

Cruxi-ficciones
Siete escrituras transfronteriz

CRUXI-FICCIONES
SIETE ESCRITURAS
TRANSFRONTERIZAS

ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ

© Rutilio García Pereyra

Primera edición: 2018

Diseño de portada: Francisco Zeledón

D.R. © Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Av. Plutarco Elías Calles núm. 1210,

Fovissste Chamizal, Ciudad Juárez, Chihuahua,

México, C.P. 32310, Tel. (+52) 688-2100 al 09.

D. R. © Colofón, S. A. de C. V.

Franz Hals 130

Col. Alfonso XIII

Delegación Álvaro Obregón, C. P. 01460

Ciudad de México, 2018

www.paraleer.com • Contacto: colofonedicionesacademicas@gmail.com

ISBN: PENDIENTE

Prohibida su reproducción por cualquier medio mecánico o electrónico sin la autorización escrita de los editores.

Impreso en México • Printed in Mexico El tiraje consta de 300 ejemplares.

Esta obra fue recibida por el Comité Interno de Selección de Obras de Colofón Ediciones Académicas para su valoración en la sesión del primer semestre de 2018 y se sometió al sistema de dictaminación a “doble ciego” por especialistas en la materia, el cual resultó positivo. Asimismo, cuenta con el aval de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

ÍNDICE

<i>A manera de presentación</i>	13
I. Escritores chicanos	55
1. Miguel Méndez, los oficios de la memoria, el sueño y la ficción	55
a) La escritura del recuerdo	56
b) Memoria accidentada	60
c) La visión onírica de la maldad	68
d) El habla de cada uno	73
2. Edmund Víctor Villaseñor, la odisea del migrante (recuperar a Homero)	77
a) Cadenas humanas	78
b) A la brava	83
c) Invisibilidad	88
3. Ernesto Galarza, entre la figuración edénica del pasado del migrante y el futuro apocalíptico de los barrios urbanos .	93
a) Sin duda	94
b) Un modelo de aprendizaje cultural	97
II. Escritores transfronterizos	103
4. Denise Chavez, la naturaleza de la ilusión	103
a) Cámara oscura	104
b) Oasis amoroso	109
c) Entre reflejos	113
d) El amor de los imperfectos	116
e) Espera mística y carnal	121
5. Ricarchard Yañez, una caverna de voces luminosas	124
a) Lenguajes urbanos	127
6. Sergio Troncoso, el fervor de la existencia	138
a) La muerte: un tema del tiempo	140

b) Soledad cansada.....	142
c) Ante la falta de Dios	144
d) El puente y la cruxi-ficción.....	148
e) El conjuro de la finitud.....	154
f) Humanismo fronterizo.....	159
g) A Day Without Ideas	162
h) Hablas.....	166
i) Una tumba interconectada.....	172
El tiempo de la palabra sin tiempo (una digresión).....	175
k) Una literatura para pensar.....	183
7. Cristina Rivera Garza, una lectura sobre Juan Rulfo	
y la adivinación del ser en el desierto.....	190
a) Del abismo al cielo.....	195
b) A través de los sueños y la muerte.....	208
c) La pasión por las ruinas.....	213
d) Con cuerpo de mujer.....	217
e) Ecos de sombras.....	225
f) El paso por la tierra.....	228
g) Seres del desierto, de cierto ser	231
<i>Epílogo, en el límite del tiempo.....</i>	<i>255</i>
<i>Bibliografía.....</i>	<i>263</i>

*A Alex, mi hermano, in memoriam,
solo un momento más.*

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo” pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que una doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos.

MICHEL FOUCAULT, *El pensamiento del afuera*

My Spanish is understanding there are stories that will always be out of my reach. There are people who will never fit together the way I wanted them to. There are letters that will always stay silent. There are words that will always escape me.

MELISSA LOZADA-OLIVA, “*My Spanish*”

No hay sentido: hay piedad, hay ironía,
hay el pronombre que se transfigura:
yo soy tu yo, verdad de la escritura.

OCTAVIO PAZ “*Aunque es de noche*”

A manera de presentación

Yo soy un puente tendido
del mundo gabacho al del mojado,
lo pasado me estira pa'tras
y lo presente pa'delante,
Que la Virgen de Guadalupe me cuide
Ay ay ay, soy mexicana de este lado.

GLORIA ANZALDÚA,
Borderlans. La frontera

De lo que trata este libro es de ciertas narrativas de escritores fronterizos y transfronterizos en la zona de flujos y reflujos culturales, económicos, políticos e históricos que constituye la frontera, vecindad incómoda, entre México y los Estados Unidos, y que funcionan como “costuras de la experiencia”; formas de resolver lo que ha sido roto, abierto, dolido, separado, herido, desgarrado; formas de resarcir el olvido dándole poderes al recuerdo, a la imaginación, al sueño y la ficción para crear realidades complementarias en una comprensión que desafíe discursos hegemónicos en los cuales solo existe una manera de verdad sobre las cosas: la del poder, el dominio, la marginación y explotación. Escrituras que figuran y nos hacen figurar en escenarios de reivindicación de la condición humana, sea esta entendida en sus aspectos culturales, simbólicos, imaginarios, históricos y vivenciales.

Lo “transnacional” o “transfronterizo” ha sido definido como un conjunto de “actividades, eventos, comportamientos, transacciones, redes, y relaciones en las cuales personas de los dos lados de la frontera participan en campos mutuos y arenas en el Suroeste norteamericano y más allá” (Velez, 2011: 31). Estas relaciones pueden ser a su vez “simétricas o asimétricas, abiertas o cerradas, y ciertamente políticas, económicas y sociales,” al tiempo que definen identidades que van más allá de las nacionales o la mera ciudadanía. Espacio que no se limita al geográfico, sino que tiene que ver con una “miríada de puntos de espacios culturales y fi-

sicos, sitios emocionales y referencias culturales en cada lado de la “frontera” (Velez, 2011: 32). Para este reconocido antropólogo, la frontera no es algo que simplemente demarca dos países, sino que se “porta”; es una frontera nómada, migrante, móvil, una “presencia constante no pensada”, interior, que nos rodea a manera de una “actualidad enmascarada”. Quien lleva una vida transfronteriza con frecuencia tiene que cambiar de identidad, apariencia, posición, con el propósito de atender la doble exigencia que representa la búsqueda de logros y el enfrentamiento de realidades racializadas.

Por ello, el concepto de “transfronterizo” o “transfronterización” pretende ir más allá de las estrechas limitaciones de nociones con fuerte carga nacionalista para incluir la movilidad, transformación y redefinición de zonas, espacios y comunidades a partir de la carga cultural, histórica, socioeconómica, de clase, raza y género. El prefijo “trans” refiere a un ir más allá, pero también a un “a través de” o “por encima de”, con lo cual, de cualquier manera, se indica un enfoque que busca rescatar las acciones humanas desestabilizadoras que redefinen espacios y zonas de manera permanente. Vidas y prácticas que rediseñan espacios de comunicación e interrelación a partir de necesidades vitales.

El concepto ha servido, en consecuencia, para significar redes interfronterizas desarrolladas por comunidades localizadas que, de manera rutinaria, viajan o se conectan con comunidades de un cierto “afuera”, y las formas en que estas redes resultantes vinculan geográficamente distintos lugares en campos sociales específicos. Noción que figura en el entendimiento de la emergencia y dinamismo de espacios densos y vibrantes. Pero no solamente el concepto tiene que ver con la movilidad humana, sino con procesos culturales que ahí tienen lugar; especificidades culturales de dinámicas globales y dimensiones multilaterales de prácticas hacedoras de lugares que trascienden los Estados-nación y sus ideologías identitarias. El término permite comprender la rehechura local de realidades, pero también la forma en que factores locales se convierten en medios de prácticas transnacionales. Más que una metáfora geográfica, el transborderismo es un referente cultural. Mejor incluso que el término de “globalización”, permite capturar la naturaleza horizontal y relacional de los procesos económicos, sociales y culturales que circulan a través de espacios,

zonas y regiones, así como expresa los procesos de arraigo en diferentes escalas, configuradas y reconfiguradas, así como sus regímenes de poder.

Explicitando más su significado, el concepto se refiere a aspectos transversales, transaccionales, translaterales y con frecuencia transgresivos de los comportamientos contemporáneos e imaginarios que son incitados, habilitados y regulados por lógicas cambiantes de los estados, las sociedades y las tensiones del capitalismo tardío en diferentes escalas y regiones. Las prácticas transfronterizas aluden al agenciamiento tanto de individuos como de grupos que negocian e interrumpen las relaciones de poder hegemónicas para mejorar sus oportunidades de vida. Más aun, dicha noción ayuda a reconocer la reestructuración de los límites, restricciones, márgenes, bordes, controles, regulaciones y su subsecuente desestabilización y restablecimiento de subjetividades y oportunidades de vida. Dentro de estas posibilidades, en particular los flujos migratorios reconstruyen sus identidades regionales, nacionales, continentales, raciales, étnicas, socioculturales y políticas como una adaptación a lo multifronterizo y a una existencia multinacional. El migrante, y las comunidades transfronterizas, asumen múltiples identidades en la medida en que negocian sus posiciones entre y en culturas, naciones, y otros contextos fronterizados y fronterizantes.

Investigadores como el ya mencionado Carlos Velez,¹ de la Universidad Estatal de Arizona, han dedicado toda una vida al desarrollo de estas cuestiones mostrando en sus obras una comprensión integral de la transfronteridad. Ha podido historizar, reconceptualizar y situar nuevas premisas o marcos como el ecológico, en las discusiones sobre dichas regiones. Comprensión dinámica que va del presente al pasado, pero que se detiene en aspectos esenciales, sobre todo económicos, que han determinado con mucho la actual situación de estas franjas umbralicias y, en cierto sentido, espectrales. Los recorridos que lleva a cabo en sus obras

¹ Autor de *An Impossible Living in a Transborder World: Culture, Confianza, and Economy of Mexican-Origin Populations* (2010); *Rituals of Marginality: Politics, Process, and Culture Change in Central Urban Mexico, 1969-1974* (1992) traducido en el FCE. Profesor emérito de la Universidad de California y fundador de la Escuela de Estudios Transfronterizos en Arizona, de entre sus numerosos reconocimientos se puede mencionar la medalla Bronislaw Malinowski otorgada por la Society for Applied Anthropology, otorgada en 2003, y su ingreso a la Academia Mexicana de Ciencias, al lado de prominentes investigadores nacionales y extranjeros.

son apasionantes, documentados, incisivos, precisos, con un claro interés por contrarrestar la imposición del *meta-script* que ha dominado, desde la Guerra México-Estados Unidos, la comprensión de lo que el autor llama “bifurcación”. Es sin duda el presente el que marca las exigencias con el afán de mostrar las asimetrías, desigualdades e injusticias, a partir de las cuales se han establecido las relaciones entre ambos países —asuntos de humanidad, más que de simples derechos humanos, insiste el autor—. Sin una versión integral de los acontecimientos no estaremos en condiciones de proponer soluciones realmente efectivas al drama humano que se vive en las regiones fronterizas como el tráfico humano, la explotación y maltrato, las deportaciones humillantes y la desintegración familiar.

De ahí la importancia de rescatar nociones que en el pasado han servido para identificar las zonas y que han sido puntos de referencia a sus habitantes, a pesar de sus niveles de problematicidad. Tal sería el caso de la premisa ecológica que permite poner en un nivel de discusión diferente los aspectos históricos que han tenido con ver con el suroeste norteamericano. Dicha premisa crea una percepción de lo extenso y diverso del volumen compartido de la región señalada como un medio material de sugerir una identificación regional de la misma, la cual atraviesa las fronteras políticas creadas por la Conquista, la guerra y la anexión del siglo XIX, de forma que permite prestar más atención al impacto de la invención humana y economía, así como de sus implicaciones ecológico-políticas transfronterizas, más que otros constructos estrechos, menos comprensivos.

La visión transfronteriza permite hacer recorridos por las dinámicas históricas de interacción y vecindad, intercambio, conflicto, trabajo, cooperación e integración de las comunidades que han tenido lugar en la región fronteriza México-Estados Unidos, hasta llegar al reconocimiento de la existencia de una “frágil frontera”, porosa, apaleada por las disimetrías, la explotación inmisericorde de recursos naturales y de mano de obra barata, misma que de acuerdo con las enseñanzas del viejo Carlos Marx, sigue siendo una de las fuentes de mayor plusvalía y riqueza de la nación más poderosa del mundo. Todas las aproximaciones transfronterizas locales diferenciadas que se puedan hacer deberán estar ampliamente articuladas para que tengan que ver con múltiples aspectos labora-

les, de cadenas de producción, de ecología sustentable, del manejo de recursos, el comercio y el intercambio, y la protección de los derechos humanos así como, en general, del mejoramiento humano en la región.

Las razones últimas de una transversalidad de espacios y tiempos, de comunidades y zonas, de un nuevo cosmopolitismo que cruce a los gobiernos, las economías y los mercados, creación de una humanidad solidaria, fundada sobre una conciencia de lo inconsciente delirante, destructor, vacío o imposible, habrá de encontrarse finalmente en nosotros mismos en la medida en que cada uno es, a fin de cuentas, extranjero a sí mismo de tal forma que todos somos extranjeros, suposición que afecta de manera directa a la reificación del término, haciéndolo irrisorio al no fijarlo, y a no fijarnos en él, como tales. Si cada uno de nosotros es extranjero, nadie lo es en sentido estricto. En verdad se trata de una “inquietante extranjería”, ya denunciada por Sigmund Freud y hacia la que también podríamos encaminarnos, que instala “la diferencia en nosotros bajo la forma más desamparante, y la ofrece como condición última de nuestro ser con los otros” (Kristeva, 1988: 285).

El tercer espacio

La frontera México-Estados Unidos ha sido definida como un “tercer espacio” (Anzaldúa, 2007; Bottalico, 2006); “tierra de nadie” donde habitan en fuga —quizá en perpetuo exilio y búsqueda— seres híbridos, desposeídos, ultrajados, marginados, separados, arrancados de sus lugares de origen, invadidos desde hace décadas, mitad esto y lo otro —cualquiera que esto, lo otro, sea—, prohibidos; siempre una zona de tolerancia, permisividad y franqueo de la ley, casi una franquicia que desquicia, de negociación del delito y el crimen, como se observa en los relatos de *Bajo el puente* (2008) de Rosario San Miguel. Seres que se asumen en una otredad a veces simpatética, piadosa, otras transmutante y transgresora, dando rienda a libertades que solo este espacio permite, pero también en riesgo permanente dada su inestabilidad desafiante. La escritora chicana Gloria Anzaldúa lo dijo de manera espléndida: los que viven en esta zona liminar, en el límite, al borde de una herida abierta que no deja de san-

grar como cuerpo ultrajado, son los “atravesados”, los que siempre están cruzando algo y que fueron cruzados (una imagen muy cristológica, como veremos con Sergio Troncoso) por algo: aquellos que cruzan, pasan por algo, van a través de los confines de lo normal. Transgresores, portadores de lenguas bífidas, “deslenguados” que hablan indistintamente el inglés y el español en todas sus edades y capas sociales, momentos, intercambios, incorporaciones; anglicismos, pochismos:

Deslenguadas. Somos las del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, your linguistic mestizaje, the subject of your burla. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huérfanos –we speak an orphan tongue (Anzaldúa, 2007: 80, itálicas en el original).

Los ejemplos de narrativa chicana y fronteriza a los que nos referiremos (Miguel Méndez, Edmund Víctor Villaseñor, Ernesto Galarza, Denise Chavez, Ricardo Yañez, Sergio Troncoso y Cristina Rivera Garza), presentan formas de resanar la herida que ocasiona la distancia, el duelo, la pérdida, la muerte, incluso el crimen. Escrituras que se vuelven camino, que son el trazo por el cual una geografía se redefine a medida de los pasos del migrante, del desplazado, el exiliado, de todo aquel que se mueve en una época donde el nomadismo ha vencido las fronteras biopolíticas, físicas e ideológicas. Este libro trata de un conjunto de ficciones, testimonios, recorridos por la imaginación, sitios inclementes del destierro humano, bordes fronterizos, límites, zonas intersticiales, umbralicias donde se instalan formas de vivir que, ya por el hecho de atreverse, constituyen un desafío a las potencias que minan la vida y ensombrecen los sueños; narradores que se inscriben en dinámicas entre lo local y lo global, globalizaciones. Ficciones que buscan reparar las versiones de la historia y la recompostura de su tejido roto. En ellas veremos la manera en que la escritura zurce, repara el desgarramiento, cose, alivia y termina por restituir un vestido digno para los agonistas de las historias que viven los personajes. Tejidos hechos de palabras, por supuesto, pero también por ecos, susurros, voces que el tiempo trae de un lado para otro, como papeles que se lleva el viento. Es normal que la costura quede invisible, que solo

se vea el resultado y que, incluso, lo que ha unido vuelva a aparecer de otra forma. Escrituras que redes-criben el paso del tiempo. La tela de la geografía se ve de pronto plegada aquí y allá, sin importar las distancias, haciendo vecinas regiones imposibles, reubicando una zona en otra, convirtiendo el espacio en una zona de referencias o bien trasladando el océano al desierto para que el cielo sea la superficie del agua.

La distinción entre literatura chicana y fronteriza o transfronteriza es importante no solo por razones temporales sino porque se ha querido ver a la última en términos del paradigma establecido para la primera (Castillo y Tabuenca, 2002). La literatura fronteriza y transfronteriza presenta una diversidad de temas contemporáneos que no se reducen a la nostalgia mitologizada por los orígenes ejercida por la chicana, entre otros aspectos, como veremos a lo largo de este volumen. Incluso varios de los escritores “fronterizos” se resisten a ser catalogados como tales, ya que ello obedece a una mecánica estatal de producción artificial de identidades y a la aceptación de una condición marginal a la que evidentemente se resisten como es el caso de Rosina Conde o Rosario San Miguel, quien ha señalado que “El día que me publique una editorial fuerte y que mi trabajo se difunda como el de Campbell o Gardea, dejaré de ser de la frontera para ser del centro; la frontera y lo fronterizo es estar fuera del ejercicio de poder” (citada por Tabuenca y Castillo, 2002: 20). En lo que se ha insistido sobre la literatura fronteriza mexicano-norteamericana es en el hecho de que, del lado mexicano, ha estado sujeta a dos tipos de marginación o subordinación: por un lado, es una literatura regionalizada, evaluada desde las tradiciones centristas y de un canon en el que sigue sin encontrar acomodo; mientras que, por el otro “lado”, se encuentra efectivamente supeditada al paradigma chicano-latinoamericano ya establecido en la academia. De ahí la urgencia de desjerarquizar dichas perspectivas subordinantes y reelaborar un discurso que tome más en cuenta lo local, que no es lo “inferior”, junto con lo binacional (Tabuenca y Castillo, 2002: 9). Hacia una “democratización de los mecanismos de sentido cultural”.

Sin embargo, lo que sigue siendo importante en ambas expresiones literarias es que contribuyen a pensar tanto la migración contemporánea, y sus elementos espirituales, sociales, culturales, políticos, insertos en dinámicas cada vez más globales, como los procesos de reterritorialización,

sustento de un intercambio cultural permanente en sus enclaves geopolíticos. Literaturas que, si bien siguen moviéndose en el espacio de designación metafórica de la frontera, contribuyen a resignificarla ya que no otro es el sentido del límite, la resistencia y la transgresión. Castillo y Tabuenca advierten más bien sobre el abuso de esa metaforización de la frontera que pareciera no estar permitiendo reflexiones acordes con lo que “representa” o “es” en realidad, aun y cuando sepamos que existen varias formas de “ser”. En todo caso, como señalan las especialistas en literatura fronteriza, habría que analizar el grado de verdad científica que pudieran contener dicha metáforas, pero sobre todo asistir a la falta de esa “letra” que se encuentra perdida en el relato del migrante, de acuerdo con la bella anécdota que se recoge al inicio de su libro, a partir de una visita que hizo Étienne Balibar a Pátzcuaro, Michoacán, México, a fines de los 1990s; letra o palabra perdida en un tiempo inmemorial pero que, sin embargo, no puede faltar a la hora de cruzar la(s) frontera(s). Sin ella, siempre “fallará” el cruce.

En efecto, los escritores chicanos, fronterizos y transfronterizos han integrado un canon literario que no termina de formar parte de la historia de la literatura mexicana ni norteamericana —con razones mayormente ideológico-políticas ante el feroz rechazo a que las comunidades mexiconorteamericanas puedan construir un futuro diferente al que les impone el *mainstream* dominante de la cultura que los envuelve e invisibiliza. Obras situadas en espacios imaginarios y simbólicos liminares en los que han buscado reconstituir, recodificar, replantear, recobrar un sentido de unidad comunitaria, de pertenencia cultural a raíces que se prolongan hasta las más ancilares manifestaciones de la cultura mexicana a lo largo de su historia. Recuperaciones simbólicas que van desde, por ejemplo, el “panteón azteca”, hasta las figuras emblemáticas de la Revolución Mexicana como Zapata, Villa, las “adelitas”, pasando por las figuras de la Malinche, la Guadalupana o Sor Juana Inés de la Cruz, hasta desembocar en Frida Kahlo. Pero también su “función social” ha sido, por ello, de resistencia y de formulación de nuevas subjetividades a raíz de la asimilación de una diversidad de discursos que no distinguen entre la alta cultura y sus manifestaciones populares (como Pedro Infante, según se verá en uno de los ensayos aquí recogidos) y de la académica y sus sesu-

das preocupaciones conceptuales, igualmente orientadas en la comprensión de los fenómenos. De ahí que constituyan un reto elocuente para la crítica y el análisis literario, los cuales deben conjugar más de una perspectiva, enfoque o marco conceptual. La visión de estos escritores, cuyos antecedentes inmediatos los encontramos en la literatura que comenzó a florecer en la década de 1960, integra las condiciones y dinamismo de la vida fronteriza hacia el fortalecimiento de una conciencia ideológica que contribuya a un replanteamiento de las identidades plurales por medio de procesos imaginarios y simbólicos, muy en los términos todavía en los que la citada Gloria Anzaldúa lo planteó a fines de los 1980s, es decir, como una conciencia fronteriza y mestiza, la cual debe ser tolerante con las contradicciones y la ambigüedad. Conciencia que tiene una “personalidad plural” en donde nada es rechazado o abandonado; efectivamente disruptiva, forjadora de nuevas visiones y en desafío permanente a los marcos de referencia habituales, de la que hablaremos brevemente, como uno más de los artefactos culturales cuyo espacio se encuentra siempre en rediseño.

Anzaldúa señala que, aunque su fuente sea el dolor, el sufrimiento, el duelo, la energía de esta literatura deriva de un continuo movimiento creativo... de “mitos”, a partir de los cuales seguir entendiendo la realidad y a nosotros mismos. Superación de las dualidades que nos han aprisionado, como las culturas que dividen y aíslan, o como la que encierra al yo en una “ego esfera” en la que todo se refleja a su imagen y semejanza, dejando en el desprecio al otro o lo otro: búsqueda de una síntesis o unidad superior que abarque a todos como humanidad. Existe una conciencia que la literatura chicana, fronteriza y transfronteriza se ha encargado de explorar y expandir hacia confines imaginativos y simbólicos que ha tenido como resultado nuevas actitudes, así como el fortalecimiento de valores tendientes a una reafirmación constante de las comunidades colocadas en el filo de esa realidad. Enriquecimiento de una conciencia que asume la forma de travesía hacia nuevos territorios dispuestos a ser colonizados.

Un ejemplo destacado de la literatura chicana reciente donde esta conciencia sobre sí mismo ha continuado enriqueciéndose para abarcar situaciones que van desde los años del movimiento afirmativo de los años 1970s hasta el tiempo actual bajo la forma de un relato autobiográfico,

intenso y directo, que sigue buscando la resiliencia en la continuidad con el pasado, pero también en un diálogo vivo con sus actuales circunstancias y sitio de residencia, corresponde a la notable escritora Ana Castillo,² quien tiene tiempo de vivir en Anthony, Nuevo México, a pocos kilómetros de la frontera: “Living in New México, I feel a profound connection to my ancestors and an awareness of location as a continuum.” Su *Black Dove. Mamá, mí'jo, and me* (2016) se refiere con mucha nitidez a rasgos de transgresión que como mujer chicana, lesbiana, heterosexual, “polisexual”, madre soltera que ha tenido que lidiar con un hijo que ha caído en prisión por robo (“Where did the root of the chaos lie?”), diagnosticada con cáncer, ha tenido que enfrentar estas circunstancias en tiempos en los que no se podía presumir de tal condición ni denunciar, entre las familias por ejemplo, violaciones y vejaciones. Su objetivo ha sido siempre dar forma a lo que llama “narrativas de sobrevivencia”, dentro de las que podemos ubicar su propia autobiografía en la que lleva a cabo una extraordinaria defensa con valentía de su condición como escritora que vence la barrera del olvido y las censuras públicas para confesar la forma en que ha vinculado identidad, literatura y el “punto G” de su sexualidad, por ejemplo (Castillo, 2016: 97). Reivindicación de sí misma que alcanza visos políticos, como lo fueron siempre sus actuaciones públicas y las acciones privadas en correspondencia con su manera de ser, entre las que enfatiza el haber educado sola a su hijo. Ha sido la experiencia la que la ha descubierto como lo que es, aceptándose y siendo amada o “validada” en sus deseos. Una escritora chicana que nunca ha dejado de lado el avatar de su condición, Ana Castillo es, por eso, una magnífica exploradora de mundos interiores capaz de ser entendida en un género literario que ahora marca con mucho la disolución del yo, favoreciendo la emergencia de microrrelatos capaces de reflejar el conjunto y sentido de generaciones, lo que supone tomar en cuenta, para que la autobiografía sea enten-

² Autora de *Sapogonia* (1990), que fue *New York Times* Notable Book of the Year; *So far from God* (1993), *The Guardians* (2007), así como del importante y aguerrido ensayo, fruto de su tesis doctoral en Alemania *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma* (1994). Editoria de la revista *La Tolteca*. Es poseedora de la primera Sor Juana Inés de la Cruz Endowed Chair at DePaul University. Ha tenido varios reconocimientos como el American Book Award from the Before Columbus Foundation por su primera novela, *The Mixquiahuala Letters* (1986), así como el Carl Sandburg Award y el Mountains and Plains Booksellers Award.

dible, al otro, al tú, es decir, el testimonio de la vulnerabilidad de los demás como interlocutor válido. El ejemplo de Castillo cumple a satisfacción el nuevo requisito que este subgénero literario, exigido en la actualidad, plantea en el sentido de minar la jerarquía del autor autoritario y valorar el testimonio de lo desconocido en uno, a saber, lo que hay de los demás en uno y lo que de uno tienen los demás. “Una autobiografía, en este sentido, tendría que ser siempre una biografía del otro tal como aparece, en modo enigmático, en mí. Y eso y no otra cosa sería una autobiografía desposeída sobre el dominio de lo propio” (Rivera Garza, 2013: 64). Una autobiografía del estilo representa un ceder ante el tú, así como a la opacidad y desconocimiento propio. Opacidad que ha querido esclarecer Ana Castillo en su ya premiada *Black Dove*, en donde reestablece el sentido del narrar; historias que constituyen una forma de vinculación entre los seres humanos. Cuentan lo que nos contamos unos a otros, ya que representan formas de integración, continuidad, reconocimiento, solidaridad y compasión.

Hablando de sí misma, Castillo resulta ser, más que la autora de un texto, un personaje inventado bajo circunstancias específicas, las cuales fueron creándola hasta convertirla en una “autora” transparente a sus realidades al grado de verse dramáticamente involucrada en los “males de nuestro tiempo”, como el que su único hijo haya cometido un robo y que, incluso, haya estado involucrado en drogas. “When I last saw him I’d become terribly preoccupied, anxiety nipping at me as I observed his disconnection. He was defensive, unfocused, edgy, and yet inert. I was no psychologist or drug expert but, as any mother would say, I knew my child. Was he on drugs?” (Castillo, 2016: 166). A partir de ello, la autora cuestiona el sistema de justicia norteamericano que pareciera moverse bajo criterios racistas: mientras unos se atienden en clínicas de rehabilitación, otros purgan penas en la cárcel, como fue el caso de su hijo. Lo mismo ocurre con las detenciones arbitrarias en la calle (la melanina es el denunciante mayor), y el asesinato de gente afroamericana sin que se finque responsabilidad alguna. El incidente de su hijo la lleva a cuestionamientos profundos sobre su función como madre, pero también acerca de la forma en que la sociedad contemporánea echa por tierra cualquier fervor moral y educativo que se tenga sobre los hijos, provocando situa-

ciones de duelo y pesar. Su lucha para salir de ese “fracaso” será titánico y representará para ella una nueva forma de posicionarse ante la sociedad norteamericana contemporánea en la cual observa, a pesar de todo, nichos de resistencia como los que salvaguardan las comunidades indígenas en Nuevo México y de las que tomará el coraje y aspiraciones: “They, with their sacrifices, vigor, and medicine songs, were reenforcing themselves –each other and those of us watching—against a still-hostile outside world” (Castillo, 2016: 185). Formas de defensa ante una sociedad que entró en grave crisis después del atentado a las Torres Gemelas en Nueva York: pérdida de ahorros y fondos financieros, recesión, bajo valor de las propiedades mientras que las rentas crecieron, pero sobre todo la guerra contra el terrorismo justificó la pérdida de derechos individuales como el de la privacidad y otras libertades civiles.

En su autobiografía también hay lugar para los recuerdos en los que se ve acompañando las labores en el campo con su familia, así como la forma en que su residencia en Nuevo México le ha alimentado tramas novelísticas sobre la condición de los migrantes mexicanos, la cual verá que, no sin sorpresa, poco interés y compasión tienen entre el público norteamericano, lo que ha constatado en la lectura pública de sus obras, como es el caso de la novela *The Guardian* (2007), que narra la angustiada espera, por parte de sus familiares en Estados Unidos, de un migrante que ha cruzado la frontera, con la alta expectativa de que haya sido secuestrado dado que “The problema is the coyotes and narcos own the desert now” (Castillo, 2007: 2). La prueba de ello es el hallazgo de cuerpos mutilados debido al aprovechamiento de sus órganos.

Esta literatura es capaz de ahondar en estructuras relacionales de valor, ideología, simbolismo, espiritualidad, ideas y sustratos históricos heredados, que hacen posible el sustento de la vida cotidiana de comunidades vecinas fronterizas por medio de diversas visiones sobre la realidad que son formas de afirmación, resistencia cultural y libertad. De ahí que contribuya en procesos de “desmitificación” y de resignificación de nuevos mundos y realidades (Saldivar, 1990: 6). Deconstrucción y producción de sentido y realidad, esa que comprendemos a partir de su disposición textual, narrativa o letrada, de forma ideológica e histórica, contextual e imaginativamente. Su tarea comprende elaborar formas de percepción, sensi-

bilidad e imaginación que se traduzcan en nuevas interpretaciones de la realidad social y en una reelaboración general de valores sociales y espirituales. Temática, estética y conceptualmente se puede decir que esta literatura sigue cumpliendo la función que la crítica le asignó en su momento a la chicana, a saber, producir “estructuras creativas de conocimiento que permitan a sus lectores ver, sentir y comprender su realidad social” (Saldívar, 1990: 7). A partir de ello es que ocurre, en su interior, la descentralización del sujeto, la formulación de nuevas subjetividades, la emergencia de una polifonía de voces, así como asumir un carácter político, como veremos a continuación.

Alguna vez, Gilles Deleuze y Félix Guattari asociaron los llamados espacios “lisos” al nomadismo, frente a los espacios “estriados”, relacionados con el sedentarismo, la estratificación burocrática y las llamadas “máquinas de guerra”. Entre ambos observaron una serie de operaciones de combinación que fueron analizadas con bastante creatividad ya que no pueden existir independientemente el uno del otro, transformándose en su opuesto, delimitándose mutuamente. El análisis arroja elementos interesantes al planteamiento del nomadismo contemporáneo, al que corresponde más la noción de espacio liso, dado que en él es más importante el trayecto que los puntos que lo definen. Espacio direccional que define sus paradas antes que estar predefinido por ellas. En este espacio se habla de acontecimientos o “heacceidades” más que de cosas percibidas o formadas. Por ello, es un espacio “háptico” más que “óptico”; intensivo más que extensivo:

Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso, el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos (Deleuze y Guattari, 1988: 489).

Estos mismos autores desarrollaron un planteamiento para lo que llamaron “literaturas menores”, las cuales son portadoras de tres características centrales: desterritorialización de la lengua; la articulación de lo individual en lo inmediato-político; y el dispositivo colectivo de enunciación.

Lo que define a estas literaturas es, por un lado, el que se manejen en el seno de una “mayor” y con un lenguaje que no necesariamente corresponde a esta, teniendo por efecto una fuerte “desterritorialización”; mientras que, por el otro, todo es político en ellas: cada problema individual conecta de inmediato en uno comunal; literatura que produce una “solidaridad activa a pesar del escepticismo” (Deleuze y Guattari, 1978: 30). En esta literatura no existen sujetos sino “dispositivos colectivos de enunciación” que buscan encontrar su “propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (y vaya que si de esto se trata para el caso de la frontera, ahí donde los escenarios se convierten en una predilección para ser usados simbólicamente, como veremos en los autores analizados en este volumen). A fin de cuentas, el diálogo, intercambio, reflujo lingüístico entre la literatura menor y el idioma dominante en el que se desenvuelve, la lleva a formular, con los dispositivos mencionados, expresiones materiales “intensas” que no pueden dejar de ser revolucionarias por esa misma situación, que es la compartida por migrantes y minorías en general: “¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” (Deleuze y Guattari, 1978: 33). Literatura que pretende ser una conjunción de flujos, un continuo de intensidades reversible, acentuación de la palabra, “circuito de estados que forma un devenir mutuo, en el interior de un dispositivo necesariamente múltiple o colectivo”. Intensidades que tensan el lenguaje hasta llevarlo al límite de las nociones con objeto de rebasarlas. A estas literaturas menores, desterritorializadas hasta el límite, les corresponde una “sintaxis del grito”, encaminándose hacia “correcciones inauditas” y “rectificaciones implacables”: “llevar lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis” (Deleuze y Guattari, 1978: 43).

Las líneas de la escritura de las obras literarias consideradas en este libro son los caminos del migrante, de su sol inclemente, así como de sus nubes y dilatadas estrellas, imagen de su esperanza titilante. Caminos por los que se pierde el deseo, pero donde el alba lo despierta en medio del dolor y la desesperación, la soledad y el extrañamiento, la violencia y la

ajenidad a un mundo cultural que le da la bienvenida con el rechazo. Libros entonces que recuperan la soledad del migrante, pero también de quien fue cruzado por la frontera mexiconorteamericana y vive a un lado y otro de ella, en una extraña estabilidad inestable. Las ficciones, el despliegue de la imaginación contenido en ellas, son una geografía que, sobrevolando a la terrestre, fija nuevos horizontes emocionales donde se aposenta un alma acompañada de recuerdos, alimentada por los ríos de voces que instalan en lo íntimo una riqueza indoblegable ante cualquier intento de usurpación y despojo, sobre todo la llevada a cabo por el silencio.

Las obras literarias seleccionadas (imposible abarcar la producción en curso en las últimas décadas, con nombres de escritores que, en gran medida, y del lado mexicano, solo se conocen de manera remota, mientras que del lado norteamericano son más conocidos) cumplen, a su manera, una función “terapéutica” en la medida en que recuperan el prisma de una experiencia polifacética en la que el escritor no solo vuelve a sus orígenes familiares y culturales; no solo se descubre en la línea del cuaderno en el que toma apuntes de lo que ve y siente, conoce y descubre, línea que de cualquier manera es la que lo ha dividido, la “línea” que lo forma para pasar al “otro lado”, sea este o aquel, aquí o allá, que es el espacio del “entre”, *in between*, sino que se enfrenta a un ahora que sigue desafiando la integridad de comunidades humanas a las que se sigue persiguiendo, acosando, expulsando, dividiendo, explotando, criminalizando. Le toca, a este escritor, formar parte de “literaturas menores” en donde, más consciente que inconscientemente, es portavoz de dichas comunidades; voz colectiva, personal y única que tiene la cualidad de representar a la anónima hundida en el silencio. Mayoría silenciosa que, en la voz del escritor, denuncia la ruina en que prematuramente se convierten las vidas ante el desamparo de los ejercicios del poder en sociedades racistas, xenofóbicas, discriminadoras, cumpliendo por ello una función política. Es por ello que podría decirse que dichas escrituras han sido elaboradas para tomar posesión de la Historia a partir de historias elaboradas en torno a personajes que representan, con mucho, vidas concretas. Darle forma al recuerdo; conquistar la palabra para que no quede a la deriva y se convierta en un valor intercambiable sin sentido. Papeles que se echan al viento, como hace el personaje José Francisco, en el libro *La frontera de*

crystal (1995) de Carlos Fuentes, para que sean leídos a ambos lados de una frontera que nunca podrá contener a la imaginación; para que pueda existir un “nosotros” que la literatura es capaz de formular a pesar de las asimetrías geopolíticas. En algún momento, este personaje declara “Yo no soy mexicano. Yo no soy gringo. Yo soy chicano. No soy gringo en USA y mexicano en México. Soy chicano en todas partes. No tengo que asimilarme a nadie. Tengo mi propia historia” (Fuentes, 1996: 95). Esta imagen en la novela de Fuentes trae a colación una pregunta inocente, pero temible, que Michel Foucault (1980: 11) se hacía en la Lección inaugural del Colegio de Francia en 1970: “¿Qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente?”, frente a la hipótesis, claro está, de que en las sociedades la producción del discurso “está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”. La literatura viene por ello a resituar las cuestiones del deseo y del poder en el seno de estos procedimientos de normalización del discurso y de su repetición estigmatizadora, excluyente, marginante y hegemónica. La palabra literaria es la que accidentaliza el discurso del poder al permitir reconfigurar subjetividades a propósito de dinámicas sociales emergentes convirtiéndose, por tanto, en una estrategia, en un campo de batalla contra las hegemonías del sentido bajo la forma de palabras y enunciados “inaudibles, escandalosos, inclasificables, intraducibles, indecibles, fragmentarios, aleatorios, inconstantes, vertiginosos”, como señalan los editores de la compilación de ensayos foucaultianos dedicados a la literatura, *La grande étrangère* (2013).

Si en otro tiempo existieron obras literarias que recogieron largas y penosas migraciones, desplazamientos masivos, exilios, y que incluso ensalzaron las epopeyas y épicas de héroes que derrotaron la distancia y el tiempo, los límites y las fronteras que crecían con el dolor y el recuerdo, insistiendo en caminos que solo existían a medida que se andaban —de ya no ser en el lugar de origen, pero tampoco de no ser en el destino—, la tierra prometida así sea bajo la forma del “sueño americano”, de haber partido alguna vez, de haberse ido y haber creado el tiempo del alejamiento (la *Biblia*, la *Odisea*, el *Quijote*) —experiencias de desarraigo, del

duelo—, ahora los escritores fronterizos crean una narrativa que tiende a devolver sentido a esa condición de deslocalización, trasterramiento o desterritorialización en la que navega la suerte de miles de migrantes y habitantes fronterizos. Estas narrativas podrían formar parte de las de caballerías en el sentido de ser “escrituras andantes”. Comparten lo que en aquellas ha existido en abundancia: sueños, ilusiones, utopías, honor, honra, veneración; virgen a la que se consagra la travesía; encantamientos, hechizos, golpes, sacrificios, pérdidas, cárceles, retorno al lugar de origen y, claro, amores perdidos en el camino.

Si lo que cruza la frontera y une a los dos países son los puentes, la escritura fronteriza mexiconorteamericana es también un puente: sus palabras y pensamientos, visiones y claridades van de un lado para otro. Nunca en la frontera se revisa un libro, un poema, una sombra, ni se escanea un pensamiento para ver si trae algo de contrabando, alguna sustancia prohibida para la salud del imperio, aunque así pudiera ser. Nunca se sabrá qué tanto se mueve por la frontera, de un lado para otro, de un lado, del otro. Existen vidas que corren paralelas a la línea divisoria, otras que son perpendiculares o diagonales, convergentes, divergentes, circulares, algunas más la sobrevuelan sin tocar la tierra arenosa, otras se internan por lo más agreste para encontrar, de cualquier manera, un destino. Algunas vidas inician en ella, otras terminan, muchas vuelven, otras más se reencuentran después de muchos años, muchas son deportadas. Punto de fuga, de despedida y bienvenida. No hay momento en que la frontera se quede sin vida, sin que la atraviere algo o alguien, ya sea en el día o la noche, bajo la forma del fardo jornalero o el sueño simple lleno de esperanza y ambiciones. Frontera que encarna la transición, la ruptura, el tránsito incesante de bienes y personas, aunque no deje de ser humillante e injusta, cruel y ventajosa; herida abierta que recuerda de manera insistente la desigualdad entre dos países que han tenido la suerte de ser “vecinos distantes” e incómodos y que aparece en la pesadilla de Juan Zamora, otro personaje de *La frontera de cristal*: “Soñó con la frontera y la vio como una enorme herida sangrante, un cuerpo enfermo, incierto de salud, mudo ante sus propios males, al filo del grito, desconcertado por sus infidelidades, y golpeado, finalmente, por la insensibilidad, la demagogia y la corrupción políticas” (Fuentes, 1996: 92).

Comunidad escritural

Escrituras “impropias”, como bien señala Cristina Rivera Garza (2013: 25), la destacada escritora mexicana fronteriza y transfronteriza a la que volveremos en uno de los capítulos de este libro, que van más allá de un sentido de propiedad: “escrituras que exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros”. Escrituras inconvenientes para un criterio de autoridad y propiedad que deslinda lo tuyo de lo mío, volviéndonos exclusivos y ajenos unos a otros para que lo que te pasa no sea de mi incumbencia, no me pertenezca, no sea parte de mí, para que lo que tenga no te importe, devolviendo el mismo desdén que fomenta el poder y el capital. Por ello, la necesidad de entrar a una época de escrituras comunitarias que transiten por la voz colectiva y se queden en su timbre, en el canto, en el color que las miradas descubren, en la intensidad del dolor de la denuncia ante la impotencia del Estado para combatir, por ejemplo, lo que ha creado con sus maquinarias, no solamente de guerra sino de terror: el miedo paralizante, la impotencia ante la violencia y la muerte. Escrituras o narrativas que no pueden ser sino de todos, que siempre lo han sido, que son de quien se apropia adecuadamente de la palabra y la hace suya, pero que ya es de todos por el hecho de habernos constituido como lo que somos. Una actitud que ahora vuelve a resituar el papel y la fisonomía del autor frente a la recuperación de la palabra como “bien común”, siendo el lenguaje, al igual que el sentido común que ya denunciaba Descartes, la cosa mejor repartida en la medida en que nos hace ser humanos.

Narrativas que buscan la aproximación y la transgresión de fronteras artificiales que se erigen en función de un sujeto privado; que buscan la reconstitución del tejido de la palabra que, como en el caso griego, recompone, sana el cuerpo afectado por la soledad y las enfermedades públicas ligadas a la demagogia y la intimidación. Escrituras-puente, enlace, lazo, vínculo de comunicación, plaza pública en la que se dan cita todas las voces para hacer de lo anónimo, y de la deposición de sí que generan entelequias como el Estado y el Poder, “alguien”, la entidad sobre la que seguir recuperando el sentido de una humanidad compartida más allá

del tiempo que ha tenido para separarse. Escrituras de la reconciliación y de la comunicación profunda, reconstituyente, como lo dice el misal tradicional “una palabra tuya bastará para sanar mi alma”. Como bien señala Rivera Garza, se trata de elaborar escrituras para la conversación, el diálogo, para tener de qué hablar “entre y con nosotros”, y no limitarnos a la mera información hueca de los medios masivos de comunicación contemporáneos, y ahora de las llamadas “redes sociales” que buscan, en una tradición ligada al poder, conformar una visión vinculada a intereses que reducen las expectativas de una sociedad a lo inmediato y a una apuesta criminal por la desmemoria.

Lo que buscan muchos escritores contemporáneos es una conversación amplia, directa, toda vez que parecieran haberse agotado los excesos estilísticos, los recovecos impronunciables e insondables de las vanguardias poéticas del siglo xx que hicieron de la literatura, y la escritura, cotos herméticos de entendimiento, solo abiertos para iniciados, en la búsqueda de un desgarramiento profundo en la sensibilidad y el gusto (recordemos a Rimbaud: “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”). Sin duda que se trató de uno de los más radicales planteamientos por deconstruir al sujeto burgués por medio de un ataque sincero a sus sentidos y juicios y crear al lector de las resistencias, contestatario, depositario de verdades disidentes; lector que debería fugarse de su realidad para emprender vertiginosas aventuras por lo indecible, lo numinoso y sagrado; experiencias en el límite de las que no se vuelve sin dejar de ser (el mismo).

Una descripción epistémica de lo anterior la encontramos en las consideraciones de Michel Foucault, quien en *Las palabras y las cosas* (1966) trazó los acontecimientos que han marcado la relación entre el ser humano y el lenguaje durante el siglo xx, a partir de los cuales ha podido entenderse la mutación que la figura del hombre, su sentido y formas de representación han sufrido; acontecer del que participa la literatura contemporánea en general. La cuestión del lenguaje en la literatura lo llevó a pensar, en los años 1960s, la relación que tiene este con las formas de la finitud. Con la esencialización del ser del lenguaje en la literatura, el ser del hombre se ha mostrado como “terminado”: “al llegar a la cima de toda palabra posible no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que lo

limita: en esta región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en el que la promesa del origen retrocede indefinidamente” (Foucault, 1968: 372). Ejemplos donde ello ocurrió fue en obras literarias como las de Antonin Artaud, Raymond Roussel, Maurice Blanchot, Georges Bataille o Franz Kafka. Estaríamos pues ante un “fin del hombre”, señalaba Foucault en aquellos inolvidables años, un suceso correlativo de la “muerte de Dios”, provocada, según Nietzsche, por el “más feo de los hombres”, a fin de cuentas, un hombre carnavalesco que también debería perecer en la medida en que existe en esa muerte, cercado por su propia finitud, para dar paso al anuncio, también encontrable en Nietzsche --y que Foucault interpreta--, de que el fin del asesino del dios es “el estallido del rostro del hombre en la risa y el retorno de las máscaras; es la dispersión de la profunda corriente del tiempo por la que se sentía llevado y cuya presión presuponía el ser mismo de las cosas; es la identidad del retorno de lo Mismo y de la dispersión absoluta del hombre” (Foucault, 1968: 374). El hecho de plantear la cuestión del lenguaje, en la cual ha participado decididamente la gran literatura del siglo xx, ha llevado a pensar el fin del hombre bajo las formas en que lo hemos conocido. De manera igualmente radical, el pensador francés sostuvo que lo que acontece en la literatura actualmente no es el lenguaje identificándose a sí mismo, sino más bien “alejándose lo más posible de sí mismo”, de forma que este alejamiento “pone al descubierto su propio ser”; claridad repentina que “revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos” (1989: 13). Por ello, Foucault se preguntaba (2013: 104) “¿Qué puede ser la literatura sino, precisamente, una fría existencia póstuma del lenguaje?” Literatura que, a partir del siglo xix dejó de traducir, revelar, descifrar, un lenguaje verdadero o primigenio, de Dios, la naturaleza, la verdad, y poner en su lugar “lo infinito del murmullo”, la deriva de palabras ya dichas, su repetición incansable hasta borrarlas.

Rivera Garza (2013: 27) menciona tendencias intensas de la escritura contemporánea, como la desarrollada principalmente en Estados Unidos, llamada “escritura conceptual”, que se ha alimentado precisamente de las vanguardias del siglo anterior, “poniendo énfasis en el concepto que hace funcionar el texto más que en el texto en sí”. Los recursos utili-

zados corresponden a una poética de la posmodernidad como lo son la alegoría, el *pastiche* o la articulación (“redimir”, según la noción de Walter Benjamin que Rivera Garza recuerda) del discurso público a través de una “serie de técnicas asociadas con la técnica citacionista” que no deja ninguna sorpresa a los usos de las plataformas 2.0. La atención de estas técnicas se centra ahora, más que en los procesos de producción textual, en los de posproducción, en el manejo o “manipulación” de signos; el escritor entendido como un “curador del lenguaje contemporáneo”, capaz de orientar la elección, posición y diseño del lenguaje a partir de voces colectivas que efectivamente se dan cita en una obra pública, en la plaza del reconocimiento, las voces y la lectura.

