciedad / civilizados = riqueza-limpieza. En la novela es evidente esta asociación que contiene juicios de valor específicos que de manera no-consciente establecen que la civilización occidental es superior a las otras y que, dentro de ella, la más perfecta es la rama estadounidense o la de los países del primerísimo mundo. Citaré aquí rápidamente algunas de las descripciones que se hacen de los extranjeros frente a los ciudadanos estadounidenses: Altagracia, la filipina, es asociada a una máquina que escarba en la basura; Joyce, la sudafricana, es catalogada como una «puerca»; México es insalubre —«siempre te da la venganza de Moctezuma (diarrea)»—, corrupto y pobre, y sus ciudadanos compran todo de segunda mano; los extranjeros en su totalidad carecen de reglas de urbanidad y conducta, comen en el suelo, beben mucho y se golpean e insultan entre sí (los nigerianos, argentinos, egipcios, entre otros). En cambio, los Estados Unidos poseen una veta inmensa de *Senor Citizen*, de ricas-damas-protectoras-cultas, de privilegios y comodidades, de alta conciencia sobre la salud y la educación.

Todo ello se presenta como los índices que marcarán el desarrollo de un pueblo «civilizado» en oposición a otro. Y estos índices, que en nuestro caso hablan de nuestro subdesarrollo frente a la cultura occidental, se trasladan a esferas diversas como la alimentación. Es significativo que la comida

entre en relación directa con el grado de desarrollo o no del país implicado, porque es bien sabido que hay una serie de imposiciones occidentales, a estos niveles, para integrar o no a una nación a la categoría de moderno. Así, encontramos que existen infinidad de arbitrariedades que reducen al Otro frente a normas impuestas por sociedades de realidades distintas. A propósito de ello, Octavio Paz también señala que

entre los índices del desarrollo figuran el trigo y el maíz: el comer pan de trigo es uno de los signos de que se está más allá de la línea que separa a los subdesarrollados de los desarrollados, en tanto que comer tortilla de maíz señala que se está más acá. Dos razones se alegan para justificar la inclusión del trigo como uno de los índices del desarrollo: sus mayores virtudes nutritivas y ser un producto cuyo consumo revela que se ha dado el salto de la sociedad tradicional a la moderna. Es un criterio que condena al subdesarrollo por la eternidad al Japón, ya que el arroz es menos nutritivo que el trigo y no es menos «tradicional» que el maíz. Por lo demás el trigo tampoco es «moderno», de modo que nada lo distingue del arroz y del maíz excepto pertenecer a otra tradición cultural, la de Occidente (322).

Estados Unidos, la civilización occidental, ha ganado la batalla, ha logrado castrar y apropiarse de la palabra desarrollo —que sería el extender lo que está arrollado, desplegarse, el crecer libre y armoniosamente de cada pueblo— para proponer su desarrollo como sinónimo de progreso y modernidad porque se sustenta en el poder económico. Y el México «civilizado» cree que si se adapta a este modelo será el reflejo del espejo en el cual se mira. Así, la porción desarrollada de México impone su modelo a la subdesarrollada, sin advertir que ese modelo no le es

propio ni le corresponde a su realidad histórica, psíquica y cultural, siendo una copia de otros modos y costumbres, de arquetipos occidentales, en este caso estadounidenses; es, además, una imposición, un modelo que no representa lo que somos. Estas representaciones de lo civilizado frente a lo bárbaro en el texto *Ciudades desiertas* responden a una visión etnocentrista de las cosas, se juzga lo Otro a partir de lo propio, visión que se nos impone del exterior (EE. UU.) y se obliga al interior a imponer (el enfrentamiento entre los dos Méxicos), pero también es un etnocentrismo con pretensiones universalistas: se parte de lo particular para inmediatamente generalizar. Dos movimientos de un mismo problema: la imposición de lo propio. Y este pensamiento se inscribe no sólo en los Estados Unidos del texto, sino en el pensamiento mexicano, que es el que se vierte en la novela: es México quien mira y determina las cosas de esa manera. Tzvetan Todorov explica estas dos perspectivas que se desprenden de una visión de este tipo:

En la primera, la diversidad es la de los propios seres humanos; en este caso, se quiere saber si formamos una sola especie o varias; y, suponiendo que sea una sola, cuál es el alcance de las diferencias entre los grupos humanos. Se trata del problema de la unidad y la diversidad humanas. En cuanto a la segunda perspectiva, se desplaza el centro de atención hacia el problema de valores: ¿existen los valores universales y, en consecuencia, la posibilidad de llevar los juicios más allá de las fronteras, o bien, todos los valores son relativos (de un lugar, de un momento de la historia, incluso de la identidad de los individuos)? Y, en el caso que se admitiera la existencia de una escala de valores universal, ¿cuál es su extensión, qué abarca, qué excluye? Y el problema de la unidad y de la diversidad se convierte en este caso, en el de lo universal y lo relativo (21).

Y partiendo de estas dos perspectivas, Todorov define la posición etnocentrista de la siguiente manera:

El etnocentrismo es una opción del supuesto universalismo de valores... Consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que yo pertenezco. El etnocentrista es, por así decirlo, la caricatura natural del universalista. Éste, cuando aspira a lo universal, parte de algo particular, que de inmediato se esfuerza por generalizar; y ese algo particular tiene que serle necesariamente familiar, es decir, en la práctica, debe hallarse en su cultura. Lo único que lo diferencia del etnocentrista —pero evidentemente en forma decisiva— es que éste atiende a la ley del menor esfuerzo y procede de manera no crítica: cree que sus valores son **los** valores, y esto basta; jamás trata, realmente, de demostrarlo. El universalista no etnocéntrico (que cuando menos podemos tratar de imaginar) trataría de fundamentar en la razón la preferencia que siente por ciertos valores en detrimento de otros; incluso, se mostraría particularmente vigilante respecto de aquello que, aun cuando le pareciera universal, figurara en su propia tradición; y estaría dispuesto a abandonar lo que le es familiar y a adoptar una solución observada en un país extranjero, o encontrada por deducción. El etnocentrismo tiene, pues, dos facetas: por una parte, la pretensión universal, y por la otra, el contenido particular (fuertemente nacional) (21-22).

El juego de contradicciones actúa en el texto. México es un país occidental, se habla en español, la religión es la católica, sus habitantes han sido educados bajo las normas de esta cultura, su visión (etnocentrista) de mundo es occidental; sin embargo no es un país moderno, ni homogéneo en su interior, y es esto lo que le impide ser percibido como un ente civilizado. En esta búsqueda de aceptación, el mismo México se niega y se exalta, procede de la misma manera que

EE.UU., enaltece al indio muerto, a las culturas prehispánicas, pero se avergüenza del indio vivo y de sus tradiciones populares, ataca al Otro pero padece el mismo mal: mirar las cosas desde una perspectiva de etnocentrismo, hacia fuera y hacia dentro de sí.

Esa necesidad de insertarse en un ámbito de la modernidad lo desestabiliza aún más, pues no puede deslindarse de un pasado plural que lo reclama y lo condena, ya que para validarse frente a los otros se inventa un edén mítico; no sólo para alimentar los sentimientos de culpa ocasionados por la destrucción —del pasado idealizado frente al presente que los nulifica de cara a lo altéreo, que asociamos a instancias extranjeras y que finalmente es desde lo propio que se gesta—, «sino también para trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora; indispensable, asimismo, para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial» (Bartra 32).

Ciudades desiertas es un excelente ejemplo de las contradicciones, de las búsquedas y de las fallidas definiciones sobre la identidad del mexicano, sobre la llamada mexicanidad, sobre la puesta en escena del pasado de un país rico en tradiciones ancestrales frente a una incansable necesidad de integración en un mundo moderno y globalizante. Y bajo la paradoja de un presente bárbaramente civilizado, y un pasado arcaico cargado de civilidad primigenia y mitificada, el mexicano va tras las huellas de su origen y de su lugar de pertenencia.

EL AXOLOTE COMO ANALOGÍA IDENTITARIA
DEL MEXICANO DEL SIGLO XX

Mucho es lo monstruoso,
pero no hay nada que sea más monstruoso que el hombre.
Sófocles, *Antígona*

Se enfatiza que el monstruo es pura ficción, ficción catártica en la que depositamos toda la liberación que nos puede brindar aquello que en apariencia es ajeno a nosotros. El monstruo es «lo otro» en diferentes niveles: morales, sociales, sexuales, políticos, culturales, un doble maldito cuya raíz es origen de uno mismo —como individuo o sociedad— ingobernable y caótico. El monstruo es ambiguo, un signo poderoso y altamente connotativo por su estatus de ser imaginario e imaginado culturalmente. Lo hemos utilizado para descifrar, de manera simbólica o por analogías, el sentido de lo que somos detrás de la cara luminosa que se pretende proyectar al mundo. Siendo así, no es de extrañar que lo utilicemos como un medio, que enmascarado bajo distintos discursos, nos ofrece lecturas críticas de sociedades en su devenir histórico o en su construcción de identidad. Necesi-

tamos de él para ejemplificar la conciencia moral de cara a los fenómenos sociales con el afán de desculpabilizarnos de lo que hemos creado o en realidad podemos ser.

En el catálogo tradicional de monstruos, el axolote tiene difícil ubicación porque no es una invención y existe; ahora bien, sí ha sido tomado por la imaginería popular, entre otras instancias, para encarnar lo monstruoso en relación con lo metafórico, la analogía o el mito. Así, este anfibio es portador de múltiples evocaciones y representa, mayoritariamente, una variedad de posibilidades que giran en torno de la identidad mexicana. Ser inquietante, misterioso, biológicamente extraño; comparado por algunos con mujeres en sus modos y costumbres, vislumbrado por otros como un adolescente negado a crecer. Seres míticos o encarnaciones de un dios cobarde, miedoso, han hecho de este pequeño lagarto acuático de la laguna de México, feo y ridículo, como lo calificó Francisco Javier Clavijero, emblema del mexicano del siglo XX en la búsqueda y configuración de su identidad. Este pequeño animal, nacido del mito, con su cabeza larga, su boca grande, la lengua pequeña, ancha, cartilaginosa; de piel blanda y negra, con cuatro patas, ni rana ni salamandra, ha sido y es objeto de estudios biológicos, filosóficos, artísticos, literarios, políticos, religiosos, sociales.

Roger Bartra, en su libro *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, es quien más ha insistido e instituido, en el complejo sistema de representaciones de lo nacional, el canon del axolote¹ como una puerta al reconoci-

1 «Soy consciente de aplicar la metáfora del axolote violento a la realidad. Es mi intención confesada forzar la imaginería mexicana sobre el carácter nacional para introducirla a un canon o conjunto de estereotipos y observar, después, que el canon aparece en la cultura política mexicana como una representación tragicómica de la vida cotidiana, de la masa del pueblo. Lo llamaré el canon del axolote. Como se puede comprobar, el uso

miento del ser mexicano aludiendo que: «el carácter nacional mexicano solo tiene, digamos, una existencia literaria y mitológica; con ello no le quita fuerza ni importancia, pero nos debe hacer reflexionar sobre la manera en que podemos penetrar el fenómeno y sobre la peculiar forma en que se inserta en la estructura cultural y social de México» (16).

En esta lectura reflexionaré, partiendo de esa premisa, sobre cómo el efecto monstruoso rodea de ambigüedad el origen del mito del axolote para luego centrarme en dos representaciones literarias que hacen de él, y de su espacio de vida, los escritores Juan José Arreola (1918-2001)² y Salvador Elizondo (1932-2006)³, evidenciando así, a partir de

del canon del axolote como metáfora de la cultura política provoca ciertas asociaciones entre los hechos sociales y los fenómenos biológicos, asociaciones de ideas que tradicionalmente se han alojado en la raíz del pensamiento nacionalista» (Bartra 20-21).

2 Nacido en Ciudad Guzmán, Jalisco (Zapotlán el Grande), es uno de los narradores más originales y vanguardistas del México de la primera mitad del siglo XX. Cultivó principalmente el cuento y recibió entre otros reconocimientos el Premio Nacional de Lingüística y Literatura 1976, el Premio Nacional de Periodismo, el Premio Nacional de Programas Culturales de Televisión o la condecoración del gobierno de Francia como oficial de Artes y Letras Francesas. Falleció el 3 de diciembre de 2001 en Guadalajara, Jalisco. Sus obras más destacadas son: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *La hora de todos* (teatro, 1954), *Punta de plata* (1958), *Confabulario total* (1962), *La feria* (novela, 1963) *Palíndroma* (1971), *Bestiario* (1972), *Inventario* (1976) *Confabulario personal* (1979).

3 Nacido en Ciudad de México el 19 de diciembre de 1932, estudió de Artes plásticas y Literatura inglesa. Entre los reconocimientos que recibió se encuentra el Xavier Villaurrutia (1965) y el Nacional de Letras (1990). Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional. Fundó y dirigió la revista *S. Nob.*, y fue colaborador de *Plural* y *Vuelta*. Falleció el 30 de marzo de 2006 en la Ciudad de México. Entre sus obras destacan: *Farabeuf o la crónica de un instante* (novela, 1965), *Narda o el verano* (cuentos, 1966), *El hipogeo secreto* (novela, 1968), *El grafógrafo* (relatos, 1972), *Camera lucida* (textos, 1983) y *Elsinore: un cuaderno* (novela corta, 1988).

sus construcciones textuales, la forma en que se articula este extraño animal a lo mexicano desde el mito, la historia y la analogía social⁴.

El efecto monstruoso

Siendo el monstruo un ser que parte tanto de lo imaginario o como de lo real, existen una serie de directrices que marcan su desempeño en los contextos culturales en que se desenvuelve. El monstruo no sólo es metonímico sino que desencadena una serie de efectos secundarios de interpretación sobre lo que se «monstrifica», al constituirse como «un registro no tanto de patología como de sintomatología social, y es al mismo tiempo un síndrome ambiguo de suciedad moral, angustia, caos, fealdad, artificio engañoso y descargo de conciencia...» (57), como bien lo señala Rafael Ángel Herra en su libro *Lo bello y lo monstruoso*, y de quien he tomado, para este acercamiento analítico, el concepto y el manejo de lo que él denomina «el efecto monstruoso».

Para Herra, «el monstruo tiene el efecto de lo diferente, de lo que se quiere que sea diferente, para poder someterlo a las delicias de la renegación, para no caer bajo la ley que obliga a cargar con él por el hecho de ser una horrenda, inenarrable verdad» (36). Es el caso del axolote que, como veremos en los siguientes apartados, ha sido el receptáculo de la negación al cambio, a la evolución y la trascendencia, que bajo el efecto de la monstruosidad de lo real, reconvertido en ficciones, nos ofrece como consecuencia una representación

4 Todas las citas de los cuentos «El ajolote», de Juan José Arreola, y «Ambystoma Tigrinum», de Salvador Elizondo, están tomadas del libro *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano* (2011), de Roger Bartra. Con el fin de dar fluidez al texto, sólo se registrará entre paréntesis la página donde aparezca el ejemplo.

de la realidad contextual desde la focalización de los que sustentan el poder. El axolote, sin embargo, no es un monstruo, eso le debe quedar claro al lector, sino un ser monstrificado⁵, y será estudiado aquí bajo su dimensión social como:

un ente entre otras cosas, que puede suscitar ciertos *efectos* excepcionales. Estos efectos se pueden leer diferentemente, por ejemplo:

- a) Aquel que se presenta (lo que equivale a ser visto) como algo distinto de sí mismo o de lo que suele tenerse por su identidad.
- b) Puede cumplir funciones sucedáneas, es decir, estar ahí como representación de otra cosa.
- c) Puede darse como imaginario o bien como entidad real a cuya aparición física se le incorporan presupuestos imaginarios,
- d) Y en fin, puede ser asumido socialmente como distinto de lo que es. *El efecto funciona a la manera de un como sí*, es decir, cuando lo empírico, es material sensible, resulta fantasmáticamente transfigurado y construido en entidad imaginaria; cuando lo imaginario es asumido como realidad socialmente confirmada; o bien cuando un este se ve destinado a cumplir la función de otro (un *quid pro quo* libremente aceptado) (Herra 24).

Nuestro axolote se ajusta, como daremos cuenta, a muchos de estos efectos monstruosos que se despliegan o desdoblán en las visiones que de él se tienen en el imaginario colectivo o en la literatura, y que resuelven y asumen su condición como «verdadera» aún naciendo de la ficción más fantástica e improbable.

5 La traducción del náhuatl de axolotl sería «fenómeno marino», aunque en inglés lo traduzcan como «water monster».

Los orígenes del mito

El sentido del sacrificio no siempre es la última salida. Pocos renacen de sus cenizas y no se necesita arder en las brasas más aterradoras para renovarse. Podría haber sido un argumento para defender un poco la postura del dios Xólotl, quien imploró por su vida, sin ser escuchado, y quien huyó para conservarse demostrando con ello que su naturaleza era más humana que divina, ocultándose, mimetizándose entre el maíz y entre el magüey para finalmente buscar refugio en el agua y convertirse en un axólotl. Pero ni esto le salvó, y lo mataron como a los otros dioses, probando que en toda cosmovisión religiosa el sacrificio de unos pocos es la redención de la colectividad.