El escritor como “ejecutante” de una sinfonía plural de voces, ritmos, ecos, silencios, lamentos, gritos, de toda acción sonora que se escuche en el vasto escenario de las sociedades contemporáneas, plazas y periferias oscilantes. La alegoría, el *pastiche* o *collage* ocurren con frecuencia de la mano del temible “copy-page”, tan coludido con prácticas fraudulentas de la escritura, no solamente académica —donde se han dado casos en verdad escandalosos—, sino en la misma escritura creativa. Uno de los más polémicos recientemente es una “rescritura” hecha por el argentino Agustín Fernández Mallo, sobre un libro borgeano. Este libro, *El hacedor (de Borges), Remake*, fue condenado por la viuda del poeta y su consecuente retiro del mercado. Lo que el argentino se proponía era tomarle la palabra al propio Borges y hacer lo que aconsejaba en la ficción “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, esto es, tomarlo al pie de la letra y hacer aparecer dicha palabra de una manera inédita o quizá inesperada, aunque siguiese siendo la misma que en la ficción borgeana.³ Mallo buscó redescubrir los textos borgeanos con una hábil disposición no exenta de creatividad, en la que subyace una lectura personal y apasionada. El texto así logrado no pudo pasar la prueba de los derechos de autor, por ende, de la autoría y del capital representado por las ganancias exorbitantes de la literatura inmortal del autor de *Ficciones*.

³ Recordemos que Menard “No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil—, sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes” (Borges, 446).

Escrituras que narran, por ejemplo, un incidente violento a la manera de una vida arrebatada, pero que tampoco dejan escapar el hueco que la ausencia de esa vida ha generado en las lágrimas, el dolor, la pena de los que siguen vivos de puritito milagro, encadenados —esa marca visible de la vulnerabilidad—, amortajados por el miedo y el silencio. Retomando planteamientos de Judith Butler, Rivera Garza (2013: 124) acota que “la virtud del duelo consiste, entonces, en posicionar al yo no como una afirmación y ni siquiera como una posibilidad, sino como una manera de desconocimiento. Un devenir”. El duelo nos volverá más humanos cuando

no sólo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario alcance a los sin nombre y a los sin rostro, cuando, como Antígona, seamos capaces de enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida vivida de ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra autoridad en turno [...] (Rivera Garza, 2013: 124).

Palabra escrita que de todos modos se quiebra de débil ante el rostro o la mueca del dolor contenido. No hay manera de describir, desplegar, cada uno de esos pliegues de una piel que se ha quedado quieta, tensa, rodeada de un aura de silencio impenetrable porque jamás terminará de delatar al criminal; pupila capaz de recoger el flashazo del disparo, incapaz de borrar el rostro funesto del agresor, ahora ya confundido con el todo al que regresa el mortal accidentado, roto por la intersección de las paralelas que nunca debieron haberse encontrado en el espacio, por el ángulo al que le faltaron grados para abrirse un poco más y haber dejado que el hombre en fuga pudiera haber atravesado el umbral. Cada gota de sangre una palabra, una palabra por gota; juntas habrán de constituir un torrente que lave a un país como México, convertido en un matadero de gente inocente, en botín sangriento de poderes inconfesables.

Escrituras de la resistencia en una época del control absoluto del Estado sobre la vida y la muerte. Guerras internas que reflejan la forma en que los poderes fácticos han llegado a dominar y apropiarse de un fundamento esencial a aquel, la tierra. El Estado como una auténtica “máquina de guerra” frente a la cual la escritura resulta ser una trinchera, un bas-

tión que cava, surca, esconde, emerge, borra fronteras, se des-tierra, hace túneles que comunican en la clandestinidad, redescrive límites, fermenta, se pierde en la altura de los árboles, da paso al reflejo diamantino de lagos y ríos para hacerse valer por todos los procesos de desapropiación, desterritorialización y desplazamientos forzados por la violencia, de éxodos condenados a los extremos y al tránsito de zonas vedadas por el control policiaco. La escritura como fortaleza interior ante el abatimiento nacional, ante el desmoronamiento del ánimo y los círculos infernales asfixiantes, como si se tratara del tendido en el que quedan expuestos los trapos de la vida, sus colores, las formas que adopta en cada una de sus figuras. La escritura como la trans-dicción de la palabra; trans-ducción y traducción del alma, pero también de lo que nos decimos unos a otros (que no son puros tropos ni piropos) ante la desolación, el desamparo y la miseria. Narrativas que crean la cifra incalculable que no podrá ser contada o descifrada por las máquinas de guerra.

Existen formas de resistencia que cualquiera puede asimilar por el hecho de leer, de armarse con la lectura, como lo hiciera *El Quijote*. El arma de la pluma, la tecla de la literatura, el mensaje encriptado que solo el lector es capaz de entender. Ahora, estas armas son tangenciales; se estructuran en redes de denuncia; viajan a la velocidad de la luz y de una foto que de pronto se vuelve viral y resuena en miles de ojos que no salen de su espanto o asombro. Por ello, la escritura y la lectura se han convertido en un lugar donde se guarecen las almas, entre los pertrechos de las almenas y las torres desafiantes del abismo; espacios abiertos únicamente al cielo, laberínticos, que eluden los espejismos del yo para ser refractados en planos más bien oblicuos y oblongos por los que la disimetría tiene un calco formidable. Con frecuencia, ese abismo, al que pareciera estar arrojada una sociedad, no es tan benévolo para recibirla, aletargando su agonía, la caída trágica que debería llegar a un fondo del cual resurgir:

Cagado abismo, quiero saber/ por qué paso la vida aguantando/ noches sin ti./
Quiero saber si pasaré mis días sola/ haciéndome más piedra cada día./ Quiero saber por qué mi ser desnudo/ pasa mudo de rodillas/ tragándose el polvo de tus caminos./ Quiero saber por qué las sombras/ se hinchan más cada día,/ por qué yo vivo cuando tú me quieres muerta (Anzaldúa, 2007: 192).

Narrativas de la disidencia y la diferencia que han caminado con el siglo para desafiar a todo poder identificable, e incluso a los invisibles, que son los más peligrosos, aquellos que se instalan en las conciencias y deciden por el individuo; que no han escatimado recursos, que al mismo lenguaje le han contado sus días para que deje de ser una fácil almohada en la que descansa el sujeto-yo-dormido-inconsciente; que han querido que la letra sea algo tan vivo que vuele, que se deje oír en la más lejana de las aldeas, que se vuelva un peligro radical en su dispersión. Escrituras que nunca se cansarán de denunciar los peligros ahí donde se han convertido en cómodas mensualidades, en gastos corrientes y aparentes, en deudas inacabables, en pesares no merecidos. Escritura que busca, en fin, resubjetivizar al sujeto frente a la capacidad del Estado contemporáneo para dejar sin oportunidad al individuo ante los eventos del mundo (Rivera Garza, 2013: 22). Lo que corresponde a esta re-subjetivación es a lo que Rivera Garza llama “necroescritura”, que incluye un proceso de desappropriación, una especie de “retirada” que permite dejar de funcionar como “apropiante” del mundo, como sujeto absoluto que define, a partir de sí mismo, el conjunto de las relaciones intramundanas. Tal noción es una crítica al concepto de propiedad o de autoría; con él se busca volver al planteamiento de un sujeto colectivo del habla y la escritura. Miles de manos que escriben por una o uno, y de voces que dicen, en una o uno, y de oídos que escuchan lo de uno y que se vuelven ecos de sombras de un cuerpo que se habla y refiere de manera múltiple. Tentativa por hacer de la escritura un espacio colectivo, el ágora de una *polis* discursiva; concurrencia de múltiples presencias irreductibles al uno, a lo común, a la masa diletante, que es ahí a donde ha ido a parar la idea de lo colectivo y su función crítica.

Ya no se trata, en consecuencia, de vencer el silencio inicial al que atiende la escritura desde el momento en que se plantea como tal, sino que las nuevas escrituras buscan rescatar el otro silencio de destino en el que naufraga el dolor, la impotencia, el desánimo de una sociedad que no reacciona ante la muerte y la desgracia, ante el secuestro de su felicidad. Aunque podría pensarse que el silencio del que parte la escritura, en esa soledad que ahora es imposible en el escritor, siempre habitada por sus propios fantasmas y ecos —resuelta en la soledad de muchos—, y que no

puede ser finalmente por el hecho de estar estructurada a manera de “habladurías”, se empata con la necesidad de encontrar el silencio forzado, obligado, creado en torno a las necesidades y exigencias de las necrosociedades contemporáneas, alimentadas por el terror y la violencia de Estado.

Por ello, el tema que hemos estado abordando no puede ser sino el de la “escritura y la política”, ya que tiene que ver con esta “desapropiación”, y una manera de hacerse intervenir por los textos, por las palabras y voces de los demás que, en el caso de la literatura, debe desembocar en procesos creativos de amplia resonancia. Una poética así definida

busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos (...) atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado (Rivera Garza, 2013: 23).

Textos que crean presente y donde no importa finalmente si son o no literatura, si corresponden al dominio de la autoficción, a lo propiamente fictivo, o a hechos reales. Que más bien, buscan mantener, y recuperar, las inscripciones de los otros y con ello definir escrituras que “exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros” (Rivera Garza, 2013: 25). Escrituras impropias, desapropiadas, que no se comportan de manera “apropiada”, in-decentes, in-morales, y que muestran la cara más crítica de lo que acontece.

Del autor al escritor

Escrituras elaboradas con una metodología disruptiva que tuercen la sintaxis y llegan a doblegar a la gramática para apropiarse de lo que no cabe en ella y que, por lo tanto, se encuentran fuera de la regla, más allá del límite prescrito; son el resultado de toda una cultura de reflexión crítica, montada desde Platón, por ejemplo, pero que ahora combina la veloci-

dad, opacidad y transparencia de las redes sociales, donde la forma de crear un “texto” se ha convertido en una suerte de *collage* “post-vanguardista”, de *copy page* al que poco le importa el *copy-right*. Una idea tal sobre la escritura pasa inevitablemente por otra de la subjetividad, así como del lenguaje, la sociedad y la cultura contemporánea y del lector-otro. A lo que debe sumarse el “soporte” que hace posible la lectura, y que va de la tradicional página de papel a la pantalla luminosa.

La aparición de los dispositivos digitales de las nuevas tecnologías de la información, así como de las redes sociales, la llamada “tercera revolución tecnológica”, ha llevado a los “autores” a intercambiar su papel por el de “usuarios”, en donde cada vez más su labor se convierte en una práctica en la que se encuentran presentes acciones como la de reutilizar, reciclar, escarbar en la densidad de la información, para devolver un sentido extraviado a las acciones humanas. En esta labor, casi de “pepenamiento”, de recolecta en lo desechado por los discursos dominantes (muy a la manera de artistas contemporáneos que reciclan materiales de obras demolidas y objetos arrojados a la basura, al estilo del exitoso mexicano Gabriel Orozco), todas las expresiones cuentan, no importa quién ni cuándo las haya dicho. Todo puede ser revertido, revestido. Más específicamente, y ya practicado por muchos escritores en el mundo, se trata de reforzar las relaciones entre la producción escritural y la tecnología digital; “articulación de lo literario con el lenguaje público de la cultura” por medio de

estrategias de escritura documental, la relevancia estética y política de uso masivo de técnicas de desapropiación textual facilitadas por el rápido acceso a la tecnología; la consecuente subversión de la función del narrador o de cualquier otro elemento de la ficción convencional, como eje único de producción de significado; la yuxtaposición y la elipsis como principios secuenciales, y la mezcla de géneros (Rivera Garza, 2013: 27).

Se trata de mover textos de un soporte a otro creando lo que la autora llama textos “con-movidos” y “con-movientes”. Sin duda que estamos ante cambios importantes de la “función del autor” y de una escritura que se inscribe en la acción transgénero de irrumpir y desestabilizar los estancos donde también en otro tiempo se repartían sus tipos, institucio-

nal, oficial, académica, popular y mediáticamente, actuando en una variedad de soportes disímiles como la pantalla, el video, la música. Acciones que se inscriben dentro de ese sentido de la reapropiación que corresponden a la etapa “posconceptual y posmutante” de la escritura. Roland Barthes, hace poco menos de 45 años, sostenía que había llegado el momento en el cual un límite de la literatura y la escritura se había hecho presente, y ello tenía que ver con sus relaciones con la Historia y el tiempo. Barthes se interesó por el fenómeno que, a la vuelta del siglo XIX, presentaba a la Literatura como una “problemática del lenguaje”, en la medida en que comenzó a presentarse como un reino autónomo de signos independientes, densos: un “poder segundo”, un lenguaje “consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza” (Barthes, 1994: 13). La Literatura se había convertido, después de las grandes novelas del siglo XIX, en un lenguaje que perdió transparencia. Desde entonces, se habría vuelto la cuestión de búsqueda del escritor, inseparable de sus propios temores y temblores, vinculada a sus expectativas existenciales. Y claro, la forma ligada a ello tendría que provocar en el lector los mismos efectos que los que la banalidad o vacuidad de la existencia había provocado en el escritor; el “hueco de todo objeto”, le llamó Barthes. “Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a la Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo, como escritor” (Barthes, 1994: 14). En este recuento, Mallarmé había llevado a la destrucción este estilo de una literatura-objeto, aniquilando el lenguaje y dejando un cadáver que no es otro que la literatura que actualmente tenemos. Colocada ante sí misma, y en el estado de “destrucción” en que se encuentra, y en muchos sentidos sin objeto, la literatura ahora se enfrenta a una de sus formas últimas, se dirá, a su estertor, al último de sus espasmos: la ausencia de todo signo o, en términos de Foucault (1989: 13) “el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia [el lenguaje] en la desnudez del ‘hablo’”. Escrituras neutras, por medio de las cuales el escritor se despoja paradójicamente de la literatura, lo que debería aproximarle más a la sociedad y la historia, más allá de la reificación que hizo del lenguaje durante el siglo XX. Sin literatura, sin esa dimensión abstracta del lenguaje

que reinó durante tanto experimentalismo, el escritor estaría devolviéndose, entregándose a la sociedad en sus vínculos profundos.

Como bien señala Cristina Rivera, más o menos a mediados del siglo pasado, el movimiento estructuralista francés, por boca del mismo Barthes y Foucault, decretó la “muerte del autor”, con muy serias implicaciones para nuestra idea de la literatura, así como del papel que habría de tener en adelante el lector. Barthes publica, en efecto, en 1984, una colección de artículos bajo el nombre de *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, en los que aparece uno dedicado a “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, y otro a “La muerte del autor”. En el primero reflexiona sobre el acercamiento, en el siglo xx, entre literatura y lenguaje, lo que derivó en una exploración no metafísica de la escritura y en una crítica radical al lenguaje, dando origen a su vez a una especialidad que llamó “semiocrítica”. En el segundo, la escritura es quien, en la modernidad, constituye la destrucción de toda voz, de todo origen, esa última ilusión que quedaba de la Ilustración, después de la bancarrota de la utopía y el progreso: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco- y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Rivera Garza, 1994: 65). Quien planteó y logró esta estrategia en el ámbito literario, puesto que ahí es que le corresponde, de manera contundente, fue efectivamente Mallarmé; suprimir al autor en beneficio de la escritura lo cual fue, para Barthes, a su vez, devolver su sitio al lector. El semiólogo francés destaca la aportación incluso del surrealismo al privilegiar una escritura colectiva, el “cuerpo exquisito”, en esta propuesta de desacralizar la imagen del autor. Una consecuencia importante fue la idea de que el autor no preexiste a su texto, como tampoco el lector: se hacen en el mismo acto; se formulan en un aquí y ahora que no tiene otro tiempo que tomar en cuenta más que el de la enunciación. De la misma manera, quedará revolucionada la idea de lo que es un texto, el cual ya no puede definirse como una mera concatenación de frases que lleven un solo sentido, a manera de una revelación de la verdad de un autor absoluto o divino, sino que se convierte en un “espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas prove-

nientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994: 69). La idea de originalidad, identidad y espontaneidad quedan afectadas. El escritor repite gestos anteriores; mezcla escrituras, y su “interior” no es más que un “diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras.” En la perspectiva de Barthes, el autor ha dejado paso al escritor quien, dotado de un infinito diccionario, poco lugar tiene para las afecciones que otrora caracterizaban al primero: pasiones, humores, sentimientos, impresiones.

Pero también cae un sentido de la crítica basada en la noción de autor: ya no se trata de descifrar su obra encontrándole detrás de ella para darle un significado último y definitivo, cerrando la escritura, sino que más bien todo está por “desenredar”, por “recorrerse” sin que pueda “atravesarse”. Escrituras que proceden a una “exención sistemática del sentido”. La literatura, y en esto la coincidencia con Foucault es plena, ha dejado de tener “secretos” y más bien hay que hablar de ella como de escrituras caracterizadas por una actividad “contrateológica”. Así, un texto está formado por escrituras múltiples, “procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación”. Tales escrituras y proveniencias se reúnen, adquieren unidad, en el lector; ahí es donde se recoge toda esa multiplicidad: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (Barthes, 1994: 71). El lector es ese alguien que “mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito”. Por ello, el nacimiento del lector ha sido correlativo de la muerte del autor.

La recuperación de sí mismo

Ilan Stavans ha señalado que los escritores de literatura chicana, fronteriza y transfronteriza, buscan, de algún manera, dar sentido al sinsentido, no sin hacer de este el mejor material de exposición. Con ello quieren dar una salida al caos permanente en el que pareciera desdibujarse el rostro del presente humano. Un caos en el que se hunde, pero para no recuperarse de inmediato, el mundo de las cosas y los seres, y cuyo ocaso no es visible o dibujable, como veremos en el caso de Ricardo Yañez. Aquí lo

que menos importa es la continuidad de las apariencias, como si ellas mismas se hubieran convertido en un espesor de envoltura inútil. Más bien lo que interesa a esta literatura es saber si, detrás de la literatura “a secas”, sigue existiendo una idea de sí misma, y si su tarea sigue siendo liberarnos del mundo como una de sus últimas posibilidades de supervivencia ante el encadenamiento del ser y las cosas que figura. Si todavía ella es capaz de ondear la bandera de la libertad del sujeto, de la conciencia frente a todo lo que la encadena: el poder, el Estado, el silencio, el miedo, la muerte, a fin de cuentas. Escrituras de la liberación que buscan crear una conciencia que se abra a perspectivas de entendimiento, que rescaten una voluntad de saber que ha estado adormilada bajo el efecto soporífico de verdades a medias y de la ignorancia equiparada a una educación para el servilismo voluntario. La estrategia que detecta Stavans en estos escritores es una genealógica-geológica: el escritor lleva a cabo una excavación en los estratos de sí mismo para devolverse al asombro original con el que pudo descubrir el mundo por vez primera. Una tarea de gibusino en la que recolecta tesoros del tiempo, gemas invaluable con las que prismáticamente refleja el mundo que ha vivido y en el que, para su contento, aparecerán otros rostros y vidas. Vueltas imposibles al origen; reinstalación de lo que debió haber sido, incluyendo los sueños con los cuales se hicieron los primeros descubrimientos.

Los escritores chicanos, fronterizos y transfronterizos no solo se proponen dar voz a los que no la tienen, sino que buscan recuperar las voces del pasado que siguen encarnando en quienes viven, vigilando y convirtiendo en tesoro expresiones lingüísticas cuyo uso se encuentra en peligro; a fin de cuentas, se trata de la conformación de una cartomancia en la que se relatan las formas en que siguen enfrentando dilemas las comunidades situadas-sitiadas el borde de un límite. De alguna manera, el escritor encarna al ser más fronterizo, y sus relatos constituyen una visión que aproxima lo real a su reconocimiento o toma de conciencia; permiten entrever, mirar entre los velos de la información y la comunicación desequilibrada, los sucesos y experiencias en las cuales nos desenvolvemos. Detener el instante y, como si fuera una fotografía expandida, apreciar cada uno de los detalles de los sucesos, aquello que no se pudo entender cuando ocurrían a la velocidad de la vida, muchos de los cuales habrán de quedar, a

fuerza de su brutalidad, grabados en la memoria, en el residuo de mortandades en el que se va convirtiendo nuestro pasado inmediato. Ya no el baúl de recuerdos de una memoria inocente y cándida, llena de esplendores, sino el depósito espurio, cloaca a donde va a parar la sangre de las ciudades, los fluidos de los cuerpos, los minerales, el polvo intangible, los deseos incansables que caen secos, dolidos de tanto ultraje.

La condición de “exterioridad” del escritor (un auténtico *outsider*), lo vuelve inmediatamente un “intruso” en cualquier parte o escena; es el “invitado” pero, también con frecuencia, el extraño, extranjero, incómodo testigo que le permite tener una visión abarcante y libre de prejuicios, hasta donde es posible. El escritor ronda por la exterioridad, en la periferia de los centros imperiales, en la marginación, viendo las cosas desde un punto de vista excéntrico cuyo contenido de verdad rivaliza con los que ese imperio amolda los sucesos para su distribución social: representa la versión circunstancial de las cosas, el testimonio alterno que da cuenta de otra verdad de los hechos. El escritor, al igual que todo ser humano, si hemos de creer a alguien como la semióloga Julia Kristeva, es ya esa otredad de la condición humana, solo que radicalizada en su excentricidad, anticipándose y recuperando al mismo tiempo los eventos: “extrañamente, el extranjero nos habita; es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestra morada, el tiempo donde se abisma el entendimiento y la simpatía”, habría dicho la semióloga. A través de la ficción literaria, el escritor coloca al lector donde quizá no pueda decirse, ahí donde le faltan las palabras para el horror o el encanto. Con ello, ingresa a la imaginación desde la cual puede recuperar lo vivido, y lo real con ello. Encuentra compasión y piedad, reconocimiento y alivio al sufrimiento. Se libera de sí mismo —aunque sea por unos instantes que sabrán conservarse en su memoria y sensibilidad—, a partir de la alteridad que el escritor crea como uno de los tantos mundos posibles a ser habitado o entendido, o deshabitado y arrojado al cielo.

La ficción no es, de esta manera, una fuga, sino una transformación interior, una mutación que ocurre en el nivel de lo imaginario y permite sobrevivir a la realidad y al silencio; le sirve al lector para confrontar lo que ha sido y para encontrar maneras de enfrentar lo que pueda hacer por sí mismo. El escritor le ayuda a encontrar(se) con los demás, en los

demás y, de esta manera, salir del desamparo y soledad que lo reducen a la impotencia. En el caso del lector fronterizo, las ficciones literarias ayudan a reformular un sentido de comunidad que se ve afectado por la migración y su ingreso a realidades multilaterales. Las historias relatadas lo inscriben en búsquedas análogas a la suyas, en dilemas morales semejantes a los que vive de manera cotidiana; encrucijadas en las que sopesa la diversidad de destinos que se abren ante él. Cada palabra dicha, cada personaje o historia actúan en él a manera de horizontes por los cuales navegar en el vasto océano de la incertidumbre y la zozobra vivenciales, del desarraigo o desprendimiento de la piel sensible y cultural con la que ha vivido para crear otra en el espectro del límite. Se trata de ver, en cada narración literaria, un reflejo de la suya, de las incidencias que le han dado suerte pero, en todo tiempo, se trata de una reinserción en un vasto flujo de vivencialidades que corresponden tanto a su comunidad de origen como de destino. Cada porción de su historia encuentra acomodo y sentido en el relato ficcional que propone la literatura de fronteras. Una literatura que es de inmediato solidaria, de profundo interés comunitario por la legítima e inmediata filiación de sus representantes, los cuales, quizá como pocos ejemplos, provienen de las mismas: fundamentalmente, los escritores chicanos, fronterizos y transfronterizos tienen una historia personal ligada a la migración.⁴ Lo que podría ser una limitación de inte-

⁴ Véase el interesante testimonio, recogido por Javier Durán, en el que Carlos Monsiváis le reclama a los académicos mexiconorteamericanos, que trabajan en universidades, su falta de vinculación precisamente con sus comunidades, algo que no podía establecer “con claridad”. Ya antes el escritor mexicano había clasificado a dichos académicos como “wet minds”, lo que originó un debate sobre la forma en que existe una visión estigmatizadora, desconsiderada, tanto de la frontera como de los mexicanos, y sus descendientes, viviendo en Estados Unidos, propia de un centralismo que desestima la labor intelectual y los impactos que pueda tener en la sociedad (Durán, 2011: 23). El desdén de los intelectuales mexicanos hacia las manifestaciones y expresiones culturales fronterizas en general ha sido una constante desde la época de José Vasconcelos. El resentimiento de los escritores e intelectuales chicanos a muchos de los escritores mexicanos no será con relación a la poca atención que han prestado a sus obras, y al destino cultural de sus comunidades sino a que, en las suyas, denigraron los logros de estas, burlándose o caricaturizándolas de manera tragicómica, como lo hace Octavio Paz, según la versión de ellos mismos, en *El laberinto de la soledad* (1950). Uno de los mejores testimonios de esta actitud chicana hacia la *intelligentsia* mexicana (siempre adherida al Estado) es el discurso que pronuncia el destacado estudioso chicano del folklor y la cultura del sur de los Estados Unidos, Américo Paredes, al recibir la medalla de la Orden Mexicana del Águila Azteca en 1990, máxima condecoración del Senado mexicano a algún extranjero. En su discurso

rés de esta literatura se convierte, en cambio, en un modelo de concreción, de singularidad cuya relación con el conjunto de aspectos que aborda adquiere validez general.

Con el prisma de la diversidad

El escritor de literatura transfronteriza no solo asume la marginalidad de las comunidades a las que se refiere, y en las que inscribe sus historias para que salgan del silencio de la clandestinidad o la exclusión, sino que también se ubica en una deseada excentricidad, en el tránsito hacia un conjunto de bienes identitarios multiformes. Excentricidad dinámica, nómada, desenvuelta en espacios lisos, de referencialidades inestables e identidades mudables y múltiples. Zonas de movilidad constante que se pliegan y repliegan en el límite, que se contraen y despliegan en razón de las fuerzas que se expresan en él, pero asimismo de las resistencias que enfrentan. La literatura es una de esas fuerzas que actúan en el espacio fronterizo mediante su comprensión y distensión; gracias a sus historias y personajes que, al poblar el mundo imaginario, pueblan el real, lo dotan de presencias más actuantes. Esta literatura presentifica, saca de la oscuridad u opacidad una serie de acciones y personajes que contribuyen al trazado existencial del espacio comunitario; hace que la mirada de todos vuelva sobre lo tachado, lo oculto, lo marginado, el sitio de estancia del delito, el crimen o la transgresión. Palabra que crea un cono de proyección sobre una realidad con frecuencia muda y silenciada, envuelta en el pánico y el miedo. Literatura convertible o reversible, según

hace un reclamo fuerte a la falta de apoyo moral de los intelectuales mexicanos a las causas de los mexicoamericanos, en particular se refiere a José Vasconcelos y Octavio Paz, a quien asemeja con un policía que participó en las razias en Los Angeles, por la forma de referirse a los “pachucos” (véase el borrador del discurso en <http://www.lib.utexas.edu/benson/paredes/paredes-aztec-eagle-speech.pdf>). Por cierto que a esta entrega no asistió el presidente mexicano en turno, Carlos Salinas de Gortari quien, por cierto, nunca ocultó las relaciones que mantuvo con destacados intelectuales mexicanos entre los que se encontraban Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Héctor Aguilar Camín, Margo Su, Miguel Ángel Granados Chapa, Iván Restrepo, incluso Gabriel García Márquez, miembros del grupo llamado “El Ateneo de Angangueo”, creado desde los años 1970s.

se vea: guía, orientación, búsqueda, pregunta, duda acérrima, insistente, intensa, puntual, que desafía las respuestas que ya se han dado a los problemas fronterizos, cuya pretensión no es la desnudez sino el arropamiento de los seres que viven en circunstancias de desterritorialización y glocalización. Es la relación escritor-artefacto literario-comunidad la que se convierte en un paradigma interesante. Aun así, el calificativo de “fronteriza” o “chicana” o “mexiconorteamericana” o “norteña” no puede limitar a esta literatura, como puede encontrarse en el testimonio de varios escritores vinculados a ella.

La palabra de estas narrativas no es la del despojo, la que deja sin habla, la que condena nuevamente al silencio, sino es la que viene a “sonar”, “hacer ruido”, a llenar de denuncias un mundo injusto, a dejar que nadie se quede sin habla. No es la palabra que viene a callar, sino la que rompe el silencio y obliga a decir. Es la palabra que busca renacer en cada uno y que le sirve de guía en la más oscura de las noches. No es la que se ampara en otra cosa que no sea su realidad auténtica —que consiste en no permanecer en sí misma—, sino en ser el tránsito a la acción y compasión. No es una palabra del sepulcro, inscrita en los epitafios, la de los muertos que ya nada dicen y que son más bien desdecidos por quienes sobreviven. No es la palabra que viene a enterrar, sino a dotar de vida, esto es, a exhumar. Es la que no vive hasta en tanto no es recuperada, convertida en semilla interior, vinculada a otras en una cadena interminable de decires que hablan por todo, por todos y para todos. Palabra *mapamundi, rerum novarum, orbis tertius*. No es la palabra verdadera que se pretende absoluta y frente a la cual solo hay que rendir pleitesía, sino es la que ayuda a decir, la que conmina a que se establezca el diálogo y la comunicación; es la palabra que viene, “ha llegado”, para tenderse como puente entre las conciencias sufrientes, despojadas de todo proceso de reconocimiento. Palabra que conduce más allá de sí misma, que resuena en el interior de cada lector buscando encarnar, ser su acción, reivindicación y posicionamiento en un espacio de movilidad permanente. Escritura que, por tanto, recupera una función ancilar al volverse un entrenamiento de sí, al asumir una función *ethopoiética*, es decir, en “operador de la transformación de la verdad en *ethos*”, tal como lo encontramos en el análisis brillante de Foucault (1999: 292) sobre la “escritura de sí”.

Palabra que advierte, premoniciona, adviene, se vuelve angustia, desesperación, grito, reclamo, exigencia, desafío, rito, celebración, ocaso, renacimiento, búsqueda, no y sí, cambio, transmutación, destino, alteridad, anterioridad, víspera, verdad, rudeza, entendimiento, asociación, esperanza, sentido, algo más que cinco palabras claves de un texto corrompido y estéril. Palabras de alerta, de seguridad ante las fatalidades; tablas de salvamento frente a la furia ciega de las adversidades. No podrán ser tan solo las palabras de un decálogo, sino las historias de vida que se comparan ante el hecho de la finitud humana, con la conciencia de que el tiempo que se tiene puede ser un “fin prematuro” (Troncoso, 2011: 22). Palabra que evita caer en el “caos de la mortalidad” y se convierte en aguda coraza para combatir la fatalidad y salvaguardar las pesadillas.

Letra que falta en el relato migratorio, capaz de crear un lector crítico, autoconciente, que intenta cuestionar al sujeto, abismarlo hacia sí mismo, haciéndolo reconocible con otros que son como él y que también pueden desarrollar una labor autocognoscitiva comprometiéndose a defender a los que son vulnerables o se encuentran, a su vez, en una lucha por su autodeterminación y libertad. Palabra que invita a vivir consigo mismo. La humanidad promovida es comunitaria y busca que el sujeto, al reencontrarse consigo mismo mediante la problematización, más allá de cualquier complacencia, se reencuentre con su comunidad, busque la igualdad de circunstancias (busque el bosque, se podría decir), anhele la justicia y la libertad. Como en ciertas variantes del platonismo, quien sepa encontrar el bien o el mal en sí mismo no podrá desconocerlo en los demás, lo cual habrá de ayudarlo en la promoción del primero y evitar el segundo. Literatura que busca confrontar lo que no se reconoce en sí mismo, lo cual permite asimismo valorar la vida, como sostiene el escritor paseño Sergio Troncoso: “You gained respect for life by knowing what was possible when you were truthful and critical toward yourself. Nothing was long hidden from you. You nurtured the courage and stamina to keep improving yourself the more you lived such a vibrant life” (Troncoso, 2011: 19). De alguna manera, el personaje literario acaba desarrollando al personaje que se es en la vida real, de forma que pueda vivir mejor consigo mismo y los demás.

El contenido de este volumen se encuentra dividido en dos partes generales de forma que permite distinguir, por un lado, a un grupo inicial

de escritores identificados como chicanos a partir de temáticas comunes como lo es la ficcionalización del origen; el desplazamiento de campesinos a raíz de la Revolución Mexicana; la visión apocalíptica de su destino en la cultura norteamericana; mientras que, por el otro, se agrupa a aquellos escritores que han hecho de la zona fronteriza, principalmente del lado norteamericano, una referencia constante, sin dejar de hacer presentes asimismo problemáticas de la vida cotidiana en las que lo transfronterizo queda evidenciado. Ir más allá de la frontera quiere decir encontrar el destino del ser humano que se debate en ella, como una consecuencia de las situaciones limítrofes a que las sociedades contemporáneas han llegado. Con ello se pretende contribuir a un conocimiento mejor de estas dos tradiciones literarias dadas en diferentes momentos de la historia cultural mexiconorteamericana.

Así, Miguel Méndez nos encamina por el mundo de la memoria, los sueños, la muerte y la ficción que definen entre sí, y a su manera, otras fronteras de la conciencia y la vida, si bien imaginarias, aunque de efectos reales. Su obra *Los muertos también cuentan* (1995) se erige como una forma de resistencia al olvido y como un llamado a la continuidad y riqueza del español; flujo de la conciencia en el que las palabras son formas del tiempo. En esto, la literatura es entendida como huella de los silencios que nimbán la presencia del otro; heterología que se resuelve en una dialéctica de la diferencia, por recurrir a una expresión muy hecha, pero también en una suerte de “inexistencia terrenal” definida en espacios inter e intramundanos de espectralidad y simulacro, que mucho concuerdan con lo que tanto Foucault, como Barthes, han concedido a la literatura contemporánea. En la obra analizada, los personajes son extrañas figuras definidas en penumbras e intersticios, “peregrinos de la muerte”, confinados entre la vida y la muerte, atrapados en un presente que no les corresponde y al que, sin embargo, deben responder por sus almas, toda vez que han muerto en la trama de un relato que los ha inventado; almas transparentes al grado de no poder ocultarse entre-sí, representando una prolongación de seres y cosas; continuidad disruptiva en intensidades dislocantes. La propuesta de Méndez cae dentro de cierta estética de lo fragmentario, lo siniestro y el delirio. La frontera se convierte, bajo esta premisa, en una morada ficcional entre-vista (y vaya que nuestro autor

recabó voces a partir de entrevistas realizadas a migrantes con los que tanto convivió), entre-verada, entre-tejida, entre-tanto no se llega al destino; entre-tendida entre-nosotros.

En la novela *Macho!* (1973), de Edmund Víctor Villaseñor, asistimos a la ficcionalización de los orígenes —por última vez y hasta donde sea posible—, según se ha señalado con las tesis barthianas, como fundamento de toda valoración ética de la condición humana. El origen es la tabla de medida del desarrollo del tiempo en su caída en la decadencia, como bien lo entendió Rousseau, que algo sabía de esos orígenes. Pero también, la obra de Villaseñor consultada realiza un trazo de las cadenas humanas en las que se eslabonan las generaciones de migrantes. La manera de figurar el origen es el que vuelve atractiva esta obra, la cual se convierte asimismo en una radiografía de valores tradicioanalistas de la cultura mexicana, como lo es el “machismo”, el cual se contrasta con el planteamiento del filósofo mexicano Samuel Ramos y su “sentimiento de inferioridad”. Mentalidad que es comparada con la del norteamericano, denunciada sobre la base de la colonización española, pero que funciona como forma de afirmación identitaria ante la permanente marginación y oclusión del desarrollo social y económico. El machismo debe vincularse al ejercicio autoritario de la ley, así como a la imagen común del mexicano como un ser violento, intolerable, iracundo, reservado.

Es la memoria la que lleva a cabo la odisea de los recuerdos, en donde figuran los ancestros mexicanos del escritor, quienes formaron parte del desplazamiento masivo que tuvo lugar hacia el norte del país con motivo de la Revolución Mexicana. Esta relación en cadena tiene un doble propósito; por un lado transmite y asegura un conocimiento derivado de la experiencia de los “norteños” en sus travesías migratorias, a un discípulo que aspira a serlo: joven campesino con aspiraciones a ser reconocido como “macho” en su pueblo de origen; mientras que, por el otro, es la forma de “retiro” del primero, ya viejo, cobrándole al segundo una “cuota de conocimientos” y de “iniciación” en las idas y venidas del “gabacho”. Finalmente la novela le sirve al autor para expresar su desacuerdo con algunos de los planteamientos de la lucha llevada a cabo por César Chávez en Estados Unidos, el cual fue compartido por otros escritores chicanos de la misma generación como es el caso de Ernesto Galarza.

Galarza escribió una novela también popular como la de Villaseñor, *Barrio Boy* (1971), en la cual retrata igualmente el éxodo de campesinos desplazados hacia el norte por el movimiento armado revolucionario mexicano. La trayectoria es descrita finamente, partiendo de un pueblo originario hacia uno de los barrios urbanos norteamericanos, y sus infiernos. Del mundo cerrado de las costumbres atávicas al desafío que representa una cultura y sociedad diferente. De una visión empecinada en valores y costumbres ancilares, girando eterna y tercamente sobre sí misma, a otra que ya adopta la pluralidad y relatividad inestable de valores de lucha y cambio, representada en el personaje de Gloria, quien estará al frente de grupos de afirmación y reivindicación chicanas. La migración es entendida como la caída en el “pecado” del progreso a partir del momento que se abandona el pueblo originario, que permanecerá incólume en el alma de los protagonistas, salvo el deterioro que vaya representando su proximidad a la muerte. Pareciera como si el lugar de destino o trans-tierra, los Estados Unidos, fuese inferior al de origen mexicano desde el punto de vista moral y ontológico: primero en el tiempo, todo lo que venga después de él tiene la connotación de la decadencia, el deterioro y toda vez que, paradójicamente, se presente como una salvación u opción de vida más allá de la tenida en el pueblo, el cual, como en el Macondo inicial de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, se encuentra fuera de la historia, y el espacio, hasta que no llegue la muerte y lo fije en el tiempo. El origen debe ser absoluto, sin tiempo, nada le antecede, es en sí mismo, sin para nadie, sin que tenga relaciones perturbadoras con el “afuera”. Al igual que Villaseñor, Galarza se opuso firmemente al referido sentimiento de inferioridad del filósofo mexicano Samuel Ramos.⁵ Como también estuvo en contra de la idea común y equivocada de que el migrante, a medida en que se va internando en el periplo de su odisea, lo va

⁵ Estudio aparte merecería la lectura que han hecho escritores chicanos sobre ciertos intelectuales que desarrollaron ideas sobre la identidad del mexicano, como sería el caso de Alfonso Reyes, nacido en el norte y quien dedicó algún poema a la vegetación y las hierbas medicinales de los rarámuris, “Yerbas del Tarahúmara”, y quien otorga carta de madurez a la inteligencia americana, o José Vasconcelos, de quien se dice, el chicanismo tomó la idea de “Raza” (el principal trabajo del “maestro de América” es, como se sabe, *La raza cósmica* (1925), pero también, como se ha mencionado, Samuel Ramos y Octavio Paz, cuyo capítulo inicial del *Laberinto de la soledad*, dedicado a los pachucos, poco les satisfizo.

haciendo asimismo hacia una región espiritual desconocida, capaz de hacerle perder su identidad y realidad. ¿Cómo sería de otra manera, si su “paso a paso” migrante se lo va recordando de una y mil maneras, a cuál más arriesgada?

Denise Chavez sirve de puente entre las dos partes que conforman el presente volumen. Sin dejar de pertenecer a la literatura chicana, su obra se inscribe en la fronteriza. *Loving Pedro Infante* (2001) es una novela que narra avatares, demasiado humanos, de dos amigas por un amor que tenga algún parecido con las historias de su ídolo Pedro Infante. Importa más la forma en que, desde la ilusión que forja el celuloide, les revele su condición humana terrena, dura, difícil de mujeres en un pueblo perdido cerca de la frontera, donde todavía no llegan las libertades para ellas. Así como expresan en la clandestinidad de bares su sexualidad, así recuperan sus historias inmediatas en la resiliencia de la comunicación y el diálogo en un *club de fans* dedicado al ídolo mexicano. Son capaces de afirmar su deseo en un baile nocturno, a sabiendas de que su ilusión se sabe rota de antemano y que, como la inmortalidad, pospone su realización. Cuerpos que se entrelazan y se acarician envueltos en cadencias musicales, queriéndose decir todo, haciendo posible que el bar se convierta en un nocturno edén efímero en medio del desierto de Chihuahua. Pero también son almas que buscan una armonía en sí mismas y que insisten en una experiencia espiritual como forma de establecer un amor trascendente. Gracias a las películas de su ídolo son capaces de entender un humanismo que se opone a la moral hipócrita de la cultura anglosajona, así como descubrir un mundo de pobreza, machismo, sufrimiento y dolor en el pueblo mexicano.

El conjunto de relatos que forman *El Paso del Norte* (2003) de Richard Yañez nos sumerge en las peripecias de una comunidad en el lado norteamericano en la que los retos de identidad y cultura, pertenencia y marginación son una constante. El eje que vincula a estos relatos es una singular consideración sobre el *graffiti*, esa escritura urbana, anónima, violenta que forma parte del rostro policromo de las ciudades en el que queda estampado un grito de reconocimiento. El *graffiti* pulula en espacios marginados, abandonados, sucios. Bajo el oficio del escritor se convierte en una escritura viva, elocuente, del síntoma de asimetría social

capaz de conectar escrituras sensibles e íntimas como lo son las cartas o el diario. De esta manera, el *graffiti* funciona a manera de una metáfora de la escritura del autor: su marginalidad es la misma que ilustra a comunidades que viven en esas mismas zonas deterioradas en las que se asientan los viejos barrios mexicanoamericanos, pegados a la herida de la frontera. Al *graffiti* se asocian otras formas de relato visual que crean un mosaico de realidades a cual más contrastantes. Los relatos de Yañez transcurren en escenarios casi montados a manera de fotogramas. Solo hay que hurgar un poco; sus relatos son este “hurgar”, “raspar” la superficie sedimentada para ver qué hay detrás del velo de la apariencia simple y conocida. De esta manera, el escritor participa de una cierta estética contemporánea caracterizada por el valor de lo inútil, el desecho —como las llantas de automóvil en uno de los relatos—, elementos oxidados asociados a la accidentada civilización occidental.

Sergio Troncoso se define como un escritor “Chicano filosófico”, por lo que sus ficciones abundan en consideraciones filosóficas, religiosas y éticas. El sentido de la vida, la muerte de Dios, el tiempo, las tareas del héroe contemporáneo, la vacuidad de la existencia y su carácter estético, así como la forma en que el nihilismo contemporáneo lleva a mayores exigencias para resolver la precariedad y la indolencia en la que se mueve la condición humana, son algunos de los temas dominantes que encontramos en la obra de este narrador fronterizo. Como actitud, busca las modalidades de la experiencia bajo ópticas existencialistas o fenomenológicas que la definen como un estar o ser ahí fronterizo. Si su narrativa explora varias de las circunstancias de las que se llenó su formación inicial en la ciudad de El Paso, Texas, cronotopo ya entrevisto en la literatura de Yañez y que no deja de ser una fuente narrativa por excelencia, no menos cierto es que su búsqueda trasciende las mismas con objeto de elaborar reflexiones que atañen a todo ser humano por el solo hecho de serlo. No otro sentido tiene su propuesta original de formular lo que llama un “humanismo chicano”, caracterizado por una definitiva comprensión del otro en la más extrema de las ficcionalizaciones que el yo puede hacer de sí mismo. Se trata del reconocimiento de lo humano en el otro a partir de su condición de vulnerabilidad y desamparo para desarrollar una conciencia abarcante e incluyente en la cual cualquier dolor, sufri-

miento, vejación o muerte debe sentirse como propia, tal como lo estableció el pensador judío Emmanuel Levinas, a quien Troncoso pareciera seguir en varios momentos. Entendiendo que es el lenguaje el que articula nuestra forma de comprender el mundo, y al pensar, el escritor paseño insiste en la necesidad de llevar a cabo una cura o cuidado del mismo: todo lenguaje es una enfermedad, se ha dicho. Escritura convaleciente capaz de resanar heridas abiertas por los golpes de la vida, por el acontecer imprevisto de la muerte, frente al silencio de la impotencia de no poder hacer nada ante los hechos de injusticia.

El texto dedicado a la escritora tamaulipeca Cristina Rivera Garza, una de las más destacadas en el panorama de las letras mexicanas y transfronterizas contemporáneas, es el segundo en extensión de este volumen. Se revisan, básicamente, algunas de sus ideas sobre lo que llama “narcoescritura”, o la literatura en tiempos en que domina el crimen en la sociedad mexicana, en particular, así como se atiende la forma en que dichas ideas son puestas en acción gracias a su enriquecedora intervención en un ensayo dedicado a Juan Rulfo, el cual ha merecido una injusta e inapropiada condena de parte de la fundación que rige los destinos del legado del escritor mexicano. Su crítica se vale de una “reapropiación” de dicha herencia, propia de generaciones de lectores mejor informados y con habilidades comprensivas, receptoras, diferentes. La misma intención queda de manifiesto en su discusión sobre la función del autor, el sentido de la propiedad intelectual y la necesidad de recuperar un sentido comunitarista de la escritura. No deja de ser cierto que somos “hechos” por y del lenguaje, y que el mismo porta herencias disímbolas a través de las cuales nos internamos en la densidad de la historia y las representaciones simbólico-culturales. En el último apartado dedicado a ella, nos referimos a una de sus novelas más desafiantes, *Lo anterior* (2004), en la cual un hombre moribundo recogido del desierto por una fotógrafa (versión femenina fronteriza del lente rulfiano), le sirve a la autora para realizar un trazo sorprendente sobre la función de las historias que confluyen en el amor y la identidad recuperada en los desastres corporales e imaginativos de quien tiene el don de la escritura. Imágenes, cifras, tatuajes, cartas, frases amorosas, desvelos de la apariencia frente al espejo, son apenas algunos de los circunloquios sobre los que se sustenta

la novela y permiten que el lector vaya ubicando sus desiertos emocionales y la forma de escapar de ellos.

El volumen cierra con un epílogo dedicado a una extraordinaria película mexicana, *Bajo California. El límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolo Muñoz, que narra las peripecias de un joven artista mexiconorteamericano que decide, a raíz de un incidente en el que atropella a una migrante en California, hacer un viaje de reconocimiento de sus raíces en la península de Baja California. Se trata de un viaje interior en el que va desprendiéndose de lo que ha sido, al mismo tiempo que va acercándose a sus orígenes tanto como a los del arte, que es lo que otorga sentido a su vida. Periplo existencial en el que vemos aparecer la culpa, el remordimiento, el perdón, la aceptación de la vida en todas sus formas injustas, pero también compensatorias. En uno de los momentos estelares, la película capta los extraordinarios dibujos prehistóricos del ser humano más grandes de América que datan de 5500 años antes de Cristo. Esa es la huella que habrá de perdurar en la visión renovada que tenga el personaje central al final de su viaje homérico.

I. Escritores chicanos

Miguel Méndez, los oficios de la memoria, el sueño y la ficción

La memoria se postula así como arte y sabiduría del tiempo; la memoria que en su servidumbre guarda, como una antigua y misteriosa arca la libertad —ese arcano propuesto al hombre.

MARÍA ZAMBRANO, *Notas de un método*

Los muertos también cuentan es la única obra galardonada del escritor chicano Miguel Méndez¹ (1930-2013), gracias al Premio José Fuentes Mares de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en 1991.² En ella, el autor se detiene a pensar los 500 años del llamado Descubrimiento de América. Ya el título pareciera abismarnos a dos sentidos que tiene el pasado, la historia, y la memoria que de la vida se desprende y se liga en el río del tiempo; elementos que tendrán una poderosa influencia en la novela. Por un lado, se trata, en efecto, del hecho de que los muertos siguen importando, que no es posible desconocer su legado ni lo que hicieron en vida y que, más bien, como lo sostuvo Jean Paul Sartre en algún momen-

¹ Su obra más importante es *Peregrinos de Aztlán* (1974). Escribió, siempre en español, *Tata Casahua y otros cuentos* (1968), *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), *Los criaderos humanos: Épica de los desamparados y sahuaros* (1975), *Cuentos para niños traviesos* (1980), *El sueño de santa María de las Piedras* (1986), *Entre letras y ladrillos* (1996) que resulta ser su autobiografía novelada. Autodidacta prácticamente, escribió su obra principal mientras trabaja como albañil en Arizona, construyendo paredes de la Universidad que, con el tiempo, lo convirtió en profesor emérito.