Si reflexionamos sobre ello, ser axolote lleva ya un sino discursivo difícil de erradicar desde el punto de vista de su construcción mítica, no sólo precolombina sino occidental — en ese sincretismo del que el mito es preso—: nadie puede revelarse a su destino. Recordemos que esta versión del «dios cobarde» la conocemos por fray Bernardino de Sahagún a través de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, quien para la reinterpretación de los signos y «sus cosas» los lee a partir de una perspectiva occidentalizada y se suscribe a ella con toda su carga discursiva y con su inequívoca perspectiva cultural y religiosa. De esa manera, suma al nuevo signo su visión e incorpora una cadena inevitable de características —ya no digamos positivas o negativas, pero sí monstruosas: no solamente por ser un dios híbrido anfibio-humano sino por su capacidad de mimetizarse, camuflajearse y, con ello, de engañar— que perdurarán y darán pie a otras interpretaciones a partir del primer reconocimiento y clasificación del mismo.

Xólotl, dios náhuatl, pasa a la posteridad desde la reinterpretación occidental— asociado y emparentado con la lectura

cristiana— como el que «le temía a la muerte», no como el que se cuestionó si era necesario o no inmolarsse, o si ese acto de negación podría haberse leído desde otra arista, no de súplica o piedad nacida del temor a morir, sino de reflexión sobre si tras inmolarsse en realidad se obtendría algún cambio. Desde la postura religiosa occidental, la fe se impone a toda razón; además, como una ironía más que cruel, se sabe que el sacrificio de los dioses fue inútil y no funcionó para poner en marcha de nuevo al sol. Sin embargo, manifiesto está, escrito en los cielos como en la tierra, que no habrá lugar en este mundo para esconderse, para huir del destino. A Xólot lo encontraron, lo mataron, lo hicieron cumplir con su designio: representar tanto en la vida como en la muerte al que huye, al que se transforma. Así quedaron claras todas las posibles connotaciones simbólicas que en los siglos siguientes serían argumentos para usarse como analogías o alegorías de todo tipo, para incrementar o disminuir su historia según el contexto en el cual se inserta esta criatura.

El dios Xólotl, sin más pretensión que la vida, o precisamente por conservar su vida, sin ese sentido de colectividad y de sacrificio, fue desvirtuado, acosado, confinado por demostrar el egoísmo propio de un ser involucionado desde ciertas perspectivas; que se niega a mirarse y a ser parte de un todo. Es por ello que este dios es periférico y reducido al castigo, al rechazo y su descendencia condenada a un estado lavararlo, porque: «esa metamorfosis del sacrificio, es el acto más humano de los dioses y, al mismo tiempo, el acto más divino de los hombres, es horrendo, horrendamente sacro. Monstruo y signo, signo revertido a sus fuentes, signo a punto de comprimirse y jamás signo que se ensancha» (Herra 78), lo que equivale a decir que no puede romper las normas, y si lo hace, deja de ser sagrado y se convierte en monstruosidad.

Más allá de las representaciones míticas o precisamente por ellas, este anfibio, el real, cuya biología responde a sus propios procesos de evolución, se ha convertido en símbolo, en emblema, en su ambigüedad discursiva desde sus orígenes hasta ahora, de una de las preocupaciones más sobresalientes del mexicano del siglo XX: el reconocimiento y aceptación de su identidad sincrética, mestiza, híbrida como ese dios anfibio y humano que no pudo o no quiso lanzarse al fuego para reconocer o enfrentar su nueva naturaleza.

La concepción y el rechazo de una descendencia

La evolución metafórica que ha sufrido este pequeño animal depende mucho también, y como se ha insistido, del contexto histórico donde se inscribe el relato para crear analogías o símiles. En el caso del cuento «El ajolote», de Juan José Arreola, publicado en su libro *Bestiario* (1972), se recoge la tradición primera de este anfibio al establecer una relación estrecha con el mestizaje, su herencia y su descendencia.

Llama la atención que desde el inicio del cuento Arreola establece dos referencias connotadas como dignas de confianza: «una: el autor de las *Cosas de la Nueva España*; otra: la autora de mis días» (317). La primera pertenece a la tradición histórica, aunque sabemos que la referencia es inventada y se la adjudica a fray Bernardino de Sahagún, como ya dijimos; la segunda se refiere a la tradición popular representada por la madre. En esta ambigüedad y ficcionalidad «digna de confianza» se instaura la descripción:

¡Simillima mulieribus!, exclamó el fraile al examinar detenidamente las partes idóneas en el cuerpecillo de esta sirenita de los charcos mexicanos.

Pequeño lagarto de jalea. Gran gusarapo de cola plana y ojeras de pólipos coral. Lindos ojos de rubí, el ajolote es un *lingam* de transparente alusión genital. Tanto, que las mujeres no deben de bañarse sin precaución en las aguas donde se deslizan estas imperceptibles y sucias criaturas. (En un pueblo cercano al nuestro, mi madre trató a una señora que estaba mortalmente preñada de ajolotes).

Y otra vez Bernardino de Sahagún: ...y es carne delgada muy más que el capón y puede ser de vigilia. Pero altera los humores y es mala para la continencia. Dijéronme los viejos que comían axolotl asados que estos pejes venían de una dama principal que estaba con su costumbre, y que un señor de otro lugar la había tomado a la fuerza y ella no quiso su descendencia, y que se había lavado luego en la laguna que dicen Axoltitlan, y que de allí vienen los acholotes (317).

Es interesante destacar cómo las dos voces autorizadas coinciden al describir al anfibio desde posturas aparentemente opuestas: el fraile desde el discurso científico, la madre, desde la experiencia. El primero califica en latín, luego lo compara con un ser mitológico, las sirenas, validando y comparando desde lo inexistente o fantástico al ajolote para después asociarlo con un término en sánscrito, *lingam*, cuyo significado, marca o signo, resulta simbólico en este texto. Continúa con una descripción biológica sobre la constitución del animal para concluir con los modos y costumbres —a manera antropológica— previniendo su ingesta y su contacto.

Será la segunda voz autorizada, la de la madre, que se intercala en el discurso de Sahagún —incursión enfatizada por el paréntesis—, la que avale lo antes dicho a través de la experiencia: ella trató a una mujer «mortalmente preñada», para que cuantitativamente pese también esta perspectiva. La instancia narrativa incluye otra referencia de corte popular

en la tradición oral: la historia que los «viejos» le cuentan a Bernardino sobre el verdadero origen de los ajolotes; referencia inventada, pues sabemos que no responde al mito del dios Xólotl, aunque el fraile la recogió en su libro no aparece en ninguna otra parte registrada. La narración de «los viejos» sitúan a la descendencia de la «dama principal» en un espacio periférico y de exclusión: la laguna Axoltitla donde se lavó para liberarse del ultraje, pero que aún en esa negación y repudio dio origen a los *acholotes*⁶. Curiosa resulta la ambigüedad de la historia, el anonimato de los padres a nivel étnico señalando solamente la procedencia, «señor de otro lugar», y el estatus, «dama principal» de la mujer, quien además está menstruando. Esta precisión en la diégesis no es gratuita, recordemos que en el pensamiento occidental-

6 Llama la atención, aunque no se puntualizará en ello, la asimilación —no consciente quizá— de la que es objeto la descendencia de los axolotes a la tradición del imaginario popular medieval sobre los «Pueblos monstruosos», registrados en los bestiarios y que fueron inspiración para Juan de Mandávila, Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro o Tomás de Canterbury. Razas imaginarias o deformadas por los viajeros occidentales, en su mayoría, que veían en ellos no sólo signos de diferencia antropomorfa, sino modos y costumbres considerándolos salvajes. «Me interrogas sobre las tierras incógnitas del mundo y sobre la credibilidad que debe de otorgarse al gran número de monstruos que se dice viven en las regiones desconocidas de la tierra, en desiertos y en islas del océano y en los escondrijos de los montes lejanos», así empieza el medieval *Liber Monstrorum* evidenciando, de manera inequívoca, la ecuación monstruo = tierra lejana o desconocida que caracteriza a los pueblos monstruosos. Lejanía y monstruosidad subraya un salto de nivel que presupone una barrera entre nosotros y los demás; la lejanía, la marginalidad respecto a lo conocido, es un elemento constante en la representación de lo «ajeno». «La monstruosidad se utiliza para definir, además de la barrera geográfica, un salto cualitativo entre monstruos y el hombre, que puede ser signo positivo cuando la monstruosidad sea considerada como emblema de superioridad (es el caso de divinidades, de los seres intermediarios); o de signo negativo, como es el caso de las razas monstruosas en las que las diferencias evidencian inferioridad» (Izzi 396-397).

medieval se tenía la creencia de que al no respetar «...el tiempo u otras normas dictadas por Dios y la Naturaleza, como está escrito en el profeta Esdras: las mujeres manchadas de sangre menstrual engendrarán monstruos» (Paré 23).