² A la edición de esta universidad se suma la de la editorial Al Alba (2002), que creó una colección especial para promover algunas de sus obras (*Orbis*). La última actualización de esta página corresponde a 2014. La edición universitaria fue hecha por Joaquín Cosío, destacado actor nacional nayarita, mejor conocido como “cochiloco”. Además de figurar en películas que recientemente han marcado al cine mexicano por sus temas de narcoviencia (*El infierno*, 2010) y la corrupción (*La dictadura perfecta*, 2014), figura en la adaptación fílmica de la novela *Bless Me, Ultima* (2013) del escritor chicano Rudolfo Anaya. La edición utilizada para este texto cuenta con una breve presentación de la especialista Ysla Campbell.

to de *El ser y la nada* (1944), nos corresponde otorgarles el sentido que tendrán en el tiempo; mientras que, por otro lado, y gracias a las argucias de la ficción, ellos son los que desde el pasado, o su tiempo, habrán de seguir contando lo que vivieron en una narración interminable y envolvente, continua pero a la vez disruptiva con relación a cada momento histórico. Muertos que están vivos gracias a los vivos, en un aliento que se confunde con el decir y en una evolución del español que tanto interesó a Méndez. Bajo esta perspectiva, los muertos constituyen el elemento central de la memoria colectiva e individual, ya que cada quien es capaz de asumirla como si de una piel fresca se tratara. La estrategia literaria que sigue Méndez, de vincular la memoria al sueño y a la muerte, resulta reveladora en más de un sentido. Como parte de esta aproximación, nos auxiliaremos de planteamientos de la pensadora española María Zambrano, con la cual se encuentran inesperadas y deslumbrantes coincidencias, no exploradas todavía por la crítica literaria chicana.

La escritura del recuerdo

En alguna ocasión Miguel Méndez señaló que “Puedo estar en muchos lugares y épocas al mismo tiempo y ahora que se me han juntado tantos niveles explotables, no voy a ser yo el arrinconado”. Al igual que Tomás Rivera, sostuvo que la escritura representa la inmersión en un laberinto en el cual el literato se extravía frecuentemente, pero para mejor encontrar(se) en los demás y en sí mismo: “incursiones laberínticas y demás elucubraciones que me conducen a remolque” (Méndez, 1996: 67). De la oscuridad y errancia a la luminosidad y claridad al final de todo. No solo se trata de nombrar adánicamente las cosas y experiencias, sentimientos y sensaciones, sino de iluminarlas con el entendimiento, hacerlas transparentes para nosotros: “soy un náufrago indefenso entre las aguas crecidas del infame Río de las Letras, o bien, pordiosero extraviado en un océano celeste, testo de luminarias” (Méndez, 1996: 67).³ Para atravesar las galaxias letradas, recorrer los mundos humanos, los sentimientos, el

³ “Testo” es una voz fuera de uso equivalente a “testigo”.

dolor y el asombro interminable del niño que siempre fue, Méndez se fabrica una nave cuyo “combustible” es su propia fantasía y potencia fabuladora, es decir, la pasión, ya que sin ella no sería posible la literatura.

Pero también le ocurre ser un escritor que no puede detener la incontenencia verbal, esa fiebre que le sirve como pretexto para contar de manera no organizada del todo, espontánea, al ritmo que se presentan los recuerdos. Con la tarea de salvarlos del olvido y, de esta manera, para que los que vienen se enteren de lo vivido, se deja llevar por el azar del juego imaginativo “sin ningún orden ni obediencia a los planos y a la cronología que dan al relato panoramas simétricos y sucedidos explícitos, salvo en alas de mi mente de una cosa a otra” (Méndez, 1996: 68).

El historiador Michel de Certeau (citado en Ricoeur, 2004: 367) ha sostenido que la literatura es producida sobre la base de huellas silentes; sobre el hecho de que lo que pasó no volverá. Es la muerte la que impone mutismo en la huella. La literatura es entonces un trabajo sobre la “huella”, la ausencia o la muerte. Hace posible la “heterología”, el logos del otro, tanto de lo que ya no es, como del otro que es el lector. La escritura relaciona estas dos ausencias; hace posible su encuentro en el presente. Se puede decir entonces que tanto el historiador como el literato “creates these narratives of the past which are equivalent to cemeteries in cities; it exorcizes and affirms a present of death in the midst of the living”.

Tanto el escritor como el historiador se enfrentan a una doble ausencia, la de la cosa en sí que ya no se encuentra más, y la del evento que tuvo lugar, la excepción que no pudo hacerse, lo que se dejó de lado por haber hecho algo específico. Interpretación que a la vez atina y desvaría, de(s) vela y oculta. Reinención (histórica, memorística, literaria) que genera la ausencia material de las cosas por el hecho de estar siendo siempre reinterpretadas. Ausencia constituyente de la memoria y la escritura y, más allá de ella, la condición temporal humana, finita. De aquí el hecho de que la escritura se convierta en una creación de pasado. Por medio de ella, nos damos un pasado. El escritor busca sobrellevar las ausencias, lo que ha dejado de ser y ha formado parte de nosotros, de forma que pueda recuperarlas de su fondo sensible. Toda escritura acaba siendo sobre sí mismo (lo mismo), teniendo como fin una reinención. El sentido de la escritura radica en conservar la memoria, los recuerdos que nos pueden olvidar.

Para Méndez, la memoria es quien talla, da forma, esculpe el tiempo, a quien tiene a la vez a su favor y en contra: palidece con el tiempo, se alimenta de él. Lo que la nutre, la aniquila. Cuando en lugar de sumar los años se restan a lo que queda de vida, las imágenes palidecen; solo quedan borrones, paisajes perdidos en la distancia, más parecidos a espejismos que se desvanecen pero que, gracias a la labor del escritor, pueden adquirir consistencia; condensarse a la manera como sucede en los sueños, según la nombrada técnica freudiana. En consecuencia, todo es visto desde la “distancia del tiempo”. “Un algo así como matices de un cromo indefinible, que sugiere dimensiones, relieves, siluetas, acordes al espíritu de las topografías conformantes de raros panoramas, rostros de gentes, gallinas, perros, semidiluidos en mis retinas esmogosas” (Méndez, 1996: 88).⁴

Pero no solo es el ojo del escritor el que se restriega hasta querer obtener una claridad en las imágenes del pasado sino que, en lo que pudiera ser una metáfora para ver mejor lo que ya no existe o solo existe en la memoria, el símil se extiende hasta hacer de la tierra surrealísticamente un ojo restregado por la atmósfera, día tras día, diluyendo las figuras que sobre ella existen. Movimiento rotacional y gravitatorio que carcome a los seres y las cosas al que se contrapone, en la reflexión mendecina, la intuición como un conocimiento perenne, según veremos. A partir de lo anterior, se podría concluir no solo una verdad de Perogrullo de que es el pasado el que crea al presente, sino de que además es quien se encarga de modelar cierta interioridad a la que corresponden sucesos a destiempo en relación con una exterioridad que solo conoce el presente con sus exi-

⁴ Como se verá en varias ocasiones, don Miguel nunca dejó de tener la oportunidad de introducir locuciones resultado de alguna combinación adjetival o sustantivada. “Esmogosas” no tiene una clara definición, pero sin duda refiere a la presencia del “esmog” en los ojos. Pero además, las similitudes con lo que llegó a pensar sobre el sueño la filósofa María Zambrano son verdaderamente notables. Nos limitaremos tan solo a mostrar algunas de ellas. Una indagación más profunda debe tomar en cuenta, no únicamente la obra que se cita aquí de Zambrano, *Notas de un método* (1989), sino su esencial *Los sueños y el tiempo* (1992), ambas correspondientes a su regreso a España en 1984. Basta señalar, por el momento, que para ella en el sueño “aparece la vida del hombre en la privación del tiempo, como una etapa intermedia entre el no ser —el no haber nacido— y la vida en la conciencia, en el fluir temporal” (1992: 15). La misma manera, debe hacerse un estudio más preciso sobre el estilo literario de Méndez donde no se dejan de observar influencias de los escritores de la generación del ‘98 español, en especial de Miguel de Unamuno, independientemente de la asimilación formativa que tuvo del Siglo de Oro.

gencias inmediatas. Dicha interioridad está creada por el pasado, así como por sueños y ficciones. Interioridad latente, remanente, siempre a la espera de ser consultada por la escritura. Por paradójico que suene, dicha interioridad está más presente que la inconstante exterioridad del presente; su carácter de huella la convierte en algo más estable que la fugaz disipación del instante exterior. Presente evanescente, pasado permanente, y la evidencia de que ambos “tienden al futuro”. A fin de cuentas, se trata de un fluir temporal —de la conciencia— que derruye estancos en el tiempo. Los personajes recuperados por Méndez en *Los muertos también cuentan* —un español de la época de la Conquista, un pachuco de los años 1940s y un habitante del centro del país, muerto en los 1990s—, salen de un lado y se meten al otro, brincando fronteras, líneas de penumbra, divisiones convencionales, tal como se entra y se sale del sueño, del tiempo, de la vida, de un país a otro:

La perennidad reside en el alma, pese a rotaciones y a desgastes físicos. De algún modo he transpuesto las entidades todas del tiempo a una dimensión única. De entre lo real que veo y toco y lo ideal albergado en el pensamiento, borro toda frontera. [...]. Lo que veo y lo que pienso suelen desertar de sus planos idóneos sin que yo de pronto me percate a conciencia. El tiempo y el espacio cerebrales se redimen en ánima por virtud de un paso del alma, infinitesimalmente instantáneo (Méndez, 1996: 95).

Este mundo inmaterial, de fantasmas y extraños testigos de los sueños, pareciera no tener límite, ni antes ni después de sí mismo; sin origen ni fin. Universo ilimitado que, de vez en cuando, y por su misma naturaleza, se comunica con el finito precisamente a través de fenómenos como el sueño, la muerte o la ficción. Se trata de códigos que se intersecan.⁵ Este universo espiritual, fuente de la literatura,

⁵ Señala Zambrano (2011: 129): “Y no hay, ninguna figura, que se asemeja más a una letra, a una sílaba y hasta a una palabra incompleta o venturosamente completa, que las constelaciones y las figuras que a ellas se asemejan, que se presentan al modo de ellas es decir, las figuras formadas por centros luminosos, irradiantes, que no pierden esa su condición al enlazarse con otras dotadas de esa misma virtud y que, sin dejar de presentarse cada una hiriendo con su significado, se integran en una significación más unitaria y total, cifra de un misterio o al menos de una declaración llena de sentido”.

es imperecedero por inmaterial, reside del otro lado de la muerte. Bien pudiera compararse a una mente incorpórea donde caben tantos y más cosas y misterios que los dables en los cosmos de cuerpos celestiales sólidos y en los espacios cargados de sustancias propiciadoras del nacimiento de mundos concretos y de seres físicos dotados de alma (Méndez, 1995: 51).

El escritor como un resucitador de almas y exorcista de dolores añejos. Para ello, acude a un dominio ajeno al tiempo corriente y recupera lo que fue o lo que es en una atemporalidad vigente y latente a la vez. Recuerdos que, en realidad, corresponden a una comunidad que los ha forjado en su devenir. La fiebre del naufragio en la memoria, se podría decir (Zambrano habla de “caída”⁶), le permite al escritor salir de las noches que asolan su cuerpo frágil, y que no es sino otra forma de identificar las heridas en la historia que no han podido sanar. Aspectos dolorosos o traumáticos, como la conquista de América, y que la conciencia ha tenido que retirar de su ámbito, tal como señala el psicoanálisis, para seguir existiendo. Exorcismos que provoca la literatura y que no son nada fáciles para el escritor: “Este quehacer, Fidelito, se lleva con pasión y eso es como pasear el alma por entre las llamas; paga con sinsabores y desengaños” (Méndez, 1996: 46).

Memoria accidentada

A muy temprana edad, Méndez vivió los mundos que habrían de definirlo como escritor. Esta condición plural, donde se conjuga el yo y la alteridad, le permitió realizar hazañas del recuerdo y la invención literaria. La experiencia de vivir “entre fronteras”, en zonas intermedias, será muy propia de este escritor.⁷ En sus obras refleja esta experiencia vital, lo que

⁶ Nuevamente Zambrano (1992: 43): “El sueño, por ser ocultación total, es caída en el hombre. Es caída abandonar la realidad y a sí mismo. Dejarse aquí como un cuerpo más entre los cuerpos, corporeizarse. Ceder y obedecer a la gravedad”.

⁷ Gloria Anzaldúa recupera la noción náhuatl de “Nepantla” para referirse a esta zona intermedia, “tierra de en medio”, y confiesa que la conoció en un poema de la escritora mexicana Rosario Castellanos (268), quien tiene un poemario llamado *En la Tierra de en medio* (1972).

le permite presentar una amplia gama de personajes, fundamentalmente en una condición de desprotección y abandono; seres de frontera, excéntricos y periféricos, silenciados y humillados, vueltos fantasmales o espectrales entre mundos que cruzan de manera incesante. La condición de “entre mundos” le permitió a Méndez entender las desigualdades sociales, así como la resistencia que los grupos involucrados presentan para no ser reducidos a la invisibilidad. La condición espectral en la que ya viven estos seres fronterizos, transfronterizos, tránsfugas del tiempo, le proporciona la vía franca para ser inmediatamente incorporados en la ficción casi de manera natural y espontánea sin necesidad de recurrir a mayores elementos ornamentales ni retóricos, como no sean las hablas que los singularizan o las situaciones de origen y destino que los marcan de manera profunda.

La novela *Los muertos también cuentan* es un río caudaloso de voces intensas resumidas y alternadas por tres personajes que resucitan gracias a la magia del escritor: Chavarín el Tirilín, que encarna a un pachuco-chicano muerto a golpes por la Patrulla Fronteriza, acusado de haber matado a un norteamericano en los años 1940s; Diego, un mestizo de la ciudad de México, muerto al inicio de los 1990s, “igual al indio al que se le apareció la Guadalupana”, y que habrá de morir reportando la vida de los “espaldas mojadas” en Estados Unidos, en particular defendiendo a dos jóvenes migrantes que estaban siendo violadas a orillas del río fronterizo; y Antonio Garcí del Moral, un español de la época de la conquista, el muerto con más tiempo (1536), el más cercano al origen y por lo tanto todavía supurando; llaga que la historia de México no ha podido cerrar. Los tres vuelven a un presente, pero para mejor entender su pasado, que fue su presente, y el futuro que ahora los sorprende. Y los tres habrán de anhelar cristiana sepultura antes de que sus “huesos se vuelvan tierra”, dado que esta no es sino un criadero de polvo. Volverán de un río efecti-

Hay que recordar igualmente que San Miguel Nepantla, en el Estado de México, es el lugar donde nació la décima musa Sor Juana Inés de la Cruz. Quien además ha hecho toda una interpretación ontológica del ser del mexicano, basado en esta noción tan importante, ha sido el pensador mexicano Emilio Uranga en su *Análisis del ser del mexicano* (1952), por cierto dedicado a Octavio Paz. Por lo demás, “estar nepantla” es una voz indígena que recoge Fray Diego Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España* (Bernal, s/n).

vamente ya que, en la consideración de Méndez, al ser el agua espíritu, estos no habrían perdido la conciencia del todo: “Algunos de los seres que mueren ahogados no pierden la voz ni la conciencia de sus días mundanos porque el agua es espíritu, esencialmente” (Los muertos Web).⁸ La vinculación del agua al espíritu, y de esta al tiempo, quedó firmemente establecida al final de la obra mendecina más reconocida, *Peregrinos de Aztlán*, en donde la errancia de los personajes los confronta con las fuerzas del olvido, pero también con el vacío que el eco de sus voces crea luego de buscarse afanosamente, primero en los lagos de la memoria, luego en el río del tiempo, para finalizar en el fondo del mar donde las estrellas se reflejan como última estación de desciframiento del destino humano. Este es el pasaje completo:

Allá llegamos, hasta el lecho prístino de un río, frente a la montaña de granito; gritamos para que el eco nos volviera los nombres y las voces que se iban... dejándonos vacíos. Bajamos por los montes, por todas las rutas y caminos, arrastrando nuestras raíces contra los abrojos, la nieve y el fuego; íbamos preguntando por nuestro destino, pero nadie nos quería entender por lo raro de nuestros signos... Fuimos al fondo del mar, donde las estrellas bajan a sus nichos, a preguntar si el cielo sabe a dónde vamos o de dónde venimos... (Méndez, 1991: 184).

Méndez (1995: 71) busca, en estos personajes, las etapas de una historia que se distingue evidentemente por sus accidentes —varios destinos manifiestos en sus formas—, pero sobre todo busca entender la persistencia de la lengua española “domeñada y enriquecida por virtud de místicos, literatos, pensadores, novelistas y poetas, orfebres de la expresión que se labra en tantos géneros y estilos”; triunfo de la humanidad aun, por ejemplo, en el episodio genocida de la Conquista y colonia en América. En el caso mexicano, la masacre perpetrada, genocidio finalmente (asesinato no religioso que los españoles parecieran haber inventado y que coexistió al lado de los sacrificios prehispánicos), redujo la población hasta en un 90 %: de veinticinco millones de habitantes a un millón (To-

⁸ Itálicas en el original. Esta entrada del sitio contiene tan solo un fragmento de la novela.

dorov, 1999: 133). El escritor chicano no dejó de reconocer esta doble faz de la historia, tal como a su vez lo hiciera Alfonso Reyes, del legado de la Conquista: la violencia y la espiritualidad, el guerrero y el místico, la espada y el rosario. Con el español llegó la grandeza de España, su arte, su lengua, el camino mortal de ascenso a la espiritualidad, pero también el hambre, el odio, el rencor de la miseria, el despojo y la humillación. Solo de esta manera puede explicarse la saña del conquistador, la violencia con la que arremetió contra las poblaciones indígenas, el “ente satánico” oculto en el hambre de las tripas y “el ansia bárbara de dominio”. El lenguaje le sirve a Méndez para dibujar escenas atroces de la Conquista, así como para destilar el coraje ante tanta muerte derrotada: “No, no te cubras la cara, ve en ti a cada invasor chorreante de cuajarones de la sangre y emplastos de la vasca y cagada de los victimados. [...] Por cada hembra violada, eyaculas en el nombre de tu madre y desgarras el himen de tu Macarena virgen” (Méndez, 1995: 67).

Lo que llegó a América fue tanto el dolor y paso firme de las peregrinaciones de las vírgenes españolas, como los vítores a los caballeros que partieron a la guerra. Méndez (1995: 64) se muestra exquisito con estas referencias a España:

Ay España de aceitunas y limoneros, plata en las armaduras de tus gallos a la hora en que rompen el himen del alba con sus kikirikíes y sus alas aplauden la euforia mañanera. Un capote a fuer de crepúsculo, un torero que desangra su alborada. España: estoque, campanas, almas de fibras y cuerdas guitarreas. [...] Humanísima España, mística y bárbara: en tu idioma redimido por centurias de dolor indígena, habita la virtud fraternal que concilia.

Sin que medie la forma tradicional de marcar los diálogos, y sin que existan las concesiones formales para destacar la voz narrativa, la obra *Los muertos también cuentan* se extiende a lo largo de 160 páginas de forma que varias voces se dan cita a partir de estos resucitados, arrojados por el río de la historia (Chavarín no sabe si además se trata del río Colorado o del Bravo que marca la frontera entre México y Estados Unidos): la voz de cada uno de ellos acaba siendo “entre ellos”, compartida y desdoblada, recuperada y prestada, así como la del escritor que, de esta ma-

nera, se enfrenta a las dudosas tierras, “dudas movedizas”, en la tarea de reconstruir su memoria y abismarse a los secretos de los sueños, la realidad histórica y la ficción. Méndez asume la condición de quien no puede deslindar la tarea de la escritura con la de la recuperación de voces, que son el alimento y la substancia de la identidad, así como de que aquella vive a partir de una recuperación ontológica que conduce a estados liminares de la vida y lo inorgánico: cosmos de constelaciones de seres que viven en cierto espacio fronterizo entre la realidad y la imaginación. Seres semivivos, semimuertos, “semiseres”, llegó a decir María Zambrano; ánimas en pena que no descansan mientras haya quien viva, quien recuerde y hable. Seres fantasmales, casi invisibles como los migrantes que son negados en su más plena y descubijada existencia, y a los que no deja de revirar constantemente Méndez.

Como se reconoce, bajo las propuestas mendecinas, la frontera adquiere connotaciones ficcionales de invisibilidad y tránsito de una realidad a otra y por ello, esquizoide, ambivalente, desquiciada, zona de desastre, de penumbra, casi un purgatorio que va del cielo al infierno. Señala Diego: “Curiosamente, en esta ocasión, aparte de sabernos ánimas a medias, puestas en los terrenos ideales de la región de la muerte, contigua a la de la vida encarnada, nos sentimos por primera vez entes también en plan de figuras soñadas que se allegan al misterio vedado a los mortales” (Méndez, 1995: 19). El lugar donde moran estos seres que surgen del pasado, lejano y reciente, no es distinto de esos meandros laberínticos de la memoria que a su vez parecieran confundirse con un espacio galáctico sideral. Para ello, hay que acercar los recuerdos al polvo⁹ y entonces sostener que, en la medida en que nos acercamos a ellos “Da vueltas el universo en torno mío. Estático yo, rotan los astros desde el fondo de sus orígenes, metidos en este cerebro a explotar, por no entender razones violentas” (Méndez, 1995: 16). Es este “lugar” el que también fue objeto de reflexión de María Zambrano. Todo es cuestión, sostuvo, de aceptar el puesto del hombre en el cosmos (tal como reza una de las célebres obras de Max Scheler) para que entonces quede garantizado el ori-

⁹ Suena, con el viento que todo lo acerca, una lectura que haya hecho Méndez de la famosa “Palinodia del polvo”, de don Alfonso Reyes, donde el polvo es también gránulos de tiempo, huestes musulmanas cabalgando por el desierto; triunfo doloroso de la ruina.

gen divino de la palabra que “al ser divino, eterno, persistente encendido en sí mismo como una luminaria, incluso tan pequeño como ella, es también único, intangible” (Zambrano, 2011: 100).

El que recuerda, transita, se mueve en el tiempo, sin duda, pero con ello hace más irreal o aparente su existencia. Cruza fronteras en su conciencia como quien se aleja y acerca al origen de sí mismo. Es condición del que migra, del exiliado, del peregrino, recordar, vivir en cierta medida de lo que recuerda, pero también de quien pide quizá ver por última vez esos recuerdos para despedirlos y dejar que se vayan con la marea para perderse en el ocaso del no retorno. Volver a ver, aunque sea por última vez, con esa luminosidad extraña que la memoria irradia aun en la más oscura de las realidades.

Los personajes salen de un río que es el del tiempo, el de la historia; emergen del pasado, por seguir con el mismo tipo de imagen, para adquirir una consistencia que solo cierta interioridad anímica les puede otorgar. Son capaces de volver porque, en realidad, nunca se han ido del todo. A pesar de que hayan muerto para la historia, siguen vivos en los meandros de la interioridad, ahí donde el pensamiento se estructura sobre la base de elementos memorísticos. Es el pasado, por lo demás, el que debe iluminar al futuro. Vuelve a decir Diego, el mestizo: “Un ciego de recuerdos es más desgraciado que el invidente, porque este aún en tinieblas exteriores vive en un mundo interno iluminado entre resplandores y alboradas” (Méndez, 1995: 15). Así, el recuerdo se convierte en una condición del sentir (imagen que absorbe o irradia luminosidad), pero también en la condición de la visión de lo que no se pudo saber antes, tal como lo sostuvo Zambrano (2011: 124): el recordar es siempre un “desnacerse el sujeto para ir a recoger lo que nació en él y en torno suyo y, viéndolo, devolverlo, si le es posible, a la nada, o para rescatarlo de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca, para que nazca de otro modo ya en el campo de la visión”. La pensadora española realiza casi las mismas operaciones analógicas empleadas por Méndez para entender el papel de la imagen del recuerdo y su sentido para el pensamiento: “Hay imágenes que presiden la memoria como centros luminosos, como astros que, si se agruparan, formaría algo así como una constelación” (Zambrano, 2011: 128). Diafanidad e iluminación llegan a ser, de esta manera, dos

de los aspectos de la imagen del recuerdo en los que coinciden tanto el escritor chicano como la pensadora malagueña.

Las tres figuras esperpénticas tocan a la puerta de la memoria, el sueño y la ficción del escritor. Son almas en pena, que, es decir, en peregrinaje. La imagen que suscitan en su mente va desde la aparición de trabajadores mexicanos del campo, pasando por la de personajes de una obra teatral, hasta ser personas enmascaradas que se dirigen a una fiesta. Sean quienes sean, al final, los que se han dibujado desde el inicio de la novela habrán de pedir al escritor (como en *Niebla* de Miguel de Unamuno, o antes *Jacques El Fatalista* de Denis Diderot) que testifique su presencia, cuente sus andanzas terrenales y les dé voz, esa que corresponde a los dolidos, “embajadores del vulgo y de la plebe”; seres que nunca han perdido su marginalidad y condición periférica en la historia. Los habrá de unir, en consecuencia, el que hayan muerto en circunstancias no muy honorables (¿qué muerte es atenta y pide permiso?); resucitados por una razón desconocida pero, y sobre todo, vinculados por la lengua española a la que también pertenece el escritor. Vendrán del río del olvido para sumarse a otro que es el de la lengua que los arroja a un mar de pensamientos y visiones únicas, de recuerdos singulares que pertenecen a una cultura que se ha formado gracias a varias afluentes civilizatorias. Cada una de estas figuras es una voz en el tiempo que no se ha dejado de escuchar o que, más bien, existe de manera murmurante en nuestra habla presente. Continuidad y flujo del habla en algo que pareciera aproximar esta novela de Méndez a la rulfiana *Pedro Páramo* (1955) que, como se sabe, el autor iba a llamar precisamente “Los murmullos”.

Pero también al tocar tierra, estas figuras esperpénticas olvidan lo que son. Con esta epopeya fallida, Méndez busca insistir en la condición espiritual de los seres humanos y en las potencias que puede desarrollar. A ello se refiere como la conversión de las almas en ánimas, las cuales representan un estadio superior, cósmico, con relación a las que siguen ligadas al cuerpo terrenal finito, aquejado por la temporalidad. Algo de patético tienen los seres que han olvidado lo que son, pero capaces de vivir y transitar por la vida de otra manera a la terrena, tan dolida e injusta. Nuevamente dicho, se trata de un llamado al recuerdo, a la recuperación de lo esencialmente humano en su proyección trascendente. En su devaneo por el de-

sierto, los personajes mendecinos son testigos de varios cuadros humanos desoladores que corresponden, por un lado, al mundo de los muertos mientras que, por el otro, ven la peregrinación doliente de migrantes en pos de una mejor vida. Son testigos de los infortunios del vivir y de las vicinidades que establece con la muerte, gracias al sueño: “es el caso que para el alma, es el dormir el ombligo que alimenta y predispone su nacimiento a otra vida no concretada en barro, no fugaz, sino perenne” (Méndez, 1995: 54).

Por ello, son capaces de leer la vida de los muertos o el rostro de la muerte que la vida fue capaz de esculpir. Ven, de cada ser que llega a la muerte, o que al menos se acerca a ella durante el sueño, su “historial de maldades”, así como son testigos del fuego que acabará por purificarlos y redimirlos gracias al remordimiento, el arrepentimiento y la entrega a la sublimidad de un amor mítico superior, “para proseguir en procesión hacia donde la luz que embarga del gozo supremo los guía” (Méndez, 1995: 54). Como también, en su condición de seres de penumbra, fronterizos entre la vida y la muerte, situados en un extraño purgatorio a donde todavía acudirán sus recuerdos, son capaces de intuir el don celestial de la omnicompreensión al sobrevolar toda condición terrena y etérea:

Durante el mismo trayecto nos toca contemplar como muertos que somos y por la penetrante intuición de nuestra condición de ánimas, de las cosas que conciernen a los seres incorpóreos en un cosmos donde la materia no tiene lugar y sí es, en efecto, como un puro existir ideal en el proceso imaginativo de un cerebro universal, todo Él armonía y coherencia infinitas; una inteligencia ésa a la que le basta contemplar, para saber en suma, de lo absoluto (Méndez, 1995: 75).

Por su condición, estos personajes, “peregrinos de la muerte”, seres entre la realidad y la muerte, el sueño y la vigilia, “barajeados” por los días y las noches (Borges coloca mejor la existencia humana en un tablero de ajedrez de casillas negras y blancas, quizá menos azarosa y alburera que Méndez), son poseedores un poco de esa intuición divina que es capaz de revelar el misterio de la vida —que coincide con “el espíritu perenne universal”— y que Méndez no duda tampoco en atribuir a la labor que

realizan las artes. Estas intuiciones tienen toda la naturaleza de las imágenes, puesto que es en sueños que preferentemente se revelan, escapando con ello a cualquier intento de “definiciones tontas o caprichos absurdos”, además de que corresponden efectivamente a quienes ya son más espíritu que materia. Visión espiritual del universo desde el punto de vista de la eternidad. De ahí que, si el pensamiento es capaz de abarcar el cosmos, entonces cualquier idea o imagen en este es capaz de conducir el sinsentido del mundo real. Se trata de imágenes e ideas que pueden emerger tanto en el sueño como en la meditación. Lo anterior habla de la presencia de cuestiones filosófico-teológicas que quizá la crítica literaria no ha observado lo suficiente en la obra mendecina.

Por lo demás, la apariencia de estos personajes no deja lugar a dudas: se encuentran confundidos efectivamente entre el recuerdo y la realidad descarnada que ya son a medida que no encuentran cristiana sepultura. Seres terrenales, en tránsito entre la alborada y acaso el ocaso: “Aparentamos a esos santos de barrio cocido, ennichados en muros de iglesias centenarias, carcomidos por la erosión de la lepra que acarrear las lluvias, vientos y temperaturas extremas” (Méndez, 1995: 77). Y es que el convencimiento del ritmo temporal de los acontecimientos humanos es radical: uno es el tiempo que el humano mide en función de su vida y acontecimientos, mientras otro es el que cuenta a partir de los orígenes y de las consecuencias de estos. Cada ser resulta ser así una prolongación de otros, el eco de una existencia acontecida, el desenlace quizá imprevisto de un evento pasado: “Son los genes, navegantes que no cesan nunca de transferirse por sobre el mismo naufragio y morir de sus transitorias embarcaciones. A todo lo que va sucediendo no lo sellan de estática manera las rotaciones con que medimos nuestro fluir temporal” (Méndez, 1995: 81).

La visión onírica de la maldad

Para Méndez, la imagen del recuerdo guarda una cierta intencionalidad análoga a la onírica en el sentido de ser una exploración de mundos desconocidos. Resulta imposible, al menos, que pueda decirse su verdad completa (dificultad a la que se enfrentó el mismo Rousseau con sus *Con-*

fesiones, por ejemplo), ya que lo que recuerda no ha dejado de vivir. De hecho, muchas de las obras de confesión memorística se escriben casi al final de la vida dada la forma en que se va asentando el propio vivir, dejando de oscilar con las impresiones y emociones vitales. El recuerdo maduro es el tardío, como lo ha identificado Edward Said (2006: 3); es el que emerge en la espera, en el retraso que la muerte prolonga a capricho, precisamente por no “estar a tiempo” o “en el tiempo”, de alguna manera. Lo “tardío” se encuentra asociado a lo que no tiene tiempo. Pero aun así es imposible que el recuerdo no falte a la verdad. ¿Quién será capaz de decirlo si ya el recuerdo es en sí una aproximación a lo vivido? El recuerdo y el sueño se instalan en una región de exploraciones en las que solo caben las acciones de entrever, intuir, avizorar, “columbrar”.¹⁰ Incluso, y sostenido de manera muy temeraria por Méndez, puede ser la misma región en la que habitan los muertos. Aproximaciones de la muerte al sueño y al recuerdo: “Y fue así, que ya metidos en la noche nos iluminamos por dentro con eso del pensar y deducir, para vagar aventureros por esos parajes no evidenciados antes por ser naturales a los espíritus de los muertos” (Méndez, 1995: 19). El llamado proceso de condensación onírica (en que también se interesa Zambrano) le da pie al autor para entender que lo que ocurre en el sueño es una suma de intensidades temporales, de concentraciones imaginativas en las que el tiempo cae derrotado en su extensión, continuidad y linealidad; intuiciones totales, abiertas a la coexistencia o simultaneidad, aunque vagas y con frecuencia indescriptibles ya que, como sostuviera Borges, nada puede hacer el lenguaje, que es sucesivo, frente a lo que no lo es. Esta ruptura de la temporalidad es la que se asemeja a la eternidad en la que moran los muertos, además de que es el silencio el que se escucha en ambos casos, si es que el mundo primero se encuentra habitado de alguna manera, si no ¿por qué insistir en que se trata del “mundo de los muertos”?

De ahí que dormir sea, en consecuencia, formar parte de la “inexistencia terrenal por unas horas diarias”. El sueño y la muerte, como la ficción, crean y albergan seres “espectrales”, o bien, vienen a ser la condición

¹⁰ Del español culto de nuestro autor: “columbrar”: “Rastrear o conjeturar por indicios algo” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*).

espectral de un cuerpo que se aleja de sí mismo; exploración y descubrimiento de otras dimensiones; aproximaciones, tentativas de desfiguramiento.¹¹ La visión que ofrece Méndez (1995: 20) del mundo de los muertos es lograda a partir de un sueño que la primera persona del texto cuenta bajo una fuerte inspiración dantesca, próxima asimismo a obras plásticas al estilo de Pieter Brueghel o al *Jardín de las delicias* del Bosco:

Los mosaicos múltiples de este cuadro espeluznante nos envuelven sin remedio. No obstante el tráfigo tupido de niños y viejos, sus espíritus posesos todavía de miedos infinitos, bañados en sangre y vómitos por el fuego y el cuchillerío que les llueve desde el cielo, se suma a nuestra angustia de testigos constreñidos la otra visión, no menos hiriente, del río de los nonatos pasados a degüello en vida fetal, ahí en sus refugios matríznales.

Al lado de las voces cultas, las populares se encuentran presentes por doquier en la obra de Méndez. “Matrízna” pareciera remitir, en efecto, a una contracción de otra de las formas en las que el mexicano le “recuerda la madre” a otro a manera de insulto; “se la mienta”, creando con ello uno de los insultos más hirientes y directos. Al conjugarse con el verbo-sustantivo-adjetivo de “chingada”, tan bien estudiado por Octavio Paz en su *El laberinto de la soledad* (1950), o Carlos Fuentes en su *La región más transparente* (1958), se crea esta expresión hiriente “chinga a tu madre”,

¹¹ El planteamiento de lo “espectral” en estas escenas oníricas puede sumarse a las consideraciones de lo “esperpéntico”, con las cuales también la crítica ha comprendido la desfiguración de formas y la presencia de lo grotesco en la obra de Méndez, ello bajo la consideración de la influencia de Ramón del Valle Inclán. Para Justo S. Alarcón el esperpento es una “forma artística que se emplea para deformar a un personaje o situación, [que] encontrará cebo en una realidad social deformada y deformante” (s/n). Más precisamente, es un método “sistemático” de “despersonalizar, de vegetalizar, de animalizar y de cosificar a los personajes”. A fin de cuentas, lo que refleja la obra de Méndez es precisamente una realidad alterada. Por lo demás, la importancia de lo espectral ha sido recuperada por el humanismo de Emmanuel Lévinas para significar las relaciones con el prójimo. Existe un carácter “espectral” del otro en la medida en que sus propiedades o cualidades específicas llegan a constituir una dilatación del encuentro con él mismo. Por ello, se debe acudir al llamado del otro “desnudo”, despojado de toda propiedad y visibilidad empíricas. Las propiedades comprometen la “pureza” del encuentro. La hospitalidad requiere entonces de esta “espectralidad”, la cual no es idéntica a nada, “excede, y por tanto deconstruye todas las oposiciones ontológicas, el ser y la nada, la vida y la muerte y da” (Derrida, 1998: 141).

cuya expresión análoga es “tiznar a la madre”, donde “tizna” es ceniza. Es como si en la expresión mendecina, los neonatos hubieran “tiznado a su madre”, esto es, llenado de ceniza por dentro, pero también que se los hubiera “llevado la fregada o la chingada”. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española reconoce “tizne” como “humo que se pega a las sartenes, peroles y otras vasijas que han estado a la lumbre”, lo que le agrega a la expresión una connotación que puede remitirse a la cultura prehispánica, en la medida en que el humo se encuentra asociado efectivamente al nacimiento. Señala Bernardino de Sahagún, en su *Historiageneral de las cosas de la Nueva España*: “Después que ya la recién casada se siente preñada —escribe Sahagún— hácelo saber a sus padres, y luego aparejan comida y bebida, y flores olorosas y cañas de humo [...]” (citado por De la Torre).

Visión que pareciera corresponder, a su vez, con la de los “vencidos” de la Conquista española según la clásica recopilación que de las mismas hiciera Miguel León Portilla (s/n):

Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y le dan tajos, con las espadas los hieren. A algunos les acometieron por detrás; inmediatamente cayeron por tierra dispersadas sus entrañas. A otros les desgarraron la cabeza: les rebanaron la cabeza, enteramente hecha trizas quedó su cabeza.

De cualquier manera, estos son elementos que hablarían de una vinculación de Méndez a una estética posromántica de la fragmentación, lo siniestro y el delirio: “Como muñecos desarticulados se ven aquí y allá, manos, piernitas, vísceras, rostros en formación.” Sueño que visita los inframundos y termina transformándose en una visión grotesca del dominio ideológico de las masas, la crueldad de la Conquista de México, la riqueza criminal y el Cristo de una religión que acaba convirtiéndose en un bombardero militar, cuyo ruido no corresponde sino al de los pedos de un general, quien dice ser

enviado de Dios y que ahora actúa en misión sacra; va a salvar a la humanidad de la esclavitud y toda arbitrariedad... Ya cambia, vira el sueño, brusco. Los brazos del soñado son alas metálicas, rugidos de motores su prédica, a

la par que se eleva arroja tronidos. Las tales explosiones oníricas no son otra cosa que pedorreras del general dormido (Méndez, 1995: 24).

Todo pareciera concurrir, en este sueño inicial de la obra, en una revisión cruda, irónica de los excesos de la crueldad humana, así como de su hedonismo y riquezas desmedidas. La descripción de estas visiones oníricas pareciera en efecto aproximarse asimismo a obras del surrealismo y del expresionismo alemán al estilo George Grosz, Otto Dix y Max Beckmann.¹² Describiendo una fiesta festonada de ricos y sus damas todo pareciera mostrarse como en los célebres *performances* de los primeros y que después el activismo vienés volverá fatalmente famosos. Méndez (1995: 22) conjuga estas visiones artísticas con el recurso de una florida lengua popular para referirse al sexo femenino:

Ellas, todo encanto, visten de sedas que no encubren nada. Desnudas, ríen y se mueven con gracia. Qué cosa, sus tetas son ahora naranjas y berenjenas con patitas. Hay culos sembrados por todas partes, etiquetados con nombres para que no se enreden sus propietarios al ir a recogerlos. En una pared de mármol se exhiben los pubis más hermosos. Al mirarlos los celebrantes, se prendan jubilosos y se refieren a ellos con nombres diversos: el choncho, el bizcocho, el nomeniegues, la panocha, el panal. La sonrisa vertical y los vellos, varían en colores y espesor; los rasurados están puestos en una alfombra.

De vuelta a la vigilia, saliendo del sueño, la primera voz narrativa hace una rápida mención de esos otros espectros que adoptan formas oníricas y espectrales: migrantes que, bajo la lente de Méndez, son también rebeldes que eluden a sus amos, a la tiranía de los ricos y el sometimiento alienado de los poderosos: “vamos topando con esqueletos y restos de sombreros de tantos infelices que emigran”.

¹² En una interesante entrevista, Méndez sostuvo que “lo mío es lo social, pero no por eso me desentiendo del arte, de las leyendas, de lo poético” (Ramírez, s/n).

El habla de cada uno

Y si el estilo asumido por Méndez hace posible que las voces naveguen en el habla, entrecruzándose, interrumpiéndose, complementándose y encabalgándose, no menos cierto es que conservan expresiones que son propias a cada personaje. A guisa de ejemplo, pondríamos lo siguiente. El encuentro inicial entre los tres personajes suscita un diálogo interesante. Dice el español, defendiendo a la Virgen del Rosario ante la mención de Diego de la Guadalupana: “Eso pudiera ser después de Nuestra Señora del Rosario, patrona de Cádiz, reina de la Andalucía, sí señor, e del mismo cielo. El gachó que lo negare, que se oriente a caminar sin cabeza. No me tiento el pecho, sabedlo, para descabechar a los apamplaos; del valer dan razón las armas, después de la palabra inútil” (Méndez, 1995: 14). Para después interpelar a Chavarín: “...pero... ¡vaya señor siluetoso! dime tú, quién eres que espantáis con tanta flacura, a fe mía que una lanza cría mayor cuerpo que vuestra menguada merced”. El pachuco de figura “lanzeolada” contesta: “Cálmate la huichaca, bato garabato zurumato, no miandes con que te jiede el sobaco, porque techo la pompa andar, ése, ya sábanas, carnal, al alba, porque te sale cola y telalevanto y telagobola”. La voz de cada personaje es la de su tiempo; el fiel testimonio de la realidad vivida, el recuento de los daños, la marca de lo que se fue, y para lo cual no hay que dudar que el autor tuvo a bien consultar, en este caso, las Crónicas de Indias. Dice el conquistador, donde no falta a su crueldad y violencia:

a los veinte años, me avientan las olas de mi sino, mero en una ciudad señorial de muy amplias avenidas, templos y pirámides pétreos. Mato indios a docenas, a pie, a caballo, con lanza, espada, puñal, rojas chorreras de mis manos y cabellos; envergo a las indias si antes no se retacan sus rajadas con puñados de tierra [...] (Méndez, 1995: 16).

La descripción de las gestas de Conquista, como en las batallas de la Revolución Mexicana descritas por Carlos Fuentes en su *La región más transparente*, parecieran haber estado inspiradas, en su dinamismo y fuerte tonalidad cromática y dramatismo, por cuadros de Paolo Uccello (1397-1475). Méndez (1995: 17) recupera esta visión del conquistador

que es, a su vez, su recuerdo y el recuerdo de una sola memoria, la del autor, la nuestra: los cuerpos caídos de los “indios terribles”, de espaldas para herir las panzas de los caballos, rematando a sus jinetes, arrancándoles la caballera “a manotadas”, sacándoles los ojos con un grito de guerra terrible: “Mata yori sáncura”.¹³

De lo que también se trata entonces, con la formulación de estos personajes a propósito del V Centenario del Descubrimiento de América, es de la pervivencia de la lengua española, de su diseminación, sin que ninguna de sus hablas sea la aberración de un modelo lingüístico ajeno al vivir. A lo que apunta la obra es al rescate de las modalidades del habla, las cuales son disimuladas por eruditos, académicos, cronistas o cultivadores: “A toda lengua la pare y amamanta la plebe; después, ya vestida y ornada con el oro y la seda, los señores conservadores le esconden el origen lo mismo que a puta regenerada” (Méndez, 1995: 29). El español conquistador y el bato pachucho-chicano representan, para Méndez, dos extremos de la historia de la lengua española en América. Mientras que el primero implanta voces “plagadas de expresiones vernáculas intensas y coloridas, ya graciosas, ora hirientes... para así inventar la alegría y poder sobrellevar las frustraciones y penas”, la de Chavarín corresponde a la clase social “más sufrida y mísera de las que habitan estos Estados Unidos”. Clase que se rebeló a ser “carne de cañón”, pero sobre todo a hablar la lengua de sus opresores. El extremo que representa el pachuco es “el más confuso y complejo al que ha llegado la lengua española en su fluir evolutivo”, señala Méndez. La lengua como resistencia y quebranto, como punto de inflexión y ruptura; una discontinuidad que crea su propio universo disonante y desafiante al grado de refugiar al alma dolida en un cerco inentendible e inexpugnable. El habla como morada del migrante, refugio, retiro, pero también trinchera defensiva. Habla que, en su fluencia en el tiempo, de cualquier manera, no deja de mostrar o transparentar un mismo fondo relativo a las condiciones en las que vive la gente explotada y empobrecida. Aquí es donde encontramos una de las tesis más ra-

¹³ Sáncura: maligno (Xunuta: vocabulario yaqui). A las voces señaladas en notas anteriores, debemos agregar una como esta. Mucho se ha dicho de la presencia de las voces yaquis, de la “luenga pachucona”, del español medieval y del Siglo de Oro en casi toda la obra literaria de nuestro autor, lo que ha llevado a señalar la dificultad de su lectura.

dicales de Méndez sobre la importancia de la “luengua pachucona” y del sentido que tenía para él escribir únicamente en español.¹⁴ Por lo demás, habrá de entender, de esta manera y en este contexto, su papel de escritor como “cronista de los muertos”. Lo que el escritor cuenta es lo que los muertos le dicen gracias, señala, a un “pajarito mensajero”.

Entre el pachucho y el español de la Conquista media más de un des-acuerdo que es resuelto mediante el tercio del mestizo Diego, gracias a una escaramuza verbal que nunca llega a la violencia física, pero que es suficiente para que Méndez exhiba su amplio conocimiento del habla popular o caló fronterizo. Andando por el desierto y ante el inminente cansancio, el primero propone que reflexionen su situación para ver qué se hace:

Nel, pos acámbaros se apendeja el buey que seya pura pinche tatahuila con pilón, carnales. Saben qué, ésos, mejor teorizamos el puntacho, si se nos prende el foco chingamos paleta; órale, ponemos las nachas en la arena, bï-couse la night viene de volada y a lo mejor acá el buen Dieguín da con bola (Méndez, 1995: 48).

Estas escaramuzas, muy al estilo cervantino, le sirven al autor para afirmar la importancia de la lengua que une a todos los hispanohablantes, y considerar a la palabra como un arma.

Sin que tenga necesidad de decirlo, en la obra mendecina a la que nos hemos referido de manera central, late de manera imperiosa la tragedia *Antígona* de Sófocles. Como se recordará, el alegato de la misma es la sepultura del hermano de la heroína, la cual lo reclama al Estado. En este conflicto, Antígona busca hacer prevalecer las leyes divinas frente a las humanas. De manera similar, Méndez pareciera decirnos que, si no somos capaces de escuchar a nuestros muertos, y con ello darles la sepultura que

¹⁴ El español, el cual es considerado por Méndez como un lenguaje genealógico, es el que conserva mejor las memorias del pueblo chicano, las que tienen que ver con sus raíces, la cultura ancestral a la que se encuentra vinculada. Defender entonces el español es estar a favor de la memoria y en contra del olvido. Si lo olvidamos, señala Méndez, “we will lose many memories that are proper to our historical nature and then we will be culturally poor, without the authenticity that a culture gives through the centuries” (Méndez citado por Bruce, 1980: 88).

necesitan, y superar los traumas de la historia, no podremos salir de la tragedia profunda que atraviesa la historia de las comunidades herederas de la Conquista española. Sin esta acción conciliatoria con el pasado, sumergidos en el río del tiempo, no seremos capaces de reivindicar una identidad durante mucho tiempo fragmentada. El vuelo memorístico alivia las tensiones del olvido, pero también señala los ecos que persisten en nuestra condición heredera de todos sus momentos fundacionales.

Con la vecindad que el autor establece entre el sueño, la muerte, la memoria y la creación literaria, recobra planeamientos neoplatónicos de la armonía universal entre el microcosmos y el macrocosmos, así como la idea de un conocimiento superior intuitivo, espiritual y perenne. Si alguna clasificación pudiéramos utilizar del tipo de sueño al que se ha referido Méndez, podríamos mencionar el que Zambrano llama “monoeidético” en la medida en que abre “las puertas del ser originario y de la verdad”. Se trata de “los sueños del ser, los sueños trascendentes, los sueños reveladores que pueden darse en un instante” (Zambrano, 2011: 102). Méndez se habría aproximado a una forma de intuición poética del universo que parte de la historia que se maravilla de sus instantes irrepetibles, pero que también se sumerge en un ritmo temporal ajeno a aquella. Ha sido la metáfora del “río” la que le ha permitido acercarse a estos avatares espirituales. El enclave físico de la frontera México-Estados Unidos, creado a partir del cauce del río Bravo, asume una metaforización del flujo del tiempo.

La mención de que los personajes son “peregrinos de la muerte”, así como el hecho de que hagan del desierto uno de sus escenarios para ir y venir de realidades concretas, remite en efecto a la condición dolorosa de los migrantes cuando dejan un país para adentrarse en otro donde apenas si son reconocidos; donde más bien, y durante algún tiempo, tienen una naturaleza espectral, fantasmal, como seres emanados de una pesadilla en la que se ha convertido su propia existencia. Vienen de un tiempo diferente —representado por su cultura, cruzando a otra en la que deben luchar por volverse reales, superando la zona de penumbra o invisibilidad momentánea, buscando la consistencia de un sueño o ilusión, la del “sueño americano”, para la cual la tarea de un escritor que no olvida resulta esencial.

*Edmund Víctor Villaseñor, la odisea del migrante
(recuperar a Homero)¹⁵*

Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos, que anduvo errante muy mucho después de Troya sagrada asolar; vio muchas ciudades de hombres y conoció su talante, y dolores sufrió sin cuento en el mar tratando de asegurar la vida y el retorno de sus compañeros.

HOMERO, *Odisea*

Macho!, del escritor chicano Edmund Víctor Villaseñor,¹⁶ cuenta las peripecias del personaje Roberto, campesino de Michoacán, que decide enrolarse con los “norteños”¹⁷ que, año con año retornaban al pueblo de

¹⁵ Una versión de este texto se publicó como “Anatomía del machismo mexicano: Villaseñor y Ramos”, *Fronteras en el siglo XXI*, Universidad Autónoma de Baja California Sur-Instituto Subcaliforniano de Cultura, La Paz, Baja California Sur, octubre de 2012, pp. 164-190.

¹⁶ Nace en Carlsbad, California en 1940, hijo de padres mexicanos; sus abuelas eran de Oaxaca. Abandona los estudios preparatorios luego de luchar contra las barreras del idioma y la cultura, así como con actitudes discriminatorias comunes de esos años en las escuelas norteamericanas, todo ello vinculado a un problema de dislexia. Vuelve a México pero para reingresar a los Estados Unidos a los 20 años. Una lectura clave del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce lo introduce al camino de la literatura, donde ve la oportunidad de denunciar y luchar en contra de los agravios de los migrantes mexicanos y de la población mexicoamericana. Es autor de *Rain of Gold* (1992), un éxito editorial que ahora se lee en varias escuelas medias de Estados Unidos y que forma parte de una primera trilogía familiar con *Wild Steps of Heaven* (1997) y *Thirteen Senses* (2004). Una segunda trilogía la forman *Burro Genius* (2005), *Crazy Loco Love* (2010) y *Beyond Rain of Gold* (2012). Otros libros suyos son *Jury: The People vs Juan Corona* y *Lion Eyes* (2012), así como la colección de libros infantiles y juveniles *The Frog and His Friends Save Humanity*; *Goodnight, Papito Dios*; *Little Crow to the Rescue*; *Mother Fox and Mr. Coyote*; y *The Stranger and the Red Rooster*. Escribió el guión de la película *La balada de Gregorio Cortez*, con Edward James Olmos como personaje central.

¹⁷ Villaseñor describe a los “norteños” como hombres que vuelven de los Estados Unidos con dinero para gastar. Regresan vestidos de manera peculiar: sombrero tejano o tejana, dos pares de pantalones de mezclilla, una chaqueta bonita comprada en un pueblo fronterizo, pero lo más importante de todo es una pistola .45 con dos cargadores. Se la pasan en la cantina, contratan música e invitan a los amigos a beber, sobre todo aquellos que no han podido irse para los Estados Unidos, la tierra de las oportunidades y la riqueza, “tan rica que lo que tiran de basura en un día podría alimentar a pueblos enteros”, según leemos en la novela.

San Juan Parangaricutiro después de probar suerte en Estados Unidos. Una relectura de esta obra literaria resulta interesante en el contexto de violencia que ha vivido México, ya que en ella se habla de un país que ya en los años 1970s era considerado como uno de los líderes en muertes violentas. Se mencionan, por ejemplo, las carreras de caballos en el estado de Jalisco que, con frecuencia, acababan a balazos, con muertos y heridos de por medio. El caballo tiene una representación simbólica importante en esta obra, ya que es entendido como símbolo del “espíritu de los dioses”, figurando en la mentalidad de aquellos que no le temen a nada, es decir, de los “machos”: “For in this part of Mexico all *machos* see God mounted on a great dark stud, racing through the heavens, with a huge sombrero on his head”. Dios aparecerá montado en los caballos, entre los “*machos de atolle*”. Hombres convertidos en dioses montados en caballos de fuego, de sangre caliente, hechos un demonio, tal como fueron vistos por vez primera por los prehispánicos en las crónicas recopiladas por Miguel León Portilla (s/n): “Cuando corren hacen estruendo; hacen estrépito, se siente el ruido, como si en el suelo cayeran piedras. Luego la tierra se agujera, luego la tierra se llena de hoyos en donde ellos pusieron su pata. Por sí sola se desgarró donde pusieron la mano o pata”.

Hombres que son su propio dios. Solo la sangre de una mujer, se dice en la novela de Villaseñor, será capaz de calmar los violentos arranques de hombría en este pueblo mexicano. Así es posible entender el que la virgen de Guadalupe hubiera logrado un apaciguamiento entre tanta bravura, demostrada a plenitud durante la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. El “bracero” y el “norteño” son herederos de estos aspectos culturales; nunca lloran, se dice en la novela. Son tan machos que hasta el mismo diablo debe hacerse a un lado cuando pasan.

Cadenas humanas

Organizada a partir de tres “libros”, el primero con ocho capítulos, el segundo con dieciséis y el último con tres, *Macho!* tiene como escenario inicial y natural el pueblo de San Juan Parangaricutiro, que deja de existir

en 1944 a raíz de la erupción del volcán Parícutín, un año antes.¹⁸ El paisaje montañoso, idílico se convierte en un fuerte argumento para convencer de que no vale la pena emigrar y dejar todas las riquezas que en él se encuentran. Sin embargo, la novela inserta, en este escenario prístino, un pueblo ambientado por representaciones del “lejano oeste” norteamericano, volviéndose así en un “cronotopo” que aprovechará muy bien las implicaciones de las culturas mexicana y norteamericana, constituyendo una singularidad irreversible, transfronteriza.

Roberto, el personaje central de la novela, es el primogénito de quien dependerá la subsistencia de su familia toda vez que el padre se la pasa en el juego y la bebida, circunstancias que lo llevarán a la muerte, y cuyo *desiderátum* habrá de convertirse en una de las acciones fuertes del desenlace de la trama. Sin cumplir los 18 años, Roberto hace labores del campo y trabaja para un hacendado, de los que se supone que ya no existían luego de la abolición del latifundio en la Constitución del 1917. Pronto se da cuenta de que es el mejor vaquero, el más fuerte y rápido. Cuando decida irse con los “norteños”, la madre, sin que haya cumplido a su vez los 33 años, irá tras de él gritándole que no los deje, culpándose de ello. La madre es aquí la representante de la cultura nacional; portadora de valores tradicionales, lleva la religiosidad en la carne y respeta el lugar del hombre en la casa, además de que es incapaz de cambiar el orden establecido. Solo la hermana mayor de Roberto, que no por casualidad se llama Esperanza, la única en ir a la escuela, habrá de decirle que ha

¹⁸ La voz viene de “parhikutini”, que quiere decir “del otro lado”. El volcán tuvo una actividad de nueve años. Muchos de los habitantes de San Juan Parangaricutiro formaron parte del Programa Bracero, mientras que otros se dirigirán, cargando a cuestras al Señor de los Milagros, a la exhacienda de Los Conejos, a ocho kilómetros de Uruapan, “la capital del aguacate”, como rezan las guías del turismo de la región, donde fundarán San Juan Nuevo. Este cristo es celebrado de forma importante por atribuírsele el milagro de que la lava no consumió su iglesia original, como en efecto se puede observar en las reliquias que han quedado de la torre semiseptada. A este cristo se le saluda, en la iglesia, bailando. Existe un interesante video que muestra las erupciones del volcán y la forma en que afectaba a las comunidades cercanas, en <http://www.youtube.com/watch?v=wVA-67NW3kk>. La novela de Villaseñor intercala la trama propiamente dicha con información periodística o documental; por ejemplo, “informa” que el volcán fue objeto de varios estudios durante su erupción, y después, por parte de científicos norteamericanos en combinación con mexicanos. Incluso se habla de una planta de energía en el área del volcán. Además del Parícutín, en la novela se hace referencia a la cumbre más alta del estado de Michoacán, el Tancítaro, como vigilante montañoso del siglo xx.

hecho bien cuando decida irse al “norte”, ya que si ella fuera varón haría lo mismo. Ella es la que al final no querrá que Roberto siga la tradición de honores pisoteados al vengar la muerte de su padre, corriendo el riesgo de perder la vida. Dicha hermana tiene la seguridad de que pronto, también habrá de dejar el pueblo, al que considera chico para sus ambiciones: está dispuesta a romper “las costumbres de todos los días”. Sin embargo, estar soñando despierta pareciera hacerla infeliz. “She was always confusing her mind with faraway things and forgetting the immediate” (Villaseñor, 1973: 31).¹⁹

Juan Aguilar es quien “engancha” a Roberto y lo lleva a Estados Unidos para trabajar en el campo. Reconoce en él, por un instante, al indio que siempre ha sido a pesar de los años que tiene siendo “norteño”, y de que no le guste considerarse como tal. Mucho de su pasado lo ve representado en Roberto; imagen, en otro tiempo, de su fuerza, juventud y pericia. Lo aconseja adecuadamente para evitar cuatro peligros potenciales que pueden poner en riesgo su travesía hacia el “sueño americano”: los “coyotes”, quienes lo pueden abandonar y robarle lo poco que lleve; los abogados, que le mentirán sobre la obtención de papeles legales; los “pochos”, que al igual que los coyotes, le asegurarán pasarlo por la frontera, aunque timándolo; finalmente, innumerables “crooks” (criminales o ladrones) que viven de la inocencia de los braceros. Juan le muestra el camino hacia el norte; la forma de cruzar la frontera “a la brava”, a la vez que lo engancha en las jornadas a cambio de un módico tanto por ciento

¹⁹ La traducción al español de la novela está a cargo de Arte Público Press, fundada por Nicolás Kanellos en 1979 con sede en Houston, con el fin de proveer de un foro de expresión para la literatura hispana. Así es como se anuncia en su sitio: “the nation’s largest and most established publisher of contemporary and recovery literature by U.S. Hispanic authors”, <https://artepublicopress.com/about-arte-publico-press/>. Su catálogo consta a la fecha de 610 títulos, entre los que se encuentran autores clásicos de la literatura chicana como Rolando Hinojosa, Tomás Rivera, Américo Paredes, Lucha Corpi, Pat Mora, Alicia Gaspar de Alba, Víctor Villaseñor, Alejandro Morales, así como escritores más jóvenes. Incluso ha publicado a la escritora mexicana Carmen Boullosa, o una memoria de Guadalupe Rivera Marín sobre su padre el pintor Diego Rivera. La otra gran editorial que ha promocionado la literatura chicana es, por supuesto, Bilingual Press, con sede en la Universidad Estatal de Arizona, fundada en 1973, con un fondo de aproximadamente 200 títulos, en español, inglés y bilingüe, aunque la mayoría lo sean en el segundo idioma. Igualmente su fondo cuenta con autores chicanos como Ron Arias, Miguel Méndez, incluso Gabriela Mistral.

de lo que gane. Comprometiendo a jóvenes de esta manera es como piensa “retirarse” y vivir de tales porcentajes cobrados a sus “ahijados”. Cobra por el conocimiento y la experiencia que ha adquirido a lo largo de tantos años de ir y venir del Norte. La sangre fresca mexicana manando de un país tan fértil como imposible de que conozca el desarrollo, yéndose a irrigar campos ajenos y que, con frecuencia, acabará derramada literalmente en los mismos gracias a la violencia, el maltrato en jornadas extenuantes, así como de enfermedades originadas por el uso de pesticidas. A fin de cuentas, se trata de una cadena de sobrevivencia, tal como se practica entre oficios o tareas comunales, definiendo incluso un sistema de financiamiento y de rotación de préstamos como las llamadas “tandas”.²⁰

Juan se considera “bracero” cuando se va y “norteño” cuando regresa al pueblo michoacano, con los dólares en el bolsillo, dispuesto a gastarlos sin remedio. Actitudes e imagen que fortalecerán su machismo, a fin de cuentas. Ya no más el indio con la cabeza gacha y el mutismo rondándole la suerte como mosca a una pieza de carne. En él late también la vieja idea de una revancha mexicana frente a los “gringos” que nos quitaron la mitad del territorio mexicano con el Tratado Guadalupe-Hidalgo de 1848. Ganar dinero y gastarlo en México se convierte en una misión histórica para recuperar algo de la riqueza que alguna vez tuvimos. No importa qué tanto sean explotados, si pasen hambre y frío, si tengan dónde dormir, si hagan o no más ricos a los gringos, lo que importa es lo que el norteño pueda quitarles; poco será suficiente. Una forma de lavar la honra que con el tiempo pareciera oscilar entre diferentes fuerzas y razones. “Go up to north to take money from the DIRTY GRINGOS! Who took our land! Our wealth! Our honor! Eh? And come back with money to BURN!” (Villaseñor, 1973: 40).

Ambientada una década después del estallido del volcán Parícutín, principios de los 1950s, (el volcán es un emblema de la violencia, el coraje, empecinamiento, brutalidad y machismo de los hombres del pueblo), la novela recrea de manera muy puntillosa las faenas de los migrantes agrícolas. El autor hace coincidir la trama de la novela con el activismo

²⁰ El investigador Carlos Velez-Ibáñez (1983) ha dedicado uno de sus libros igualmente al conocimiento de estas relaciones económicas basadas en la palabra y la confianza.

agrícola de César Chávez de la década siguiente. Villaseñor hace una doble referencia, problemática y cuestionadora, a dicho movimiento. Por un lado, es evaluado a partir de la contradicción de haber sido un movimiento de lucha a favor de los trabajadores agrícolas, a la vez que cerró las puertas a muchos migrantes, volviéndose proteccionista. En el capítulo 10, del libro segundo, se encuentran referencias explícitas al sentir de los migrantes mexicanos ilegales ante el movimiento de Chávez quien, se sostiene ahí, se aprovechó del movimiento contribuyendo al cierre de la frontera para los migrantes agrícolas mexicanos. Villaseñor externa expresiones fuertes en contra del legendario dirigente campesino, al ser repudiado por los braceros por convertirse en “pocho”, es decir, quien traiciona a su raza y patria. A fin de cuentas, se señala en la novela, César Chávez da la impresión de haber actuado como un “coyote”, recibiendo de los trabajadores dinero y cuotas por la protección de sus trabajos. Por otro lado, esta ambigüedad está presente en la ideología conservadora y liberal que tenga Roberto a través de la relación con su hermana y con la hermana de su última novia, respectivamente.

El estilo en que se encuentra escrita la novela, anticipándose al género que ahora es llamado “novela documental”, le permite a Villaseñor incorporar datos al inicio de cada capítulo, como si buscara que su ficción no traicione la verdad de los hechos, convirtiéndose, de esta manera, en algo que oscila entre el testimonio, el reportaje, la nota periodística, la ficción que nace de una historia individual, ahí donde se es un personaje en ambos lados y donde la línea que los divide resulta ser muy tenue. Ficciones que resultan serlo en la medida en que asumen la estructura de una historia sintética con sentido, soportando intensidades dramáticas propias del género. Así, por ejemplo, se insiste en la imposibilidad de contar con un censo detallado de la migración mexicana, tanto de los que se quedan en los Estados Unidos como de quienes cruzan la frontera, creando con ello una gran incertidumbre sobre su paradero. Por lo demás, Michoacán, el estado mexicano en el que se encuentra ambientada la novela, ha sido uno de los de mayor generación de migración campesina.

A la brava

El machismo al que se refiere la novela, desde su título y con signo de admiración como para trasladar a la grafía el espíritu así detectado, tiene que ver con la cerrada obstinación por mantener las costumbres, valores y, sobre todo con la “hombría de los hombres” en la cultura mexicana. “Machos de atole”, leemos, ahí donde campea la violencia a la menor oportunidad al lado de una espiritualidad soterrada representada sobre todo por el personaje de la madre de Roberto. *Macho!*, no solo es una novela sobre la explotación agrícola en los Estados Unidos a raíz del Programa Bracero,²¹ gracias al cual miles de campesinos mexicanos trabajaron legalmente en condiciones miserables, sino sobre la mentalidad cerrada, agreste, violenta del mexicano que pareciera no cambiar por nada. El hecho de volverse migrante, o “norteño” es una prueba de machismo, del talante de hombres que están acostumbrados a hacer que se cumpla su propia ley y a entenderla en su sentido más primitivo como “ley del talión”: pagar con la misma moneda con la que te paguen. La novela de Villaseñor denuncia esta naturaleza espiritual colonizada de México, así como la odisea y tragedia, peregrinación a Aztlán —origen espiritual de las tribus que habitaron Mesoamérica—, del migrante: la muerte en el camino, la explotación, los salarios de miseria, el choque entre los migrantes mexicanos de distintas generaciones con asimilaciones diversas de la cultura norteamericana.

El retrato que realiza la novela es el de un México aislado, violento, que se rige por sus propias leyes domésticas, de usos y costumbres basados en la ley del más fuerte. Es tal la naturaleza de la geografía mexicana,

²¹ El programa estuvo vigente de 1942 a 1964, en el cual participaron 4.6 millones de mexicanos (Alberto Nájjar, “La desconocida historia de los braceros mexicanos que murieron por esperar un empleo en Estados Unidos”, <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37528106>). Sobra decir que la explotación ocurrió a ambos lados de la frontera ya que el gobierno mexicano debió haberles entregado un fondo de ahorro que su contraparte norteamericana les quitaba de su sueldo; desgraciadamente ello comenzó a ser efectivo casi 60 años después, muchos nunca supieron de tal arreglo (José Baig, “Cobran su sueldo 60 años después”, http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/mundo_usa/newsid_7675000/7675078.stm). La compensación se estimó en 3500 dólares, en el año 2008, para cada bracero. Un archivo importante del programa se puede encontrar en <http://braceroarchive.org/items>.

inaccesible, indómita, que aísla a los pueblos y hace que los individuos vivan separados del resto del país, incomunicados. Difícil geografía. De ahí que, en los pueblos mexicanos, los problemas se resuelvan a la manera de una ley que puede llevar al asesinato como forma de ser aplicada. Geografía que vuelve imposible el acceso de las fuerzas del orden. Tal aislamiento geográfico de algunas regiones montañosas de México, Jalisco, Michoacán o Zacatecas, habría favorecido el machismo. Caballos, tequila, pistolas, juego de cartas, un falso orgullo invencible y arrollador; leyes personales creadas según el cacique de turno, vida salvaje, libre de cualquier obstáculo, son parte de los accesorios fundamentales de “provincialidad” de los pueblos agrestes mexicanos, de acuerdo con el reflejo de esta novela chicana. Las carreras de caballos, como se ha dicho, remiten a la mentalidad de seres bravos que no le temen a nada: “For in this part of Mexico all machos see God mounted on a great dark stud, racing throught the heavens, with a huge sombrero on his head” (Villaseñor, 1973: 56).

Al mismo tipo de espectáculos que parodian la muerte pertenecen las peleas de gallos y las corridas de toros. Habría entonces, en la predilección por estos espectáculos, cierta tendencia hacia la violencia que la cultura y el pueblo mexicano tienen profundamente arraigadas en razón de sus herencias latinas. Por nuestro espíritu hablarán los gustos cantineros, borrachiles, andariegos, envalentonados, desafiantes de la muerte y sin respeto por la vida propia ni de nadie. México, un lugar como dice la famosa canción de José Alfredo Jiménez, donde la “vida no vale nada”; donde se la pierde en un juego de azar.

Violencia y machismo asociados a la identidad patriótica del ser del mexicano. Tal sentimiento lo encontramos expuesto cuando, por ejemplo, Juan y Roberto deciden entrar “a la brava” a los Estados Unidos y dado que “no tienen nada que perder”, de forma que quien siente eso se vuelve un hombre “indestructible”, capaz de desafiar al mismo diablo. Acto cuyo simbolismo está vinculado igualmente a la “recuperación” de lo que se perdió con la guerra con los Estados Unidos en siglo XIX,²²

²² El famoso “Plan espiritual de Aztlán”, escrito para la Primera Conferencia Nacional Chicana de Liberación Juvenil que se celebró en Denver en 1969, y en el que participó el poeta

como hemos señalado: “let’s go and take from the gringos who robbed our land”.

De cualquier manera, el joven Roberto no se siente del todo confiado ante los desplantes osados, desesperados y locos a los que le invita el viejo Juan. En momentos como esos extraña sentimentalmente su pueblo michoacano entre montañas, con pinos, robles y árboles plataneros. Más intenso será el contraste cuando se dirija a Mexicali y vaya pasando por los espacios desérticos, mudos, infinitos.²³ Paisajes de rocas y arena que no parecieran ser de este mundo. Ahí es cuando recuerda a su joven madre corriendo tras de él, al otro lado de un río, intentando detenerlo. La madre naturaleza, la madre tierra, la madre patria intentando detenerlo, llamándolo en el miedo y la soledad, ante el riesgo de morir; tratando de detener su fuga hacia el abismo, la caída al infierno que significa el olvido de sí mismo y de su origen. Aquí el también escritor chicano Richard Rodríguez pareciera tener razón en la interpretación que hace de esa Madre que se vuelve “la llorona” con los hijos que, noche a noche, pierde intentando lograr el “sueño americano”. Madre que los busca desesperadamente en sueños y pesadillas. Más que la figura de la Malinche, la cual domina dos lenguas y se encuentra entre dos mundos, sirviéndoles, a cuyo rescate también han acudido las escritoras chicanas, no viéndola como una traidora y entreguista del corazón de la patria al español, como es común valorarla en México, la de la llorona aparece ahí donde la sentimentalidad mexicana se acentúa de manera extraordinaria.

Alurista —tal como Tristán Tzara escribiera el manifiesto de los dadaístas—, el cual está considerado como el marco ideológico y programa político concreto del que fue el Movimiento Chicano de esa década y la siguiente, reconoce en su consideración inicial “the brutal ‘gringo’ invasion of our territories” y plantea un compromiso ineludible para los chicanos habitantes y civilizadores del país norteño de Aztlán, “reclamando el país de su nacimiento y consagrando la determinación de nuestra gente del sol, declara que el llamado de nuestra sangre es nuestro poder, responsabilidad e inevitable destino” (Anaya y Lomelí, 1989: 1). El Plan puede consultarse en <http://classes.sscnet.ucla.edu/00W/chicano101-1/aztlan.htm>.

²³ Mexicali fue una de las entradas principales a los Estados Unidos durante el Programa Bracero. Fue en Empalme, Sonora, puerto minero a un lado de la carretera Hermosillo-Guaymas, donde se encontraba el centro de contratación; dramático por las condiciones en las que tenían que esperar los campesinos.

Sin embargo, Roberto encarna nuevamente al macho a pesar de la conciencia que tenga de sí mismo frente a la necesidad de vengar la muerte de su padre. Es en la sangre donde lleva la sed de venganza y donde enfrenta su tragedia. Son los ríos de violencia los que lo sacuden en su interior y que no le permitirán descansar hasta ver cumplida su misión. Será, en ese momento, todo odio. Su hermana trata de detenerlo diciéndole que, si mata al asesino de su padre, será como él. Sin escuchar los ruegos decide pagar con la misma moneda; hacer justicia por su propia mano, según las costumbres del pueblo. Roberto sabe, en su mente, que se trata de costumbres estúpidas, pero su corazón le dice que son bellas, que esa es la forma en que se rige la vida que conoce. Que, a pesar de todo lo que ha conocido fuera, en “el otro lado”, otras costumbres y formas de vida, su auténtico vivir ha sido en su pueblo, a donde pertenece su alma, sus gustos y destino. Es el alma la que constituye la verdadera vida, ahí donde todo puede quedar resumido.

La escena final de *Macho!* muestra a un Roberto que ha vengado la muerte de su padre, pero a quien también se le revela la posibilidad de hacer florecer una tierra que solo necesita voluntad y decisión para que produzca nuevamente riqueza. Hacer trabajar la tierra, como lo hacen los “gringos” con tierras menos ricas que las nuestras. Lo vemos agarrar un puño de ese suelo rico, enriquecido por la arena y fuerza volcánicas, al fin magma del centro de la tierra, y arrojarlo al cielo dando un grito, “a man’s cry of good gut feeling” (Villaseñor, 1973: 245).

Entender la violencia que se desarrolla en la frontera tendría al machismo como uno de sus componentes, de acuerdo con el planteamiento de Villaseñor. Acostumbrados a imponer su ley, los migrantes mexicanos en los Estados Unidos toleran muy poco el maltrato y la segregación de que son objeto. Es el mismo carácter de gente del campo mexicano lo que los vuelve “ciegos” en Estados Unidos (Villaseñor, 1973: 66). Hasta la fecha es común la información en la que los migrantes reaccionan con violencia a los maltratos que reciben, logrando en algunos casos cometer asesinatos, sobre todo de agentes policiacos. México se convierte así en un refugio de criminales, no entendiendo que si han tenido algún problema con la ley es muy probable que sea a consecuencia del maltrato que sufren en Estados Unidos. Para la mayoría conservadora norteamericana-

na, el mexicano es por, esencia, violento, ignorante, iracundo, de trato difícil.²⁴ De hecho, estas voces conservadoras han mantenido el argumento compuesto de que: a) la migración resulta indeseable dado el estereotipo de violenta; b) de que su presencia constituye una reducción en la oferta de trabajo para los norteamericanos; c) de que se gasta mucho dinero en conservar en prisión a quien delinque, y en aumentar los servicios policiales y administrativos para prevenir los posibles delitos que pudiera cometer el migrante; d) lo que se traduce en el desvío de recursos de las áreas educativas, de salud o productividad, incluso al grado de afectar los fondos de pensiones e inversiones de sus ciudadanos. La criminalidad potencial es, en la actualidad, una característica más que se anexa al migrante mexicano como consecuencia de su pretendida naturaleza machista y violenta, conservada y cultivada por una cultura recesiva, afectada ahora por la terrible influencia del narcotráfico. La migración ilegal no deja de ser un gran negocio económico y político. La política de explotación económica por los bajos salarios e indeseables trabajos se vincula a la criminalización del migrante con leyes cada vez más injustas,²⁵ convirtiéndose todo en un jugoso botín político electoral a ambos lados de la frontera. Una identidad basada en la apariencia criminal se ha desarrollado a consecuencia de ello, reforzando actitudes de segregación racial y xenofóbicas. El corte de pelo a “rapa”, muy en boga entre mexiconorteamericanos de clase media baja, remeda el corte de prisioneros y de miembros de bandas callejeras. Identidad criminal que se sobrepone a la cultural, con un usufructo político.

Villaseñor apunta en una de las notas de la novela, que a partir de 1963 el Programa Bracero comenzó a detenerse e iniciaron las deportaciones masivas. Los braceros eran tratados como “puercos”, degenerados,

²⁴ Las medidas iniciales implementadas por el gobierno de Donald Trump (2016-2020) no han dejado lugar a dudas, siendo un correlato de la campaña electoral en la que se refirió a los migrantes mexicanos en términos análogos: “México manda a su gente, pero no manda lo mejor. Está enviando a gente con un montón de problemas (...). **Están trayendo drogas, el crimen, a los violadores.** Asumo que hay algunos que son buenos”. (Redacción, “El ataque a los mexicanos del excéntrico multimillonario Donald Trump”, http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150616_trump_mexico_candidatura_cch).

²⁵ Para una revisión actualizada de dicha normatividad en Estados Unidos véase Carlos Velez-Ibañez y Roberto Sánchez (eds.) 2015.

iletrados, asquerosos. Había que proteger a los estadounidenses de esta plaga invasora de “cucarachas”,²⁶ a las que se aplastaba y golpeaba. Obviamente que la migración no ha podido contenerse. No es sino hasta 1965 que el Programa Bracero se cierra de manera oficial. Sin embargo, “coyotes in Mexico and labor contractors in the U.S. were not letting a hundred-millions dollar business disappear. Hell no” (Villaseñor, 1973: 107). Tan solo en 1955 los braceros de California ganaron 65 millones de dólares; el año siguiente fueron 85; en el 1961 la cifra llegó a 91 millones. Para 2016, el envío de remesas de dólares a México tuvo una cifra récord, 26 970 millones.²⁷ La novela de Villaseñor se encarga de revelar la situación de la migración mexicana en los años 1940s, caracterizada por leyes que se recrudescían, al igual que ahora.

Invisibilidad

Como hemos visto, el machismo en la novela es vinculado a temas que remiten a la identidad y a la afirmación de una voluntad que pareciera ser indeclinable ante la muerte, como si se tuviera noción de que ella representa un destino inflexible, al cual se acudirá tarde o temprano. La voluntad que significa entrar de manera ilegal a los Estados Unidos pareciera estar sustentada en la apreciación del mexicano de que la vida ha dejado de tener valor: Juan y Roberto se sienten desconocidos, poco estimados en su propia tierra, así como despreciados e ignorados en la ajena. De ahí el grito desafiante, lleno de coraje e impotencia que encontramos en la novela: “irse a la chingada de una vez por todas”. Valentía que los anima a arriesgarlo todo, sin que se tenga nada que perder, y por ello considerarse “indestructibles”.

²⁶ Otra de las novelas chicanas importantes ha sido la del escritor paseño Oscar Zeta Acosta, llamada precisamente *The Revolt of the Crockroach People* (1973), en la que narra sus peripécias como abogado defensor de migrantes en California. Su desaparición en México, un año después de haberla publicado, sigue siendo un enigma. “The Rise and Fall of the Brown Buffalo” es el título de un magnífico documental sobre el escritor que la cadena pública norteamericana PBS sacó en 2018.

²⁷ *El Economista*, 01-02-2017, versión en línea en <http://eleconomista.com.mx/sistema-financiero/2017/02/01/mexicanos-enviaron-casi-27000-mdd-remesas-durante-2016>

Juan y Roberto se internan en los campos agrícolas y son testigos de la manera en que se les rociaba con químicos dañinos. Corren a través de una nube verde de pesticidas. De hecho, a raíz de ello, Juan comienza a tener padecimientos neumonales que se irán agravando.²⁸ A lo largo del internamiento como ilegales, y mientras atraviesan zonas desérticas, Roberto experimenta la soledad, la angustia que la “nada” le produce, el hecho de saberse alejado de su tierra y enfrentar la desolación, cuando ya antes había sido testigo del morir de otros migrantes como él. Vive en consecuencia un proceso de “anulación” y despersonalización. Todo lo que le rodea es un espejo de esa nada que comenzará a invadirle el alma, a despojarlo de su mundo interior: es el desierto que acaba instalándose en él, desplazando los paisajes de la rica tierra michoacana que lo vio nacer. Una soledad que podría remontarse a los momentos primeros de la humanidad en el mundo: “All alone. Separated from all men, all life, and felt his human awareness evaporating into the huge infinite nothingness of all sealess deserts since before recorded time” (Villaseñor, 1973: 116). Villaseñor recoge, en esas notas que anteceden a los capítulos, las opiniones de un capitán de policía de origen mexicano que señala que nada se es en el campo y que los migrantes nunca han importado ni importarán. Tomando en cuenta su experiencia en los dos lados, teniendo antecedentes mexicanos y la condición de ahora trabajar para los Estados Unidos, señala que “Field workers have always been the lowest and will always be the lowest. I say Cesar Chavez is a fool, impractical and ignorant, to try to improve the conditions for the Mexicans in the fields” (Villaseñor, 1973: 199). Para este oficial, lo mejor que pudo haber hecho el gobierno mexicano hubiera sido dar educación a los campesinos para que subieran algunos escaños en la escala social; sacarlos del campo, que siempre será lo más bajo de dicha escala. De hecho, y a pesar de las críticas ya comentadas, Villaseñor reconoce que uno de los logros del movimiento de La Raza, con César Chávez a la cabeza, fue proporcionar precisamente educación a los hijos de los migrantes, trabajadores agrícolas.

²⁸ La labor de denuncia del DDT y otros pesticidas por el daño que infringían a los seres humanos y a la naturaleza en general, se encuentra asociada invariablemente a la labor tenaz de la bióloga norteamericana Rachel Carson, cuyo influyente libro contestatario, *Silent Spring*, se publica apenas en 1962.

En general, las críticas sobre Chávez, que el autor pone en boca de los personajes de la novela, se mostrarán finalmente como desconocedoras de los alcances reales que tuvo el movimiento por La Raza el cual, en efecto, logró conseguir beneficios para los trabajadores agrícolas. Roberto es increpado por una de estas jóvenes (Gloria), que trabaja media jornada, mientras que el resto del tiempo lo dedica a estudiar. Escucha nuevamente el adjetivo de “cobarde”, sobre todo por no haber ayudado en el momento en el que los huelguistas le pedían su apoyo. A pesar de que establezca una relación íntima con ella, ella no quita el dedo de la llaga en relación con los valores de aquel y su falta de solidaridad para con la lucha de Chávez. Preguntar por su “sistema de valores”, no será para ella equivalente a insultarlo, como él cree que lo es. Una nueva conciencia se ha desarrollado con la lucha por el reconocimiento social y económico, la cual contrasta con la atávica, cerrada, conservadora que todavía tiene Roberto. En este sentido, la novela de Villaseñor no deja de pertenecer al género autobiográfico, ampliamente utilizado por esta generación de escritores chicanos, con una fuerte intención pedagógica dirigida a nuevas generaciones de mexicoamericanos.

Gloria le pide a Juan y Roberto que no trabajen, que se unan a ellos por mejores condiciones, que no sean cobardes y se atrevan a desafiar a los patrones que los explotan y roban. Les pide que sean hombres, que piensen en el futuro de sus hijos, en su educación y en el seguro médico; les señala que tienen la oportunidad de cambiar las cosas y tener una vida mejor para sus familias y que solo unidos podrán hacerlo. Sin embargo, no logra convencerlos y no se unen a la huelga. Por un momento, en la cabeza de Roberto, cual sirenas homéricas, el llamado lo hechiza, pero solo para ver cómo se pierde en un eco en la distancia. Haber aceptado hubiera sido haber contado con un poco más de valor y coraje que el que corresponde a su “naturaleza”, casi emparentada con la del volcán de su tierra natal. A raíz de ello, Gloria lo abandona.

La migración es entonces un peregrinar que tiene todo en contra y que se afianza en una voluntad que no tiene nada que perder. Ningún otro delirio ocasionado por pesadillas podría igualar al que viven los migrantes en la realidad, cruzando la frontera por el desierto. Poco a poco van quedando algunos de los que de esta manera migran hacia la tierra

prometida, siendo testigos de la desesperación, la angustia, el dolor y la muerte. Nunca nada en el presente: todo lo habrán de ver y encontrar un paso adelante, más allá, en el espejismo del otro lado de la frontera que se levanta desde la sequedad del desierto. Nada por y para el momento, puesto este que nada les tiene reservado. La “nada” que todo evapora, incluida la sangre, la vida. Muertes en el desierto. De unos se sabe el origen y destino, de muchos nada. El desierto como reino de la nada, donde nada es posible. Villaseñor indica que existe un restaurant, en Salton Sea, en la autopista 78, más precisamente en Ocotillo Wells, donde se indica que ahí se encontraron seis esqueletos humanos. Es una especie de “señal histórica” que fue puesta hace muchos años. La cantidad ha aumentado dramáticamente con el tiempo; la marca señala simplemente lo que trágicamente sigue ocurriendo. Memoria triste, recordatorio fatal.²⁹

Roberto retorna a su pueblo a vengar la muerte de su padre, como hemos indicado. Constata cambios en el paisaje natural a raíz de la presencia de instalaciones modernas que sirven para el cultivo de ciertas es-

²⁹ En un artículo del *Journal of Forensic Sciences* (vol. 53, No. 1, pp. 41-45. publicado on line el 11-Feb.-08) titulado “Fatal Footsteps: Murder of Undocumented Border Crossers in Maricopa County Arizona”, la autora, Laura C. Fulginiti, del Forensic Science Center, asienta que “In the past 5 years, the mortality rate among undocumented workers in Arizona has increased steadily. In 1998–1999, the number of deaths among border crossers was 28. That number increased dramatically in 1999–2000 to 106 and has exceeded 200 in each of the past 2 years. In the past, many immigrant deaths occurred as a result of dehydration and exposure. More recently, a new trend has emerged, that is, death of border crossers at the hands of the persons (“coyotes”) hired to lead them across the border to safety. In some cases, the smugglers attempt to extort additional money from the families by holding the victims hostage once they have crossed the border into the United States. If the families fail to pay, the hostage is killed. Rival gangs are also murdering one another over their human cargo. Nine recent cases illustrate this trend in Maricopa County. In each example, the victims were bound, shot (or in one instance stabbed) and dumped in a remote desert area. All of the decedents were linked to murder for extortion by the “coyotes” or rival gang members. (/www3.interscience.wiley.com/journal/119392828/abstract?CRETRY=1&SRETRY=0, 19-11-08).

En la últimas décadas, la muertes por año oscilan entre 350 y 500 (*El Economista*, “Número de muertes de migrantes en la frontera, sin reducción”, versión en línea en <http://eleconomista.com.mx/sociedad/2015/09/24/numero-muertes-migrantes-frontera-sin-reduccion>). Según un reporte de la Organización Internacional de Migración, habrían muerto alrededor de 6000 de 2000 a 2014 (*LatinoPost*, “Cerca de 6,000 Migrantes Han Muerto Tratando de Cruzar la Frontera México-Estados Unidos Desde el Año 2000: Reporte”, en <http://spanish.latinopost.com/articles/9653/20141001/reporte-cerca-de-6mil-migrantes-han-muerto-tratando-de-cruzar-la-frontera-mexico-estados-unidos-desde-el-a%C3%B1o-2mil.htm>).

pecies de flores, al lado de reses pastando. La unión de lo moderno y lo antiguo es para él un escenario inédito. De cualquier manera, encuentra un pueblo aburrido, atrasado, viejo, además de que es recibido como extraño a pesar de haber nacido en él. Pueblos que están ya solo para el turismo que busca costumbres y lugares exóticos, como lo veremos en el capítulo dedicado a Cristina Rivera Garza, a propósito de los oficios de Juan Rulfo. Aguilar exclamará: “These small towns, I swear, they’re only good for vacationing in. They’re so full of fear and jealousy that they’re diseased and get worse every year” (Villaseñor, 1973: 223). Su juicio iracundo va un poco más lejos al sostener que por más progreso que se brinde a estos pueblos, por más electricidad, carros o aviones, permanecerán ligados a sus tradiciones ancestrales, a su miedo y prejuicios, a su “estupidez” e “ignorancia”. Pueblos cerrados en sí mismos, como el rebozo que cubre a sus mujeres; comunidades sin futuro, despoblados pueblos que acaban muriendo una muerte solitaria, arrebatada a balazos. Pueblos abandonados, envueltos en la tristeza de la soledad, fantasmales. Más cementerios que pueblos. Más nostalgia que realidad; su único lugar será la memoria que de ellos se tenga. Su realidad no es tanto externa como interna. Pueblos que nos habitan desde dentro, que se aposentan en el interior para no abandonarnos jamás, con todo y sus contrariedades en el tiempo.

*Ernesto Galarza, la figuración edénica del pasado del migrante
y el futuro apocalíptico de los barrios urbanos*

La novela del escritor chicano Ernesto Galarza (1905-1984),³⁰ *Barrio Boy*, al igual que la de Villaseñor, narra la trayectoria que siguieron muchas familias desplazadas de sus lugares de origen por la Revolución Mexicana,³¹ y que acabaron instalándose en los “barrios” de las grandes ciudades norteamericanas, en este caso, Sacramento, capital de California. La novela retrata el periplo de la migración de una familia mexicana que transita de la incertidumbre y pobreza para finalizar con el éxito del personaje principal, quien habrá de figurar como un destacado profesor universita-

³⁰ Ernesto Galarza nació en Nayarit en 1905. Fue trabajador agrícola, activista político, historiador, doctor en Historia por la Universidad de Columbia. Además de la obra que se comenta es autor de *The Roman Catholic Church as a Factor in the Political and Social History of Mexico* (1928), en realidad su tesis de licenciatura. En 1941, publica su tesis doctoral también dedicada a problemas de México, *La industria eléctrica en México*, en el FCE. Otros títulos suyos son *Strangers in Our Fields* (1956), *Merchants of Labor: The Mexican Bracero Story* (1964), *Spiders in the House and Workers in the Fields* (1970), *Farm Workers and Agri-Business in California, 1947-1960* (1977). Al igual que Miguel Méndez, su nombre fue mencionado para el Nobel de Literatura en 1979. Dentro de su participación en agencias norteamericanas para América Latina vio la necesidad de substituir el Programa Bracero por una agencia internacional de largo plazo que permitiera el restablecimiento, la rehabilitación y regulación de la migración. En sus últimos años creó una colección editorial de publicaciones infantiles para que niños mexicanoamericanos no perdieran su bilingüismo.

³¹ Se sabe que fueron miles de mexicanos los desplazados por este motivo (Pérez Romo, 2011). La familia del poeta Octavio Paz se encontró en esta situación cuando su abuelo paterno, ligado al gobierno de Porfirio Díaz, perdió todo y en 1918 tuvieron que irse a vivir a California, donde a su vez su padre se convertirá en representante de Emiliano Zapata.

rio en Estados Unidos, a fin de cuentas, una narración del propio Galarza afincando un testimonio de gran valor. A lo largo del mismo, no puede dejar de sentirse el nivel de precariedad que acompaña de manera permanente a quienes se ven desplazados de sus lugares de origen en aras de la sobrevivencia y una vida mejor. La novela recoge el sentimiento de que las cosas se encuentran en cambio permanente, entre otras razones, debido al mismo flujo migratorio que transforma el escenario de los lugares de llegada y en función, en este caso, del crecimiento de las metrópolis que acabaron devorando los espacios populares en aras de la inflación inmobiliaria y la instalación de centros comerciales y de negocios, acción que no deja de apreciarse en el presente, como es el caso del barrio “Duranguito”, en El Paso, Texas, conjunto de espacios remanentes de una vida comunitaria que sigue dando identidad y arraigo a sus vecinos, y que busca ser remplazado por un gran estadio multiusos, además de un centro comercial.

Así, el santuario apacible con el que pudieron identificarse los barrios de estas ciudades en los años 1920s, alimentados por la migración mexicana, acabará pulverizado por las autopistas, las industrias contaminantes, el diseño urbanístico ya no destinado al encuentro de los seres humanos, a su mutuo reconocimiento, sino a su veloz desplazamiento y anonimato gracias al coche y una concepción del modo de vivir basado en la transitoriedad, el reemplazo, el consumo y la diversión anodina sin ningún tipo de sentimiento de pertenencia. El “barrio boy” es testigo de esta aniquilación comunitaria. Por ello, la novela presenta un duro contraste entre la figuración del pasado del migrante, con ciertos rasgos edénicos y la visión apocalíptica que enfrenta al quedar confinado en barrios urbanos, poblados de inseguridad, violencia, invisibilidad e inestabilidad.

Sin dudas

La de Galarza fue una vida ejemplar en el doble sentido: como modelo y enseñanza. Con mucho, la mayoría de las novelas chicanas comparten estos propósitos. Al reconstruir las historias ocultas de los migrantes, y vidas fronterizas, edifican sentimental y espiritualmente sobre bases de

una cultura binacional, en donde la de origen es reivindicada constantemente. Una forma de ser en la nueva cultura es no olvidar lo que se ha sido, y que se trasmite de generación en generación; al menos esto fue lo entendido por la generación de escritores chicanos a la que pertenece Galarza, en lo que se volvió su compromiso como tales: escritores para una comunidad, voces de un pueblo en exilio o invadido, según los tiempos que se tomen en cuenta; conciencia pública y política de una identidad dinámica. Haberse convertido en un “orgullosamente americano” nunca fue, para ellos, equivalente a ser un “mexicano avergonzado”, ni traidor. La que cuenta es una historia que nunca los abandonó, ya que es el relato de sí mismo que, por lo demás, no deja de repetirse, a pesar de que quede inconcluso cada vez y porque la migración ahora tiene visos de ser interminable. ¿Qué historia puede darse por concluida si cada vez se repite con motivo de un nuevo éxodo migratorio? Galarza fue plenamente consciente de ello y de que estaba escribiendo para un futuro muy próximo.

En la reconstrucción literaria que realiza la novela quedan de manifiesto las contradicciones sociales y culturales de quienes migran. Novela autobiográfica, ligada al género del *bildungsroman*, en cuya maduración del personaje central se muestran aspectos de las comunidades mexicanas y norteamericanas. Es a partir de su aprendizaje que se toma nota de aspectos sociales, laborales, políticos, éticos y culturales de las distintas locaciones por las que se desplazan los protagonistas, huyendo del movimiento armado, aproximándose cada vez más a la frontera hasta llegar al lugar de destino. Tepic, Acajoneta, Casa Redonda, Mazatlán, Nogales, Tucson son algunos de los lugares en los que se desarrolla la historia y en los cuales tiene lugar una etapa de formación decisiva para el personaje, *alter ego* del autor. La diversidad de estos elementos adquiridos, en tan peculiar éxodo hacia el norte del país, le permite discernir, más con criterio pragmático que sobre bases reflexivas, aquellos que podrán ayudarle a sobrevivir al lado de su familia. Algunos son puestos en entredicho, mientras que otros representan un baluarte en la defensa de su identidad e integridad. A fin de cuentas, se trata de un homenaje a la memoria, tal como leemos en el epígrafe de Henry Adams que Galarza coloca al inicio de la novela: “The memory was all that mattered”.

La novela cuenta con rasgos estilísticos que el autor no quiso obviar para insistir que no se trata solamente de una obra ficcional sino que, en efecto, narra pasajes de carácter biográfico y que lo que se cuenta es lo que ha venido relatando a sus compañeros de escuela y amigos a lo largo de su vida, como queriendo dar a entender que su vida no pudo haber sido otra que ese relato que nunca dejó de contar, y vivir, y que constantemente le recordaba una identidad de la que nunca dudó, aun viviendo en los Estados Unidos. Lo que buscó Galarza, en primer lugar, fue resumir en la épica individual todo el sentido que tiene para una comunidad el verse obligada a abandonar su tierra y comenzar una odisea de riesgos y desavenencias, pero también de frutos logrados a partir del esfuerzo. Intentó fijar una especie de “universalidad platónica” o arquetipo para toda acción del tipo, tal como lo señala Ilan Stavans (2011: X-XI) en el prólogo a la edición conmemorativa del 40 aniversario de la novela:

he perceived his path not strictly in individual terms but as a Platonic universal, his odyssey a boilerplate that millions of other immigrants, Mexicans and otherwise, constantly replicated as they abandoned their places of origin somewhere in the so called Third World in search of better men.

En segundo lugar, se trata de ir en contra de la idea de que el migrante va dejando de ser a medida que se interna en sus caminos y que, en consecuencia, anda tras la recuperación de sí en una búsqueda que nunca podría concluir, desvalorizándose literalmente a cada paso. El blanco del posicionamiento del autor queda muy claro ante una serie de especialistas que creen haber encontrado la verdad profunda del mexicano:

“The worst thing that has happened,” he wrote, “is that some psychologists, psychiatrists, social anthropologists and other manner of ‘shrinks’ have spread the rumor that . . . Mexican immigrants and their offspring have lost their ‘self-image.’ By this, of course, they mean that a Mexican doesn’t know what he is; and if by chance he is something, it isn’t any good (citado por Stavans, 2011: XI).

Galarza (2005: 2) afirma, inmediatamente en las primeras líneas de la novela, que no ha habido momento en el cual haya sentido no saber quién era: “I, for one Mexican, never had any doubts on this score. I can’t remember a time I didn’t know who I was; and I have heard much testimony from my friends and other more detached persons to the effect that I thought too highly of what I thought I was”. Es decir, se propuso combatir una idea preconcebida del mexicano, muy atribuible al filósofo mexicano Samuel Ramos,³² en el sentido de ser objeto de un “sentimiento de inferioridad”, al igual que lo hizo Villaseñor.