La programática textual semantiza todos estos elementos en aparente estado de contradicción, que van de una tradición a otra (cultura/popular), de un discurso a otro (científico/empírico), de un sistema simbólico-mítico (occidental/precolombino) combinado con una fuerte presencia religiosa para reforzar la metáfora de construcción de la nueva descendencia monstruosa del axolote-acholotes, y adquirir, así, mayores niveles de similitud con lo social, lo histórico o lo religioso. Esto mismo lo podemos observar a nivel nominativo en el texto, donde, a pesar de su brevedad, se nombra al anfibio mexicano de diversas maneras, enfatizando la problemática de definición del ser en su denominación y aprehensión, estableciendo focalizaciones muy claras de cercanía o alejamiento del sujeto en función de cómo se le nombra. Así, para el extranjero erudito, desde el plano del estudio, desde la diferencia, es el axólotl; para los «viejos» que lo comen, cuya presencia es cotidiana y familiar, son *acholotes*; para el mestizo (la madre y el narrador), la «x» pasa a ser una «j», dando lugar a una marca de hibridación o mestizaje lingüístico, es ajolote. Con ello se establece un sistema de representación nominativa que nos ofrece la evolución de un ser que, a pesar de su estado larvario, se moviliza a niveles míticos, simbólicos y discursivos, enriqueciéndose como signo.

Es el ajolote de este cuento un ser que no deja de reproducirse, que engendra mortalmente porque fue engendrado en la violencia, que es monstruoso y se rechaza al ser concebido en la bastardía, en el no reconocimiento. Sin tener claros sus orígenes, sin que nadie lo reclame o lo desee, es un híbrido nacido del mito y asociado con lo femenino en un mundo acuático y

en su ciclo de catástrofes menstruales⁷. El efecto monstruoso, en la construcción y representación de este axolote arrioleano, denota rechazo, descalificación, vergüenza, cumpliendo así con los cuatro incisos de *efectos excepcionales* que propone Herra y que lo conducen hacia la monstrificación. Estos ajolotes, incluso, «son imperceptibles», pero están ahí, mirando el mundo con sus «lindos ojos de rubí» desde el fondo de esa laguna, a la que dicen Axolitla, y que en su confinamiento les pertenece.

Axolotitlán: la construcción de un espacio posible

El siguiente texto del que se desprenden algunas reflexiones es «Ambystoma Tigrinum», de Salvador Elizondo, que pertenece al libro *El grafógrafo* (1972), y que guarda muchos puntos de similitud con el cuento de Juan José Arreola, motivo por el cual lo seleccioné para hacer esta lectura en aparente contrapunto. Si bien los dos escritores responden a generaciones distintas y se inscriben en un proyecto estético diferente, ambos tratan algunos aspectos fundamentales que demuestran su pertenencia a un mismo contexto; contexto que ha arrojado una prefiguración cultural del axolote impactando a niveles conscientes, o no conscientes, la representación del mismo.

El cuento, del que sólo tomaremos las descripciones del ajolote y su espacio mítico, narra la extrañeza y las reflexiones del personaje narrador desde la definición, los mitos, la biología, la imaginería popular, la sexualidad y erotismo, lo onírico y la experimentación. Esta última de una crueldad

7 Síntoma textual que no se profundizará en este trabajo pero que ya apunta hacia una problemática de orden genérico en relación con las ajolotas y los ajolotes, mujeres y ajolotes, estableciendo una interesante oposición entre lo femenino/masculino a varios niveles en los dos textos analizados. En el cuento de Elizondo, incluso, hay una serie de referencias fálicas directas como símil del anfibio y se menciona también el mito de la vagina dentada.

enfática en las descripciones, en las que se nos cuenta que utiliza drogas para intentar develar el perpetuo mutismo de estos seres, al tiempo que hace atroces experimentos fallidos al desmembrar a algunos axolotes para insertarles cabezas a los vivos con el fin de acelerar un proceso de metamorfosis que los motive a convertirse en salamandras:

Después de una carnicería que dura ininterrumpidamente seis horas de trabajo sobre una pequeña plancha de mármol y después de sacrificar a mi falta de destreza con el bisturí y las tenacillas las cabezas torpemente amputadas de cinco o seis ajolotes de color claro, consigo injertar, cosiéndola con sedal muy fino, una cabeza de estas en el lomo del ajolote receptor de color oscuro. Al cabo de dos horas es posible excitar fácilmente los reflejos oculares de la cabeza huésped. Al cabo de veinticuatro horas los reflejos son más débiles, pero la cicatrización está consumada. A las treinta y seis horas del trasplante extraigo las costuras. Se trata de un experimento preparatorio antes de proceder a provocar la transformación de este ajolote en salamandra (312).

Es evidente el grado de tortura y sometimiento del anfibio por parte de una instancia que desea violentar su proceso evolutivo volviéndolo doblemente monstruoso al perseguir una mutación imposible. El experimento falla, por supuesto, por la excéntrica imposición de «cabezas claras sobre cabezas oscuras» — simbólica nos parece esta precisión en el relato — que al final frustra al opresor. Es inevitable establecer una analogía extratextual de este acto de imposición con la realidad del México contextual del autor que durante todo el cuento ironiza y desafía al sistema nacional desde la metáfora y el símil con el axolote.

Por otra parte, y volviendo a la lectura cruzada entre Arreola y Elizondo, notaremos que ambos textos se inician

con una referencia a una voz autorizada que da pie para reafirmar o desestabilizar la propuesta personal del autor, así como al latín para titular el relato. Elizondo toma a la Real Academia, que escribe ajolote con «j», lo cual nos refiere la nomenclatura española, aunque en él no lo inscriba. Seguido, entre paréntesis, como en el caso de la madre en Arreola: «(Del mejic. axolotl)» (307), en donde la palabra mexicano es acortada y además se continúa con el uso de la «j». La definición del axolote es de orden zoológico sin hacer ninguna observación fuera de esos parámetros, sólo enfatiza su curiosa manera de reproducción: «...aptitud para reproducirse antes de tomar la forma típica del adulto» (307). Se mantiene el mismo mecanismo de introducción y validación del anfibio mexicano a través de lo extranjero desde una focalización científica y clasificatoria; de igual forma lo mexicano es incluido entre paréntesis, que a nivel de la composición es algo que está al margen (lo periférico).

Una vez que se establece la validación de la definición a través de un discurso académico, formal y objetivo, que finaliza diciendo: «viven en algunos lagos de la América del Norte» (307) — como todo pueblo monstruo, está ubicado en la lejanía y en la imprecisión —, la instancia narrativa de este relato prosigue con el tono de un discurso de aparente científicismo para reconstruir ficticiamente el espacio físico en el que habitan los ajolotes (escritos a veces con «j» o «x» en el texto)⁸:

El universo paralelepipedal de los ajolotes mide 15 x 3° cm de planta y 20 cm de altura, con agua hasta la mitad de esta.

8 Elizondo usa la «j» cuando el ajolote se asocia a un contexto que no pertenece al pasado precolombino, reforzando el mestizaje; mientras que el axolotl con «x» se inscribe en un pasado mítico, cultural, que da origen o pretende regular el comportamiento y forma de ser de los ajolotes contemporáneos.

Este paralelepípedo está inscrito en otro de dimensiones infinitas que constituye el universo imposible del ajolote y solo el universo posible de la salamandra, al que el ajolote accede por metamorfosis... (307).

A lo que después de una larga descripción del espacio, agrega:

Todo en ellos delata una profunda nostalgia por el lodo. El habitante ideal de un medio ambiguo: el fango, que no es ni líquido, ni sólido, como el ajolote no es ni acuático ni terrestre; ni cabalmente branquial ni totalmente pulmonar, sino ambos o ninguno a la vez. Seres de absoluta suspensión dentro de su medio; animados solamente de su mirada estúpida y escéptica (307).

En el primer ejemplo podemos observar que para irrum-pir en un nuevo orden de descripción se reproduce un discurso que juega a crear precisiones verosímiles y recrea un universo con premisas matemáticas y físicas donde recluirá al axolote, que consciente de su encierro, de su ser determinado por el espacio —impuesto o autoimpuesto—, se sabe excluido del otro universo de dimensiones infinitas e imposibles, el de la salamandra. Y si quiere acceder a él debe someterse a un proceso de transformación, donde ya no será lo que es; debe abandonar su estado, su condición para asimilar otra. Se puede observar que la instancia narrativa insiste en forzar un cambio de estado, ya sea por medio de la violencia, como lo vimos en el ejemplo de la experimentación, o por la exclusión de espacios que desde el discurso se gradan y ofrecen mejores contextos de desarrollo. El confinamiento como castigo por la inmovilidad. Aquí la metáfora del cambio se agudiza y establece una cruel analogía social asociada con los procesos naturales: el axolote para alcanzar el

universo infinito, «el universo posible», debe convertirse en salamandra; por tanto, debe dejar el estado larvario y crecer. Se impone aún en el ámbito de lo natural la norma de lo social estableciendo una lectura inequívoca del signo: la madurez producto de la metamorfosis estandariza —porque toda metamorfosis debe apuntar a un estado superior de habilidades y de belleza— permite el acceso a un espacio de posibilidades infinitas.

Sin embargo, el ajolote no puede abandonar su «profunda nostalgia del lodo», frase que crea un símil con el sentido del origen. Su lugar de pertenencia es el fango, ni sólido ni líquido. La geografía particular del anfibio redundante en la personalidad de sus habitantes, el espacio de vida es el que determina el ser y el estar: «...el ajolote no es ni acuático ni terrestre; ni cabalmente branquial ni totalmente pulmonar, sino ambos y a la vez ninguno» (307). El discurso determinativo, al calificarlos según una forma de vida intermedia en un espacio de tránsito —por lo tanto monstruosos por la ambigüedad no sólo biológica sino también espacial—, recrudescen la degradación de la que son objeto: «seres en absoluta suspensión dentro de su medio; animados solamente de su mirada estúpida y escéptica» (307). Esta sentencia evidencia el rechazo total a la condición de seres indefinidos, en estado larvario, de trunco desarrollo. La ambigüedad desde la focalización del relato es un signo negativo, el desconcierto definitorio surge entre la posibilidad de que el axolote sea una cosa y la otra, o ninguna a la vez. Se insiste sobre la indefinición —en la clasificación, en la reproducción, en el comportamiento— como rasgo característico e inequívoco de este ser. Por ello Elizondo apunta: «la evidentísima sensación de que los ajolotes ilustran una teoría radical, inquietante, garrafal, acerca de la naturaleza de la vida, es lo que origina un sinnúmero de posibles mitologías sobre ellos» (308).

Lo heterogéneo de su naturaleza, frente la homogeneidad de las otras especies, desestabiliza los esquemas de pensamiento, o ¿no será, sobre todo, la inquietante posibilidad de poder elegir —quién sabe bajo qué misteriosos mecanismos— entre seguir en ese estado larvario o convertirse en salamandra? Continuando con las palabras de Elizondo: «el ajolote es un objeto a partir del cual se puede instaurar el fundamento crítico de una cultura: la cultura axólotl, por ejemplo: su función representa en el ámbito de la naturaleza (o de lo natural o ‘exterior’), una forma de civilización interior» (310). Civilización inamovible, propia, cerrada, construida bajo la premisa de la observación «estúpida y escéptica». El narrador reprocha, durante todo el texto, la vida, el espacio y la condición de este ser intermedio negado a sumarse a un espacio idílico y prometedor, el de la evolución, el de la salamandra. Esto genera una fisura entre dos espacios de convivencia irreconciliables, el del México rural, el del México moderno, que viven en tiempos históricos distintos y, por lo mismo, persiguen objetivos diferentes. Como bien señala Roger Bartra:

Aún está abierta la herida que la metralla revolucionaria de una sociedad moderna, orientada por signos del futuro y del progreso, ha infligido al pasado rural e indígena. A través de esta herida la cultura política resuella: y en nombre del dolor por el pasado quebrantado inventa un perfil del hombre actual que corresponde, punto por punto, al mito del edén subvertido. Así, los mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia —que inició en la conquista y terminó en la Revolución— son habitantes imaginarios y míticos de un limbo violentado. El retraso y subdesarrollo han terminado por ser vistos como manifestaciones de una infancia perenne e inmóvil que perdió su inocencia primitiva (33).

Por último, antes de llegar a nuestras conclusiones sobre los dos textos y las reflexiones que de ellos se derivan, podemos observar cómo en el cuento de Elizondo, después de proponer y divagar sobre el axolote en una ruta significativa de representación —que va de la definición de los otros (el diccionario) a la construcción de una propia, pasando por el ámbito natural: «universo paralelepipedal de lodo», la constitución física, su tortura, los modos y costumbres de sus habitantes, a la concepción de su cultura y su mitología—, culmina con la creación de una ciudad mítica nacida de lo onírico y de la mezcla de realidades sociales e históricas del México contemporáneo: Axolotitlán.

Raza abocada a una monumentalidad delirante; ingente de grandes materiales sublimes para realizarla. Imagino esta ciudad pentélica más líquida que cualquiera de Grecia. Una ciudad fundada para su población por seres genéticamente transmutantes. Axolotitlán. Como si la ciudad hubiera sido construida por esos hombres que cometieron los grandes crímenes del espíritu impunemente; por nómadas que han llegado, en ese momento incandescente, al último centro de la espiral de su camino y adoptan la condición hierática del sedentario, del *erector* (311).

Tal es la «premonición» de este narrador al describirnos una Axolotitlán, ciudad Estado, ciudad híbrida erguida en los orígenes de un pasado remoto (el propio, salvaje y primitivo) asociado con uno ideal (la Grecia civilizada y extinta, lo extranjero) en intento afanoso —recuérdese que el narrador imagina— de formular un espacio distinto al fango para sumarse al contexto de modernidad donde tengan cabida estos seres transmutantes. Y aquí la analogía social nos remite inmediatamente al contexto del México contemporáneo del autor: «raza abocada a una monumentalidad delirante...»

(311). Pero es una raza de: hombres criminales, impunes y nómadas, seres opuestos a la inmovilidad y escepticismo del ajolote que es objeto de «la relación estrictamente visual; pavorosa en ambos sentidos» (311).

El cuento de Elizondo logra sumar a su propuesta, más allá de la puesta en escena de su complejidad estética en juegos de sentido o su manejo del lenguaje, la visión desconcertante de un animal biológicamente polémico y fuera de los estándares de las teorías evolucionistas para asimilarla a la construcción de un proyecto de identidad nacional. Este texto ilustra puntualmente otra de las posturas que Roger Bartra, en relación con las analogías que del ajolote se hacen para contextualizar la situación del México del siglo XX: «Los recapitalistas vieron en la vida de cada individuo un reflejo de la evolución global. De igual manera, el nacionalismo veía en cada mexicano una recapitulación de la historia nacional. El axolote —como proletariado— era un caso molesto que afeaba el hermoso paisaje de la evolución y del progreso» (143).

Así, el sueño de esa ciudad imaginada expresa claramente un hecho de desesperación radical en el que se conjugan simbólicamente las dos formas extremas de la vida: «el águila que vuela y predica y el ajolote que nada y medra» (311). Representantes de dos Méxicos insolubles e incompatibles, nacido uno en el pasado precolombino con toda su carga cultural, simbólica e identitaria del que nos enorgullecemos; el otro, descendencia mestiza, ultrajada, perdida entre culturas y añoranzas, mudos espectadores de un progreso fundado en el imaginario monstruoso de los otros. Esos «otros» proceden de la misma matriz —también son ajolotes, para ir a tono con la analogía, pretendiéndose salamandras—, pero que se han encandilado con un progreso que todavía no son capaces de asumir, ni de conducir paulatinamente, sino bajo

la imposición y la violencia: «hay, sobre la puerta mayor de las murallas de Axolotitlán, inscrita dentro de un pórtico ornado de culebras circunconvulsas, una rúbrica que dice: Hemos abolido el sonreír y la reproducción. Hemos optado por la metamorfosis» (313).