Un modelo de aprendizaje cultural

Como ocurre en otras novelas chicanas autobiográficas, en la de Galarza el pasado es visto como un paraíso perdido; lugar de origen que se abandona cuando se toma el destino de migrante. Aquí, el pueblo se llama Jalco (apocope de Jalcocotán, Nayarit, lugar donde, en efecto, nace el autor). Se encuentra en las montañas, tan idílico como el descrito por Villaseñor, o el Macondo inicial de García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), y en donde ni siquiera existe la necesidad de contar con autoridades ni usar nombres para la plaza central o las calles (como en Macondo). Ello habla de una colectividad que vuelve inoperante la idea de propiedad o patrimonialismo. En la medida en que las cosas comunes no tienen nombre, nadie puede apropiarse de ellas. Es el nombre la marca de una conquista particular, signo de posesión. En este reino originario del recuerdo, nada es de nadie. La presencia humana todavía no se ha convertido en una posesión o violencia hacia el entorno. A los elementos naturales se debe el pueblo, en los cuales se recoge cada tarde: “Jalco shaded itself little by little into the forest, the arroyo, the sky, and the mountain to which it belonged. Westward toward the sea, a

³² *El perfil del hombre y la cultura en México*, obra en la que Ramos fija y critica este sentimiento, se publica en 1934. Pero también pudiera estar en la lista de los intelectuales mexicanos criticados por Galarza, el *Laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, obra que en efecto, y con referencia al pachuco, molestó profundamente a los escritores y comunidad chicana, como se ha señalado.

rose and purple mist nearly always lingered after sunset” (Galarza, 2005: 11).

Elementos de una naturaleza innombrada que figuran originariamente en la memoria del joven narrador (el relato transcurre siempre en primera persona): “Somewhere between my third and fifth birthdays I began to have a memory. The forest trail, the street, the *zopilotes*, the arroyo, my mother’s potted garden, the summer showers, José whistling an imitation of a song bird [...]” (Galarza, 2005: 20). Pero, al igual que el personaje central de la obra de Tomás Rivera, *...y no se lo tragó la tierra* (1971), el de *Barrio Boy* tiene un lugar privilegiado desde el cual observar el mundo sin ser visto, donde se esconde y medita: el tapanco. Ahí, recrea las escenas de lo que ha vivido como si asistiera a una sala de cine donde su recuerdo es la película que se proyecta en su mente y a la cual solo él tiene acceso. Es el lugar donde también escucha las voces que se levantan en la lejanía, y donde tiene a la transparencia del cielo para saber la hora del día, fuera del contacto con los demás, en soledad, permitiendo que dichas voces e imágenes vuelvan sin que nada las detenga. Muy pronto esta mirada inocente entra en conflicto con el mundo de los adultos, en el que habrán de encontrarse la explotación, la miseria, la confrontación inevitable de las culturas. Al final, su ser es esa acumulación de experiencias que el escritor decide tomar de sí, dándoles consistencia en la existencia del personaje. Transcurrir del tiempo, recuperado por la escritura de la memoria. Seres de un tiempo que pareciera no alcanzarnos y al que únicamente se puede volver a través de obras literarias que lo abren gracias a la llaga que ha formado, sin saberlo, en la vida de los escritores. Si alguna posición privilegiada detenta el tapanco en el que se refugia el personaje, es mirar desde lo alto la lejanía en la que quedan envueltos todos sus recuerdos. Cada recuerdo es una nube que se hace y deshace, soportando las formas que la mirada elabora, pero también creando espacios diáfanos por donde huye de su obstinación objetivante.

Pero, así como muchas cosas carecen de nombre, el aprendizaje de la vida solo puede venir por la experiencia, por la mirada obligada a aprender. En Jalco, no hay escuela. Lo que hay que saber tiene una inmediata relación con lo que se es y se hace todos los días, además de que representa lo necesario para sobrevivir. Solo conocimientos esenciales que permi-

tan tener un oficio y comida, nada más. “Our school was the corral, the main street of Jalco, the arroyo, and the kitchen” (Galarza, 2005: 34). Cualquier suceso cotidiano o juego, cualquier experiencia o proceso natural, es suficiente para obtener un aprendizaje. Algo parecido a lo que hacía Sor Juana en su deseo de seguir aprendiendo, luego de que le fuera retirada su biblioteca. Los modos para tostar el café en el comal, cocer frijoles, hacer arroz, pinole, tamales: “Our cooking lessons included roasting *pinole*, brewing *atole*, steaming tamales, and barbecuing the big bananas” (Galarza, 2005: 35). Incluso de los animales, como en las viejas fábulas, habrá de aprenderse algo, como con el burro, de quien el protagonista aprende la paciencia, así como a estar alerta en movimiento. Pero, además, se aprende de los oficios que los mayores cultivan. Jalco es un pueblo libre, ya que cada quien trabaja para sí mismo, sin que tenga patrón o hacendado que se quede con el producto del trabajo.

La educación cívica y moral, por su parte, está garantizada por las advertencias y el celo hacia la autoridad familiar tradicional. Nadie puede hacer nada malo sin que alguien se entere y le advierta que, si no deja de hacerlo, habrá de decírselo a sus mayores. En un pueblo tan chico es de esperarse que nada pase inadvertido y que cualquier violación a las prohibiciones y orden se conozca tarde o temprano para vergüenza de quien la haya provocado. Una “buena educación” está basada en la obediencia y el respeto a los mayores y sus tradiciones. Pero también, como es de esperarse, y al ser una población chica, Jalco cuenta con un sistema dinámico de información donde todo se sabe por oídas. Son los arrieros quienes traen las noticias de la capital, además de que introducen canciones o corridos donde narran las aventuras y desventuras humanas, los hechos glorificados por la gente común; personajes que se convierten en ídolos gracias a dichos cantos. Músicos líricos de pueblo que saben todo de oídas: “José never had any lessons. He heard the *arrieros* whistling on the trail, the ballads the mariachis played in San Blas and Tepic, the country poems set to music which the women sang, and the cries and calls of the birds” (Galarza, 2005: 47). El énfasis de Galarza en la cultura oral resulta evidente en la formación que tiene el protagonista, mostrando con ello un rasgo elocuente de las obras literarias chicanas. A la vez que tenemos una idea de las “fuentes” de la música, de la forma en que sus sonidos y

ritmos resultan ser una imitación o “eco” de la naturaleza —algo cuyo sentido explorará con una profundidad casi metafísica Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* (1953)—, tal expresión forma parte importante en la educación espiritual y sentimental del protagonista: canciones viejas que cantaban las mujeres de la casa y la comunidad, además de otros ejemplos de música vernácula. “Singing went along with the washing of clothes in the arroyo and the kitchen chores. If there was a baby in the house, there were songs for rocking, the dinner music for breast feeding” (Galarza, 2005: 48).

José es “alguien” del pueblo cuyas herencias se hunden en raíces vivas, fortaleciendo tradiciones y valores, mismos que enfrentará a la vida americana cuando tenga que verse envuelto en la migración. Por ello, debemos destacar la forma en que Galarza suma las enseñanzas provenientes del contacto con la naturaleza a aquellas que derivan de los oficios, las tradiciones, los valores, las relaciones comunitarias en el difícil dilema de adaptarse o resistir la transculturalidad. Una triada de elementos formativos fuertemente presentes en las novelas chicanas. Pero quizá nadie como Galarza para recuperar, con extraordinario detalle, el entorno natural y su influencia en la educación moral como si estuviéramos asistiendo a una fina recuperación de las enseñanzas de Rousseau. En este sentido, por ejemplo, el protagonista entiende, a través de la entonación antes que por su significado, palabras con las cuales la gente indica la presencia del miedo, el temor, el peligro, o que tienen que ver con la autoridad política: los “rurales”, el “jefe político”, el “señor gobernador”, “las autoridades”, “el gobierno”; lo mismo pasa con las voces que identifican a los “extraños” que llegan al pueblo. Poco a poco, y con referencias como las anteriores, el protagonista de la novela se da cuenta de que el mundo humano se divide en dos, esencialmente: los que andan a caballo, normalmente autoridades, y los que andan a pie, la gente. El caballo como elemento de distinción social; algo que se suma a la representación simbólica que del mismo hace Villaseñor, como hemos visto.

Evidentemente que no se encuentran ausentes otras acciones no tan positivas de la convivencia en el pueblo de Jalco, como pueden ser las borracheras o parrandas de los “compadres” en los días de fiesta o, más usualmente, en las noches de los domingos. El *aguardiente* también es un

catalizador de las frustraciones, odios o rencores de los habitantes del pueblo; con él se arman de valor para pelear. Solo la presencia, una vez a la semana, del cura calma los ánimos que se desatan de esta manera. A parte de eso, la novela no deja de hacer referencia a los abusos de los curas, quienes exigen el pago por cualquier servicio religioso, desde un bautismo hasta la bendición a un animal, además de que se les debe tratar como reyes en casa, poniendo a su disposición todo tipo de viandas y comodidades.

El “Norte”, o los Estados Unidos, aparecerá poco a poco en la novela, casi en rumores, primero a partir de una carta de un conocido en donde habla de la necesidad de ir a buscar trabajo más allá de Sonora, dado que una huelga en las minas ya había cobrado vidas. Para José, la posibilidad de migrar se va concretando a medida que en Jalco se reciben noticias sobre el movimiento revolucionario, particularmente de las acciones de Madero y de las “guerrillas” o grupos de peones hacendados que se rebelaron contra sus patrones y que actuarán desde las montañas, formando parte de la llamada “bola”, un movimiento anárquico insurgente que, al igual que los federales, saquearon pueblos, reclutando a cuanto hombre encontraban a su paso. Peligros reales que preocuparon a comunidades como Jalco, cuyo aislamiento lo vuelve sospechoso de servir de guarida a los “alzados”. Los “rurales” o “federales” tomaron estos pueblos con el fin de acorralarlos y evitar que la gente simpatizara con el movimiento rebelde. La familia de José decide salir del pueblo para acompañar a uno de los varones (Gustavo) que decide irse de ahí.

Finalmente, la novela de Galarza ofrece una interesante versión, no del todo precisa, de quienes han sido los “chicanos”, a quienes define como trabajadores no calificados, sin habilidades, nacido en México, recién llevado a los Estados Unidos (Galarza 200). Entre sí se identificaban como viniendo del “macizo”, es decir, de “solid Mexican homeland, the good native earth”, orgullosos de ser “pura raza”. Habrán de instalarse en el “barrio” de las grandes ciudades y ya no en el campo; algunos incluso habrían peleado en la Revolución como villistas, maderistas, huertistas o zapatistas. La familia del protagonista se vincula a algunos de ellos en lo que la madre identifica como “asistencia”, una forma de ayuda entre sí, hecha a la palabra y mientras encuentran trabajo y forma de devolver el

“favor”. Asistencia basada en la confianza entre la gente con mismo origen e idénticas necesidades. “On trust and not on credit, for trust was something between people who had plenty of nothing, and credit was between people who had something of plenty.” Los lazos que unan a la comunidad de migrantes en Estados Unidos habrán de fortalecerse por medio de esta cadena de deudas y oportunidades que sus miembros vayan conociendo. Sistema de financiamiento y subsistencia económica que ya veíamos en la novela de Villaseñor y que sigue vigente. Los favores habrán de devolverse, mientras que el barrio será una traslación del lugar de origen donde también prevalecerán, de alguna manera, las formas de comunicación e información, como pueden ser las oportunidades de trabajo o “chanza” (del inglés “chance”).

II. Escritores transfronterizos

Denise Chavez, la naturaleza de la ilusión

[...] este transformamiento del alma del todo en Dios dura poco; mas eso que dura, ninguna potencia se siente ni sabe lo que pasa allí.

SANTA TERESA DE ÁVILA, *Libro de la vida*

Denise Chavez¹ pertenece al tipo de escritoras que trasgreden todo tipo de fronteras, sobre todo las mentales, o las que fijan tipos formales para la vida, la historia y la cultura. Su novela más conocida, *Loving Pedro Infante* (2001), representa un dilema temporal interesante, a la vez que es una fina ficción sobre una de las figuras más emblemáticas del cine mexicano. Es la historia de una joven, Tere Ávila (se verá la importancia del apellido con relación a la mística española), e Irma, su comadre, que acude al cine para lograr algo que no puede conseguir por otros medios y que considera imposible, a saber, “dejar su vida atrás”: “In here time is suspended. In here I want to imagine the imposible, to leave, for an hour or two, my life behind” (Chavez, 2001: 6). Ello habrá de constituirse, incluso, en el epígrafe que resume la obra, y la vida entera, en la medida en que se va tejiendo al lado de una fuga ficcional. Novela que gira sobre una experiencia fantástica que tiene la protagonista con relación al cine, el cual se muestra como una de las artes que mejor detienen el tiempo, a pesar del movimiento que lo caracteriza. Resultaría difícil comprender la pasión

¹ Es autora de: *The Last of the Menu Girls*, Arte Publico Press, 1986; *Face of An Angel*, Farrar, Straus & Giroux, 1994; *A Taco Testimony: Meditations on Family, Food and Culture*, Rio Nuevo 2006; *The King and Queen of Comezón*, University of Oklahoma Press, 2014. Ha recibido el American Book Award, el Premio Aztlán Literary, el Mesilla Valley Author of the Year Award, y el Hispanic Heritage Award for Literature. Vive e imparte talleres de escritura creativa en Mesilla, Nuevo México y en varios festivales de escritores en la región suroeste de Estados Unidos.

que siente por las películas del divo mexicano sí, a su vez, no tomamos en cuenta sus dificultades, en la vida real, para acceder a una pasión amorosa, es decir, el conjunto de relaciones fragmentadas, esporádicas, insuficientes en las que se ve involucrada.

Cámara oscura

Y es que no puede ser para menos, ya que el cine es como la vida, una historia de encuentros, ahí donde en el primero tienen cabida reuniones imposibles en un escenario de oscuridad y ausencia de rostros, en una disposición anónima necesaria. Todo gira en torno a una pantalla que transporta en el tiempo y donde tienen lugar audaces fantasías, como ser precisamente una de las “novias” del conocido actor mexicano. Espectadora que se “casa” con el actor y sus personajes, es decir, con quien fue (ser mortal) y con lo que no ha dejado de ser (la inmortalidad consagrada de sus películas, que se repiten una y otra vez). Fuera del tiempo real de la vida de la protagonista Tere, el cine representa lo intemporal. Quien vive es capaz de recobrar la obra del muerto y volverla a vivir en sus fantasías; vuelve a ser en la mirada amorosa de la protagonista, maestra de primaria que va al cine a “dejar de ser lo que es” por un momento y hacer posible la encarnación de un actor a través de sus personajes. El paso de ser alguien a un relativo “dejar de ser” suspende la identidad en una función de cine. De la relatividad del ser circunstanciado a una extraña experiencia de inmortalidad cinética perteneciente a la cultura popular, asequible por todos. Cualquier experiencia fuera del tiempo es ya un tanteo en la eternidad. “All I need is little quiet and a lot of darkness” (Chavez, 2001: 6). Por ello, la protagonista principal sostiene igualmente que “have to say dark and late are my best times for thinking” (Chavez, 2001: 11). Es en la oscuridad, y en la luz proyectada en la pantalla, que ella encuentra su anonimato, una forma de no ser que la conduce, en la admiración, hacia el reencuentro con lo que ha sido ficcionalizado de manera popular, pero también con lo que nunca podrá ser, como es el hecho de no tener los romances que protagoniza el ídolo, por ejemplo: ser una de sus queridas en la ficción cinematográfica. Una oscuridad que

hace posible que una luz encienda las figuras vivas de la intensidad pasional. ¿Qué tanto tiene la sala de cine de esa oscuridad gótica que hacía posible la aparición policroma de la luz desde lo alto en las catedrales medievales? Otredad radical a la que se abre la conciencia cuando queda en suspenso.

La protagonista es consciente de que el cine inmortaliza; mantiene vivas las presencias gracias al movimiento. Algo que la fotografía por sí misma es incapaz de llevar a cabo. Existe pues una sensación de inmortalidad en la imagen-movimiento, como la ubicó Gilles Deleuze. Hablando de Pedro Infante, en la película *La vida no vale nada*, la cual es vista en un cine llamado “Colón”, en la frontera, la protagonista señala que “Like him, you can live happily ever after hasta la eternidad” (Chavez, 2001: 14). Pero no se trata de una mera contemplación, sino de un apasionamiento o enamoramiento de la figura y presencia del actor en sus personajes. La protagonista vive los dramas como si fuera la actriz a la que el actor besa. Ella misma es una encarnación de ese momento inmortal que ahora sabemos que es amoroso.

El cine no es solamente la ocasión para una fuga en el tiempo y el reencuentro con todo lo que no se ha podido ser y que el personaje cinematográfico encarna con todos sus roles (Pedro Infante dio vida a los mexicanos en facetas ilusionadas: canta, monta caballos, maneja motocicletas y, lo que es más sorprendente, “he walked away from tragedy unlike anyone else” (Chavez, 2001: 8)), sino que todo lo que ocurre en la sala es motivo de una exploración sobre el carácter de los asistentes, así como de historias a las que se encuentran enlazados gracias a las reminiscencias provocadas por los personajes que Infante representa y que tienen que ver con las faenas del campo y otras desarrolladas en escenarios de pobreza y abandono, de esperanzas nunca satisfechas. A pesar de la oscuridad, el anonimato y el silencio en el que ocurre el evento, la sala de cine se convierte en un ejemplo de colectividad especial. En la medida en que se abandona momentáneamente la conciencia de sí para atender la imagen, la sala se vuelve una concentración de presencias, una colectividad fuerte que supone un abandono momentáneo de sí mismo. Es este anonimato, suspensión de la conciencia, el que permite una aproximación mayor a los demás, quizá inalcanzable por otros medios: “Inside El Colón I

am closer to my people than I will ever be outside in the stinging sun” (Chavez, 2001: 14).

Pero el contraste que venimos señalando se manifiesta de manera inmediata a partir de las condiciones en que se encuentra el cine Colón y el desorden que llega a existir en él, generado por los asistentes. Las veces en que ocurre esa “transportación” hacia lo que representa el ideal encarnado por el divo mexicano, contrastan con aquellas en que lo imperfecto aflora en la forma de ruidos, chiflidos de la gente, olores nauseabundos que distraen, siseos que buscan callar a la gente que come toda clase de productos en el interior de la sala. Mientras el ideal pasa por la pantalla, y es recuperado por la mirada amorosa de la espectadora, reforzándolo en su eterno pedestal inasequible, el público anónimo y desorganizado incorpora el elemento orgiástico, caótico y carnavalesco que no puede remitir sino a la condición efímera de lo humano. El ideal intangible, inasequible, salvo por la mirada que lo toca en la distancia insalvable entre lo mortal y lo eterno, tal como ocurre en otros sitios de culto, se confronta con esa colectividad sin rostro, hundida en la oscuridad, la cual es capaz de deformarse al ritmo de sus emociones, inquietudes, deseos, sentimientos, aspiraciones, tocamientos, eyaculaciones, atrevimientos, acosos,² inmoralidades que paradójicamente alejan de la idealización representada por Infante. Escupitajos, gomas de mascar arrojadas al piso, ruidos excesivos, pleitos entre jóvenes, exclamaciones exageradas, hacen de la sala y su público una excelente recreación de lo imperfecto, inconstante, azaroso, impredecible, de la conducta humana frente al altar de la consagración eterna que es la pantalla, imagen en movimiento. Todo está ahí para hacer vibrar una audiencia que no está quieta ni se calla del todo y no deja de ser ella misma frente al modelo idílico de realidad que la ficción cinematográfica se encarga de proyectar.

It’s hard to concentrate with so much happening around us, with the noise of people laughing, crying, sighing, chewing, burping, hiccuping, applauding. Not to mention the meddling, cajoling, reburkin, interrupting, interceding

² Algunas de las escenas más extraordinarias de la película *Cinema paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore tienen que ver con estas actitudes del público, vueltas públicas en el anonimato colectivo que la sala de cine representa. Espacio democratizado de tolerancia moral.

and encouraging words that fly back and forth between the screen and the audience (Chavez, 2011: 15).

El contraste es evidente entre la ilusión mostrada en la pantalla, casi el Olimpo en acción, y el conjunto de mortales a los que les cuesta trabajo estar en el interior de la sala, la cual no es nada cómoda en el verano: sillones de plástico que hacen sudar de manera bochornosa. Contraste que se suaviza por la forma en que dichas películas refieren a su vez a quienes viven la ilusión eternamente. Denise recuerda que la película de Infante *Arriba las mujeres* (1943) se refiere al “peladito” mexicano como el “nadie” (*nobody*) (121).³ De cualquier manera, la ilusión, el ideal que Pedro Infante representa en la mirada de la protagonista, al igual que el religioso, se mantiene inalcanzable por más que la mirada lo “toque”, ya que de otra manera “the world’s sorrows and mournful laments, like lapping, pounding waves, will buffet and bruise” (Chavez, 2001: 229).

Las sesiones cinematográficas a las que asiste la protagonista de la novela se convierten en una ocasión para reflexionar sobre lo que han sido los sacrificios y penas, dolores y trabajos de quienes nos han antecedido y que, por ello, confieren un sentido a las labores del presente. Es una forma de situarse en el horizonte del tiempo, de cumplimentar un destino que se abrió con necesidades mayores. “When I watch Pedro’s movies I’m watching the lives of my people, past, present and future, parade in front of me” (Chavez, 2001: 9). Pero, sobre todo, a quien se dirigen estas reflexiones es a ella misma, a la “Tere” que se encuentra “gastada, apagada y jodida”. Lo que sucede en la sala de cine, tanto en la pantalla como a su alrededor, es un acto de su propia conciencia; reflexión que atañe a la parte de sí misma que todavía tiene “sentido” o esperanza, y que es la que

³ Ese mismo año, Octavio Paz publica en el diario *Novedades* el artículo “Don Nadie y Ninguno”, donde “parlotea” (con este término se referirá a los usos que de la jerga de Martin Heidegger haga alguien como Sartre) con la noción de la “nada”. Solo que ahí “Don nadie” designa a quien nada es, o más bien, la instancia donde la nada se humaniza y que corresponde al mexicano de clase alta, burgués, político pudiente, de quien coloquialmente se dice es “un don nadie”. Es el hombre público por excelencia, cuya “gran panza oculta la Nada que lo habita”. Junto a él aparece el “desdichado Ninguno”: “El pariente pobre, flaco, tímido, amarillo de rencor, desvaído como un sueño. Posee un alma romántica y triste y una figura borrosa, semisonriente, de perro callejero” (Paz, 2014: 332).

le permite soñar. La sala de cine es un espacio de fuga del tiempo cotidiano para ingresar en un “wonderful time”; para entrar a destiempo al campo de su conciencia y reflexión y encontrarse con lo mejor de sí misma. El Pedro Infante al que admira es el que encarnó lo mejor con relación a los mexicanos, desde una moral que se levanta de la pobreza para volverse imbatible, hasta el cultivo físico de un cuerpo que habrá de mostrar su ejemplaridad en una población famélica, hundida en el hambre y la ignorancia. Infante se convirtió en la imagen de un mexicano libre y victorioso, capaz de superar todo tipo de adversidades. La admiración por él es también por el mundo que crea, el cual está compuesto por “beauty, physical perfection, song” (Chavez, 2001: 14), como si estuviéramos, en efecto, ante un dios griego. Tere e Irma, comadres al fin y al cabo, acaban perteneciendo a un grupo de culto, el “Pedro Infante Club de Admiradores Norteamericano # 256” en el que reconstruyen lazos de amistad y amor afectados por sus relaciones familiares e interpersonales. La familia real se extiende a una situada en la ilusión sentimental; a fin de cuentas, los dramas representados por el divo mexicano aluden, irremediable e incansablemente, a la familia, en escenas donde ocurre el perdón, la comprensión, el olvido, así como la lucha, el coraje para seguir adelante. El cine hace posibles las reconciliaciones y afectos que no ocurren en la vida real. De ahí que vivirlo, y encarnarlo, no resulte disparatado. Las dos comadres se saben a detalle cada una de las escenas de las películas de Infante, incluso más y mejor que sus propias historias y familiares, de ahí también las razones de esta seducción. Saben más de ellos que de sí mismas o, dicho de otra manera, tal conocimiento les permite saber más de sí mismas, precisamente en todo lo que no han podido ser, tener o confesarse entre sí, incluso descubrir que son sujetos del deseo y la ilusión, y que tienen bastante razón en ir más allá del ostracismo al que las condena una sociedad machista y mojigata, reservada únicamente al placer varonil. El punto de partida es uno no elegido, visto casi como condenatorio; el del destino es maleable, abierto, diverso, elegible, pasando por esa pantalla que las “alucina” y que les muestra una perfección ideal de la que carecen. Esa es la ruta que eligen las “alegres comadres”. Algunos de los últimos capítulos de la novela se convierten en actas del club mencionado donde no solamente las películas son recordadas en sus detalles técni-

cos, históricos, anecdóticos, como el caso de las famosas hipótesis sobre el accidente del divo, sino que sus temas les sirven para hablar de sí mismas; verse en libertad y confianza: lazo de unión creado en la afinidad de una ilusión, pero también en la comunicación espontánea que surge entre ellas. No será raro que varias de las sesiones acaben siendo plenos confesionarios, fuera de toda capilla ardorosa y serpenteante, aunque se conserve al “santo”: “Sista bawled us out, telling us that most of us had scores of kids, miscarriages right and left, have know chilbirth, divorce and death, no to mention drunken husbands, runaway teenager girls with drug problems, homosexual sons and a few lesbians nieces” (Chavez, 2001: 305).

El cuarto de Irma, donde se ven con frecuencia antes de encaminarse al bar de *La Tempestad*, y donde deciden cuándo ir al cine a ver películas del divo mexicano, está lleno de pósteres de él, decorado con gusto; al igual que la sala, es un espacio fuera del tiempo, ajeno al mundo que les rodea, aunque claro solo lamentan que dicha gloria dure unos instantes. Es el centro desde el cual pueden contemplarse como dos satélites amorosos que gravitan en torno al amado y poderoso rey sol llamado Pedro Infante. A Tere le parece incluso algo divino, o al menos la hace sentirse como tal, el hecho de que Infante haya logrado uno de sus mejores papeles con el personaje de carpintero, de la misma manera que lo fue Cristo, y que por lo tanto debe figurar al lado de la Virgen de Guadalupe, en ese panteón sacro-divino de los mexicanos. En momentos como esos, la vida se les revela perfecta, imposible que contenga desperdicio alguno, aprovechable en todos sus detalles. La hermandad que han desarrollado las comadres alimenta este sentimiento de ajenidad al exterior; algo que no encuentran en el mundo contra el cual luchan cotidianamente.

Oasis amoroso

Pero no solo Tere va al cine para encontrar lo mejor de sí misma en las personificaciones de su actor favorito, sino que acude, casi con la misma regularidad, a un bar llamado *La Tempestad*. Ahí, ella y su comadre no anhelan en silencio, no salen de sí mismas para reencontrarse en las hue-

llas móviles de la inmortalidad, sino que platican con fervor a favor de sus problemas como mujeres trabajadoras, viviendo en la frontera y antes que quedarse en sus casas a morir lentamente frente a programas televisivos. A su manera, el bar no deja de ser otro escenario de “ilusiones” perdidas como el cine. Mientras que este encarna los amores idealizados que nunca se tendrán, el bar hace posibles los encuentros furtivos, dolorosos, rotos en una sola noche, fugaces como las mismas estrellas que se ven pasar por sus ventanas. Amores terrenales, directos, nada ideales. Gracias al baile, en el bar los cuerpos firman su deseo a cambio de una ilusión que se sabe rota de antemano y que pospone, casi como la inmortalidad, su realización. Cuerpos que se entrelazan y se acarician envueltos en cadencias musicales, queriéndose decir todo, haciendo posible que el bar se convierta en un nocturno edén efímero en medio del desierto fronterizo. Oasis vestido de atmósferas artificiales, luminoso, donde los cuerpos expresan sus secretos nocturnos sin la observancia criminal enjuiciadora de una sociedad condenatoria. Cuerpos que se trenzan y ondulan, “empanada de anguilas”, uno sobre otro, creando un lenguaje de movimientos que es suficiente a la expresión del amor. Único lugar donde se puede tener una probadita del fruto prohibido sin que caiga enseguida la condena, el pecado o la culpa. Irma y Tere buscando al hombre de sus vidas en noches terrenales.

Tere e Irma funcionan a manera de traductoras la una de la otra. Irma verbaliza lo que la primera piensa, por ejemplo, con relación al sentido social que puede dársele a las películas de Infante: las relaciones entre hombres y mujeres, entre hombres y hombres, entre las clases sociales. “I love the fact that she says all the things in my mind that I can never verbalize. When I hear her talk, it’s like I hear myself talking if I could talk the way she talks” (Chavez, 2001: 49). Muchos aspectos de la cultura mexicana se pueden entender a partir de sus películas: la estructura de clases, así como las relaciones intergeneracionales y de género. Es Irma la que se refiere a estas cuestiones: considera incluso que saben más de los mexicanos, y su cultura, que los de la misma Raza, o comunidad chicana, por el hecho de haber aprendido de las películas del actor mexicano, además de que podrían enseñar este conocimiento a los “Mejicanitos” para que aprendan español, así como a los “gabachitos” para que aprendan lo

que es ser mexicano y, por ende, “to be a human” (Chavez, 2001: 49). Ambos personajes coinciden en que la cultura mexicano-chicana tiene un carácter humanizante que la anglosajona no tiene; algo que fue señalado por otros autores chicanos anteriores a Denise como Miguel Méndez o Richard Rodríguez, a lo que ya José Vasconcelos se había referido en su apología del mestizaje contenida en su *La raza cósmica* (1925). A las protagonistas no les queda la menor duda de que la cultura mexicana es un buen ejemplo de lo que la cultura en general debe ser, aunque no dejen de reconocerse rasgos que resulten extremos, como en los sentimientos amorosos precisamente: “There’s nothing a Mejicano or Mejicana loves more than the burning, stinging pain of thwarted, frustrated, hopeless, soulful, take-it-to-the-grave love” (Chavez, 2001: 168).

Pero ven algo más en dichas películas; existen otras enseñanzas que es bueno destacar. Platicando sobre la célebre película de Pedro Infante y Chachita, *Nosotros los pobres* (1948), Tere reflexiona sobre el hecho de que los mexicanos no tienen forma de reponerse (*spare*) del dolor, de mitigarlo o desvanecerlo; que incluso cargan penas ajenas. Lamenta que el cine mexicano no haya contado con este aspecto de resiliencia, pudiendo haber contribuido a aliviar las miserias anímicas y el sufrimiento de la gente, sobre todo aquellas penas que vienen de los deslices amorosos. De ahí la sobreprotección a Chachita por parte del personaje encarnado por Infante, volviéndola al final “intolerant and shrill” (Chavez, 2001: 150). En lo que resulta atinada la película es en revelar las condiciones precarias imperantes en los años 1940s y 1950s en México, sobre todo para la mujer y los niños: “To be a woman in Méjico in the forties and fifties was a hard life sentence”. A fin de cuentas, lo que observa esta superfán de Infante es una condición esclavizada, trágica, de la mujer mexicana: “they are still under the yoke of their fathers, their sons, their husbands and their brothers” (Chavez, 2001: 151). En las películas de Infante abundan los riesgos y muertes prematuras de niños, algo que realmente ocurría en el México de esos años, con estadísticas escandalosas sin importar las condiciones sociales, el momento o el “color del pelo”⁴

⁴ La clásica, y premiada película en el Festival de Cannes en 1951, de Luis Buñuel, *Los olvidados* (1950), tiene como personajes centrales a un grupo de niños de la calle, caracterizados por actitudes de abandono y violencia. Filmada en Nonoalco, una de las zonas de alta margina-

Lo que mostró el cine mexicano de la llamada “época dorada”, fue un conjunto de expectativas que pocos tuvieron la oportunidad de alcanzar, mucho menos aquellos niños que se veían reflejados con la esperanza de ser tratados como Pedro Infante lo hacía, así como de convertirse en él algún día. Todo para imaginar que la vida puede ser otra, que puede estar en otra parte, como lo supuso el surrealismo, o que puede cargarse de un sentido diferente. El cine visto como fuente inagotable de una ilusión que nunca deja de tenerse, pero que forma parte de un movimiento elíptico que pareciera condenarla a alejarla de la realidad y por ello fortalecerla en su persistencia. Tere no deja de añorar los destinos de los personajes femeninos en los dramas de las películas de Infante, ya que parecen cubrir esa ilusión que su vida amorosa no alcanza a asemejar: está enamorada de un hombre casado al que no quiere renunciar, aun y cuando a este no le importe o haya conseguido quien la substituya: “Waiting for the dream lover who never comes, the knight in a shining Trans Am who can’t stop looking in the mirror at himself or the mama’s boy who’s on welfare and talks on the phone to his mother every day while the food that you made him is getting cold” (Chavez, 2001: 152).

La pantalla le desnuda la ilusión; la exhibe en un rostro inencontrable, el propio. Una familiaridad que la vuelve perdediza y que la confunde en demasía. El espejo que revela muestra los deseos prohibidos: “As I’m sitting here in front of this mirror, I’m thinking of the mirror scene in the movie *No Desearás la Mujer de Tu Hijo*, I said” (Chavez, 2001: 162). A pesar de la crítica de su amiga Irma a esta pasión, dado que en ella se vuelve dependiente del amado al grado de tenerlo como elemento justificatorio de lo que intenta realizar, se esconde una esperanza que Tere ex-

ción de la ciudad de México en esos años, la película enfrentó muchos rechazos en función de su testimonio y narración fría del tema. Uno de los que la defendieron inmediatamente fue Octavio Paz, quien se encargó de difundir un volante a la entrada del cine en su estreno en el Festival de Venecia. Un ejemplo más que documenta la miseria de esos años en la ciudad de México, precisamente en el barrio de Tepito, es el extraordinario testimonio-novela-documento de Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez* (1961), que se publica originalmente en inglés y tres años después aparece en español en el Fondo de Cultura Económica, envuelta en un litigio promovido por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, por considerarlo “obsceno, difamatorio, subversivo y antirrevolucionario” (casi los mismos términos que usará la Fundación Juan Rulfo sobre el ensayo de Cristina Rivera Garza que comentaremos más adelante), y que obligará a su director Arnaldo Orfila a renunciar (Bautista, 2011).

terna muy claramente, a saber, que a fin de cuentas es el amor, en cualquiera de sus modalidades, el que puede detener el odio de la gente, “the speeding bullets”.

Entre reflejos

En el primer capítulo de la novela, las dos comadres han asistido al cine para darse cuenta de la naturaleza de la ilusión amorosa mientras que, en el segundo, persiguen la realidad de la misma haciendo un repaso por los diferentes tipos de “masculinidades” al alcance de la mano, en un bar donde pueden elegir, yendo de un noviazgo a otro, pero también dando cuenta de una realidad de género y clase evidentes. Las limitaciones morales del pueblo donde viven ponen en evidencia la estrechez de criterio con relación a dos mujeres, una soltera y la otra divorciada, en busca de una realización sentimental. Aun cuando sea imposible trasladar lo visto en el cine, este forma parte de un marco de referencia para la vida concreta que viven, cercadas por una moral imperial, machista, condenatoria de las libertades de las mujeres, definidora de destinos que las condenan a casarse o morir, sin que pueden tener otras opciones de vida. Tal es el caso del prejuicio que la novela condena con relación a la mujer divorciada, a la que se cree dispuesta a todo, en todo momento y lugar, como si siempre “anduviera de parranda”. Prejuicio añejo en la cultura mexicana, reforzado por el legendario machismo, el cual sintió Tere incluso desde que era una joven incapaz de ser brillante en sus notas escolares.

Esa sería la palabra correcta, expectativas: esperar a que alguien pueda darles una vida mejor a estas mujeres que, a su manera, viven enclaustradas en el pueblo, enfrentando dos formas de encierro: el matrimonio con quien no desean, o el bar lleno de cucarachas que las condena a una espera riesgosa mientras ven entrar y salir por la puerta lo mejor de ellas mismas. Reflejos de sí mismas en la insatisfacción de no haber conseguido lo que se deseaba o lo que les habían dicho que la vida traía consigo, pero que también la vida fue derrotando paulatinamente como en el momento en que Tere se ve reflejada en el espejo que se encuentra detrás de la barra del bar, decorada al estilo de lo que llama “early Mejjicano Merca-

do bar decor” (Chavez, 2001: 30), lleno de imágenes de Baby Gaby, Al Hurricane, Trini López y Willie Nelson, así como del propietario con su familia en la Basílica de Guadalupe, o en Las Vegas, o vistiendo las ropas de los Caballeros de Colón. Este reflejo es una imagen de la toma de conciencia que el personaje desarrolla a lo largo de la novela, la cual describe en varios tiempos, yendo de un presente inicial hacia un presente futuro y, en consecuencia, un pasado que vuelve a presentificarse, a ser vivido como una forma de poder continuar con la narración, de cualquier manera, hecha a destiempo, nunca en un tiempo real porque es imposible. Reflejo que la divide: por un lado, está la que combate todos los días en la espera de ser algo más; por el otro, la obligatoriedad del deber ser, de la realización ya intuida o imaginada que exige a la parte doliente, terrena —ese cuerpo magullado por el trabajo y las jornadas drásticas en el desierto— no ceder más, levantarse de todos los golpes que recibe, sacudirse todas las cucarachas que caminan por su vestido como olores de los que no puede desprenderse y que se le pegan cada noche que va al bar a embriagarse diciendo que será la última vez que lo haga, maldiciendo cada ocasión en que esta misma acción de desvarío se repita sin sentido.

Al reflejo inicial en el espejo de la barra le corresponde el del baño, más entrado el cuerpo en la noche y sus tragos amargos. La descripción de su rostro en ese lugar ocurre lentamente, como si el personaje quisiera retardar lo más posible, uno a uno, los síntomas del deterioro físico y espiritual, la ruina a la que va dando vida día tras día sin que pueda detenerlo. Está en el lugar de los despojos, de las recomposturas, del volverse a pintar y recobrar la sonrisa que los golpes le arrebatan, de dibujarse un color artificial que no desentona con la vida antinatural que lleva. Es ahí que se desprende de su condición terrena para verse, por unos instantes, bonita y querida hasta por su ídolo mexicano, a la altura de los dioses inmortales. El baño de un bar de mala muerte en el desierto se convierte en un inesperado camarín donde Tere se maquilla para representar su mejor papel en la noche, en la mejor de sus actuaciones y para ver el logro sus deseos. Con el rostro desconfigurado, el rímel corrido, el colorante de los labios apagado, la luz mortecina del cuarto que le brinda una apariencia fantasmal, sin retorno, se instala por unos instantes entre dos dimensiones, la de la caducidad del tiempo-cuerpo, y la del renacimiento post-ilu-

sionante. El baño se convierte en un puerto o “nocturnal nest” del que habrá de partir un ser renacido al mundo tambaleándose —entre la inocencia y la embriaguez— nuevamente “with dreams from the womb life of the unborn innocent” (Chavez, 2001: 42). Mundo de espejos que revelan, en cualquier circunstancia, una esencia condenada a no conocer la luz del día, tal como la ilusión vive en la oscuridad del cine. En uno de los últimos capítulos de la novela, Tere se encuentra con la esposa de Lucio, su amante, en el baño de un restaurant de paradas de camiones, a altas horas de la noche; ella también anda con alguien más en esos momentos. La historia tensa las coloca en la misma circunstancia prohibida, indecible: ahora son dos amantes ocasionales frente a frente en el único lugar donde pueden recomponerse un poco y asumir un personaje condenado, aunque la segunda le eche en cara el ser amante de su marido: “It was a momento of sickening awareness. We smile to each other, tortured Mona Lisas with shit-eating smiles of recognition and complicity as we swallowed the ugly pill of reality” (Chavez, 2001: 259).

El bar del pueblo es una fantástica unión de la expectativa por encontrar a alguien con quien vivir, y para dar cauce abierto, libre a las exigencias del cuerpo en su capacidad de movimiento como lenguaje frente al silencio o prohibición social; idéntica función social que tuvieron los grandes centros nocturnos que funcionaron en las décadas del desarrollo económico mexicano después de la Segunda Guerra Mundial y que igualmente florecieron en ciudades fronterizas como Tijuana y Ciudad Juárez. Al final de la noche, de esa estancia paradisiaca, aunque llena de tormentos y riesgos permanentes, se vuelve siendo otro-renacido, en una nueva aurora que tiende hacia la luz como quien busca una salida al final del túnel, justo cuando comienza a amanecer. Tere vive siempre “delante de su tiempo”, además de que es capaz de ver en el “interior de los ojos” de los hombres, lo que constituye un yacer en la intimidad del otro, en la adivinación de sus misterios y la apertura de lo indecible. La actitud recíproca no pareciera estar avalada por ella, quien considera que los hombres no saben mirar directamente a los demás, o que, al hacerlo, no es a la persona a la que miran, sino que miran a través de ella, en una clara actitud utilitarista que busca una finalidad en el placer. Ella, en sus treinta años, pareciera haber agotado la posibilidad de la espera en un pueblo

que nada le ofrece para ser feliz. Al ver a sus amigas alrededor se da cuenta de que han agotado varias vías de realización amorosa, luego de haber detectado todo tipo de hombres reales, hasta de aquellos que “flung their sad bodies around like insects stuck with invisible pins” (Chavez, 2001: 43). Y es que Cabritoville es un pueblo que se quedó “behind the times”, en donde “The women still wear cat-eye glasses because they think they’re ‘in’ and the men still use Brylcreem with water to keep their hair neat”. Tere Avila reconoce que no hay mucha tela de dónde cortar con relación a la oferta de hombres en el pueblo, máxime que ahora los valores parecieran haberse movido de su pedestal: “I started my thirties doe-eyed, moon-faced and full of expectation. The men were dreamy, lazy-boned, half-cooked meat on a spit, without expectations. Some were good, some were bad, some were good and bad some were just BAAAADDDD, meaning Good” (Chavez, 2001: 41).

El amor de los imperfectos

Cuando llegue por fin la posibilidad de tener una relación íntima, Tere Avila (quien pronto dialogará con su tocaya, la santa Teresa de Ávila, a consejo de Irma, quien le dirá que en medio de una relación amorosa siempre es bueno leer cuestiones espirituales, como para saber si dicha relación corresponde en verdad a algo bueno), presenta una serie de sentimientos contradictorios donde domina el de “no haber estado preparada para ello”. En algo que había anhelado tanto, ahora se da cuenta de que debió haberse preparado mejor (¿cuál es el tiempo del amor?). No se trata de un arrepentimiento, sino del deseo de haber hecho que la ocasión fuera algo más especial. Se siente imperfecta, incompleta, devuelta al suelo terrenal de lo humano sin redención. Siente que Lucio, su amante, es superior a ella y que no merece estar ahí, frente a él: “I felt foolish and stupid and undignified.” La clave está en que ella no estaba “espiritualmente preparada” para “pecar”. Tal es el peso moral y espiritual que siente por el hecho de haber gozado de su cuerpo, en una relación que no se encuentra sancionada por autoridad moral alguna, ni es socialmente aceptada, aunque sea tácitamente consentida. Siente que su destino se encuen-

tra sellado y que tanto su pecado, como su pena, han sido “decretados”. Lucio es, además, rico y menor que ella; lo que le ha atraído de él ha sido “the lost boy inside”.

Se siente poco menos que nada, en una total negación de sí misma, aunque también el reverso de esta condición aproxime esa nada a una experiencia del todo: negación absoluta que se resuelve en una fusión de lo indistinto de una condición que ha perdido sus coordenadas iniciales. La experiencia sexual es vivida como una degradación de su ser; algo que la reduce en lugar de aumentar sus potencias. Se siente condenada a partir de una conciencia que no puede entender, como no sea en función del rechazo o la prohibición; sin embargo, dejó que todo pasara, nunca opuso resistencia. Este fragmento podría resumir todo el conjunto de emociones que experimenta Tere, incluida la pesadumbre y conciencia de culpa por sostener relaciones con su amante:

and when I touched his hands I wanted to cry with joy and just lay with him in the bed and stay that way for hours, saying nothing, doing nothing, being nothing, thinking nothing, just love him and becoming nothing but one nothing inside another nothing and that nothing not bothering with anything (Chavez, 2001: 67).

No será entonces gratuito que el capítulo siguiente de la novela tenga que ver con ese “emparentamiento” con su “tocaya”, la Santa Teresa de Ávila, quien también profesó un amor incondicional a su místico amado, y que llegó a experimentar estados análogos de éxtasis y de posesión por el otro, hasta llevarla al desconocimiento de sí misma. Al final de la novela nos damos cuenta de que, en efecto, trata fundamentalmente de temas que tienen que ver con las relaciones sentimentales, estableciendo las posibilidades que una cultura como la norteamericana brinda para tal efecto a mujeres divididas entre la vigilancia extrema de los valores religiosos pertenecientes a la cultura mexicana, y la libertad ocasional de amores prohibidos en una sociedad como la norteamericana. Si otras escritoras chicanas han ahondado en el rescate de figuras vertebrales de la cultura mexicana, como imágenes de reivindicación identitaria y promoción de valores alternativos a la sociedad posindustrial del capitalismo tardío —fi-

guras de resistencia—, como las diosas prehispánicas de la Coatlicue (madre de Huichilobos, dios de la guerra), Omecihuatl (la gran creadora de mujeres y hombres), Tonantzin (nuestra madre), Coyolxauhqui (que representa la exclusión de la mujer del poder político), la Malinche (la de las dos lenguas), Sor Juana⁵ o la misma Frida Kahlo, Denise Chavez busca en las raíces místicas españolas un saber de sí obtenido por las aventuras amorosas y del deseo, por los amores trasladados a la esfera trascendente e irredimible, por los fracasos y una conciencia del pecado afincada por años de dominio moral impuesto por la religión católica sobre las mujeres.

El capítulo donde ocurre la conversión espiritual se llama “Aquella noche”, como si se tratara, por lo que vemos, de una noche de búsqueda espiritual por la vía ardorosa del cuerpo. Una noche de expiación para la conquista de una forma espiritual hasta entonces poco revelada. Noche del pecado y de la carne en su dolorosa ascensión en la que el espíritu busca liberarse de la condena de la conciencia; noche inconsciente, prolongada, intensa, llena de conflictos interiores, pero también de una extraña alegría, de una entrega desconocida al océano indistinguible del placer donde se dejan las formas limitadas para llegar a un ser pleno, lleno, aunque, paradójicamente, efímero. La experiencia amorosa como uno de los medios de la experiencia mística.⁶ Descubrimiento de una nada a tra-

⁵ La notable escritora chicana Alicia Gaspar de Alba, nacida en El Paso, Texas, tiene una novela monumental sobre la décima musa mexicana, *Sor Juan's Second Dream* (2007), poco conocida. Sus alcances biográficos son tan relevantes como el conocido estudio de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), duramente criticado con base en apreciaciones ideológico-religiosas en México. Gaspar de Alba explora con mayor sutileza las tendencias amorosas de la musa mexicana a partir de su poesía, tal como lo hizo previamente Paz. Otras obras importantes de esta autora chicana, quien se ha dedicado a problematizar aspectos delicados de la frontera norte con los Estados Unidos, como los feminicidios, son: *Unframing the “Bad Woman”: Sor Juana, Malinche, Coyolxauhqui, and Other Rebels with a Cause*. Austin, TX: U of Texas Press, 2014; *Our Lady of Controversy: Alma Lopez's “Irreverent Apparition”* (co-edited with Alma Lopez) (University of Texas Press 2011; *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera* (editor) (University of Texas Press 2010); *Desert Blood: The Juarez Murders* (Arte Publico Press 2005); *La Llorona on the Longfellow Bridge: Poetry y Otras Movidas* (Arte Publico Press 2003); *Velvet Barrios: Popular Culture and Chicana/o Sexualities* (editor) (Palgrave/Macmillan 2003); *Chicano Art Inside/Outside the Master's House* (University of Texas Press 1998).

⁶ En la tercera estrofa del poema místico “Noche oscura”, de San Juan de la Cruz, leemos: “En la noche dichosa/ en secreto, que nadie me veía,/ ni yo miraba cosa,/ sin otra luz y guía/ sino la

vés de la cual se explora lo absoluto. La protagonista se da cuenta de que esa nada, como sentimiento de subvaloración, durará un buen tiempo y que solo su cuerpo es capaz de mostrar la trayectoria de su sufrimiento, pero también de sublimación, éxtasis y resiliencia vivificante. Cada herida, rasguño, golpe es remitido a un desastre emocional, constituyendo literalmente el cuerpo de la memoria: “The white scar, the skinned knees of childhood, the accidental burn, the many scrapings, the itches that became more than they should have been. The hand, nails, face, legs and breasts of a woman full of the unmistakable memories of flesh” (Chavez, 2001: 209).

La historia de amor que tiene con Lucio no tiene nada que ver con las que ha visto en las películas de Pedro Infante, y menos en las que se sale glorioso, como en las norteamericanas. Tere se da cuenta de que está teniendo un amor de segunda; es la amante de un casado al cual tiene que ver a escondidas en hoteles baratos, profiriendo su nombre en silencio, teniendo a cambio un “te amo” que no dura más allá del acto amoroso y que se disuelve como la bruma al amanecer. A ello se debe agregar que Lucio cuente con una amante más, frente a lo cual Tere seguirá esperando ser reconocida como la más importante de todas sus mujeres. No es pues la historia de una “white girl’s musical”. Es un amor de llamas y llamadas ocultas, temerosas, inciertas que tienen que colgar de imprevisto si contesta la esposa, o la hija que, por otro lado, es su alumna en la escuela elemental donde trabaja. Llamadas que se hacen desde el teléfono de una esquina, a medianoche, buscando escuchar una palabra amorosa:

It’s been days since you talked con tu honey, so you find a corner in which to park your nalgas and seek him out in the dark with plenty of change. You whisper ay precioso that you love him, only him, that you have to see him, diosito, as you put another fistful of quarters in the phone (Chavez, 2001: 77).

No es pues una historia gloriosa, pero el sentido de mostrarla tiene un efecto de reversibilidad emotiva para a su vez saber qué le falta para el

que en el corazón ardía”. Para llegar a la quinta que dice: “¡Oh noche que guiaste!/ ¡oh noche amable más que alborada!/ ¡oh noche que juntaste/ Amado con amada,/ amada en el Amado transformada!” (De la Cruz, s/f).

absoluto cumplimiento del ideal al que Tere aspira, aunque vea que cada día se aleja más sin que tenga mucho tiempo por delante. Es más sencillo hipotecar dicha ilusión en una imagen cinematográfica mientras anda por la vida dejando el pellejo en cualquier farol nocturno. Piel del deseo que queda barrida cada noche en un cuarto de hotel que vuelve a quedar vacío al día siguiente. Lo que vive con Lucio es una “pasión desenfrenada”, un “fuego eterno”, una “condenación”. Tere recuerda a esas brujas⁷ que se quemaban en tiempos medievales, con el objeto de que el fuego les purificara el alma apasionada de un cuerpo desafiante e irredento.

Las citas clandestinas en los moteles (¿serán como las citas anónimas en los textos apócrifos?), el arrojo para transgredir una sociedad que condena este tipo de relación, puesto que mina a la familia, uno de los pilares en los que se sustenta; los cuidados para no quedar embarazada, la gloria elocuente de las islas secretas en medio de camas gigantescas, la forma en que ella imagina que la esposa de Lucio habrá de estar oliendo su presencia en este, así como ella descubre su olor en él, son algunos de los aspectos de un escenario que acabará cansándola. Incluso conoce todos los métodos anticonceptivos, ninguno de los cuales, salvo el diafragma, acabará convenciéndola. Todos tienen el sentido de una “premeditación de muerte”, aunque la que esté muriendo sea ella misma.

Reconoce que la relación con su amante no puede satisfacerla del todo, no solamente por lo que conlleva (culpas, exclusiones, negaciones, rechazos, ruegos, esperas inútiles, amor pospuesto), sino por seguir necesitando de algo más que la llene y que en verdad la integre como ser humano o persona a la vida, por ejemplo, alguien con quien hablar de “cosas profundas” como el dolor, la muerte, la posibilidad de que existan realidades mágicas, de los sueños en los que pareciera encontrar más verdades de sí misma. El cine mexicano forma parte de esos sueños y necesita que le ayuden a explorarlos, así como Santa Teresa necesitaba de sus consejeros-confesores para que la orientaran en la búsqueda de su amor divino. Tere quiere a alguien con quien hablar y que no se limite a asentir inatentamente a sus preguntas, en señal de que nada sabe. Y, sin embar-

⁷ Brujas, hechiceras, sanadoras, hierberas, chamanas son algunos de los caracteres con los que también se escribe la literatura chicana y que simbolizan la condición incómoda de la mujer en un cultura colonizada que niega su cuerpo, el ser de su diferencia, el deseo finalmente.

go, será paciente con su amante, descubriendo su parte “dolorosa” en el amor: “If waiting is a penance, then I’d be a saint” (Chavez, 2001: 80). Ella espera que Lucio deje a su mujer y se vaya con ella para siempre, a poner una bonita casita de adobe donde vea crecer a sus hijos mientras come un pedazo de sandía. Una vida sencilla que nunca podrá ser alcanzada, de cualquier manera. Irma es la que le ayuda a descubrir sus necesidades espirituales y por ello le regala la autobiografía *El libro de la vida* de la Santa Teresa de Ávila.

Es en el capítulo 7, llamado “Mi tocaya”, que vemos con detalle este conocimiento espiritual tenido por Tere. Ahí se ofrece un cuadro comparativo entre ella y la mística española. Por un lado, se ponen ciertos atributos que corresponden a la segunda, mientras que en la columna opuesta del texto aparecen las características terrenales de aquella que, o bien son opuestas o bien tienen alguna relación. Mientras que para la santa la experiencia mística de la vida nunca fue un problema, Tere no ha podido encontrar nada que valga la pena desde el punto de vista literal y metafísico. Mientras aquella amaba lo que hacía, la segunda tiene un trabajo poco remunerado, convincente y reconocido. Mientras la santa tuvo sus visiones, Tere, con trabajos, se da cuenta de lo que la “golpea”, y sus ilusiones se reducen a las películas de Pedro Infante. Mientras a la primera la invaden las dudas sobre si lo que ha experimentado en el amor místico es una profunda verdad, o quizá un juego del diablo para confundirla más, Tere únicamente se pregunta si no ha habido hombre que no se haya referido a las mujeres como brujas o “perras”. En fin, mientras la primera fue capaz de “ver” a Dios, la segunda aún espera hacerlo.

Espera mística y carnal

Es la espera el don esencial de la mística española, lo que la sitúa fuera del tiempo de las cosas y del mundo para ponerla en el movimiento de un tiempo interior: se fija en algo que habrá de ocurrir de manera inesperada, sin que tenga tiempo precisamente, sin que sepa cuándo. La espera es un aletargamiento que ignora el tiempo común tasado en días y noches, en minutos y horas, en segundos y olvidos. No importa cuándo vaya a llegar

la revelación o el acontecimiento irruptor y conmocionante de la interioridad y la visión mística. Podría nunca llegar y por eso la espera no desespera ni se desanima, no claudica ni se vuelve imposible. No todo se detiene en la espera, ya que es una acción interior, es decir, se encuentra ligada a la esperanza, al advenimiento, a la llegada del amor. Esa es finalmente la sensación que Tere tiene de sí misma cuando se da cuenta de que su historia nunca habrá de terminar ni con ella misma, ya que viene de muy lejos; es tan solo un momento de ella misma y no se sabe cuándo llegará a su fin. “To be continued” es una frase que le gusta y que verá en el fascículo de una historieta que cuenta la vida de Pedro Infante. La ilusión habrá de conjugarse con la fábula cristológica de la conquista de la eternidad a través de una espera ciega: “The people are restless souls who wander blindly forward confused by the prospect of eternity in an unknown land” (Chavez, 2001: 208). Pero donde también se manifiesta un sentido del alivio proporcionado al Cristo-mártir por una mujer, María Magdalena.

Existe una concepción de lo sagrado que Denise reconoce y que aparece justamente cuando Tere e Irma discuten el linaje histórico al que se vincula la segunda, y esta decide invitarla a conocer la tierra baldía que el tío de su madre tenía: “What we know as sacred is subjective” (Chavez, 2001: 127). La historia que Irma cuenta de su tío Juventino se convierte en una enseñanza del “Poder del amor”, el cual le permitió salir con vida de un incidente con una serpiente en una cueva. Como muchos otros escritores chicanos, Denise demuestra la forma en que la concepción del individuo vinculado a la naturaleza le permite asumirse en el todo que ella representa, formando parte de una sola conciencia o espíritu universal. Tal y como lo sostuvieron representantes de la generación de escritores chicanos anteriores, como Rudolfo Anaya, la naturaleza es una repartida en todos sus seres, de forma que la comunicación entre ellos es posible y si no, ahí está la imaginación poética para vislumbrarla. En el caso de la serpiente que se deslizó por el cuerpo del tío, bastó con que este transmitiera un mensaje en una especie de sueño para que el animal lo respetara y no le hiciera daño. Y más que de una conciencia, se trata de un amor compasivo que lo abarca todo, desde lo más alto de los seres en la escala de las perfecciones e imperfecciones, hasta los colocados a ras del suelo:

Love eternal. Love without fear. Love undiluted and unrestrained. Love from the highest self to the lowest and back again. He talked to the snake in his mind. It was almost like a waking dream. He cross-dreamt with the snake maybe. Or maybe the snake dreamt about him. It was a communication without words (Chavez, 2001: 130).

Richard Yañez, una caverna de voces luminosas

En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizás por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo.

JULIO CORTÁZAR, "Graffiti"

Continuidad de voces

Richard Yañez⁸ selecciona, en su libro de narraciones *El Paso del Norte. Stories on the border* (2003), ocho en total, un conjunto de experiencias que tienen como escenario la frontera México-Estados Unidos, particularmente entre Ciudad Juárez y El Paso, Texas. Se trata de una obra corta que recoge, con intensidad —ahí donde el lenguaje se abisma sobre sí mismo para mostrar sus límites, en este caso representados por el *graffiti*—, voces que se entrecruzan violentamente buscando una afirmación cultural; mosaico de realidades urbanas. A fin de cuentas, se trata de habitar la calle llenándola de voces que, aunque coexistan con cierta ilegalidad, recogen perspectivas de vida urbana, connotando sus singularidades. Es el caso del primero de los relatos del libro, "Desert Vista", en el que un joven de preparatoria, Raúl Luis, comienza a vivir su adolescencia en el medio fronterizo de "allá", en El Paso. Desde que entra a la escuela se da cuenta de que no es del todo bienvenido, sobre todo por jóvenes que después sabrá que son "cholos" y que buscan intimidarlo con una nota dejada en su locker: "VATO WATCH YOUR SORRY ASS/ WE DON'T KNOW

⁸ Nació y creció en la frontera, del lado de El Paso, Texas. Se graduó en la Universidad de Nuevo México y en la Universidad Estatal de Arizona; ha sido profesor de inglés en el Community College de El Paso, en donde organiza eventos literarios. Se encuentra trabajando en una "autoetnografía" llamada "Beyond Italics: The Work and Witness of a Chicano Writer". Sus textos han aparecido en *Literary El Paso*, *Hecho en TEJAS: An Anthology of Texas Mexican Literature*, y *U.S. Latino Literature Today*.

WHERE YOU FROM/ PUTO YOUR NOT FROM HERE/ PONTE TRUCHA WERE CHECKING/ YOU OUT DON'T THINK WE CAN'T/ MESS YOU UP ESE/ El Sapo V L K/ c / s" (Yañez, 2003: 4).

Una forma de conjurar su miedo ante esta advertencia será leyéndola varias veces, tal y como pudo vencer sus temores de niño, poniéndola al lado del rosario de su primera comunión y de una portada de la Mujer Maravilla que había aparecido en la revista *TV Guide*. De la misma manera, conocerá la voz "joto" dicha por un amigo con relación a su *coach*, o "pendejo", la cual escuchará en su segunda escuela, en el *bus* escolar que lo transporta. Por lo demás, las primeras letras que reconozca fuera de la misma serán las que lea en las bardas y paredes que encuentra camino a su escuela. En las bardas, y en el pizarrón del salón de clase, aprende por igual, si bien con lenguajes distintos. Por las ventanas contempla los campos de algodón, que le recuerdan las líneas de su pantalón de pana, y los de chile, cuyas líneas le recuerdan las líneas verdes de sus cuadernos, de las cuales no debe salirse en su escritura, que es lo que le dice su maestra cuando le revisa los trabajos, indicándole que piensa más rápido que lo que escribe. Pero también se sumerge en las voces que en español o inglés escucha: "Boys and girls' voices in Spanish and English —and a mouthwatering combination of the two, like gordita and burrito plate— echoed inside the cavernous metal body" (Yañez, 2003: 8). Magma incipiente de combinaciones orales, de voces que se entrecruzan para generar un fresco de identidades que se define más por el uso del idioma que por otro elemento de arraigo. El *graffiti* es ya una escritura de descubrimiento y orientación social, así como el reflejo de un descontento que irá comprendiendo. Lo mismo pasa cuando descubre que las acciones amorosas como el beso también se encuentran revestidas de un lenguaje, además del corporal: "Frenched", "hickey", "chi chis".

Yañez propone en estos relatos una comprensión masiva del fenómeno de la escritura desde los espacios más íntimos como son las notas dejadas por su novia, o el diario que lleva, hasta la que es pública, gracias al *graffiti*, pero que sin embargo solo puede ser descifrada por quienes estén en posesión del código respectivo, pasando por la nota de advertencia dejada en su *locker*. La intimidad de una forma, cerrada únicamente para los novios, se corresponde con otra que, aunque siendo pública, igual-

mente se encuentra reservada para un grupo. La escritura es entendida en forma de guía, encuentro y hasta revelación: penetra en sí misma para verse desde un exterior que la engloba, como en la banda de Moebius. Mientras que el mundo externo está descrito en caracteres graffiteados, el interno se nutre de las voces de seres que giran alrededor del personaje central. Se trata de la recuperación de un ambiente de signos y voces que resuenan en el espacio urbano y en las acciones de sus personajes. La escritura se convierte, para el escritor y sus personajes, en la naturaleza segunda, piel de palimpsesto que habrán de vivir; el camino por el que transitan hacia distintas realidades; el medio de contacto con los demás, el aire que respiran, la moneda de uso corriente que se intercambia socialmente. Voces que hermanan o desafían, acercan o abren distancias sociales insuperables. Sin embargo, para el personaje, el idioma inglés no representa ningún problema. Es más, ha decidido escribir su diario en ese idioma. “I’d been writing in my journal almost every day; and English was becoming my favorite subject” (Yañez, 2003: 8). Le importa tanto lo que se dice, o escribe, como los silencios o las pausas intercaladas, supuestas, lo cual habrá de quedar demostrado cuando su madre informe, en una cena familiar, que Raúl Luis tiene novia, Ana.

Nada pareciera importar al personaje, que no lleva buenas calificaciones en las materias habituales de la prepa, como no sea el mundo que está a un lado de la escuela: el lenguaje de los cholos, los recorridos en el autobús escolar, los besos a la novia en los que está aprendiendo un lenguaje desconocido. La escritura del diario lo acerca, a su vez, a la realidad que desea, como si fuera suficiente formular el lenguaje del deseo para hacerlo realidad. Sin embargo, habrá de vivir un suceso traumático cuando, por medio de una nota, nuevamente la escritura comprometida, Ana le diga que lo ha cambiado por su amigo Santiago. Cuando la vea para pedirle mayores explicaciones, comenzará a balbucear o “parlotear”, algo distinto a cuando comenzaba a escribir en su diario. El choque emocional le causa un revuelo de pensamientos que no logra fijar ordenadamente y en el que se le presentan de manera descontextualizada muchas de las palabras y situaciones que ha tenido recientemente. Su desconcierto emocional es a la vez mental y lingüístico. Es la ruptura de un orden guiado por el lenguaje y que este patentiza con apenas un balbuceo que

mecánicamente recupera palabras deshiladas, deshilvanadas, incoherentes, heridas de muerte: “The words poured out of my mouth like a mudslide. I couldn’t escape” (Yañez, 2003: 14). En esta situación no es que se sienta mal, es que simplemente no siente nada o no es nada: “I wasn’t mad. I wasn’t anything”. Al final buscará la casa de Santiago y, como si se considerara a la vez cholo o extranjero, en lugar de arrojar bolas de lodo a la puerta de las casas, deja un hueso de mango, la fruta que más adoraba y que le recuerda los besos que le daba a su novia.

Lenguajes urbanos

Los relatos de Yañez transcurren en escenarios casi montados a manera de fotogramas. Las acciones, detenidas en el tiempo, que es como decir fugadas, lanzadas al sepulcro de la memoria para que el olvido nunca las levante, los tienen como escenario. Solo hay que hurgar un poco; “raspar” la superficie para ver qué hay detrás del velo de la apariencia, aunque no de la ignorancia; arrancarle a la superficie tersa de la mirada que no se detiene apenas una palabra para que revele su envés, esas cuidadas nervaduras de la hoja otoñal que ya Cortázar, en *Rayuela*, concedía a todo artista que lo fuera de su realidad. Solo hay que ver cómo “cae” la realidad madura, cómo se detiene ante la mirada para que muestre sus finas filigranas solo captables por una mirada poética. Instantes recortados en el horizonte por las ventanas de las casuchas ubicadas a un lado y otro de la frontera que, a manera de *collage*, brillan con los ojos de la esperanza que nunca se agota y sobre la que nadie repara. Paisajes del abandono, del deterioro, a ritmo de la velocidad del progreso. El barrio, las calles con bandas de cholos que en las noches disparan sus armas; sirenas de la policía y ambulancias aullando por el rumbo sin que nunca se sepa a quién llevan entre la vida y la muerte. Pero también, la tiendita de doña Juana, que jura haber combatido al lado de Pancho Villa, en donde se venden exquisitas “aguas” frescas de sabor a frutas y donde el ambiente pareciera remediar el casero en el que crecieron esos niños que lograron escapar de la violencia del barrio y que no acabaron muertos como los perros despanzurrados por los coches, llenos de pulgas y roña. Un sitio

que los colores engalanan y visten de fiesta, haciendo igualmente olvidar todos los pesares cotidianos. Al menos es un lugar al que Tony, el viudo en el relato “Amoroza Tires”, lleva a sus hijas. Es ahí donde la alegría vuelve a sus rostros y este encuentra un remanso en su diario quehacer: huida por la puerta de atrás de la memoria, llena de recuerdos de la infancia. “Señor Zubía, the man behind the store’s counter, served Pima a snow cone rainbow flavored: blue coconut, red strawberry, yellow pineapple, and green lime. Tony and Ramona ordered aguas de melón from a large container, where clunks of cantaloupe and ice floated in the orange water” (Yañez, 2003: 53).

En este relato volvemos a encontrar el tema de la escritura, si bien revestido de otros aspectos inquietantes. Tony Amoroza es dueño de una desponchadora, nombre común en el norte del país para referirse a los talleres donde se arreglan y cambian llantas ponchadas, y que en otras regiones se conocen como vulcanizadoras. Recientemente ha muerto su esposa Dolores y ha quedado a cargo de dos hijas. No la está pasando bien desde el punto de vista físico y económico. Al igual que el relato anterior, este se encuentra ubicado en el suroeste de El Paso, zona pegada al río Bravo y a sus ramales donde el desierto hace sentir su fuerte presencia seca mientras las montañas Franklin se atisban a lo lejos durante el atardecer con colores inolvidables. Lo que importa en el relato es la presencia de lo insólito dentro de esa vida cotidiana y de lo cual Tony se irá convenciendo cada vez más. Lo insólito comprende tanto las creencias milagrosas, y la fe de su esposa, cuyo recuerdo habrá de encumbrarlo en el valor que necesita para salir adelante con el “paquete de su vida”, hasta el acontecimiento natural que habrá de experimentar al final del relato.

De nuevo, la escritura del *graffiti* hecha por gangas o bandas de cholos, cuya descripción podemos encontrar en el relato anterior como “a brown-skinned boy wearing a hairnet and a starched T-shirt and khakis, with a neatly folded bandana droopong out of his back pocker” (Yañez, 2003: 2), cobra una singular importancia. Son los negocios abandonados, las bardas de lotes baldíos, los que proporcionan los mejores espacios para ello, convirtiéndose en murales espontáneos. El lugar del *graffiti* resulta ser el que ha sido olvidado, el que tiene un tiempo no usado. Se convierte, por ello en una escritura del abandono; condiciones que para-

dóxicamente la hacen florecer. Escritura maldita que solo puede existir en estos espacios que la protegen. Lenguaje invencible por indescifrable que se vincula a cavernas urbanas, a espacios que han dejado de ser habitables, a los muros descarapelados que ahora son ruinas. Heridas que marcan el cuerpo de la ciudad; cicatrices que señalan las heridas abiertas por donde escapan los bastardos, los olvidados de Buñuel, los que también han sido arrojados a la selva urbana sin reconocimiento, viviendo en sus sombras: ¿cuánto tiempo ha transcurrido desde el pachuco hasta llegar al cholo? Son los cholos los hijos incomprensidos de la frontera, los que siguen sin encontrar un lugar donde asirse y que desafían el orden, recurriendo, como sus abuelos, a una vestimenta recelosa, pero también a la violencia. El *graffiti* como un lenguaje que recupera espacios pero que manifiesta la situación liminar en la que se encuentran quienes han hecho de los mismos su hábitat. En este relato, al igual que el anterior, el autor reproduce palabras que han sido escritas en *graffiti* fuera de un negocio de llantas: “VLK C/s EL CHUCO ATM Indio PV Muna y SAPO LOS FATHERLESS” (Yañez, 2003: 34). Podemos notar la ausencia declarada de una afiliación cuyo mismo significante se encuentra tachado, ya que se trata de los “sin padre”.

Una variante que se incorpora a la visibilidad pública, además del *graffiti*, son las imágenes que Tony coloca en las paredes de su negocio y que recorta de revistas populares. Es como si colocara el relato de lo que acontece a su alrededor, tanto de manera inmediata como lejana: imagen que fija los acontecimientos pero que, con la secuencia que establece la mirada, recupera una movilidad inusual. *Collage* privado, aunque para ser exhibido a los demás, que le permite dimensionar la extensión de su espacio social en el que tiene que insertar, por ejemplo, la muerte reciente de su esposa. Las imágenes que pega en las paredes corresponden a historias que le han llamado la atención y con las cuales pretende distraerse de sus malestares cotidianos. Comparado con el *graffiti* que se encuentra en el exterior del establecimiento, este “fresco” artificial, muy publicitario, pareciera ser la otra cara de una moneda que se ofrece como bisagra para cierto entendimiento visual. Mientras que uno funciona a manera de mensaje sectario —privatización del mensaje que obedece a razones de reapropiación espacial urbana—, como hemos comentado, defensa ante

la invisibilidad y el desclasamiento, el otro forma parte de una producción imaginativa mediatizada, estandarizada y con claros fines informativo-comerciales. Este último, más que anónimo, es impersonal, dirigido a las masas que con ello asumen una posición ante la vida y el orden social del que forman parte. Sólo que, al ser historias, “cuentan” el mundo inmediato al que epidérmicamente pertenece Tony, aun y cuando pareciera que carecen de sentido, como lo llegaba a pensar su esposa. Se trata de una forma de “pasar el tiempo”, en una aparente distracción que más bien lo sumerge en él. Forma del tiempo que, en la lejanía espectacular de los hechos, lo envuelve hasta asimilarlo. Envoltura del tiempo que atrapa y rompe el encapsulamiento individualista que usualmente padecemos. Pasar el tiempo, o más bien, transitar por él.

De alguna manera, las imágenes publicitarias de las paredes interiores de su negocio le permiten soñar con lo que no es; lo alejan de su mundo cotidiano y lo insertan en un conjunto de hechos imaginarios en donde aparecen seres no menos fantásticos como el famoso “chupacabras mexicano” (leyenda popular que circuló básicamente durante el sexenio del presidente mexicano Vicente Fox, 2000-2006), o bien las trágicas historias de las familias de migrantes que son encontradas en el desierto con vida, hecho igualmente fantástico o milagroso, o la mujer peruana que vio llover diamantes mientras cuidaba su jardín, o la historia de un sobreviviente del mar que utilizó una caja de botellas de champagne como salvavidas.

Each time his wife asked why he read such nonsense, he wanted to tell her that they helped him forget the responsibilities that often overwhelmed him; running a business, paying the rent, providing for his family. Instead, he simply told her that they were Fanny, a way to pass the time (Yañez, 2003: 38).

Historias que resuenan a sus espaldas y que conforman el espacio que lo circunda, y a las que, de alguna manera, se incorpora desde su condición de restaurador de llantas industriales y comerciales. A manera de metarrelato, este fresco de historias colocado en las paredes de la oficina de la desponchadora funciona como el desdoblamiento del relato fronterizo que informa, cuenta, imagina los acontecimientos de los que forma-

mos parte por el solo hecho de enterarnos de ellos y de saber qué ocurre a nuestro alrededor, más allá de los que hagamos y vivamos “por nuestra cuenta”. Palabra que se convierte en historia, en imagen, en una galería personal policroma, polivalente, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Imágenes que remiten a historias en las que se mezclan la realidad y la fantasía.

Tony compró estas revistas de las cuales ha sacado algunas de sus historias para pegarlas en las paredes de su negocio, tal como ocurre en las estéticas, haciendo caso a su esposa difunta que se lo sugirió para que los clientes no se aburrieran mientras esperaban a que la “talacha” estuviera hecha. El establecimiento se convierte así en una fuente informativa, en una síntesis de acontecimientos, en un museo del instante en la medida en que Tony se encarga de ir cambiando las historias paulatinamente cuando él mismo se asegure que ya las ha leído lo suficiente como “para no haber perdido detalle alguno”. Un fresco de la vida que pasa a su alrededor y frente al cual se coloca de manera ingrávida para ser atraído por las distintas historias que lo componen, al igual que ocurrirá a sus clientes, cuando observen y lean esas “wild stories”: “And his customers enjoyed the wild stories, too, as if Amoroza Tires was their very own gallery, the only one most knew of in Ysleta” (Yañez, 2003: 18).

Pero además decide agrupar por temas los recortes de las revistas, creando un rompecabezas del cual espera extraer algún sentido o materializar algún mensaje que quizá esté reservado para él solamente. Así, tendrá el grupo de las noticias increíbles, como las de los ovnis, situadas al lado de los escándalos de las estrellas del cine y televisión, o bien el grupo de drogas milagrosas, o de animales que han sufrido mutilaciones a consecuencia de los desastres naturales, “heroic feats with ghost stories”, en una clasificación que recuerda las que Borges supuso existente en una extraordinaria enciclopedia china en el relato *El idioma analítico de J Wilkins*. En el mismo rango de sucesos fantásticos se encuentra la espera de una creyente por ver aparecer a la virgen de Guadalupe en un tanque de agua. La idea de este *collage* vivo se ha enriquecido con la posibilidad de integrar todas las historias, tanto reales como fantásticas o increíbles con el objeto de encontrar un sentido. Si no podemos asegurar la existencia de los sucesos “milagrosos” o “increíbles”, al menos, colocados al lado

de los hechos verosímiles, habrán de adquirir un sentido que pueda reducir esa duda.

Lo que busca Tony es integrar lo posible —las historias comúnmente tildadas de fantásticas—, al conjunto de la vida para hacerla quizás más increíble, para que siga asombrándonos o, al menos, reduciendo el peso de la existencia, esto es, para aligerarnos, rodar menos y volar más, siguiendo la metáfora llantera. Si se integran todos los sucesos de la vida, todas sus historias por más increíbles que sean, al conjunto de la existencia, es probable que se tenga una visión más enriquecida de la misma. Sumar lo fantástico a lo real, en lugar de restarlo, de suprimirlo o negarlo, como se hace de costumbre. Escritura productora de realidad. Tal es el cometido del arte, el cual busca agregar las visiones y experiencias estéticas y espirituales, ampliando el registro de la existencia hacia lo que por naturaleza resulta inclasificable, incontable, en términos de medida y numeración, o inconmensurable, en la medida en que son experiencias discernibles o únicas, aunque repetibles por cuantos accedan a ellas. Historias a las que pertenecen las creencias, la fe, las revelaciones, los hechos insólitos y fantásticos, pero que resultan de la imaginación o que se anidan en el imaginario colectivo; que resultan de una actualización de leyendas y dichos, de las mezclas de elementos culturales y de tiempos que la historia común no sabe armonizar. Elementos que, de cualquier manera, nutren la fantasía e irrealidad de la que estamos rodeados y que son el caldo de cultivo de la literatura y otras formas de imaginación. Se trata, en suma, de la incorporación de lo insólito en los hechos cotidianos.

Tony confirma la existencia de los “milagros” cuando descubre que las piezas que adornan el altar que hizo su esposa en la oficina, esconden dinero. En cada una de las figurillas que representan a los santos encuentra diferentes cantidades de dólares. Bajo esta forma, poco a poco entra en la realidad de lo fantástico. Es un milagro porque es la “aparición” de lo inesperado. Además, comparte la suposición de lo inimaginable, de lo no sospechado, incluso de lo escondido. La revelación de lo oculto, a su manera. Y dado que su esposa ya no está con él, no puede preguntarle por nada de lo que ha descubierto, tal y como ocurre en las revelaciones donde, quien las tiene, se queda con sus propias preguntas, en el puro asombro o desconcierto, sin saber qué pensar ni decir. Es decir, no le

queda más que permanecer en el absoluto silencio del asombro, o bien con las únicas respuestas que uno pudiera formularse más allá de lo que entiende.

With his body pains, the intruding dog, and the fallen door temporarily forgotten, he sorted the money and wondered if his wife had considered how much to put in each statue. He wished she was here so he could ask her, but figured, like with so many other things now, that he would have to come up with his own answers (Yañez, 2003: 46).

Lo paradójico es que para, obtener el dinero oculto en las estatuas del altar dedicado a la Virgen, ha tenido que destruirlas. Un acto sin duda atrevido que podría resanar si quisiera con el mismo dinero, pero entonces ¿cuál habría sido el sentido de todo ello? Quizá haberlo llevado a esta misma disyuntiva entre preservar la memoria de su esposa, quien erigió el altar, sus creencias y la fe de que él mismo ayudaría a mantener el negocio sano en sus finanzas, o bien utilizar el dinero para saldar un poco sus deudas, sin salir completamente de ellas. Al final decide no recompener las figuras y guardar el dinero en su lonchera.

Llantas apiladas

El taller de Tony se defiende, por la parte trasera, gracias a un muro de llantas usadas. Es el lugar predilecto de su perro roñoso quien, como él, es un sobreviviente del desierto que además le ayuda a combatir la proliferación de ratas y serpientes. El apilamiento de las llantas es una metáfora chocante de los problemas que lo aquejan. Reflejo de uso y desuso del progreso, de las cosas que se van quedando al borde del abismo, ahí donde se despeña, de manera cotidiana, la basura y todo aquello que ya no es necesario. En el relato, las llantas apiladas compiten con el diorama de la ciudad, en particular con las montañas Franklin que se encuentran hacia el oeste de El Paso: brillantes al amanecer. Una tras otra, ensimismadas, las llantas aplastan la realidad al negarle una posibilidad de fuga. La llanta es un desecho industrial difícil de degradar. Alguna vez sirvió para ha-

cer rápidos los desplazamientos, para actuar con el efecto eficaz de quien se sabe a tiempo en la vida. Con el uso, esa forma de medir el tiempo al nivel de lo humano, y sobre autopistas mortales, se convierte en algo desechable, aunque imposible de deshacer por completo. Es precisamente en las colonias perdidas de Ciudad Juárez que han encontrado una utilidad no prevista. Con ellas se levantan las paredes y se aplanan los accesos, a través del desierto, a las miserables viviendas que dan cabida a la gente también desechada por los procesos de industrialización. Las llantas le dan nivel al piso y forman la escalera en las dunas en las que se asienta una vivienda cuyo perímetro queda cercado por vallas de alambres de varios calibres y corrosiones. Es como si lo que forma parte de la velocidad del ritmo de la vida contemporánea tuviera asimismo una vida medida, programable, para después quedar como un testimonio vacío, insulso de esa condición dinámica.⁹ El apilamiento de las llantas acaba formando parte del escenario ciudadano. Por entre ellas, el horizonte aparece como mordido a pedazos de caucho. Lo paradójico es que ahora este “estilo” de vivienda, construida con llantas de desecho, esté siendo una alternativa de construcción en países del centro de Europa.

Si las llantas acumuladas en el patio trasero son una imagen que refleja la cantidad y peso de sus problemas personajes, Tony no encuentra otra forma de referirse a sus malestares internos más que en términos similares: “His stomach felt like a recycled inner tube. His lungs were overinflated” (Yañez, 2003: 40). Incluso llamar al patio “cementerio de pinches llantas” pareciera prefigurar su trágico destino con todos los malestares que lo aquejan. Al igual que ellas, acabará siendo un objeto inservible, o al menos, que el tiempo desgasta con el rodar. Vida que se desgasta y se pudre en el desierto. Desinflada, ponchada, la vida es como una llanta que de cuando en cuando se parcha para que siga rodando pero que, al final, llega a ocupar un espacio muerto que solo visitan las ratas, las serpientes o los perros “cabrones”, a la vera del camino, reemplazada por otras de mayor duración y alcance. Llantas que dejan de usarse, que no

⁹ Más adelante veremos la importancia del desarrollo de la industria automotriz, y la manera en que es vinculado a la vida y obra de Juan Rulfo por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza.

alcanzan la ligereza de las “rodadoras”, esas plantas secas que ruedan por el desierto en la época de calor y que encarnan tanto la suerte de quienes transcurren por ahí. Alguna vez Octavio Paz recordó una maravillosa analogía bíblica de los hombres con el polvo —por no recordar la extraordinaria “Palinodia del polvo” de don Alfonso Reyes: “si los hombres son polvo, esos que ruedan por el llano, son hombres”.

Claro, a esta vida de deshechos pertenecen las desapariciones de mujeres, a las cuales también se alude en el relato, en particular de una mujer madura a la que llamaban “María del Valle”, en una clara alusión a su anonimato (¿qué mujer mexicana no tiene el apelativo de “María”?), reforzado por el páramo desértico donde es común encontrar cuerpos en estado avanzado de descomposición. Un nombre común para una zona donde existen pocas distinciones y donde esa mayoría comparte una misma y generalizada situación marginada. La conocían como “la Loquita” en el *Lower Valley*, y sobre su vida abundarán los chismes hasta que llegue el momento en el que no se distingan de la leyenda trágica; la nueva peste negra que azota la condición fronteriza. Rumores que se esparcen como los vientos, y tormentas de arena que circulan en el verano por esta región del norte, moviendo la forma de las dunas, estableciendo rutas efímeras para quienes deciden adentrarse en el desierto, pero también desenterrando los cadáveres que han quedado semisepultos, así como enterrando otros, hasta que la arena se convierte en el común denominador. Por ello, el nombre de “María” se queda sonando al final de la lectura del libro de Yañez, así como la simbología de todos los *graffitis*, los recortes de periódicos del taller, las mujeres encueradas en los calendarios, el perro que cuida llantas usadas y que está ahí para recordarle lo triste que puede ser la vida sin una pasión. El nombre de María vive en las sombras que todas las tardes enmudecen a la frontera de este y del otro lado. Es uno más de los nombres de las desaparecidas que, con su cobertura anónima, engloba a todas. A fin de cuentas, esta voz es otro de los signos invisibles que pueblan los márgenes del río Bravo; más errático que los signos estampados del taller de Tony ya que circula de voz en voz, como chisme, rumor, eco, como el lamento de la Virgen, para que no se olvide. Es el que viaja en la memoria, el que se queda ahí a pesar de las arenas del desierto; es el que dibujan todos sus atardeceres incandescentes. Signos

que perviven en un código doliente, y que al final de cuentas es el que se queda en la mirada del lector.

El tema del *graffiti* vuelve a aparecer en uno de los últimos relatos del libro, “*Rio Grande*”, en el cual se describen varias acciones de violencia, incluidas las que tienen que ver con la detención de migrantes ilegales, así como de un grupo de amigos. Después de haber participado en una gresca con agentes fronterizos, el personaje principal se mira en un espejo grafitado, tratando de distinguir sus heridas y los golpes dejados en su rostro:

Across the street, in a gas station’s bathroom, I plugged up the sink with paper towels and dunked my head in cold water: I managed to see in a graffiti-covered mirror what had become of my face: cuts on my forehead, a black eye, a red lump above my left cheek, a swollen lip (Yañez, 2003: 92).

Es notable la convergencia de un símbolo de violencia, como lo es el *graffiti*, con el de un rostro golpeado. Ambos remiten a una misma situación de exclusión, marginación y falta de reconocimiento. El momento es destacado en el conjunto del libro y permite entender una de las apuestas más interesantes de este autor fronterizo. El rostro de la violencia está en las calles, expuesto en un lenguaje directo y abrupto, así como en aquellos que llegan a sufrir las consecuencias, así sean momentáneas (el personaje es de nacionalidad americana), y cuyas claves están escritas en el primero. Cada signo, garabato de este, remite, sin duda, a una herida o golpe, a un amoratamiento o costilla rota.¹⁰ Cada signo corresponde a una herida en el cuerpo del migrante. Con ironía, el personaje se aleja de la estación de gasolina donde ha tenido lugar el incidente, viendo una

¹⁰ En su admirable cuento “Graffiti”, el más político para muchos críticos, del que hemos entresacado el epígrafe con el que ha comenzado este capítulo, Julio Cortázar concluye con la imagen desgarradora de un rostro golpeado dibujado en una pared, a un lado de los que el personaje principal hacía, elaborado por una mujer que participaba en un juego de representaciones amorosas, producto de la represión en las calles en Argentina: “viste el óvalo naranja y las manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte?” (Cortázar s/p). El amor, la gran disidencia, manifestada en las creaciones callejeras, efímeras pero también obligadas a la resistencia y la lucha.

nota en el periódico que anuncia una feria del frijol, los mejores de la frontera. Observa la caricatura que ha sido diseñada para ello: un frijol con sombrero y sarape, con un largo bigote y huaraches. Le duele todo el cuerpo, sobre todo al respirar. Lo único que sabe, mientras trata de subirse a un camión que lo lleve a casa, es que “yesterday’s numbness is gone”.

Sergio Troncoso, el fervor de la existencia

Pero Él —tenía que morir: miraba con unos ojos que lo veían todo— veía las profundidades y las honduras del hombre, toda la encubierta ignominia y fealdad de éste.

NIETZSCHE, “El más feo de los hombres”,
Así habló Zaratustra

Pareciera ser que estamos más cerca de llamar a las recientes generaciones de escritores nacidos en la frontera, como lo es Sergio Troncoso,¹¹ como transfronterizos; algo que va más allá evidentemente de la misma, pero que tampoco se ubican en lo que, desde el lado mexicano, se denomina literatura del norte y mucho menos, “narcoliteratura”, o literatura del desierto, que resulta corresponder a una generación anterior. Si en algo vale lo de “transfronterizo” es en razón de entender que la frontera se ha desplazado simbólica y culturalmente de su mero enclave geográfico para, como hemos visto en los autores anteriores, ubicarse “tierra den-

¹¹ Sus padres nacieron en Chihuahua; nació y creció en el este de El Paso, por aquel entonces la zona rural Ysleta. Se graduó con la distinción *magna cum laude* en el Harvard College, así como estudió relaciones internacionales y filosofía en la Universidad de Yale. Obtuvo una beca Fulbright con la que estudió en México economía, política y literatura. Ha escrito *The Last Tortilla and Other Stories* (1999), *The Nature of Truth* (2003), *From This Wicked Patch of Dust (desde este malvado parche de polvo)* (2011) y *Crossing Borders: Personal Essays* (2011). Ha coeditado *Our Lost Border: Essays on Life amid the Narco-Violence* (2013), una colección de ensayos sobre la forma en que la existencia binacional y bicultural entre México y los Estados Unidos ha sido alterada por la reciente violencia de las drogas. Esta colección ganó el Southwest Book Award de la Border Regional Library Association, y el primer lugar en The International Latino Book Awards for Best Latino-focused Nonfiction Book (Bilingual) de Latino Literacy Now. También es un destacado antologista de cuentos y testimonios, el más reciente: *New Border Voices: An Anthology* (2014). En su blog se puede encontrar información actualizada de sus proyectos en curso: <http://chicolingo.blogspot.com/2013/05/the-making-of-anthology-our-lost-border.html> No deja de llamar la atención el poco conocimiento que se tiene de su obra aun en la misma frontera, del lado mexicano.

tro”, en el centro de la patria, en el corazón de sus latidos. La frontera no es nada más esa cicatriz geográfica o física, sino que es el conjunto móvil de sus “valores tráfuga”, de sus costumbres y hábitos en el exilio, de sus trans-figuraciones y vestimentas que ahora combinan todas las formas externas, así como alguna vez el traje del pachuco se mostró hambriento de descontento y reconocimiento. Fronteras móviles como los que la cruzan todos los días, recién llegados y llagados de los pies por las diabólicas caminatas en el desierto del suroeste de Estados Unidos, los que son deportados, o por los que simplemente tienen que ir y venir en un intercambio permanente de sus vidas, inacabable, incurable a partir de redes de vinculación, cooperación familiar, intercambio e integración cultural que han establecido a lo largo de varias generaciones. Frontera inestable, porosa, tensa la mayoría del tiempo; espacio ambiguo, “tierra de nadie”, todo ello dentro de la marca del nerviosismo de los tiempos, la inseguridad física, el pasado que condena, el futuro que no se aprende a dibujar en paz. Troncoso es un escritor nacido en una ciudad media norteamericana con antecedentes de migrantes mexicanos asentados en los barrios pegados a la frontera, en particular, el llamado Segundo Barrio, en El Paso, Texas.

Su escritura es una forma de restauración del dolor y el trauma a través de una palabra que sutura y cura, que busca tocar el cuerpo convaleciente para “recuperarlo” y crear entre este y la naturaleza un puente de alivio: quien lee cruza este puente; es por ello que, en el caso de Troncoso, la presencia de la frontera como tal se diluye por la de una comunicación de asimilaciones mutuas, de integraciones que se resuelven; síntesis inesperadas, tal y como la metáfora crea imágenes insospechadas.¹² Nunca la escritura estuvo tan cerca de la imagen de la cicatriz, y ya no tanto del

¹² Pero también la noción de “cura” puede vincularse a la del escritor “curador”, tal como lo analiza Rivera Garza (2013), ya que es quien selecciona de un conjunto de “escrituras” existentes y por ello “recicla”, “copia”, se “apropia” de algo, del discurso público, que en sentido estricto no es suyo sino que pertenece a la colectividad; una manera de participar “en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político”. El escritor “recrea”, “cura” frases “que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir”. La escritora mexicana ve en esta redefinición de la escritura literaria una consecuencia de las tecnologías contemporáneas. Nunca como ahora se ha llegado a la conclusión de que “no hay acto de escritura que no sea reescritura”.

cadáver destazado como lo veía Barthes, o el “exquisito” de los surrealistas que se recuperaba a partir de sus fragmentos inconexos, como una geografía espontánea de trazos arrancados a la imaginación inoportuna. Son los temas de la muerte y el tiempo los que habremos de observar en la literatura de este escritor.

La muerte: un tema del tiempo

Troncoso es un lector ávido de filosofía, en particular, la vinculada a grandes pensadores como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y algunos del estructuralismo francés. No resulta fortuito en consecuencia que ciertos temas de esta índole se encuentren en su obra de manera explícita, dados en condiciones específicas y ocurriéndole a gente de carne y hueso. La forma paródica de referirse a esta inclinación la encontramos en lo que es un recuerdo temprano del escritor en donde la abuelita de un personaje le echa en cara que, siendo tan joven, ya esté pensando en un tema tan delicado como el de la muerte. Arturo es un personaje del cuento “The Abuelita”, del libro *The Last Tortilla and Other Stories* que entiende la cura heideggeriana como el “vivir la fragilidad de este mundo efímero” (Troncoso, 1999: 108), en donde el hombre se sacrifica en aras de poseer “una buena vida”. La abuela le pide que deje de estudiar ese tipo de gente, como el filósofo alemán Martin Heidegger, porque se va a volver igual de loco que ellos. “That idiot Heidegger probably never had a happy day in his life”. La abuela no comprende cómo es que Arturo se preocupa por la muerte a través del filósofo alemán que seguramente tuvo una vida “sin amor y sin Dios”, cuando es a ella que le concierne el tema toda vez que su cuerpo, en particular el dolor, se lo recuerda y lo vuelve presente. ¿Cómo es que él, siendo joven, puede estar pensando lo que para ella es algo que habrá de incorporarse pronto en su vida? ¿Cómo es que no puede dejar de pensar que todo lo que ve pronto le será arrancado de cuajo, que pronto esta creación maravillosa que es la vida acabe yéndosele de las manos? Frente a la eternidad que representa la juventud, la abuela encarna el fin del tiempo o la preocupación por la finalidad.

El tema vuelve a aparecer en el relato “Day of the Dead”, donde la muerte trágica de Lupe, a consecuencia de ser atropellada mientras huye de la Border Patrol, le sirve al autor para mostrar la forma en que la muerte puede significar compasión y mutuo entendimiento, a pesar de las distancias y la frontera que divide a los seres. Compasión entre la madre de la muerta y la joven madre que requería de sus servicios como in-documentada. Todo lo cual ocurre precisamente en un “día de los muertos”. No menos importante resultan en este relato los remordimientos de quien accidentalmente mata a Lupe sin reportar el hecho y sin que pueda olvidarlo, manteniéndolo en una tormenta permanente. “It was a breathless leap into nothingness, into a world of your very own making, into a world where you were the only witness” (Troncoso, 1999: 197). Le viene a la mente lo que probablemente dirían sus padres si llegaran a saber del accidente, en lo cual solo encuentra juicios despectivos, sobre todo de su padre, a quien identifica como “Mr. Chicano”, defensor de los migrantes ilegales mexicanos, de la “raza”, pues. Un odio que encuentra presente en frases como “¡Qué se vayan a la chingada! ¡Pinchi Juarileños! Who the fuck do they think they are? ” (Troncoso, 1999: 197). Sobre su padre pesan consideraciones sobre la inferioridad ontológica y sentimental de los mexicanos dichas por políticos, así como vergüenzas que ha pasado cuando estos han puesto en evidencia la “ignorancia” que su hijo tiene sobre cuestiones de historia y cultura mexicanas. Es por lo que toma la decisión de no seguir la carrera política de su padre y crear su propio camino a partir de sus herencias mexicanas. En dichos juicios paternos prevalece una imagen dura que pareciera mostrar la distancia que los mismos chicanos han impuesto sobre los mexicanos ilegales:

What would Mr. Chicano do here, eh? He'd laugh it off. He'd go fuck one of his bitches and laugh it off. He'd think about it, maybe, and he'd be happy to be alive. He'd have a beer and piss off the back porch. He'd comb his hair, and look so pretty, and tell his reyna he'd be back in a while. Another meeting. Another rally (Troncoso, 1999: 201).

La verdad que este relato aclara tiene que ver con la idea de que los seres acaban convirtiéndose en “cosa del destino”, de la vil suerte, como si

se tratara de puras “chanzas” para que unos sobrevivan y otros no. Bolados que se echa la vida para que a unos les toque “cara” y a otros “cruz”:¹³ los primeros, aceptados, mientras que los “cruzados”, rechazados, como veremos. Lupe acabó convirtiéndose en un símbolo más de la “Chingada”, ese río indistinto al que van a dar todos los desposeídos y desgraciados.

Soledad cansada

En el relato “Time Magician”, Troncoso recupera una visión idílica del barrio chicano-fronterizo que corresponde al de infancia como obedeciendo la máxima rilkeana de que no hay ficción literaria que el autor no relacione con su pasado más lejano, ahí donde es incapaz de desprender un yo en relación imprevista con el mundo que le rodea. En este cronotopo fronterizo, tiempo-espacio, los seres descansan en sí mismos; el tiempo no pareciera tener prisa y el sueño que buscan los habitantes del barrio es el mismo que vive encapsulado en sus almas y que solo corre hacia el interior con el objeto de tener algo que desplegar. El fondo de ese tiempo, al que se regresa en sueños, es el mismo que alimenta a la humanidad desde que salió de las cavernas. Es el tiempo del ser para algo. Son varios los ritmos que marcan la intensidad de este tiempo, como si en cada uno de sus acontecimientos se hubiera congelado para comprender lo que lo vertebra: hojas que caen; una niña que regresa de clases con una

¹³ El diorama de Ciudad Juárez se vio “intervenido”, en 2013, por una gigantesca “X” roja, inconclusa, al borde de la frontera; obra escultórica millonaria del artista chihuahuense Sebastián. Varias son las interpretaciones comunes que se le han dado, desde representar la letra más llamativa de la palabra “México”, o una encrucijada de caminos que se dispersan en la tierra de los sueños, o bien la de ser el “tache” que reprueba y condena (la cruz del “bolado” al que nos referíamos). En realidad, el artista recupera el momento en que Benito Juárez cambia la “j” por la “x” quizá, señala el escultor, para hacer conciencia de que somos un país híbrido, mestizo: dos ejes cruzándose, el español y el indígena, pero también es un símbolo que refiere al Nahui Ollin que es la “sangre derramada para enaltecer la aurora” y que corresponde a los cuatro cuadrángulos que se encuentran alrededor del sol, en el centro del calendario azteca. Que sea inconclusa, sigue diciendo el artista, remite a la idea de una sociedad que siempre está en pos de la realización de sus ideales. Véase “Porque la X? - escultor Sebastián en Ciudad Juárez” en <https://www.youtube.com/watch?v=lmWjj-UJOqQ> Al parecer, cada habitante de la ciudad escoge el sentido que mejor le viene.

lonchera que tiene un dibujo de la famosa cantante Selena, la texana, que murió asesinada dramáticamente; un viejo, Don Aragón, que ve la escena desde el retorno de todos sus sueños y años. Tres tiempos que se cruzan en un instante. Es apenas el viento el que los repasa y une, sorprendiendo a los personajes. Viento que gira de forma que “se arremolinaba a través de la calle San Lorenzo como una fiesta de brujas y brujos” (Troncoso, 1999: 81). Es más, en la casa de Don Aragón existen varios relojes que marcan tiempos diferentes y eso pareciera ser algo normal o, al menos, no importar del todo. Algo a lo que se ha ido acostumbrado puesto que sabe que la vida es de todos y que está hecha de ritmos e intensidades diferentes y diferidas.