Concluyendo: nuevos axolotes, nuevas salamandras

Sin agotar las posibilidades de ambos textos, ya que solo intenté aproximarme a la representación que hacen Arreola y Elizondo de la figura del axolote y de su espacio vital y referencial: Axolitla o Axolotitlán, para entrever algunos síntomas textuales que bajo el efecto de lo monstruoso me parecieron relevantes, propongo algunas consideraciones reflexivas.

Se destaca que para ambos autores tanto el anfibio como su lugar de pertenencia han sido lanzados a una periferia amorfa, de tránsito permanente —por elección o autoimposición—; lugar desde el cual se les observa y se le analiza, pero también se les juzga. Las voces autorizadas que los dos escritores utilizan para validar o desestabilizarlas, ya sea desde el juego o la crítica, evidencian que se necesita del otro (extranjero) para acercarnos a lo propio. Sin una visión *a priori* no se desencadena, por lo menos en estos dos textos, una propuesta personal del signo analizado. Así, desde la zoología y su observación empírica, el axolote, como mejor ejemplo de la neotenia en su polémico desempeño biológico, sirvió de pretexto para enfrentar dos procesos culturales hacia el interior de un México dividido por tiempos históricos que no acaba de sumarse a la construcción de uno homogéneo y moderno.

La herencia constituida desde la violación, la destrucción e imposición, crea una descendencia que se rechaza —por

bastarda— y es recluida en un lugar mítico o legendario, se reniega de ella, se oculta, se pervierte o transmuta y «todo eso es monstruoso, es cierto, pero los *efectos de monstruosidad* que arrancan de ahí no se captan directamente, puesto que su visión resultaría insoportable. Lo monstruoso es el resultado de una tragedia sin desenlace, en la cual la anagnórisis únicamente se verifica a medias. Lo temible de la realidad se enmascara con rostros excepcionales» (Herra 35). El axolote nace como un fenómeno que nos arroja a la cara una nueva ambigüedad, con su efecto monstruoso evidencia el horror que tenemos a lo diferente, o mejor dicho, a las diferencias, ya que la problemática de identidad se desestabiliza primeramente desde el interior de lo propio. Complejo esquema de descalificaciones y reconocimientos donde la alteridad no es solamente lo ajeno exterior, sino lo propio interior, desestabilizador, aquello que me pertenece y no reconozco porque me avergüenza o no es el espejo donde deseo mirarme y reconocerme.

El mito del dios Xólotl solo es restituido en nuestra tradición —mayoritariamente— desde una lectura occidentalizada que no ve las aristas complejas de la interpretación náhuatl; retoma de ella específicamente aquello que se apega a la construcción occidental de su imaginario religioso para entenderla, registrarla y trasmitirla con ese afán de homogeneizar al otro, diferente a mí, e integrarlo a mi sistema de visión de mundo. Así, el dios Xólotl, es un ser monstruoso desde la visión occidentalizada y por ello «no es un signo divino, sino el oscuro signo humano que suele esconderse a sí mismo, dando un rodeo por las rutas de la divinidad» (Herra 70). Desde ahí la descalificación de un ser híbrido que comparte dos «naturalezas» culturales (como el axolote, dos naturalezas biológicas: ni totalmente acuático ni completamente terrestre), que se convierte en un obstáculo para

completar el tránsito deseado de un proyecto nacional, necesitado de sumar a todos sus habitantes, a una modernidad incipiente y mal asimilada por algunos pocos.

En un juego alegórico, de analogías o de efectos monstruosos, podemos observar que discursivamente los dos cuentos se entrelazan e intentan establecer una relación tácita entre el proceso evolutivo desconcertante del axolote y el proceso de formación identitaria del mexicano del siglo XX. Ejemplificar a través de él, con múltiples teorías y propuestas, el fallido intento de sumar a un colectivo heterogéneo en estado larvario que, en su proceso natural de crecimiento, aún no estaba preparado para pasar de un estado a otro; el resultado de ese quebrantamiento: un axolote social en estado transitorio. Axolote que no se puede identificar con su dios del pasado, calificado como «el que le teme a la muerte», por lo tanto, un cobarde, un fracasado en su intento de preservarse; no puede mirar hacia el presente porque es un ser de monstruosa hibridez, feo y de aspecto ridículo, inacabado; y el futuro no es muy prometedor pues le obliga violentamente a mutar en salamandra bajo la visión homogénea que construye el racionalismo occidental anclado en una noción de progreso —como la evolución/metamorfosis ayudaría al axolote a abandonar su estado primitivo y acceder a otro— que pretende crear hombres civilizados.

Axolitla o Axolotitlán, como espacios míticos y simbólicos, no pueden sino completar el rechazo y la periferia a la cual se somete al axolote social; son espacios opuestos a los occidentales, son mundos salvajes, naturales, primitivos, hechos de lodo y fango. Además, «el tiempo mítico indígena se sobrepone al tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal» (Fuentes 26). Arreola lo sitúa como una historia de «viejos», una leyenda parida de un mito mal-trecho; Elizondo, por su parte, crea su ciudad en un tiempo

suspendido: el imaginario; su discurso se construye desde el deseo, la añoranza y la posibilidad de un futuro que no se sabe posible pero se cree cierto. Los dos escritores abrazan intra y extratextualmente la construcción cultural y social del axolote para compartir muchas similitudes en su representación y entregarnos una lectura de su mexicano contemporáneo del siglo XX de cara a una modernidad: «el universo posible de la salamandra».

Habrá que preguntarnos si el axolote de este incipiente siglo XXI decidirá en algún momento dejar su estado larvario, salir del espacio transitorio hecho de lodo y fango, acceder a la metamorfosis por voluntad propia, sin imposiciones, sin ser violentado. O como lo expone Salvador Elizondo en el final de su relato, la metamorfosis se dará, pero estéril, porque el resultado será una salamandra sin vida, mas salamandra al fin:

El ajolote se agita en el agua turbia. Traza convulsivas topologías con su cuerpo. Consigue saltar fuera de la pecera y cae sobre el regazo de una mujer que grita horrorizada.

La salamandra yace muerta; ahogada. Se consuma la demostración de esta transformación estupenda. El cadáver flácido y verguiforme es figura de esa metamorfosis (315).

Confío en que el resultado no sea esa salamandra inerte o convencional y circunspecta de un pensamiento estandarizado, sino una salamandra sincrética (redención de su pasado, aceptación de su yo en el presente) que ha podido convertirse en una cosa sin dejar de ser a su vez la otra: la suma de todos los tiempos, la suma de todos nosotros.

EPÍLOGO
(REFLEXIONES EN TRÁNSITO)

Bajo el suelo de México verdean
eternamente pútridas las aguas
que lavaron la sangre conquistada.
Nuestra contradicción —agua y aceite—
permanece a la orilla, y aún divide,
como un segundo dios,
todas las cosas:
lo que deseamos ser y lo que somos.
José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*

No resulta azaroso que termine mi aproximación a las problemáticas de identidad, alteridad y diferencias en el México de la primera mitad del siglo XX con el axolote como emblema del mexicano. Asumida o no esta analogía nos reviste y nos aproxima a una idea metafórica, acaso cabal, a lo que somos y a lo que aspiramos ser. Divididos, en casi todos los sentidos, somos lanzados a un abismo de contradicciones y complejos, rechazando o añorando nuestros orígenes; somos un pueblo en constante metamorfosis

por una serie de tópicos que se arrastran desde la Independencia hasta la fecha. Por ello, México, cruzado por tiempos históricos distintos, no se ajusta al tiempo lineal de otras naciones y la idea de fisura, de escisión o fractura, se ha convertido también en un tópico del siglo XX en el país. Roger Bartra, en una reciente entrevista publicada en el periódico *El País*, comentó que aunque México sigue siendo indefinible, debe tomarse en cuenta que ha asumido una nueva actitud y ha propiciado «el derrumbe de la idea de que existía un carácter nacional del mexicano, una manera de ser mexicano, una identidad canónica que emanaba del régimen nacionalista revolucionario [...] Ese es el canon del ajolote, el arquetipo de un ser en parte melancólico-apabullado y en parte agresivo-feroz. Hay una tonelada de literatura de novelistas, poetas, psicoanalistas y ensayistas sobre la identidad. Creo que todo intelectual mexicano que se respete ha escrito sobre ello»¹.