Es el tiempo el que nos abandona y aleja, como a Don Aragón, viudo, hijos perdidos en la adultez. Ha llegado a la etapa donde tiene el tiempo suficiente para saber quién ha sido, y reconocer que lo que ha encontrado no le ha gustado. Solo el sueño tiene compasión de él al acercarle a Rosita, su mujer, como si fuera un Ángel ante el cual tiene la ocasión de excusarse por todas las malas actitudes que tuvo para con ella. El sueño como puente de comunicación con los idos en el tiempo, con los ausentes, una forma de volver real la presencia de la ausencia. Los sucesos del relato ocurren en el limbo, entre la vigilia y el sueño: historias del interregno, de esa zona fronteriza que une lo real y su anverso, como veíamos con Miguel Méndez. Ensoñación que vuelve real lo irreal y viceversa. No resultan muy claras las referencias externas o internas, ni los marcos de insinuación o móviles de las acciones que tienen lugar a uno y otro lado, como si la penumbra fuese la frontera que divide y marca a una misma sustancia bajo diversas ópticas. A fin de cuentas, estamos ante un personaje que combate internamente sus odios y sus rencores, sus faltas o fallas en el amor. Lucha, entre el odio y amor, que se disputa los últimos momentos de la vida del personaje como para saber cuál de ellos será el que triunfe en el último suspiro, en el largo aliento del adiós. Sin embargo, el sentimiento que prive, después de todo, será el del arrepentimiento por no haberlo dado todo en la vida; por no haber tenido la oportunidad de cambiar su forma negativa, por haber incubado por mucho tiempo el odio presente en bromas e injusticias. Se trata de una lucha campal en donde resuenan los triunfos y tragedias antiguas de una voz interior es-

tridente que busca romper el silencio que acompaña, en el fin, a la muerte. Es ahora, al final del camino, que la conciencia, que no tiene con quién dialogar más que consigo misma en el otro, vuelva a su momento inaugural. Voz solitaria de la conciencia que desbroza su despedida: voz solidaria. Única voz incapaz de traicionar.

Ante la falta de Dios

En el relato “My Life in the City”, Troncoso se refiere a la orfandad en que naufraga el hombre contemporáneo, vista a partir de la célebre sentencia con la que se inauguró el nihilista siglo xx por boca de pensadores como Friedrich Nietzsche. La “muerte de Dios” ha fortalecido la toma de una conciencia y constatación de nuestra fragilidad, debilidad y precariedad humanas. Es a partir de no contar ya más con Dios que nos hemos comenzado a tener más a nosotros mismos. Su ausencia se convierte en una afirmación heroica del ser humano, quien ha tenido que sobreponerse a la misma, así como ha vivido el riesgo que ha significado la usurpación de tal lugar en una profunda soledad y ante el tribunal de sí mismo. Troncoso descubre este sentimiento en el seno de una de las más fascinantes ciudades, Nueva York. Ahí la fragilidad y la conciencia de la mortandad afloran en cada esquina, simplemente con el riesgo de ser atropellado, por ejemplo. Es el caos que se crea en su núcleo el que despierta el sentimiento de una falta de sentido del todo, como si bastara tener un desenlace cualquiera para que ese caos pudiera alinearse en una forma inesperada. Como la falta de Dios también se concibe como una ausencia de finalidades últimas del vivir, solo es cuando las acciones conocen un fin, cuando se concretan en algo, que la existencia pareciera caminar de forma entendible. Pero también esta realidad desfundada, sin fundamento, moviéndose entre las alturas del abismo, es la que ha vuelto persistente a las religiones, a la moral e incluso a la filosofía. La búsqueda de la unidad pareciera ahora convertirse en un reclamo ante la imposibilidad de concebir un sistema completo de causalidades establecido sobre la base de leyes inflexibles. De lo que se trata es de llenar los vacíos que la vida ha dejado con sus “despoblamientos” o vaciamiento. La vida se ha ido va-

ciando de sí misma a medida que se ha saturado en su automatismo, en sus indolentes formas de morir *a priori*, paso a paso. Lo que ocurre en las calles de las grandes ciudades se ha convertido en una imagen poderosa del sin sentido de la vida, del aparente desinterés y apatía de las que se reviste, del caos que bulle por las vías ordenadas de la civilización. Bien pudiera ser que en esas fugas que intenta el ser contemporáneo se encontrara, alguna vez, al que fue crucificado: un rostro inédito de lo divino.

La falta de Dios ha conducido a un reposicionamiento del hombre frente a sus propios vacíos y fortalezas. La tarea del héroe se le revela como imperiosa y lo que tiene que vencer en sí mismo son, de inmediato, sus acosos silentes, las carencias de las que ahora es objeto (sujeto sin objeto; sujeto sujetado, alienado; danza macabra de objetos enajenantes, dispersadores de la voluntad humana, sujeto-objeto); ausencias que lo revelan en el centro de una nada clandestina, aunque aborrecible por la mayoría. La muerte de Dios se ha convertido en el “desnudamiento del hombre”, la revelación cruda de sus realidades, la soledad que lo paraliza y lo abisma más en sí mismo: “Era solo alguien que había encontrado el mundo como era, después de haber arrojado miles de años de sueños y pesadillas para asegurar mi existencia frágil” (Troncoso, 1999: 210). Con lo anterior, Troncoso se acerca a una posición escéptica, normal en nuestro tiempo, con relación al papel que las “grandes ideas” tienen, como lo es la de Dios, la más grande y absoluta. En lugar de depender de su carácter abstracto, regulatorio y ordenador, apuesta por la posibilidad de armar una base de entendimiento a partir de aquellas cosas que han salido bien en la vida ya que, con frecuencia, han sido las grandes ideas las que han reducido el vivir a procesos mecánicos, esquemáticos, descoloridos, anónimos. ¿Habrían sido las grandes ideas las que han echado a perder la vida? Pero también es cierto que, en lugar de ellas, ¿qué hubiera podido ser? De ahí que haya llegado el momento de considerarlas como ideas-instrumento, conceptos-guía, algo en lo que el ser humano pueda apoyarse para el discernimiento de lo que le rodea.

Existen dinámicas en la vida real, cotidiana, que son más eficaces y apropiadas que muchos procesos lógicos que sigue la mente. Sin aun así es imposible no depender de estos últimos, al menos deberían empatarse con las que siguen las situaciones concretas, ahí donde los conceptos se

convierten en herramientas de construcción o predicción. A Troncoso le asombra ver cómo la vida puede evidenciar situaciones que nunca fueron esperadas del todo en una simple relación causa-efecto, o cómo el llamado de una voz puede ser más imperioso que la obediencia a un deber o ley, como es el caso de las atracciones de los encantos que buscan el convencimiento secreto de los amantes, por ejemplo. Seres que pueden atraerse de manera fatal antes de que se vean obligados a convivir o relacionarse. Situaciones inesperadas, caminos inciertos que los amantes siguen cegados por la pasión, algo que está más allá de cualquier razonamiento. Al final, encuentros amorosos que hacen levitar a la ciudad; calles que se vuelven como la piel que se toca. Encuentros frugales que crean sismos gracias a los cuales los seres se transforman. Abismos que se aceptan gloriosa y gozosamente. Ello habla de una silente conversión del exterior en la seguridad interior de los espacios humanos; riesgos sentimentales de neurosis ciudadinas.

Otro ejemplo de lo anterior lo tenemos en el relato “Punching Chicken”, del mismo volumen *The Last Tortilla & Other Stories*, en donde la vuelta al sabor de las aventuras tiene la forma de fantasmas de la infancia; aquí la visión del mundo adulto es dramáticamente sorprendente, a la que abruptamente ingresa el joven personaje para ganarse unos dólares y poder ir al cine, un mundo que le permite escapar momentáneamente de su incipiente realidad. Su encuentro paulatino con los escenarios de los campos desolados de trabajo, fuera del universo familiar y cotidiano, lo aproxima a un conocimiento que coincidirá con su madurez: descubre que los jóvenes con los que ha jugado en su barrio tienen otra faceta hasta entonces desconocida, la de jóvenes trabajadores que tienen que ayudar al sostenimiento de sus familias. Es testigo entonces de la explotación de que son objeto, incapaces de protestar e impotentes como los árboles ante el viento. La ve, ahí, en el escenario del trabajo, aceptando una paga miserable. Seres que se conocen poco, que casi no se hablan, pero que están en ese su ser: “men who didn’t talk each other, who didn’t know each other, who just seemed *there*, like the trees” (Troncoso, 1999: 169).

El dilema de Dios es tratado nuevamente en el relato “The Last Tortilla”, vinculado no al tema de su ausencia, sino al de la muerte: como si fuera el gran dador de muerte, el gran juez y ojo panóptico que comienza

su vivir habitando fantasías infantiles. Al personaje niño Juanito le asombra que después de haber tenido una explicación sobre lo que es Dios, dada por su madre, esta haya muerto al día siguiente. La versión aterradora se asocia a esta doble impresión: Dios está en todos lados, incluso porque es invisible es porque se le cree y existe. Poderoso e indetectable espía. Está donde menos se lo espera y es testigo hasta de los pensamientos, deseos y sueños más secretos. Visión en la que no existe ningún espacio para el refugio del solitario ni para una intimidad que no esté ya poblada de “intimidaciones”, la mayor de ellas, el ojo panóptico de Dios. “Está ahí donde no lo puedes ver. Está ahí cuando no crees en él. Está dentro de ti y en cada uno de nosotros”. Juanito se siente culpable por el pensamiento de haberlo querido ver, y saber más, y supone que esa es la razón por la cual Dios se “llevó” a su mamá, tal como le dijeron cuando murió. Por lo tanto, no puede ser ni bueno ni justo. Más bien, imagina “secuestrada” a su madre en el cielo porque quizá, como todos, murió sin quererlo, sin haber estado en su voluntad, si desearlo, como cuando te “roban”, en efecto. “Este Dios diabólico se llevó a su mamá porque una vez deseó ver a Cristo moverse de la cruz” (Troncoso, 1999: 146). El remordimiento no cesa en su mente y se siente culpable de la muerte de su madre por un deseo inocente de lo absoluto.

Pero no solo es un Dios vengativo y enjuiciador, sino que busca dejar sus lecciones bien claras en quienes habitan sus dominios. Lecciones como las heridas causadas al Cristo en las que se enseña lo frágil que es la existencia y lo poderosa que es su voluntad, igual a la de la muerte. A pesar de todo, Juanito deja de temerle a este Dios todopoderoso porque sabe que hará posible, al final, el reencuentro con su madre en el cielo. Esta posibilidad es capaz de vencer el miedo que las acciones divinas le han inspirado. “Algún día El se moverá hacia él, este gran El, y ese será el gran día en la vida de Juanito”. En el relato, la voz de la madre aparece orientándolo en la cena de navidad sobre la hechura de los tamales, por ejemplo. Está ahí como una voz interior que orienta los detalles más sensibles de su vida donde no dejará de estar presente. Líneas adelante sabemos, en realidad, cómo es que muere la madre, atropellada por alguien que manejaba irresponsablemente. El barrio era tomado por muchos como un lugar para carreras de autos.

El puente y la cruxi-ficción

Sergio Troncoso, que se autodefine como un escritor “Chicano filosófico”, se pregunta por qué no más gente vive la experiencia de cruzar fronteras, tal como a él le ha ocurrido, tanto geográficas como lingüísticas y religiosas. Es algo que recomienda hacer, sin obviar los riesgos que esto implica entre los que se encuentra el enfrentamiento a “lo desconocido”. Pareciera ser que la frontera geográfica que divide a México y los Estados Unidos está ahí precisamente para poner en el “límite”, como hacen otras experiencias transgresoras, pero también como indica Martin Heidegger en su texto “Construir, habitar, pensar”, para constituirse en “algo que comienza a presentarse” (citado por Bhabha). Este “tercer espacio”, que no pertenece a ninguno de los que une (no man’s land), distiende, comunica, aísla, margina; es “liminal”. La literatura de Troncoso se encuentra encaminada a reconstruir experiencias contemporáneas no tanto de los “lados” de la frontera México-Estados Unidos, de aquí y de allá, sino de su cruce y del desenvolvimiento interior que presentan quienes así son “cruzados” por el límite, el borde, el filo que continúa tensando los orígenes con el resto del destino al que se ven arrojados. Seres-puente, en perpetua transgresión inestable, interminable, aun y cuando ya no se viva en la frontera geográfica. Es un cruce que se anida en el interior definiendo acciones espirituales, moviendo los asentamientos morales y religiosos, incluso políticos. Aunque se puede entender asimismo por “puente” todo lo que ocurre debajo de él, lo que pasa por abajo, ese río envenenado que devora a quienes lo cruzan y que a su vez es un tiempo que no deja de fluir al igual que el flujo que lo transita por arriba. Puente que es cruzado por arriba (vida) y por abajo (muerte), que exhibe y oculta a la vez crímenes, negociaciones, silencios, cruces invisibles como ocurre en los relatos de la escritora fronteriza Rosario Sanmiguel, *Bajo el puente* (2008). El puente como sitio de flujos inversos, circulaciones opuestas: luz que ficha, sombra a cuyo amparo se transgrede desde el faro y muralla de la ley. Por encima del puente se encuentran la claridad y transparencia del día, por debajo la oscura gangrena del delito y el crimen consentido, las aguas negras que son el sepulcro inencontrable de cientos de muertos que lleva el río. En el relato “Bajo el puente”, que da título a su libro, Rosario San-

miguel (2008: 154) narra la muerte de Martín, un “coyote” que negociaba con agentes de la migra hasta que fatalmente muere a tiros al borde del río Bravo¹⁴

[...] se oyó otro disparo, Martín se dobló, el agua oscura del río lo cubrió, grité aterrada, quise bajarme del tubo, pararme o hacer algo pero el miedo no me dejó, busqué auxilio con la mirada, ya no había ni un alma bajo el puente, tampoco arriba, por ningún lado, sentí que todo era lejano [...] y vi cuánto silencio arrastra el río.

Nuestro autor escribe “historias filosóficas” en las que cuestiona las bases de una moralidad arrogante, impulsada por el privilegio del conocimiento, y en las que trata asuntos sobre el bien y el mal, el ser de frontera, la recuperación de la infancia, dios y la muerte, los compromisos de la escritura contemporánea, la soledad, el amor, entre otros. Existe en él una actitud ante la escritura que le ha valido duros reproches de académicos dedicados al estudio de la literatura fronteriza. Es por ello por lo que, en el oficio de escritor, se sabe reconocer en el límite, “en medio”, la otra frontera que también habita y que queda definida entre escribir para los que realmente le importan, ser entendido por ellos y, al mismo tiempo, querer ir más allá en ideas sobre su cotidianidad. Dos tensiones entonces lo ocupan: ser comprendido, para lo cual requiere de una renuncia al lenguaje inmóvil de las abstracciones; y mantener una voluntad filosófica que, sin detenerse en dichas expresiones lingüísticas abstractas, se carguen de un contenido moral. Es por lo que el escritor recurre a una imagen ampliamente desarrollada por Gloria Anzaldúa, a saber, concebirse como “un puente”, el escenario de movimientos y cruces incesantes.

La frontera, en las historias de Troncoso, adquiere el rostro de quienes la cruzan cotidianamente. Es preferentemente entendida como una zona de transición, de paso, de mutación y comunicación: puentes por donde pasan seres y cosas, muchas cosas. La frontera norte de México es un lu-

¹⁴ En el único cuento que Juan Rulfo dedicó a la frontera, “Paso del norte” se muere de la misma manera, en el río: “Allá, en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río” (Rulfo, 2000: 194). Quienes han disparado no han sido los de la migración sino unos supuestos “apaches”.

gar donde campea el destierro, lo deshabitado, el sufrimiento y la condena a quizá no volver jamás, de esta a la otra vida. Se es tanto el que cruza por los puentes, ir y venir, como lo que es cruzado, como las cosas que se cruzan en uno, como lo que le pasa a uno en estos cruces y a raíz de ellos. Entre-cruz-amiento de vías; “cruxi-ficción”; encrucijada que se resuelve de múltiples maneras; cruz que se eleva hacia los cuatro vientos para mejor sortear el caporal; sacrificios, muertes y renacimientos a diversos mundos que son cruzados apenas si se camina por el puente, pero que permite la reinención de vidas, real y ficcionalmente, ya que a fin de cuentas, como lo señala Anzaldúa, “vivir en la frontera es vivir sin fronteras” y todo vivir no deja de ser una creación imaginaria (del orden del deseo) y simbólica. En ello ocurren varios tipos de muertes como cuando se deja de ser algo y se deviene otro sobre la base imborrable, nunca olvidada, de lo que se ha sido. Seres “palimpsesto” en los que la vida escribe con violencia en una piel cercenada, seca, ruda como el cartón que se va quemando con el sol. Escritura que curte, que abre el cuerpo dolido del desarraigo, que abre las heridas hasta el tuétano. Con este cuerpo que dice, y es obligado a portar su dolor, se crea una conciencia de sí en tránsito, mejor dicho, en fuga, huyendo, escapando, transfigurándose, implementando estrategias de reconstrucción de identidades sobre la base de valores puestos en cuestionamiento; formas de ser que cambian hasta quedar disueltas en un mar oscilante de destinos comprendidos en un horizonte lejano que solo se ve alterado por esas masas vigilantes montañosas, como las llama Ana Castillo, que son las Franklin Mountains y que presiden el rostro de El Paso y Ciudad Juárez. En esta cruxi-ficción el condenado se llama “migrante”. Peregrino que busca la gloria en la tierra, antes de que otro cuento lo aleje de ella o lo entierre prematuramente. Pero también el que ha vivido en la frontera es un “cruzado”, un “biseccionado”, un ser dividido entre un aquí y un allá, aunque ahí se quede: “¿Quieren que les muestre mi bisección? (*Pausa.*) Atraviesa mi alma de un extremo al otro. Es la frontera, *brother*, la traigo tatuada en el brazo; la frontera, *baby*, la llevo atravesada en el pescuezo; la frontera, *míster*, se me ha metido al corazón y ahí está clavada. Y ahí es donde la quiero” (Crosthwaite, 2011: 167).

La cruxi-ficción es un puente entre dos mundos que solo puede ocurrir a partir de una mutación de ser, de una ficcionalización de lo que se

quiere ser y se está siendo. La misma cruxi-ficción bíblica no es más que una ficción del tránsito entre el mundo terrenal, corporal, finito, y el espiritual-infinito. Es una transustanciación como la que opera, desde su origen, la literatura. Será por ello que la cruxi-ficción ocurre en un “relato” bíblico, es decir, en un “libro”. Transustanciación del cuerpo material al espiritual o imaginario. En el caso del puente, la mutación no es de esta madera, o manera, aún y cuando muchos de los que son “puente” en la frontera acaban afirmando, por un lado, sus creencias religiosas, la fe católica, por ejemplo, o, por el otro, incorporándose en otras agrupaciones religiosas, reencarnando incesantemente. En el centro de la cruz de madera, que señala las cuatro direcciones cardinales, se encuentra el crucificado o “crucifcionalizado”, si se quiere. Cruz que es una encrucijada que asume quien cruza la frontera sobre la base de una mutación de sí mismo y que se estampa en la espalda mojada del cruzado¹⁵ por las dos culturas fronterizas.

Nadie como el escritor tijuanense Luis Humberto Crosthwaite para resumir esta visión cristiana del puente o “puentificación del cristianismo”, puesto ahora en su máxima tensión y demanda. Triste y amarga frontera de cruces pintadas o puestas en sus muros para delatar miles de muertes entrecruzadas. La parte final de sus *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) resulta ser una extraordinaria “misa fronteriza” ofrecida en una cruz des-crita:

En el norte
Estados
Unidos, en el sur México;
en medio,
de este
a oeste,
una franja (Crosthwaite, 2011: 161)

¹⁵ A la gigantesca escultura de la “X” de Sebastián, mencionada en una nota anterior, y que simbólicamente puede decirse que representa asimismo la incógnita sobre el ser de nosotros mismos (recordemos el título de una compilación de textos de Alfonso Reyes, *Con la X en la frente*), se suma la cruz que la visita del Papa Francisco a Ciudad Juárez dejó como otra más de las marcas que acompañan a las cruces “menores” de quienes han muerto en esta zona vecina de los Estados Unidos, en 2016. Las cruces, el cruce, la crucifixión, ha sido el juego simbólico al que hemos querido ligar la perspectiva literaria de Sergio Troncoso.

Encontramos en esta parte del libro fragmentos de un evangelio, de una confesión, una homilía, oración, credo, palabras de liturgia, la eucaristía, el padre nuestro (“Frontera Nuestra que estás en la tierra,/ dividiendo al mundo,/ inventada por las culturas ricas/ para mantener afuera a los pobres”), elementos en efecto de una “religión fronteriza”:

Creo en una sola Frontera, tierra de nadie espacio, área, río, muro: límite norte de México, límite sur de los Estados Unidos, orilla del mar que no es del todo agua y no es del todo arena, donde la esperanza y la desesperanza son amantes y se toman de la mano. Frontera: división, muro latente, línea divisoria, culo y corazón de Latinoamérica (Crosthwaite, 2011: 183).

La figura de Cristo queda representada por el coyote (o “pollero”, en alusión a quien atravesaba la malla de alambre que existía antes de que se levantara el muro), que guía a los migrantes en el cruce, que es como decir por la cruz (la que se cruza, la que se carga y la encrucijada a la que se arriba, en efecto, ahí donde se recibe la corona de espinas). En el texto de Crosthwaite (2011: 186) la “palabra del señor” se convierte en efectivas instrucciones para saltar el muro, esconderse, correr, guardar silencio ante el milagro de quedar vivos, después de todo: “Corránle cabrones, sálvese el que pueda”. Todo el calvario y la cruxificación del redentor son condensadas en las acciones del cruce, la huida, la captura por parte de los agentes migratorios, el reconocimiento del líder que los ha guiado en la travesía, hasta su dolorosa muerte a golpes, macanazos, patadas, de la cual un vato llamado Pedro hará un corrido que será interpretado por los Tigres del Norte.

Cualquier cruce representa una encrucijada, un desenraizamiento, la deslocalización o desterritorialización que tiene lugar con la movilidad y traslado que supone vivir atravesando, siendo puente en el cruce. Ahora el vivir “en medio”, o en transición, se convierte en un nuevo “topoi” del entendimiento; representa un desprendimiento de sí mutacional, la conversión y apropiación de algo que se va conformando en el camino. Lo que une el puente que es uno; uno es el puente: por un lado, el desprendimiento de sí, por el otro, el encuentro con lo otro, con lo que está después del límite, con lo que lo hace ser límite. Por ello, llegar hasta el límite es el

final de un camino que es comienzo de otro, el “camino del otro”. Las circunstancias orillan al límite en un movimiento centrípeto que expelle la gran lavadora de seres humanos en que se ha convertido México, para aproximar a él, situar en él, obligarlo. Zona liminar impregnada de contagios, de mundos definidos a través de intersecciones múltiples que constantemente lo transgreden, ya que está en la naturaleza del límite el contener, ser límite, pero también estar al amparo de lo que lo define en sus usos geopolíticos y demográficos. Un “amparo” que también es un asumir cierta responsabilidad por lo que pasa a “ambos lados de la frontera”, como lo es el tráfico humano, la explotación y usos políticos del migrante, así como el preocupante e incisivo problema del narcotráfico, cuya historia común se extiende a ya un siglo, ahí donde ambas naciones colindantes han vuelto permisibles sus estados de derecho. La prohibición de las drogas en Estados Unidos, desde la primera década del siglo xx, alentó las condiciones para que su producción y tráfico se detonaran en México y los países latinoamericanos, garantizando su presencia en el país que mayormente las consume (Boullosa-Wallace, 2016: XXVI). En su blog, <http://chicolingo.blogspot.com/>, Troncoso se refiere a la dolorosa circunstancia del narcotráfico en México, donde la violencia desatada con mayor intensidad en el gobierno de Felipe Calderón ha sido la contraparte del incremento de su consumo en los Estados Unidos y declara: “Somos culpables de la violencia en México”. Dicho de otra manera, si no existiera el uso, consumo y abuso de las drogas en Estados Unidos, no existiría dicha violencia en México, y toda vez que es, como se sabe, quien suministra las armas a la misma. “We are the prize. Our money is the prize” (Troncoso, 2011: 144).

Por ello, las políticas antimigratorias son vistas como acciones hipócritas que, por un lado, condenan a los migrantes mientras que, por el otro, su explotación genera ganancias extraordinarias dados los bajos salarios que reciben, además de que son un frecuente botín político que alienta el nacionalismo conservador norteamericano, como se vio en las pasadas elecciones presidenciales norteamericanas de 2016. Explotación ilegal, tolerada y silenciada en el discurso político que la usufructúa a favor de los rencores y odios más vivos de los Estados Unidos. Estados Unidos es la mano invisible que sacude la violencia en el vecino país del

sur. En la medida en que no se reconozca ello es que se estará muy lejos de cualquier solución real al problema, a ambos lados de la frontera. Se deben disminuir los riesgos que podrían poner en mayor desestabilidad dicha zona y el destino de ambos países, dada la dependencia ya estructural que mantienen. La pregunta que Troncoso se hace no resulta menos controvertida: ¿Cuál es la extraña psicosis de masas que hace que muchos en los Estados Unidos entren en shock al conocer los detalles de la violencia en México, mientras millones de sus jóvenes e hijos se encuentran atrapados en las drogas? Un balance aproximado de muertes relacionadas con el uso de las drogas en ese país habla de 56 000 al año. Casi una relación de uno a dos con relación a las muertes violentas en México, causadas por el narcotráfico. Guerra que cobra vidas a ambos lados de la frontera; situación que confronta a dos destinos fatalmente ligados en decadencia y deterioro, en miseria y muerte.

El conjuro de la finitud

Bajo la forma de una carta a sus hijos, en el libro personal *Crossing Borders. Personal Essays* (2011), Troncoso relata los pormenores de la lucha contra el cáncer que padeció Laura, su mujer. Se trata de la irrupción de un acontecimiento ensordecedor que, en la medida en que anticipa la fatalidad, cancela toda continuidad posible de los acontecimientos; anula la secuencia de procesos y desarrollos de la vida; impide la formulación progresiva de su asentimiento-asentamiento. Al adelantar el fin, la enfermedad impide su formulación pausada: el ejercicio de reconciliación consigo mismo, la evaluación de lo que se hizo y pudo haber sido. El perdón. La anticipación del fin adelanta o acelera el tiempo hasta casi anularlo. Es cuando se vive entonces en una dinámica cuya temporalidad es dramática, escatológica, incierta, incontrolable, en constante e inevitable caída libre en el “abismo”, en lo que no tiene “fondo”: “A future so uncertain it was a nauseous free-fall” (Troncoso, 2011: 25).

Pérdida de todo suelo seguro, así como abandono de la “fantasía” de la continuidad segura de los días que se suceden uno tras otro. Caída en un tiempo que no es de uno, que no se controla; vidas arrancadas del rit-

mo que han establecido a partir de la ocupación, de las cosas que se han hecho, de la manera de resolver la existencia. Tiempo que se arranca para ser exclusivo de instituciones; tiempo “enfermo” de secuencias propias de tratamientos médicos, citas, revisiones, análisis. Frente a ello se pierde la autonomía y una forma libre de disponer del tiempo para dar cabida a otras esquematizaciones de ritmos estandarizados que preludian la suspensión de lo inestable del vivir humano. Al final del tratamiento contra el cáncer, después de haber hecho todo lo indicado por los especialistas, de pronto ya no hay nada más que hacer: “The time in front of us was ours again”.

Es así como este relato de la intromisión de una fatalidad en el seno de la vida corriente, orientada a la no pérdida de su sentido, se confronta con lo inevitable, con la ausencia de todo sentido y, por ende, destino. El escritor se refiere a una “luz áspera y vacía”, a cierta desierta iluminación de las penumbras; descenso a las catacumbas donde la muerte recrea sus parques. Muerte que late en la vida a contrapulsos. En la vecindad de la muerte asistimos al encuentro de una luz ausente, vacante, sin nada en su interior como si, de costumbre, estuviera animada por todo lo que ilumina, conteniendo todos los reflejos y las miradas de todos que por ella ven. Luz en desesperanza, sólida, fría, lejana, incidental, no la del milagro, ni la que divide dos oscuridades y que coincide con el relámpago de la vida, sino la que viaja hueca, sin plenitud, la que solo ilustra el camino final, la triste mordedura de la muerte, el colorido de la vida. Luz ausente, perdida, que no ve lo que ilumina, ciega, desocupada, deshabitada; luz sin interior, sin densidad, agotada, sin futuro, condenada luz criminal. Una de las mejores descripciones para la indicación del “no tiempo” de las fatalidades es esta luz que, al vaciarse, nos vacía, nos deja sin nada, casi en el abismo, en la más profunda de las orfandades. Luz que deja de revelar para enceguecer con su vacío, con su intensa nada iluminada. Una luz sin nada que iluminar, inhumana; creada en la desolación por la desesperanza y la inevitabilidad del fin prematuro y firme.

Esta luz no es sino otra forma de referirse a la fragilidad humana y su caducidad. El código de barras en que se ha convertido el ADN pareciera prefigurar en el tiempo la forma en que vendrá la noche por nosotros a instalarnos en la madre de todas las ausencias. La vida, al final, pareciera

emerger como una fantasía del olvido mortal. Nunca se le da la bienvenida a la enfermedad ni a la muerte, pero el pensamiento de su simple posibilidad permite asumir la vida con todas sus intensidades y sin prerrogativas. Acontecimientos que representan una forma de trastocar otro tipo de muertes menos asumidas, definidas por la inacción, la monotonía, el reposo dejado de la entrega incondicional a lo anodino. Estas formas tienen el valor, de cualquier modo, de entrever lo esencial de la vida y plantear, desde ahí, perspectivas anómalas a partir de las cuales revelan este mundo en lo que sigue teniendo de maravilloso. La llegada de lo inesperado nos pone en situación de alerta y reclamo ante lo vivido, de exigencia y veracidad. Es la relativa retirada de la acción a la que convoca la que puede volver a plantear el todo de una existencia definida más allá de su presencia inmediata. La retirada vuelve a lo presente, trae a colación la presencia. El juego de la ausencia presentifica lo olvidado u oculto; es por la herida, el retardo, la enfermedad, que emana el nuevo mundo visto desde una condición de parálisis o inactividad, fuera de todo orden y proyecto productivo. ¿Cuántas obras de arte no se han creado desde la perspectiva de la enfermedad y convalecencia? El caso de Nietzsche pareciera ser uno de los más gloriosos. En fin, se trata de acontecimientos descontroladores, angustiantes en un sentido casi sartreano, que fracturan las amarras de la cotidianidad para dejarla suspendida tan solo de tubos, cables, nodos, bolsas con hidratantes, sedaciones, anestésicos, anocheceres prematuros que parecieran animar al sueño a vencer la muerte; ruegos por una mejoría que nos recupere y devuelva a la vida casi como antes, tanto por el lado de una cotidianidad insensible como por la que resulta de una vida suspendida en la anestesia; el cuerpo mantenido en vilo gracias a los avances de la medicina. Vida anestesiada, recluida en una sala de hospital, asistida por medios artificiales, mantenida en suspenso mientras el mundo gira sobre sus despertares.

Como todo escritor, el fronterizo tiene una vocación defensiva: conjurar la mortalidad, asumiendo su condición, esto es, escapar de la “caída en el caos de la mortalidad” (Troncoso, 2011: 22). Quizá el escritor busque inconscientemente enriquecer las formas de perpetuación que ya la misma escritura le ofrece. Pueda ser que en los personajes busque una descendencia-trascendencia allende sus límites, tocando a seres que, en

su inmediatez y cotidianidad puedan continuarlo de alguna manera, tal como le gustaba pensar a Rousseau con relación a la forma en que se veía fuera de sí mismo: todos los seres somos una extensión de cada uno, casi de forma musical, como lo previera Leibniz con su idea maravillosa de una “armonía preestablecida”; notas que resuenan incansablemente en el eco infinito del universo, en el silencio que solo sabe repetir luz. Una vez que son conocidos los personajes, no son olvidados, vuelven a encarnar con motivo de cada lectura, entran a formar parte del otro que lee. Al menos, se convierten en ejemplo, en un modelo de acción, lo que habla de su trascendencia más allá de la singularidad de la historia en la que nacen, de su carácter local, para navegar en el mar oceánico de las almas, por retomar aquella magnífica forma en que Sigmund Freud se refirió, al inicio del *Malestar en la cultura* (1930), precisamente al sentimiento de eternidad que nos habita: un sentimiento “sin límites ni ataduras”. Algo logra entonces perpetuar el relato al hacer figurar a personajes en circunstancias equivalentes, semejantes, multilaterales. Todo lo humano se encuentra disperso en el planeta y cualquier experiencia puede ser retomada para su enriquecimiento en una estrategia de vasos comunicantes que movilizan lo humano a diferentes escalas.

La escritura se convierte entonces en una labor de sobrevivencia, en confirmación y continuación de la existencia, de la idea de que solo se puede ser humano a condición de aceptar, entre otras cosas, su ambigüedad e indeterminación. Ante la desgracia y fatalidad del cáncer de la esposa de Troncoso, las palabras sirven a manera de conjuro; recuperan el ritual del que son originarias, se levantan para dotar de sentido al más opaco y definitivo de los límites humanos. Pero también emergen como una manera de rehacer, suturar la fisura, el rompimiento de la cotidianidad. Palabras que son voces, oraciones —que lo son: el sujeto que padece la injuria, la acción de la muerte y el dolor; el predicado de la circunstancia no esperada: todos los elementos de una oración tradicional—, ante la invasión devastadora de la muerte que nos pone en “predicamento”: “I pit these words against merciless breats cancer, prayers against infiltrating ductal carcinoma” (Troncoso, 2011: 22). Decir las palabras que circundan la enfermedad, los nombres singulares que identifican las regiones del cuerpo que ataca, casi escupiéndolas, queriendo alejarlas del entorno de

la vida, marcando un espacio de protección. Palabras que forman los signos de un escudo ante la fragilidad del vivir: “lumpectomy, mastectomy, chemotherapy, radiation”. Con ellas se busca crear un “espacio luminoso” de vida y esperanza, donde todavía es posible la lucha ante la adversidad y tiene lugar el ánimo; la pasión amorosa que se liga a la fuerza que nos hace ser. Si la luminosidad corresponde al lado de la vida, al lado que la palabra vuelve luminoso, en la otra cara de la moneda, detrás del acontecimiento fatal, yace un “dark silence”. No hay nada que decir, ni ver (sucede que ambos se determinan). Lo mismo podría ocurrir al invertir la posición de los elementos en juego, más allá de todo decir y ver, yace la muerte. Una enfermedad como esta cancela la continuidad posible de los acontecimientos; impide la formulación progresiva de su asentimiento-asentamiento. Al adelantar el fin, impide su formulación pausada, el ejercicio de reconciliación consigo mismo, la evaluación de lo que se hizo y pudo haber sido, es decir, el perdón. La anticipación del fin anula el tiempo. Es cuando se vive entonces en una dinámica cuya temporalidad es dramática, escatológica, incierta, incontrolable, en constante e inevitable caída libre en el “abismo”, en lo que no tiene “fondo”: “A future so uncertain it was a nauseous free-fall” (Troncoso, 2011: 25).

Frente a la muerte, la vida pareciera ser una fantasía que va perdiendo brillantez a medida que pasan los años y la caída en la incertidumbre se acelera; todo ello a pesar de la estabilidad que las instituciones y sus discursos procuran: un saber resistente al olvido y abandono, pero también impotente ante la vida y sus dinámicas heterogéneas. Caducidad de la vida; fantasías del olvido mortal. Pero también podría tratarse de una cotidianidad que pierde lo esencial en cada uno de sus días, esto es, cuya monotonía nos hace olvidar lo que en verdad somos y para quién o qué somos; grave pérdida de la noción de sí mismo bajo el impacto del anonimato institucional. Cotidianidad que nos impide evaluar la importancia de las relaciones que mantenemos con los demás al estarlas siempre suponiendo como seguras, ciertas, indeclinables. Solamente con la llegada de lo inesperado, de lo que no se “espera” se vuelven a aquilatar dichas relaciones, resurgiendo la presencia de quienes las mantienen.

Humanismo fronterizo

Los anteriores son elementos que forman parte de lo que Sergio Troncoso no duda en definir como “humanismo fronterizo”, a los que se suma una urgente preocupación por los demás; actitud que busca proteger lo que hay de humano en todos, de manera muy similar a lo que veíamos con Gloria Anzaldúa y Ana Castillo. Y es que lo humano nunca ha podido definirse fuera de esta vocación hacia lo otro, de ya venir de los demás como un reclamo u obligación ética. A lo mismo corresponde una exhortación para defender a los demás en su búsqueda por la autodeterminación, de animar a conocerse a sí mismo; saber de lo que se es capaz; determinar lo bueno y lo malo y vivir con uno mismo, lo cual no equivale a ser complaciente sino a asumir los retos que la vida presenta constantemente. Tarea ética del guerrero o del héroe, de quien se planta frente a lo establecido y lo desafía a partir de una exterioridad irreductible y de acciones de reconocimiento y solidaridad. Una de las estrategias de este humanismo, con muchos préstamos del pensador judío Emmanuel Levinas, consiste en hacerse mejor a partir del reconocimiento de la “vulnerabilidad” del prójimo, en la cual ciertos estereotipos de las relaciones humanas, sobre todo asimétricas, son cuestionados. Troncoso siente la necesidad de contar las historias de la gente que “cruza” o es cruzada; esa suma de voces que resume experiencias reveladoras y que dibujan el mosaico de la actual conformación de las culturas puestas en interacción gracias a los movimientos migratorios y los desplazamientos forzados notoriamente por la violencia, por ejemplo.

En el centro de este humanismo chicano se encuentra la recuperación del habla, del diálogo y la comprensión; entendimiento que le da la vuelta a una razón esclerotizada. Comunicación que parte de los seres humanos y se extiende a lo que los rodea, animales, naturaleza. Esfuerzo por retomar el sentido de lo humano sin que se pierda en lo cósmico, en lo resuelto meramente en el interés, la técnica, el dominio y control. El ser humano como fin y no como medio, de acuerdo con el principio de la ilustración kantiano. El riesgo que se corre al pensar de otra manera es que, haciendo desaparecer al otro en la mente, es decir, al considerarlo únicamente como medio u objeto, al “matarlo” en la conciencia, se esté

dando un paso irreversible hacia su aniquilamiento físico. Morir en la mente, bajo la forma del desinterés, no queda muy lejos del morir real en la vida. Dejar de ver al semejante es condenarlo a su propio aislamiento precario y aniquilamiento. Por ello, la invisibilidad es un camino hacia la nada del otro; dejar de verlo es encaminarlo hacia su ausencia, muerte y olvido.

Ahora bien, como se sabe a partir de las lecciones de la ontología fundamental del filósofo alemán Martin Heidegger (quien ya había establecido, por lo demás que “la ausencia de patria deviene un destino mundial”), el cuidado del otro, además de lo que hemos señalado con relación a la noción de “cura”, no puede evitar pasar por el discurso, por la forma en que nos dirigimos a él, ya que es el lenguaje lo que “habita el ser humano” y le da cabida. De ahí la importancia de conocer bien esa “casa”, de remodelarla, cuidarla, de ampliar su espacio para que quepan más los otros, en su decir, en el nuestro. Cada uno es ya otro, como sostuviera Rimbaud, desde el momento en que deviene una conciencia de sí y busca saberse diferente a partir de lo que es común, en primer lugar, del lenguaje que hablamos y nos refiere. La insistencia en el lenguaje tiene que ver con la forma de pensar que debemos poner en juego a partir del reconocimiento de lo que el otro es ya en uno, como se ha señalado. Es la forma de pensar dominada por la técnica, o la forma técnica del pensar, lo que nos ha alejado de los demás, instalándonos en un espacio a partir del cual son entendidos como instrumentos u objetos de interés práctico. Mientras no seamos capaces de superar esta forma de pensar no podremos encontrar al otro —y a nosotros mismos—, en un auténtico sentido humano. Esta forma diferente de pensar está relacionada con el cuidado del lenguaje; es más, en esta forma de pensar el “ser viene al lenguaje” y “nos va el ser”.

De acuerdo con planteamientos heideggerianos, es el pensamiento el que lleva a cabo la relación entre el Ser y la esencia del hombre, ya que “La historia del Ser soporta y determina toda *condición y situación humana*” (Heidegger, 1976: 68). A través del pensamiento, el Ser se reivindica para decir su verdad: la verdad que lo hace ser. El pensar es este *decir* del Ser. El pensamiento está, por lo tanto —y he aquí lo que importa—, a la “escucha del ser”, de todo ser, podríamos decir, principalmente de quien

está a mi lado bajo las condiciones más variables y apariencias disruptivas. En esta escucha, el pensamiento no es otra cosa que el mismo ser diciéndose, haciéndose cargo de su esencia en todo momento. De esta manera, la tarea del pensar no solamente sale de su versión técnica, sino de su soledad o solipsismo para ser, de entrada, una actividad que resulta ser un “llamado” de los demás y hacia ellos. Un pensar “en” y “para” los otros. Somos un acontecimiento que nos supera, pero que nos envuelve a todos en cada momento de la historia de lo que nos hace posibles. Heidegger es muy claro en estos dos aspectos; por un lado, en el carácter de compromiso del pensar, el cual no es algo gratuito, ni un medio solamente para la acción, por el otro, en el carácter no resuelto del Ser, nunca acabado o definitivo, por tanto, nunca haciéndolo cosa del pasado, como algo que ya ha sido, sino más bien en espera o esperanza a lo largo de la historia: “El pensar es el *compromiso* por y para la verdad del Ser, ese Ser que la Historia no cumple jamás, sino siempre en espera” (Heidegger, 1976: 68).

Pero el planteamiento va un poco más allá. Heidegger instala, en el poder del pensar o del Ser, al deseo o lo posible en la medida en que el “hacerse cargo” al que nos hemos referido, hacerse cargo de algo o de alguien, es a la vez “amarlo”, desearlo (para Ana Castillo, las historias de sobrevivencia son también historias de amor). Se trata de un poder amante. Tal deseo es la esencia de un poder que hace que se despliegue cualquier cosa en su “proveniencia”, es decir, hace-ser, permite ser. El “poder del deseo” hace que, de lo que se hace cargo el pensar, los demás, puedan ser. Deseo que hace ser. Al Ser, en tanto que “deseo-que-se-cumple-en poder”, Heidegger le llama lo “posible”, la “fuerza tranquila del poder amante”. Por dicha fuerza, Heidegger (1976: 72) entiende “el Ser mismo que, deseando, tiene poder sobre el pensamiento y por ello sobre la esencia del hombre, es decir sobre la relación del hombre con el Ser”. Es fuera de este elemento, que le es propio, que el pensar ha comenzado a declinar; pérdida que compensa con el afianzamiento de su sentido técnico. Se trata de la grave caída del lenguaje en la “dictadura de la publicidad” al servicio de la función mediadora de medios de cambio, “gracias a los cuales la objetivación en tanto que permite un acceso uniforme de todo a todos, puede extenderse a pesar de toda frontera” (Heidegger, 1976: 72-3). La publicidad es la que decide lo que debe ser comprensible mientras

que, lo que no lo es, es dejado de lado, rechazado. De ahí que el uso de la palabra no solo sea una cuestión estética o moral, sino que tiene que ver con una “puesta en riesgo de la esencia humana”, a cuya protección o cuidado deben dedicarse los pensadores y poetas. No se habla por hablar. En la medida en que perduramos en el habla publicitaria nos alejamos de la verdad del Ser y del hombre. De ahí la necesidad de dejarnos “reivindicar” nuevamente por el Ser, y prevenirnos por él de no tener nada que decir. Dejarnos decir por el Ser, por los seres que nos rodean, por la existencia misma en la vocación de ser humano. Será la única forma de restituir a la palabra la “riqueza inestimable de su esencia”, y al hombre, el refugio para habitar en la verdad del Ser, lo que supone a la vez, si es que el hombre algún día quiere “alcanzar la proximidad del Ser”, aprender a existir en lo que “no tiene nombre”. Preservar la humanidad de lo humano, que es su esencia.

A Day Without Ideas

Otro tema reflexivo excitante —un experimento mental del que se extraen consecuencias interesantes y que iluminan la condición mortal—, que ha ocupado a Troncoso se refiere a la posibilidad, ya digámoslo, imposible, de enfrentar un día sin ideas, esto es, de tomar un día tal como se presenta sin que nada lo prepare, al menos voluntariamente, en una condición de “arrojado” al mundo, en la orfandad que casi satura el conjunto de las emociones contemporáneas, transitándolo de manera soberana, como si se navegara por un barco rápido, cruzando el mar, dejando apenas una estela fina como huella endeble que solo desde lo alto pareciera tener historia, vínculos con un origen y un destino, es decir, la huella efímera de un relato que circunnavega un globo de voces alternas. En un día sin ideas no se puede hablar. Nada sale de la boca para llenar de ausencias o extravíos el presente que se exhibe vacío, sin profundidad. Un día sin ideas es el más llano de los acontecimientos; la invasión plena de lo cotidiano, la escucha de las voces comunes y de las acciones que se han convertido en el hábito-asidero por el que transitan cuerpos ortopédicos medicados. El día sin ideas se desliza con el paso más difícil del tiempo,

con la mordedura sangrante de lo que ya no tiene solución. Sin ideas, cualquier día es también como un quedarse en la nada, con la nada a cuestas, siendo ella la que “nadea” sin rumbo, desprendida de *todo* lo que hay, navegando por el éter eterno doméstico de las habitaciones de una casa destinada a ser una casa todo el tiempo. Es muy solo un día sin ideas: terca soledad a no decir mucho, a quedarse mudo ante la silente cascada de luz que entra por las ventanas, arrancando al silencio su descanso. Un día sin ideas es, en efecto, casi un mundo muerto y mudo: “I will not see anything at all but a tired world, a materialistic world a quiet world, a non-world. My eyes will function, but I will not see much” (Troncoso, 2011: 73). El mundo gira con las ideas, sin duda; ellas lo intervienen, aunque no necesariamente gira en torno a las mismas.

Un día sin ideas es un mundo sin movimiento; pura pasividad de las cosas; un yacer mudo que recuerda lo que es el simple estar en el mundo. Yacer petrificante que encapsula al tiempo en la forma de polvo y frío. Sin ideas el mundo desciende en su temperatura hacia niveles de congelación y parálisis ya que es la actividad humana la que lo calienta y mantiene en movimiento. Ideas-motor. Sin ideas, el mundo deja de ser la vorágine de movimientos y transformaciones, de simultaneidades y cruxi-ficciones, encrucijadas que lo dividen al por mayor, destinos que lo recorren por sus usos y meridianos creando geografías inverosímiles. Sin ideas el mundo se vuelve una esfera quieta, lisa y plana, sin huella humana. Al detenerse, nos arroja a la quietud; pasividad que no trasciende. De cualquiera manera, es imposible quedarnos sin ideas, aun cuando no creamos que las tenemos, ya que están ahí, actuando sin nuestro consentimiento, encarnadas en la verdad que somos y que nos hace ser. La reflexión sobre lo imposible es asimismo una alternativa para el pensamiento ya que explora los límites de lo posible.