Sin embargo, yo creo que todavía medra en las conciencias intelectuales la noción de una sociedad disociada, acaso esquizofrénica —sobre todo en los proyectos de Estado—, que tolera y no acepta la riqueza en la pluralidad constructora del México contemporáneo. Deberíamos dejar de insistir en la homogeneización como única respuesta en esa necesidad de ser «Uno» que opaca el sentido de unidad y nada tiene que ver con estandarizar a un país. Homogenizar no es unir. Somos muchos pueblos, muchas comunidades, muchos estados en conflicto que buscan reconocimiento, aceptación e integración. La asimilación —como se pretendía en la primera mitad del siglo XX y aún ahora— a un conjunto de preceptos y directrices acomodaticias en función de los intereses

1 Texto tomado de la siguiente entrevista: Pablo De Llano, «Bartra: “El individuo hiperconectado está más solo que nunca”».

socio-políticos y económicos de nacionalismos baratos², no es la respuesta, ni seguir insistiendo en «lo muy nuestro» como marca de identidad; porque, qué es lo nuestro si constantemente nos estamos rechazando. Si el eje fundacional de nuestra contradicción es un Nosotros *versus* nosotros, éste último —con minúscula— recrudece el rebajamiento que hacemos de la otra cara del país. Lo muy nuestro en todo caso es la visión de una Revolución traicionada; la perversión de lo festivo como un reducto de catarsis a nuestra frustración; la fragilidad identitaria del que pierde el sombrero; las justificaciones del rechazo al indígena desde las de tipificaciones que lo rodean; el ir y venir sobre los universos en extensión y clausura del campo mexicano; el confinamiento del lumpen nacional después de la aparente modernización del país; la descalificación genérica que crea espacios subal-

2 «En efecto, no puede existir un *nacionalismo esencial* objetivamente definible, sino más bien una amplia variedad de nacionalismos incluso dentro de una misma nación. Así, por ejemplo, en México existió una versión católico-conservadora del nacionalismo, de carácter hispanófilo, guadalupanista, anti-protestante y, por eso mismo, anti-estadounidense, cuya figura paradigmática fue Lucas Alamán. Y existió, sobre todo, una versión liberal del nacionalismo, de carácter laicista, anticlerical e hispanófobo, aunque también anti-estadounidense, que fue hegemónica desde la Reforma y que después de la Revolución se convirtió en *nacionalismo revolucionario*. Se trata de una versión que subsume la antigua tradición liberal y rechaza la católico-conservadora. Pero en estos casos se trata de variedades elitistas del nacionalismo. Ahora bien, el nacionalismo está lejos de haber sido un monopolio de las elites políticas ilustradas en México. Frente *al nacionalismo de elite* hemos podido reconocer en este trabajo un nacionalismo popular, de base campesina e indígena, que ha luchado política y simbólicamente por un concepto diferente de nación y, por lo tanto, de identidad nacional. Se trata, como hemos visto, de un concepto que vincula la lealtad a la patria chica con la lealtad a la patria grande, y que imagina la nación como una especie de federación elástica de pueblos autónomos y de municipios libres, cada uno de ellos asentados en la integridad de sus respectivas propiedades comunales» (Héau y Giménez 105).

ternos para el tránsito de lo femenino en México; las huellas asumidas de nuestra identidad desde la parodia, la ironía y sarcasmo; la lucha constante entre civilizados y bárbaros de cara a la que pareciera la única alteridad que debe reconocer: los Estados Unidos; para finalmente refugiarnos en la imagen de un axolote que se niega a convertirse en salamandra o que no dejan convertirse en ella.

La lectura y representación literaria que hacen los escritores de la primera mitad del siglo XX parece seguir siendo nuestro panorama. Nos dejamos conducir por la inercia establecida desde que nos consolidamos nominativamente como nación, justificándonos, disculpándonos con una alteridad a veces fantasma, otras extranjera —como en el cuento de Juan Rulfo «Es que somos muy pobres» y muchos otros—, de nuestra fatalidad y miseria política, económica y social. Pero sería injusto o determinativo —discurso reiterado en los autores estudiados— pensar que las nuevas generaciones o la literatura mexicana actual no intenta por lo menos cuestionarse, tomar conciencia e ir por otros derroteros donde las dicotomías: México moderno *versus* México rural, México contemporáneo *versus* México profundo, México de élite *versus* México popular, México *versus* lo extranjero, no nos resuman sólo como seres escindidos, melancólicos³, fatalistas

3 «¿Por qué se dice que México es un país melancólico? Porque el canon asumió que el mexicano es un ser melancólico. Pero no es una idea sólo mexicana. Forma parte de la definición de la identidad nacional en muchas partes del mundo. Está la melancolía de la pérdida de las colonias en la Generación del 98 en España, el *spleen* en Inglaterra, la saudade en Portugal. Es un concepto antiguo, por eso lo que caracteriza la melancolía de un portugués es la misma que caracteriza a la de un mexicano, la misma sustancia negra de la nostalgia por un pasado perdido. Es la tristeza de la pérdida del paraíso original, algo que tienen en común todos los nacionalismos» (Bartra, entrevista por Pablo de Llano).

y por lo tanto avorazados⁴. Ojalá que la literatura del siglo XXI se esgrima, con sus contradicciones y puestas en escena de los conflictos que nos aquejan, no desde la visión abstracta de un Estado-nación o una idea unificadora bajo la perspectiva de la homogeneización como marca de modernidad —o postmodernidad para ir a tono con los nuevos tiempos—, de crecimiento. Una literatura regeneradora, plural e incluyente que nos muestre otros rasgos frente al espejo de las representaciones; una literatura que ya no se pregunte ¿qué es ser mexicano? sino saber cómo vivir y asumir la mexicanidad.

4 Cómo lo expresa Jorge Ibarguengoitia en su libro *Instrucciones para vivir en México*: «El mexicano es avorazado. ¿Por qué? Probablemente por hambre atrasada. La mayoría de los mexicanos ha visto tiempos peores, y la mayoría, también espera ver tiempos todavía peores que los pasados [...] Además del hambre atrasada, el mexicano tiene muchas burlas a cuestas. Sabe que vive en un mundo infantil, en el que el que no llora no mama. Esto lo hace forzar la entrada de la vida. Avorazado no sólo de dinero, sino de posición, finge que no ve la cola y se mete directo a la taquilla, da vuelta donde le conviene y causa un conflicto de tránsito; si es político, da un golpe cada vez que puede, en venganza de todas la vejaciones que le hicieron antes y en preparación de los desastres que puedan venir. Avorazados somos todos, no nomás los comerciantes que suben los precios por si suben los sueldos. Si es pesero, se empeña en cargar siete pasajeros, y si es peatón se empeña en subirse en un camión en el que no cabe por si ya no pasa otro nunca más. Además de avorazados los mexicanos somos quejumbrosos, y peor, están satisfechos. «Ni modo», dicen, «así nacimos». Lo cual es mentira. Todos los defectos que he señalado podrían corregirse si no hubiera aquí «fuerzas oscuras» tratando de fomentarlos» (34-35).

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, Edwin A. *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*. Barcelona: José J. de Olañeta editor, 1999.
- Agustín, José. *Ciudades desiertas*. México: Edivisión, 1982.
- Agustín, José. En *La Jornada* en línea «José Agustín disfruta de versión cinematográfica». Web. 05 de feb. 2015 <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/02/05/jose-agustin-disfruta-version-cinematografica-de-ciudades-desiertas-5207.html>> [leído 03/04/2015].
- Alemaný Bay, Carmen. «La narrativa sobre el indígena en América Latina. Fases, entrecruzamientos, derivaciones». *Acta Literaria*, 47, (2013): 85-99.
- Aramoni, Aniceto. *El mexicano ¿un ser aparte?* México: Offset, 1984.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Aub, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México: F.C.E., 1985.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México: Andrés Bello Editorial, 1984.
- Azuela, Mariano. *El jurado*. México: UNAM, 2005.

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bajtín, Mijaíl. *Estática de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1998.
- Ballart, Pere. *Eroneia. La figuración irónica en el discurso moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: Era, 1992.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1996.
- Bartra, Roger. *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Bartra, Roger. *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coord.). *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural. Nuevas Miradas*. Morelos: UNAM, 2005.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México: Random House Mondadori, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 2005.
- Calvino, Italo. *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Calvino, Italo. *Mundo escrito y mundo no escrito*. Barcelona: Ediciones Siruela, Biblioteca Italo Calvino, 2006.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (pról. y cronología de Jorge Aguilar Mora). México: ERA, 2000.
- Campra, Rosalba. *América latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 2007.
- Carballo, Emanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones El Ermitaño, SEP, 1986.

- Cardoso Nelky, Regina y Laura Cáceres (ed.). *Amparo Dávila. Bordar el abismo*. México: UAM y TEC de Monterrey, 2009.
- Caso, Antonio. *Problemas filosóficos*. México: Porrúa, 1915.
- Caso, Antonio. *El problema de México y la ideología nacional*. México: Editorial Cultura, 1924.
- Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias «El apan-do: Metáfora de la opresión» recuperado en la Biblioteca virtual de la Universidad de Jalapa <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7224/2/19752P40.pdf> [leído 07/06/2015].
- Chavalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.
- Chávez González, Mónica. «Antonio Caso y los paradigmas de la nación mexicana». *Revista Cuicuilco*, 11: 30, (enero-abril, 2004): 1-20.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1997.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de Méjico*. México: Porrúa, 1983.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1989.
- Cros, Edmond. «Desde la epopeya villista al sinarquismo: Análisis sociocrítico de “El Llano en llamas”». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXII: 2, (invierno 1998): 215-224.
- Cros, Edmond. *La Sociocrítica*. Madrid: Arco libros, 2009.
- Da Jandra, Leonardo. *La hispanidad, fiesta y rito. Una defensa de nuestra identidad en el contexto global*. México: Plaza & Janés, 2005.
- Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Dávila, Amparo. *Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- De Llano, Pablo. «Bartra: «El individuo hiperconectado está más solo que nunca»». *El País*, 13/09/15. Recuperado en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/08/actualidad/1441716056_771320.html?id_externo_rsoc=FB_CM [leído el 20/09/2015].
- Eco, Umberto. *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen, 1998.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo, 2005.
- Eliade, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós, 2005.
- Elizondo, Salvador. *El grafógrafo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Eudave, Cecilia. *Las batallas desiertas del pensamiento del 68. Acercamiento analítico a Ciudades desiertas de José Agustín*, Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 2007.
- Eudave, Cecilia. *Sobre lo fantástico mexicano*. Orlando: Letra Roja Publisher, 2008.
- Eudave, Cecilia. «Hacia una poética de la novela breve». Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (coord.). *En breve: la novela corta en México*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 2014: 337-342.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la historia*, México: Joaquín Motriz, 1976.
- García Flores, Margarita. *Cartas marcadas*. México: UNAM, 1979.
- García Núñez, Fernando. «Notas sobre la frontera norte en la novela mexicana». *Cuadernos Americanos*. II: 4, 10, (julio-agosto 1988): 159-168.

- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Glantz, Margo. «La onda diez años después: ¿epitafio o resurrección». *Texto Crítico*, 5, (1976): 88-102.
- Glantz, Margo. *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. México: Aguilar, 1960.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo* (edición crítica de Rafael Olea Franco). México: Conaculta-FCE, 2002.
- Guzmán, Martín Luis. *Sol, piedra y sombras. Veinte cuentistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX* (Jorge F. Hernández, ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Héau, Catherine y Gilberto Giménez. «Visiones populares de la identidad nacional en México». Raúl Béjar y Héctor Rosales (coord.). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*. Morelos: UNAM, 2005: 81-110.
- Hernández Sánchez, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2002.
- Herra, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los pasos de López*. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- Ibargüengoitia, Jorge. *La ley de Herodes*. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

- Izzi, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Barcelona: José J. Olañeta Editor, 1996.
- Jiménez de Báez, Yvette (ed.). *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representaciones*. México: El Colegio de México, 2002.
- Kebrat Orecchioni, Catherine. «L'ironie comme trope». *Poétique*, 41, (1980): 109-128.
- Lara Figueroa, Celso A. *Leyendas de misterio, amor y magia*. Guatemala: Artemis Edinter, 2006.
- Legras, Horacio. «Martín Luis Guzmán: el viaje de la revolución». *Revista MNL*, 118: 2 (Hispanic Issue), (2003): 427-454.
- Manz Thomas y Saúl Escobar (coord.). *Hacia una nueva relación México-Estados Unidos. Visiones progresistas*. México: Fundación Friedrich Ebert México, 2010.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología crítica histórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 (2ª ed.).
- Montaño, Felipe, *Los pasos de López La verdadera independencia de México*, Enlace México Periodismo político-económico, México. Recuperado: http://www.enlacemexico.info/index.php?option=com_content&view=article&id=2308:los-pasos-de-lopez-la-verdadera-independencia-de-mexico&catid=99:un-libro&Itemid=181 [leído 04/01/2013].
- Muñoz, Rafael F. *Cuentos de la Revolución* (ed. y pról. de Luis Leal). México: UNAM, 1993.
- Ostau de Lafont de León, Francisco Rafael. «La sociabilidad y la solidaridad como elementos culturales de la protección social». *Revista Diálogos de Saberes*, (julio-diciembre de 2009): 25-35.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*. México: Era, 2000.

- Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Barcelona: Siruela, 1987.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Peña, Sonia Adriana. «Introducción al catálogo de las obras del autor», Fundación para las letras Mexicanas. Recuperado: <http://www.elem.mx/autor/datos/2656>. [consulta: 07/07/2015].
- Pérez, Rafael. [7 de noviembre del 2013]. Re: Rodolfo Fierro: el carnicero de la Revolución [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://culturacolectiva.com/rodolfo-fierro-el-carnicero-de-la-revolucion/#sthash.GOXGsv63.dpuf> [leído 03/07/2015].
- Pérez Montfort, Ricardo. «El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución» en *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural. Nuevas Miradas* (Béjar, Raúl y Héctor Rosales, coord.), Morelos: UNAM, 2005: 57-80.
- Pirandello, Luigi. *On Humor*. Nueva York: University of North Carolina, 1960.
- Prada Oropeza, Renato (coord.). *La narrativa de la Revolución mexicana. Primer periodo*. México: Universidad Iberoamericana Puebla/ Universidad Veracruzana, 2007.
- Reati Fernando y Gilberto Gómez Ocampo. «Académicos y gringos malos: La universidad norteamericana y la barbarie cultural en la novela latinoamericana reciente». *Revista Iberoamericana*. LXIV: 184-185, (julio-diciembre 1998): 587-609.
- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (comps.). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001.

- Revueltas, José. *El apando en Obras completas*, tomo 7. México: Era, 2005 (23ª reimpresión).
- Roas, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco libros, 2001.
- Rojas González, Francisco. *El disosero*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Rojas Zea, Rodolfo. «Prólogo», en José Revueltas, *Los muros de agua. Dormir en tierra*. México: Promexa, 1979: 7-27.
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. París: Senil, 1975.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990 (13ª reimpresión).
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: RM y Fundación Juan Rulfo, 2005.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ed. Coyoacán, 1994.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa, 1988.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Las fundaciones de la modernidad literaria (1917-1956)*. USA: Purdue University Press, 2009.
- Sófocles. *Tragedias completas*. Madrid: Editorial Cátedra, 2000.
- Soler, María del Carmen. *Banquetes de amor y muerte*. Barcelona: Tusquet Editores, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los Otros*. México: Siglo XXI, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 2003.
- Taracena, Alfonso. *Los vasconcelistas sacrificados en Topilejo*. México: Col. Resplandor, Clásica selecta, 1958.
- Torri, Julio. *Material de lectura. El cuento contemporáneo*. México: UNAM, 1986.

- Trejo Fuentes, Ignacio. *Lágrimas y risas*. México: UNAM, 1997.
- Tresidder, Jack. *Diccionario de símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo, 2003.
- Vasconcelos, José. *La flama, los de arriba en la revolución, historia y tragedia*. México: Compañía Edit. Continental, 1979 (9ª reimpresión).
- Vasconcelos, José. «Topilejo» en *Gran colección de la literatura mexicana* (José Erasmo Cortés, ed. y pról.). México: Promexa, 1985.
- Vasconcelos, José. «El fusilado» en *Cuentos de la Revolución* (ed. y pról. de Luis Leal). México: UNAM, 1993.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*, México: Porrúa, 2001.
- Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. México: UACM, 2010.
- Vieyra, Jorge. *México: Utopía, legado y conflicto*. Morelia: Jitanjáfora, 2007.
- Villamar, Zirahuén (coord.). *Hacia una nueva relación México-Estados Unidos, visiones progresistas*. México: Fundación Friederich Ebert, 2010.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (3ª ed.).
- Zepeda, Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005.
- Zukav, Gary. *La danza de los maestros*. Barcelona: Argos Vergara, 1981.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*, prólogo de Eva M^a Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, n^o 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, n^o 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, n^o 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «*Hablo, señores, de la libertad para todos*». *López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, n^o 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, n^o 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, n^o 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, n^o 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, n^o 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CERESO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse*, prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.

30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilasista*, prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
33. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 33, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
34. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 34, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.