Pero Troncoso manifiesta que, sin ideas, aunque pudiéramos hacer lo rutinario, actuar bajo las pautas de acción consabidas, podríamos no tener una cabal conciencia de los demás, de lo que son y representan para nosotros. La primera idea que se pone en riesgo es la del sí mismo, la de nuestro estar en el mundo y de las relaciones con los demás, con los que somos lo que somos: el conjunto de seres que define a la entidad llamada Yo. Sin ideas perdemos la capacidad de ser con los demás. Dejaríamos de

hablar y escuchar. Los demás, como las cosas, volverían a un silencio injusto. Doble condición del abandono: por un lado, las cosas nos recordarían la simple presencia en el mundo; siendo con nosotros en el marco de lo cotidiano, nos impregnarían con su simple “estar ahí” que recuerda la disponibilidad de ser ahí sin más, indeterminados, absortos, sin cumplimiento ni destino, sin nada que pudiera ocurrirnos: “It will simply be breathing, and I will not find it boring or exciting at all. It will simply be there, and I will not care. I will simply be there” (Troncoso, 2011: 74); mientras que, por el otro lado, abandonaríamos a los que nos rodean. Alejamiento de los seres: no ser para nadie, poniendo en contradicción el ser con todo lo que nos fundamenta. Sin ideas, no habría nadie, nos quedaríamos sin la historia cotidiana que documenta al individuo y que los demás registran con su presencia en el pergamino de la piel en la que se inscriben los incidentes que no se dicen, que no toman la palabra, aunque resientan sus efectos. Limitar al silencio el habla de los demás, porque carecemos de ideas, es una forma sutil y violenta de desprecio, del ejercicio de un poder mancillador. Un día sin ideas reduce el habla de los demás y, por supuesto, el nuestro, al no tener pensamientos. Es como haber perdido el “punto” en las discusiones, el motivo por el cual el mundo se arregla conforme a la voluntad y la acción.

Pero, aun así, no sería muy aventurado suponer que sin ideas podríamos volver a un mundo cándido donde las cosas y los seres mostraran por fin un rostro generoso, menos elocuente, pero al fin en reposo. Tal vez sería sano, de vez en cuando, despertar como lo hace el personaje Troncoso, sin ideas, para ver cómo puede el mundo seguir sin nosotros, sin que perturbe o lo podamos perturbar, simplemente siguiendo su cauce turbulento, accidentado, ruidoso, en sus caminos asfaltados y cubiertos de partículas de polvo contaminante. La actitud reposante permitiría por fin contemplarlo sin prejuicios, haciendo a un lado lo que sabemos de él y que quizá le quita la mitad de lo maravilloso que es, a pesar de todo. Reducir nuestra intervención para que el mundo no se incline tanto hacia nosotros, y que más bien podamos verlo alejarse como canto de sirenas que la imaginación alimenta en quienes no llegan a él y lo prefiguran desde la no presencia. Se trata de perderse momentáneamente para el mundo y tener la posibilidad de encontrarse en cualquiera de sus esqui-

nas rotas, de pronto, sin nada, en las más sorpresiva de las apariciones, con un olvido que nos vuelve extraños en un escenario de ilusiones y deseos, sin saber cuál es el camino a seguir o de si habría camino alguno. Tan solo una pausa, unas vacaciones para el Yo que tanto se afana por ser el que es. La vida podría entonces girar de manera periférica sobre indistintos centros que serían preferidos por las singularidades de sus diferencias. Podría ser el de las atracciones fatales, o bien el campo abierto donde florecen sin fin hazañas de infantes que triunfan sobre monstruos temibles y que nunca alcanzan plena conciencia, ya que quedan enclavadas en el inconsciente, dispuestos a generar historias fantásticas interminables.

Una mañana sin ideas es un despertar sin sonidos ni voces, quedo, con apenas la sensación de haber vuelto del sueño que nos ha parecido una muerte provisional, en un día caluroso del verano. Apertura sin saber, sin tener nada que decir ni escuchar, es decir, sin la inmediata presencia de uno mismo, sin que la voz confirme que estamos de vuelta, que hemos regresado de un viaje que se pierde en una oscuridad sin tiempo, pero sin la cual no podríamos volver. Sin la voz que nos nombra y recupera, sin el habla de los demás que nos confirma las relaciones que tenemos con ellos, seríamos incapaces de salir de la noche. Sin el tejido de sonidos del que formamos parte todos los días, y que se vuelve nuestra piel andante, seríamos incapaces de recuperar la invisibilidad que otorga el sueño. Sonidos que nos hacen vagar; ecos que nos hacen figurar en la otra calle donde escuchamos los pasos que damos en esta y que coinciden con lo que nunca fuimos, como indica Paz en el maravilloso poema "Aquí": "Mis pasos en esta calle/ resuenan/ en otra calle/ donde/ oigo mis pasos/ pasar en esta calle/ donde/ solo es real la niebla" (Paz, 2014: 714). Más que el regreso del uno que es cada quien, es el retorno de algo fantasmal que se configura en la noche anterior, en el descanso del Yo, es decir, cuando menos se lo espera, sin la conciencia fortificante que lo defiende del exterior. No se vuelve del todo de esas zonas de penumbra o niebla; confines del universo donde siguen licuándose las estrellas, ahí donde el polvo estelar busca la tierra del cielo, las nubes del cosmos que nunca se disipan.

Para un día sin ideas, las cosas quedan como el día anterior, sin ser tocadas, sin que sufran la merma de ninguna melancolía ni sean atrope-

lladas por la velocidad del pensamiento y la “con-ficción” de las palabras. Se quedan como están, sin palabras, sin ser sometidas al consenso de las emociones que de pronto las cambian de lugar, las entierran en el olvido, las reacomodan y componen en una danza de belleza interminable. Un día sin ideas no es un día cualquiera; sería raro, aunque, en él, las cosas podrían retomar una cierta lejanía, un descanso quizá meritorio para que después la presencia humana las recubra de ansiedad y preocupación mortal e infinitesimal. De cualquier manera, en un día extraño como éste, del que ni siquiera sabemos cómo podría ser, la tierra no dejará de girar, ni los pájaros de cantar, ni dejará de pasar el tiempo de acuerdo con la marcha monótona de los instantes: simplemente algo se irá a descansar. Se habrá creado un pequeño lago en la más árida de las zonas terrestres, como espejismo del sediento en el desierto.

Hablas

Cuando se transgreden los límites ocurren muchos cambios. En el caso de Sergio Troncoso se trata de hacer valer, al mismo nivel, vocablos en español y en inglés, esto es, sin ponerlos en itálicas, por ejemplo. Igualdad de condiciones expresivas, lo cual le parece una necesidad en contra del purismo lingüístico argüido tanto en los grupos conservadores norteamericanos, como mexicanos; voces de ambos lados de la frontera. Es otra manera de insistir en una “tercera cultura”, del “in-between” en la cual “the antipodes matter less every day” (Troncoso, 2011: 6). Pero, además, las peripecias lingüísticas de este autor van un poco más allá de lo usual ya que, habiendo estudiado filosofía, renuncia a la terminología que le es propia cuando decide escribir textos de ficción. Tal terminología la encontrará sin sentido “I wanted to get away from the meaningless abstractions of philosophical seminars”. No solo porque sería raro que pudiera producir un efecto estético o poético con tan lenguaje, sino que la verdadera razón la ha encontrado en el hecho de que dicho lenguaje lo aleja del habla de la comunidad a la que pertenece, sin que importe si se trata de un inglés sencillo, directo, que sirva para contar las historias de vida que le importan. El contraste conceptual y lingüístico lo establece

entre la naturaleza abstracta y general de las categorías filosóficas, aprendido en las universidades y los núcleos académicos, y las nociones comunes y corrientes del lenguaje de la gente. Mientras que, en Yale, donde en efecto estudió, el ser humano es antes que nada una “mente”, en Ysleta, el barrio mexicanoamericano vecindado en El Paso, donde creció, el ser humano es camino, andanza, “feet in pain” y “manos callosas”. Labor inmediata de sobrevivencia: “Adobe houses built by those hands and feet”.

La objeción hacia las instituciones universitarias norteamericanas llega, en este autor, a un límite importante, ya que en dichos espacios observa una promoción de aislamiento con relación al resto de la sociedad, así como un trato “violento” ejercido contra los que no llegan a formar parte de estas élites académicas. Trato despreciativo, odioso, que el autor ve acompañando, paradójicamente, la búsqueda de la verdad: “The nature of truth, the pursuit of abstraction in universities, was a passive aggressive violence” (Troncoso, 2011: 7). Esta misma actitud la ve reflejada en la forma en que se dirimen las controversias o diferencias de opinión entre dichas élites, dado que se habla de victoria a partir de “matar la mente” del oponente. En la que es hasta ahora su única novela policiaca, *The Nature of Truth* (2003), Troncoso aborda precisamente el caso de un académico con sospechosos antecedentes antisemíticos que ha vivido oculto en la Universidad por largo tiempo. El problema del nazismo no se desliga de la forma en que la cultura alemana generó una serie de categorías abstractas que terminaron por perder de vista al individuo concreto, en una especie de “fanatismo por el ideal”, “pensamiento asesino”:

The Germans, he felt, had a tendency to think too far, to an abstract and rigid self-righteousness that could all too easily devalue the simple aspects of daily life. Such a murderous abstractionism could be used to justify crushing something today for the sake of an escapist ideal of a far-off tomorrow (Troncoso, 2003:24).

Por ello, el uso de categorías universales o generales le parece ser la base de cierto racismo: “Judging a person as a category is the root of racism; it is the root of cruelty” (Troncoso, 2011: 8). De cualquier manera, el autor no deja de reconocer los alcances y la importancia de las indaga-

ciones filosóficas sobre la condición humana, aunque lo que le importe es ser entendido por su comunidad. Es para la misma que escribe y a quienes da voz en sus relatos. Se trata del rescate del individuo, de la singularidad de la existencia humana frente a las categorizaciones filosóficas que solo sirven, en el juicio del autor, para desprestigiar a quienes no forman parte de la misma; generalizaciones que borran la riqueza de los matices de vidas concretas. Argucias filosóficas que solo sirven para establecer distancias jerarquizantes entre los seres humanos. “I also wrote prose obsessed with details, personal stories, to give meat to those understanding my community outside the American mainstream” (Troncoso, 2011: 8).

En sus “historias filosóficas”, Troncoso cuestiona las bases de la moralidad que crean la distinción entre el bien y el mal —la divinidad de dios—, aunque no deja de creer que es la gente de Ysleta, su barrio, la que sabe más de moralidad al grado de que tendrían mucho que enseñar a gente de Harvard o Yale sobre cómo “ser buenas personas”; cómo llevar quizá a la práctica muchos de los preceptos que solo de manera general, y sin relación aparente con el mundo, se enseñan en dichas instituciones. Estas apreciaciones y actitudes le han merecido la condena tanto de los académicos que buscan la precisión y el uso adecuado de los conceptos en el análisis de la condición humana o, en todo caso, la belleza de la expresión, como de aquellos que menosprecian cualquier intento por franquear los límites de la alta y baja cultura, incluidas las manifestaciones populares ligadas a las tradiciones. Es por ello que, en su práctica como escritor, Troncoso se reconoce en el límite, en la frontera, como se ha señalado, pero también como un transgresor de la misma, instalándose del “otro lado” del espectro (en los dos sentidos del término) de la academia. El oficio de escribir le devuelve la situación en la que nació y que, por lo visto, no abandonará. Está claro que se encuentra en el centro de dos intensiones o, mejor, dicho, tensiones. La ficción fronteriza no solo es un espacio para dar voz a los que no la tienen o, incluso, recuperar voces del pasado, vigilando y convirtiendo en tesoro expresiones lingüísticas cuyo uso se encuentra en riesgo de desaparecer, sino que los actuales dilemas que enfrentan las comunidades en el límite encuentran lugar en él para ser reconocidos y enfrentados de la mejor manera posible. El escritor encarna al ser más fronterizo, y sus relatos constituyen una visión que apro-

xima lo real a su reconocimiento o toma de conciencia. Sus relatos permiten entre-ver; mirar, entre los velos de la información y la comunicación desequilibrada, los sucesos y experiencias en las cuales nos desenvolvemos. Busca detener el instante que resume dichas experiencias y, como si fuera una fotografía expandida, apreciar cada uno de los detalles de los sucesos para encontrar claves inéditas de lo que no pudo ser entendido en razón de la velocidad de la vida, muchos de los cuales habrán de quedar, a fuerza de su brutalidad, grabados en la inconciencia, en el residuo de mortandades en que se va convirtiendo el pasado inmediato. Ya no el baúl de recuerdos de una memoria inocente y cándida, llena de esplendores, sino un depósito espurio, casi una cloaca a donde va a parar la sangre de las ciudades, los fluidos de los cuerpos, los minerales, el polvo intangible, los deseos incansables, las derrotas anónimas.

La “exterioridad” del escritor (un auténtico *outsider*) lo vuelve inmediatamente un “intruso” en cualquier parte o escena, en el “invitado” pero, también con frecuencia, el extraño, incómodo testigo que le permite tener una visión del afuera. Su ejercicio contempla el rondar por la exterioridad, en la periferia de los centros imperiales, en la marginación, viendo las cosas desde un punto de vista diferente, difiriendo de las opiniones comunes y publicitarias con las que se amoldan los sucesos para su distribución social y conformista. Lo que formula la literatura de este escritor es una versión circunstancial de las cosas; el testimonio alterno que da cuenta de otra verdad de los hechos, los cuales son puestos en una narrativa equilibrada y justa, moralmente dignificante. El escritor es ya esa otredad de la condición humana al radicalizarse en su excentricidad y colocarse en el límite; al anticipar y recuperar, al mismo tiempo, los eventos que tienen, han tenido, podrán tener lugar. A través de la ficción literaria, coloca al lector donde quizá no pueda decirse, ahí donde le faltan las palabras para el horror o el encanto, para la denuncia o el grito, la inconformidad o rebeldía, simplemente por el hecho de hacerse uno con lo otro, o de encontrar lo otro en uno, como hemos señalado. A través de los personajes de ficción, el lector ingresa a la imaginación desde la cual puede recuperar lo vivido, y lo real con ello. Encuentra compasión y piedad, reconocimiento y alivio al sufrimiento. Se libera, aunque sea por unos instantes que sabrán conservarse en su memoria y sensibilidad, de

sí mismo a partir de la alteridad que el escritor crea como uno de los tantos mundos posibles a ser habitado o entendido, arrojado al cielo gracias a una ligereza no conseguida antes. La ficción no es, de esta manera, una fuga, sino una transformación interior, una mutación que ocurre en el nivel de lo imaginario y simbólico para sobrevivir a la realidad y al silencio forzado del poder del Uno sobre uno. La lectura se implanta como una tergiversación o disfraz, como una mutación provisional, “wordborg” en analogía no tecnológica con el “cyborg”, para hacer resistencia y defender los espacios de la imaginación y recreación humanas y con ello seguir creando realidades más habitables. La ficción le ayuda al lector a encontrar(se) con los demás, en los demás, y de esta manera salir del desamparo y soledad que lo reduce a la impotencia en una sociedad omnívora y desquiciante.

En el caso del lector fronterizo, las ficciones literarias le ayudan a reformular un sentido de comunidad que se ve afectado por la migración y los encuentros multiculturales, así como por disimetrías económicas y políticas. Las historias lo insertan en búsquedas análogas a la suyas, en dilemas morales semejantes a los que vive de manera cotidiana; encrucijadas en las cuales sopesa la diversidad de destinos que se abren ante él. Cada palabra dicha, personaje o historia, actúa a manera de horizontes por los cuales navegar en el vasto océano de la incertidumbre y la zozobra vivenciales, del desarraigo o desprendimiento de la piel sensible y cultural con la que ha vivido para crear otra en el espectro de lo posible. Cada historia puede ser un reflejo de la suya, de las incidencias que le han dado suerte, fortuna, desencanto y desgracia pero, en todo tiempo, representan una reinsertión en un flujo de vivencialidades que corresponden tanto a su comunidad de origen como de destino. Cada porción de su historia puede encontrar acomodo y, lo que es más importante, sentido, en las ficciones. Hablamos de una literatura que es de inmediato solidaria, de profundo interés comunitario por la legítima filiación de sus representantes los cuales, como quizá pocos ejemplos, provienen de las mismas. Lo que pareciera ser una limitación de esta literatura se convierte, en cambio, en un modelo de singularidad individualizante, cuya relación con el conjunto de aspectos que aborda le permiten tener validez general.

El escritor de literatura fronteriza parte de la marginalidad de las comunidades a las que se vincula para inscribir la posibilidad de un habla que derrote su silencio, aunque no deje de insistir en su excentricidad, ubicación periférica y orbital, en tránsito hacia nuevas formas de vivencialidad y conciencia. Excentricidad dinámica, nómada, desenvuelta en espacios lisos, de referencias inestables e identidades mudables y múltiples. Zonas de movilidad constante que se pliegan y repliegan en el límite, que se contraen y despliegan en razón de las fuerzas que se expresan en él, pero asimismo de las resistencias a favor o contra ellas. La frontera como un vientre abultado que se contrae y distiende con la presencia irregular de las olas migratorias que azotan las playas del desierto, que bañan una y otra vez las arenas minuciosas en las que con frecuencia encallan, desafortunadamente, los veleros, y en las que desgraciadamente toda huella queda borrada, vuelta anónima. Una de las imágenes más comunes de la frontera norte México-Estados Unidos es la de Tijuana-San Ysidro, en la que el hiriente y horripilante muro fronterizo se hunde en un mar oscilante, queriendo dividir una marea incontenible. Las olas se deshacen en la arena, entran en la inexistencia de la playa, dejan su espuma fértil y vuelven dóciles a la bravura del azul sediento para seguir insistiendo en el movimiento de la vida. Mientras tanto, han dado paso al tiempo en el que discurren la esperanza y el utopismo de una vida mejor; por lo pronto arrinconada ahí, al borde del abismo, en el límite de lo reconocible para muchos, entre barras que cortan la visión a ambos lados.

La literatura es una de esas fuerzas que actúan en el espacio fronterizo mediante su compre(n)sión y distensión; gracias a historias y personajes que, al poblar el mundo imaginario, pueblan el real; lo dotan de presencias actuantes. Esta literatura presentifica; saca de la oscuridad una serie de acciones y personajes que contribuyen al trazado existencial del espacio comunitario; hace que la mirada de todos vuelva sobre lo tachado, lo oculto, lo marginado, la transgresión irredimible. Palabra que crea un cono de proyección sobre una realidad con frecuencia muda y silenciada, envuelta en el horror, el miedo y la vejación. La literatura se vuelve guía, orientación, búsqueda, pregunta que desafía las respuestas que ya se han dado a los problemas: duda acérrima, insistente, puntual, cuya pretensión no es la desnudez sino el arropamiento de los seres que viven en circuns-

tancias frágiles, vulnerables. Es la relación escritor-objeto literario-comunidad la que se convierte en un paradigma interesante; aspectos que, de cualquier manera, no resultan ser privativos de esa comunidad, dado que ahora se comparten a nivel global, y cuya solución pudiera inspirar otras en diferentes latitudes. El calificativo de “fronteriza” o “chicana” o “mexi-conorteamericana”, o del “norte”, no puede limitar a esta literatura.

Una literatura como la de Sergio Troncoso busca crear un lector crítico, capaz de llevar a cabo un conocimiento de sí mismo lo suficientemente íntimo como para hacer distinciones de valor. Busca, en efecto, cuestionar al sujeto, abismarlo hacia sí mismo, haciéndolo reconocible en otros que también deben desarrollar una labor autocognoscitiva. Enfrentar al individuo consigo mismo, pero también comprometerlo a defender a los que son vulnerables o se encuentran en una lucha por su autodeterminación y libertad. Literatura que invita a vivir consigo mismo. La humanidad promovida es comunitaria y busca que el sujeto, al reencontrarse consigo mismo mediante la problematización —más allá de cualquier complacencia—, se reencontre con su comunidad, busque la igualdad de circunstancias, anhele la justicia. Como en ciertas variantes del platonismo, quien sepa encontrar el bien o el mal en sí mismo no podrá desconocerlo en los demás, lo cual habrá de ayudarlo en la promoción del primero y evitar al segundo. Confrontar lo que no se reconoce en sí mismo, lo cual permite valorar la vida: “You gained respect for life by knowing what was possible when you were truthful and critical toward yourself. Nothing was long hidden from you. You nurtured the courage and stamina to keep improving yourself the more you lived such a vibrant life” (Troncoso, 2011: 19).

Una tumba interconectada

En la “tumba” en la que, de pronto, se convierte la mesa de trabajo del escritor, la pantalla de la computadora es la única ventana viva rodeada por cuatro muros ciegos. Horizonte que se despliega en una pantalla de cristal y que permite ver prácticamente, aunque de manera virtual, cualquier imagen del mundo, y aún fuera de él. En esa ventana “plásmica” figuran frases que se suceden una tras otra, luego de que han debatido fe-

rozmente en el interior para volverse parte de la respiración. La mirada las sigue, queriendo ver en ellas lo que ya nuestros ojos no ven de manera natural fuera de ese espacio cristalino que contiene la ventana de la computadora. Espacio antirreflejante y deslizante. Antes que quedarse fijas, las pobres palabras patinan y temen salirse de la pantalla o ser borradas de inmediato gracias a una errata cometida por otras. Qué culpa tienen si todo queda entre palabras y, como casi siempre, se las lleva el viento, en este caso, el apagón que sufren cada vez que la luz deja de iluminarlas en su escenario cristalino.

Pero, aun así, las palabras le devuelven la vida al cadáver del escritor que yace en la tumba de su escritorio; lo sacan de esa oscuridad, caos y ensueño, en que mora toda creación para ser entendida con su acción. Vida que flota con ellas, respira con ellas: mantienen al escritor en vilo, que ya es una forma superior de suspenso y aletargamiento, de respiración prolongada para llegar a la siguiente palabra o frase. Agarrarse a las palabras como quien busca desesperadamente una tabla de salvación, tal como se salvó Moisés en el desierto, recibiendo las tablas divinas a manera de ley que busca ser cumplida en su enunciado escueto, mandatario, ordenador, esquemático y diagramante. Palabras que son burbujas de aire; agua fresca para la sequedad de las arenas y dudas movedizas que nos atormentan paso a paso, como sostuviera Miguel Méndez. Palabras que permiten flotar en fangos de miseria, violencia y dolor, rodeados de crímenes de toda calaña. Salir de la tumba de todos los días para entregarse a la escritura que fluye en otra dimensión que esta vida pareciera no contener. Palabras que contienen oxígeno para subsistir a la polución de la banalidad. Quizá lo que quede de cada uno al morir, los restos mortales, no sean sino estos garabatos puestos en secuencia uno tras otro habiendo querido escrudiñar el fondo de un ser que siempre se sintió deshabitado, vacío, y al que fueron llenando los demás con ideas, nombres, sentimientos, pasión y muerte, historias mínimas en las que se hicieron presentes. Ahora se quiere que la dimensión de las palabras abarque el centro de la vida, protegiéndolo, acurrucándolo y dándole de beber, pudiendo contemplar todas las gracias de este infinito universo, de cuyos versos formamos parte. Las palabras, las historias, los libros siempre serán un exceso creativo, una forma en que naturaleza se expande por me-

dio de formas increíbles hacia zonas que de otra manera no se sabría que existen. Un exceso de energía que presenta afinidades con la impulsiva y sexual. Desbordamiento de las formas que impelen hacia lo no dicho, o más bien, que transgreden lo dicho; transgresión de lo prohibido, flujos incontenibles, no solo la hemorragia de las heridas, sino los líquidos que fluyen del placer y el éxtasis, el arrobamiento por medio del cual salimos de nuestra piel a los sueños con boleto redondo, a la invención del objeto desobediente del deseo y de sus hijos bastardos; “objeto oscuro del deseo”, ya señalado por el cineasta Luis Buñuel. El placer de los sentidos llega a aposentarse para dar paso a la letra que gobierna el distanciamiento entre lo que somos y no confesamos a nadie de manera directa, porque tenemos la sospecha de que “eso” no tiene cabida plena en el mundo que vivimos.

Estamos hablando del ser que se descifra en la escritura, por supuesto, y para el que cada palabra o texto constituye apenas una máscara púdica pública que crea su rostro como si de una sombra se tratara. Ese ser del desciframiento, el ser que se descifra, no tiene la seguridad de formar parte de ningún mundo todavía: se encuentra envuelto en la penumbra; es un tibio acechante de alcobas y deseos proscritos. Debe por tanto inventar su mundo; crearlo a partir de la nada a la que pertenece; hacerlo pues utilizando su misma substancia y devolviendo la creencia de que todavía falta mucho por crear-inventar-descubrir, de que nada de lo que ha sido ha agotado al mundo y sus inclementes y desprotegidos pobladores. Cosa imprescindible, la transformación del mundo no puede ocurrir si no es con la competencia, interés y fuerza de quienes lo han vivido, sean vivos o muertos, o los que ya esperan ansiosos desde el porvenir. Es por ello que el tiempo que se dedica a la escritura es un tiempo que vuelve por sí mismo a desandarse a través de caminos interiores, ocultos, pasadizos secretos entre los muros de la fortaleza corporal, entre las paredes de un cuarto, una de cuyas ventanas es ese cristal de computadora en el cual las palabras se columpian o danzan según el son que les toquen. Prefieren el movimiento porque las presenta más audaces y airoas: es cuando más dicen en el silencio que las rodea, aunque sea mentira, puesto que es cuando desafían el equilibrio, la gravedad, e insisten en volar a pesar del peso del sentido, atreviéndose a mirar el vacío que las circunda, el

abismo que no deja de fascinarlas y llenarlas de emoción y peligro. Cuando dan esos giros es cuando más cargadas regresan a lo alto, deteniendo el columpio que las mueve. Danzan cuando andan tras una conquista, cuando es domingo y se visten con sus mejores piropos y se peinan y salen relumbrantes de belleza a la plaza y giran para atrapar las miradas. Hay que verlas bien vestidas al estilo Quevedo o Sigüenza. Ni quien les discuta el barroquismo de sus trapos o tropos elegantes, ni quiera entender que detrás de esa densa elocuencia anda la muerte tan desnuda como la luz, rondando la vida para ver a quien agarra distraído, enamorado de la sinrazón. Lo dice Quevedo (s/f), de manera admirable, en su poema “El himno a las estrellas”, donde los astros son las palabras: “señas esclarecidas/ que, con llama parlera y elocuente,/ por el mudo silencio repartidas,/ a la sombra servís de voz ardiente;/ pompa que da la noche a sus vestidos,/ letras de luz, misterios encendidos [...]”.

El tiempo de la palabra sin tiempo (una digresión)

Por ello, el tiempo de la palabra es encantado: queda seducido por ella. Retención del tiempo, protección del tiempo. Sentir que los días, la espera, han valido la pena cuando han estado llenos de palabras que han fluído del interior al exterior, o cuando las circunstancias han hecho que florezcan en la intimidad. Nunca se pierde el tiempo ya que ha estado ahí contenido en la espera de las palabras y en las palabras de la espera. Con las palabras hay tiempo que valga; ha valido de otra manera, fuera del silencio, más acá de uno, en uno. La casa del tiempo se convierte entonces en la casa de las palabras, sobre las cuales no ha habido renuncia, a pesar de la rebeldía del escritor: “Is there not something wrong with thinking your day is wasted if you do not write good sentences? What King of a strange beings are those who measure themselves this way?” (Troncoso, 2011: 105). En verdad, seres que traen a este tiempo el “tiempo perdido”, el que está ahí para ser recobrado en la piel, los sueños, el olvido, las cosas más insignificantes que nos rodean; hundir la palabra en la carne y en la carne de la palabra, como señala Rivera Garza refiriéndose a ese quiasmo compuesto por la palabra y el cuerpo, su cuerpo, tu cuerpo, el de ella:

“Nada está oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa” (Rivera, 2010: 87).

Son las palabras las que pescan al tiempo en el mar de la indiferencia. Basta con desprenderlas de las cosas, de los fantasmas que nos rodean y acosan intempestivamente. No hay nada de malo en ser de esos seres que esperan a que la palabra ilumine sus vidas y que sientan pesar si pasó un día sin que pudieran hacerse presentes. Si bien las palabras no son la vida, se habla con ellas de ella. Vida atrapada en frasquitos literales, en la pecera de las transparencias. Ellas son el cristal con que se mira, la pecera que contiene y transparenta a los seres de carne y hueso que nadan en la vida, aunque muchos en verdad no hagan “nada de nada”, es decir, “naden” en un sentido muy auténtico. Son las palabras de cristal las que muestran e incluso las que hacen posible el encuentro de las miradas, al menos del que escribe, del que lee y de lo que es visto en y por ellas (“lo que” ve y es visto), tal como lo recuerda Octavio Paz, a propósito de Juan Ramón Jiménez, en el sentido de que quienes leen poesía “se internan en realidades inconmensurables y, en esos espejos de palabras, descubren su propia infinitud. La lectura de un poema conecta al lector con una zona transpersonal y, en el sentido recto de la palabra, inmensa” (Paz, 1990: 72). Aunque la misma solo podría durar lo que de extensión tuviera el verso. Experiencia en intensidad sobre algo que no puede ser abarcado por nada (o quizás por ella misma), ya que es la nada conversión del ser.

Palabras que son el diamante de mil colores que se distiende sobre la cama del deseo. Solo que no habría forma de perderse en ellas, aunque tal vez sí con ellas, ante el temor de convertirlas en un espejo trivial, y dado que no son huérfanas de la vida. En muchos sentidos, son las madres. Constituyen una de las formas de encontrarse y recobrase, de recuperarse del tiempo y advenir con él; ser contemporáneo de un tiempo que resume sus sentidos horizontales y verticales, su paso y profundidad, capas, sedimentos, lo que va quedando en su transcurso. A las tres dimensiones características del tiempo, presente, pasado y futuro, se agrega una de profundidad o intensidades, como se veía con Deleuze y Guattari. Intensidades del tiempo. Son necesarias las palabras que llegan con el tiempo, que llegan a tiempo, que tienen el tiempo para llegar, para que la consis-

tencia del ser sea mantenida y pueda ser reconocido en el conjunto de cosas que lo distraen y pierden. Si hay necesidad de una mayor consistencia en el tiempo es porque se tiene la impresión de no existir, de no haber sido completamente con el desabasto contemporáneo de las palabras, de no poder lidiar, en fin, con la muerte: “I need the time and focus to accomplish more work to make me exist. Maybe I need to think about Heidegger again, and all his being-towards-death shit, with my death inexorably in front of me to spur me out of my trap. But that is motivation by hate” (Troncoso, 2011: 106). El anhelo de vida frente a la presencia “inexorable” de la muerte no es otro que la apelación a la palabra. Resuena con mucho el fragmento de la consagración litúrgica del ritual católico en el que se dice “Señor, no soy digno de que vengas a mí, pero una palabra tuya bastará para sanar mi alma”. De la palabra que sana frente a la “maldición”, “mal-dicción” en que se convierte la vida. Así, la palabra resuena en la cura del cuerpo lastimado de la vida. Palabras que crean el tiempo propio, auténtico, recuperado del tiempo abstracto, anónimo. Volver a sí que se resuelve en un encontrarse-habitar o poblar. El tiempo de la palabra es una recuperación del espacio habitado, de la afirmación de un espacio propio que se busca en las horas cansadas del día: “Tonight, before I go to sleep [...]” (Troncoso, 2011: 106). Búsqueda de la palabra que nos recoja, que devuelva la intimidad que procura el anochecer donde habremos de estar más cerca de nosotros mismos, con apenas una visibilidad tardía. Es la palabra la que nos habita y habilita, dispone el espacio donde somos, nos instala; crea una morada ante la intemperie alucinante de lo que no podemos todavía entender o nombrar. El habitar de la palabra se da entre las sombras del silencio, las que la noche hace vivir. Es una palabra de palabra, es decir, de verdad, lo cual podemos entender muy bien a partir del ejemplo de la poesía.

La poesía remite a una recuperación del tiempo; permite una afirmación en la continuidad del tiempo entregando diferentes “substancias” como medio de comunicación de una comunidad —en sus orígenes—, con el todo, hasta llegar a la exploración individual, subjetiva del psiquismo, las fantasías, los sueños, delirios, pesadillas, deslumbramientos cotidianos. En sus orígenes, el relato poético fue más bien cosmológico, mítico, por el cual una comunidad persistía en sus orígenes y se fortalecía en

la continuidad con la ausencia; vida y muerte enlazadas en un solo movimiento. Muerte encarnada, rostro del silencio. Pertenencia a tiempos humanos y sobrenaturales, la poesía originaria solo podría serlo de los orígenes, una di-versión que solo podía conducir a la afirmación de lo Uno indistinto del que se formaba parte. Comunidad poética y sentido comunitario de la poesía en sus orígenes, literalmente “versando” sobre el origen. De ahí que se pueda entender la di-versidad como una digresión del verso que conforma a todos y al todo, en una correspondencia incomprendible en nuestros días. Entonaciones diversas sobre el mismo verso. Variaciones de un mismo verso o canto fundamental, es decir, la diversidad creada sobre la base de lo Mismo. Movimiento entre la reconciliación y la liberación, entre la permanencia en sí mismo y la dispersión o errancia que abarca la relación con los demás. Pero también estaría la di-versión, las formas plenas de un gozo inédito, el tiempo de la fiesta o ceremonia que tienen, al menos, una forma peculiar de huir del tiempo y crear en él espacios, oasis, jardines de eternidad. Existe un fondo espiritual, afectivo, mental sobre el que se nutre, de manera muy viva, la poesía y que alimenta el sentido profundo de comunidad y unidad que late en cada uno, aun en las circunstancias agravadas de dispersión y errancia que caracteriza a la postmodernidad. En efecto, detrás de cada fuga, exilio, errancia, peregrinación, migración, pareciera estar latiendo el “hacia dónde ir” que no sea esto, que no sea eso, sino aquello hacia donde se pertenece. Es tanto un desplazamiento como un reencuentro con lo que se ha sido ante el abandono total, ante la invisibilidad de que somos objeto, nuestra propia ausencia. Solo que el allá ya es el aquí. Aun en la dispersión y atomización puede descubrirse el sentir de una co-pertenencia, una nostalgia por el sentimiento de totalidad.-

Por ello, la palabra representa una morada que va más allá del espacio físico, que más bien lo abarca pero que lo trasciende para incorporar una dimensión imaginaria o simbólica. Es el habitar histórico-cultural el que se reclama con la palabra-tiempo y que nos recupera en la unidad propia de la misma. Integración de la fragmentariedad en un solo decir que abstrae del vacío y de sus sensaciones dispersantes. Palabra, por cierto, de vecindades, de voces que juegan con la muerte en el límite. Palabra del otro; la vida populosa que se rehace y recrea en los espacios indoloros del

vivir. Palabra que “espanta”, ahuyenta “los gritos a la muerte”; cantos que la conjuran y lamentan su imbatible presencia a partir de una apelación a lo innombrable; palabra de duelo. Por ello, cada palabra recuperada del silencio, y del olvido, se convierte en una razón menos del morir.

Quizá a la palabra-tiempo, la palabra a tiempo, habría que asociar la palabra-dios, la palabra de Dios, la palabra del adiós, que es la que llama e incendia corazones. Un Dios que apenas si tiene ese nombre o que bien pudiera tener el nombre de la palabra, de cada palabra, como si en cada una de ellas se encontrara por igual, no haciendo solo a una especial, sino tratar a todas por igual, sin distinción: palabras comunes. Dios repartido en cada una de las cosas que decimos y hacemos con palabras, y que cada una fuera “en nombre de dios”, donde ninguna sería dicha en vano, ni su dicha sería vana. No habría mejor cosa repartida en el mundo que esta palabra dicha en cada palabra, pronunciada por cada boca a propósito de todo, en el grito de angustia, en la desesperación, en el llanto frente a la muerte, en la alegría del gozo más extraordinario, en el canto del dolor y la furia más desgarradora, en la simple palabra que nos decimos unos a otros y no solo cuando se ora o se invoca litúrgicamente, a pesar de que todos seamos uno ahí en comunión. Palabra común que asciende a lo alto y vive la claridad e iluminación del cielo; que deja de ser arrogante, egoísta, solitaria y de una sola voz, y desciende al nivel de nuestras bocas, llena de alimento; vaho humano parecido al rocío de los bosques, creando el espacio de lo celestial en la tierra. Palabra que nos llama, a la que asistimos tal como somos, llenos de cuerpo y alma. Palabra que nos atiende y consuela, a la que respondemos y acudimos sin pesar ni duda, que nos desnuda y viste de transparencias y rostros; ya no más máscaras, puesto que al ser del orden de lo íntimo no deja lugar a que nada se oculte. A la autenticidad de la palabra corresponde la fidelidad del rostro; la fe que cada rostro atestigua, la verdad que porta. Solo esta palabra puede iluminar; hacer de cada ser humano una provechosa inclinación del destino. Palabra humilde que acude a nuestro ser, aunque nosotros seamos los que en verdad nos deslizamos hacia ella, atraídos por su revelación, por lo que tiene que decirnos, por lo que habrá de ser con nosotros y en lo que habrá de convertirnos. Palabra a la que debemos responder; que requiere de nuestra respuesta, que no puede ser otra cosa que “llamado”:

llama que enciende e ilumina. Faro que en el fin del mundo disipa la oscuridad.

No es la palabra del despojo, la que deja sin habla, la que condena al silencio, la que entierra en vida, la que promueve esta literatura, sino la que viene a “curar”, como hemos visto, y a “sonar”, “hacer ruido”, a llenar de denuncias un mundo de asimetrías y desequilibrios. No es la palabra que viene a callar, a acallar o encallar, sino la que rompe el silencio y obliga al decir a partir de calles habitadas de vida; que busca renacer en cada cual, capaz de crear nuevas subjetividades. No es la que se ampara en otra cosa que no sea su realidad auténtica; que, además de permanecer en sí misma, sea tránsito para la acción y compasión, la solidaridad y la resiliencia. No es una palabra del sepulcro, la que está inscrita en epitafios, la de los muertos que ya nada dicen y que son más bien desdichos por quienes sobreviven. Palabra desenterrada como los cuerpos en el desierto, descubierta por el viento, por las olas del mar. Es la que no vive hasta en tanto no es recuperada, convertida en semilla interior, vinculada a otras en una cadena interminable de decires que hablan por todo y por todos; palabra imantada de emotividad y justicia poética. El mapa que traza es tanto interior como exterior. Palabra mapamundi: *orbi novarum, orbis tertius*. No es la palabra verdadera que se pretenda absoluta y frente a la cual solo hay que rendir pleitesía, sino la que viene a ayudar a decir, la que conmina a que se establezca el diálogo; es la que viene a “comunicar”, a tenderse como puente entre las conciencias sufrientes, despojadas de todo proceso de reconocimiento. Palabra que conduce más allá de ella misma, que resuena en el interior de cada lector buscando ser su acción, reivindicación y posicionamiento en un espacio de movilidad permanente. Palabra que advierte, premoniciona, adviene, se vuelve grito, reclamo, exigencia, desafío, rito, celebración, ocaso, renacimiento, búsqueda, cambio, transmutación, destino, alteridad, anterioridad, víspera, verdad, rudeza, entendimiento, asociación, esperanza, sentido, algo más que cinco palabras claves de un texto corrompido e inútil. Palabras de seguridad ante las fatalidades; tablas de salvamento frente a la furia ciega de las adversidades. No podrán ser tan solo las palabras de un decálogo, sino las que se distribuyen a lo largo de las historias de vida que se comparten en la condición finita de todos los días. Palabra que se con-

vierte en arma para combatir la fatalidad; salvaguarda de las pesadillas. Palabras al viento.

Es la palabra que nos habita y hace hablar; somos dichos y dichosos por ella, según las celebraciones del canto y las liturgias. Nuestra atención a ella es la respuesta que nos hace ser humanos. Sobra decir, en este ritmo de apreciaciones insistentes, que somos por la palabra y para la palabra. Al no escucharla, nos perdemos, caemos en el olvido, dejamos de ser. Algo cambia en nuestro interior que comienza a derrumbarse sin ella. Nuestro destino está comprometido con el suyo, ¿cómo podría ser de otra manera? Más que decir, escuchamos. No habría decir sin esta escucha que debe distinguir entre las voces que alimentan la violencia y a lo inhumano. ¡Si tan solo pudiéramos escuchar atentamente “lo que” habla y hace ser! Sin que su origen se confunda con el nuestro, somos de alguna manera lo que “corresponde”. Palabra anterior a sí misma, a la forma de ser entendida como signo, símbolo o representación. Voz que se deja escuchar y que atrae a la manera de un centro de verdad, de grave-edad. Palabra que se dirige a nosotros sin venir de nosotros o, porque ya ha estado en nosotros, retorna en su recuerdo.

Palabras pasajeras; tienen como buen cometido volver para que quien las lea recobre lo que fue en algún momento de su vida. En esto consiste la pericia del escritor, a quien le sirven de inmediato para no olvidarse en el olvido de las cosas. Espejo de palabras que va fijando los rasgos de quien escribe y lee y se descubre en ellas. Palabras al alcance de todos y que están tan llenas como para satisfacer al sujeto vacío o roto por la vida; tan vacías que pueden ser llenadas con la vida suficiente de cada cual. De igual manera, podrán alumbrar, como las estrellas de Quevedo, los caminos más torcidos y rotos por los vendavales. Habrán de ser los puentes de esos precipicios que nos devoran en silencio, de esas sábanas nocturnas que disfrazan los sueños más peligrosos, las sombras que cuidan que la noche no hiera demasiado el cuerpo. Palabras que habrán de renacer y conformar una nueva fisonomía, y que estarán ahí para devolver lo que somos cuantas veces lo queramos. Palabras que nos recuerdan e invitan nuevamente a la dispersión. ¿Qué de malo tiene que se ande por ahí, hablando?

Es por ello que el trazo de las palabras dibuja una conciencia de sí, en la que se trata de reconocer que: 1) sin ellas sería imposible ser lo que

no se ha sido; 2) y que el camino que andan por el tiempo, la orientación que fijan como estrellas que son, sigue definiendo una aspiración auténtica de humanidad. Palabras que están ahí para vernos; el testimonio que nos recuerda y muestra lo que hemos sido, material suficiente para elaborar el verso que nos canta y danza cerca de las inmediaciones de lo imposible; el doble camino que va y viene de eso que es posible hacia lo imposible ya que, sin ellas, solo queda un sentimiento de inexistencia. Son ellas las que nos hace ser en su amplio espectro de imágenes, ideas, materialidades pero, sobre todo, en transformaciones permanentes que abarcan la integridad del individuo. Cada una resume, a su manera, lo que hemos sido: “Without words, I feel as if I never existed. Yet words are a such a pale reflection of what I did, what I experienced, who I was when I kissed my children goodnight and heard them recite their prayers and goodnights to Ocistar [...]” (Troncoso, 2011: 106). Ellas nos hacen a su manera; somos en cierta medida lo que son, y nos trasladamos al decir como quien no puede ser encontrado de otra forma. Gracias a la palabra somos seres que tienen que construir y habitar un mundo, un desdoblamiento que ahora lo espacios virtuales parecieran darle visibilidad. Por ello, Troncoso se pregunta por la autenticidad de este ser que espera de la palabra todo, y que su vida no puede dejar de estar en esa espera que es de sí mismo, y que ocurre todos los días. Es la pregunta que se hace el escritor que siente que, si no escribe en el día, no vive, como si la escritura fuera una de las formas para contener el embate del tiempo e intentar cautivarlo en los dos sentidos de la palabra: hacerlo rehén de la palabra, y encapsularlo a través de un extraño encantamiento que lo captive y guarde y que no sea la tumba del escritorio desde donde escribe.

Palabra del adiós que ya no está con nosotros, aunque no sabríamos decir cuál ha sido o será; que se distiende en el tiempo y que comenzó hace mucho a ser proferida; que probablemente no ha dejado de decirse por quienes han comenzado a “despedirse” desde entonces. Quizá este-mos, al igual que el universo, en una dispersión-evasión permanente donde el alejamiento resulta significativo. Palabra que nos despidе desde su porvenir y que de esta manera lo anuncia: como seres recobrados que seremos. Palabra que nos abandona como el dios del que seguimos sus

huellas en la nieve, en el desierto-mar. Palabra de un dios que ha dicho adiós desde hace tiempo. Palabra, en fin, que reposa en el pensamiento; que medita y se sustrae a las acciones externas; que tiene tiempo para ser ella misma en el interior humano. Palabra que crea la interioridad en la que descansa; que es devuelta por ello a la paz, al silencio compasivo; que es una con el pensar; diversa en las ideas, común entre todos.

Una literatura para pensar

Una literatura como la de Sergio Troncoso permite recobrar un sentido amplio de la literatura fronteriza que busca pensar y hacer pensar, que promueve ideas y valores y rescata un sentido de la literatura como “fuerza social”. Ir más allá de lo que podría llamarse una “literatura étnica”, la cual restringe sus alcances al grado de fortalecer prejuicios que en nada benefician a la literatura en general. Prejuicio negativo comparable al que sostiene que la literatura es un simple ornamento o asunto de élites o académicos, dado que la gente “de abajo” no pareciera estar muy interesada en la lectura en general. Con ello no estaríamos más que reforzando una visión clasista de la sociedad, condenando las capacidades de aprendizaje. Prejuicio que desvincula a la literatura de la vida.

La gente pobre discute ideas. Lee. Quiere aprender. La gente pobre aprecia buenas historias. Quieren escribir bien y que sus voces se oigan. Todo mundo disfruta de una buena historia. Necesitamos también eliminar el estereotipo de que *los de abajo* no piensan y no debaten sobre asuntos morales. Lo hacen. El problema es que son con frecuencia ignorados (Troncoso, 2011: 112).

Muchos son los ejemplos que pueden aducirse a la forma en que la gran literatura ha estado vinculada a profundos problemas humanos. Más bien lo contrario parecería imposible. Aun en las obras más ubicadas en la línea del “arte por el arte” es posible descubrir alguna preocupación o debate moral, religioso, político que, con frecuencia, se adelanta a sus consideraciones “científicas”. La literatura no debe verse en un

sentido meramente estilístico o purista cuya gracia consista en un goce altamente elitista, o como una construcción artificiosa de bellas palabras. Aun si la literatura fronteriza y transfronteriza tuviera que seguir presentando historias que conciernen a las comunidades que han transitado por fenómenos transfronterizos, migratorios, lo hace de tal manera que se convierte en un artefacto de elementos ficcionales de resistencia (hace de la imaginación un arma) contracultural, en el cual se muestran valores de dichas comunidades desde una perspectiva vivencial que demanda un reconocimiento. Pero esto también nos debería alejar del viejo esquema que sostiene que la verdad se encuentra depositada en algunos elementos de la sociedad más que en otros, y acercarnos a la idea, igualmente añeja, de que esa verdad debe formar parte de un “sentido común”, que sigue siendo la cosa mejor repartida, como quiso, en el siglo xvii, René Descartes. Verdad de un todo que debe ser compartida por todos, aunque, por supuesto, existan quienes sepan más o menos de ella, sin que tenga que ser el privilegio de unos cuantos. Troncoso afirma que las historias de los chicanos podrían “enseñar a los ricos algo de moralidad, confianza, relaciones humanas o lo que es correcto”, algo similar a lo sostenido por Denise Chavez, según hemos visto. Es por ello que la educación siempre ha estado en el debate de las exigencias del “chicanismo”, ya sea bajo la forma de la autobiografía y del estilo del *bildungsroman*, como por el hecho de promover valores que atañen a una comunidad invisibilizada a la que le resulta esencial no olvidar sus tradiciones, herencias e historia. Elementos que deben figurar en la propuesta de un Humanismo Chicano como forma de definir una estrategia de incorporación a la sociedad de destino y “acogida”, pero que a la vez se formula como instancia de resistencia y exigencia de reconocimiento e integridad humana.

La literatura chicana, y ahora transfronteriza, se convierte, de esta manera, en un modelo de educación democratizada, más allá incluso de lo que las escuelas elementales pudieran enseñar a los hijos de migrantes y mexicoamericanos. Sigue existiendo mayor verdad en la literatura que en la política y los relatos históricos simplificados. Una manera de entender las prohibiciones que esta literatura enfrenta en los sistemas de educación básica y media norteamericanos tiene que ver con este profundo

sentido educativo y formativo que refuerza las identidades plurales más allá del *mainstream* que dicha cultura busca imponer a toda costa.¹⁶

Y es que a la expansión de las ideas corresponde otra en la realidad. La ficción aumenta las dimensiones del y para ser; incorpora la realidad para hacer de ella un elemento maleable alejado de la banalidad y ortodoxia a la que es reducida por las ideologías políticas dominantes. No solo figura en ella lo “que es” sino lo que “podría ser” e, incluso, “lo que no es” como dimensión que define lo que es; un elemento tan esencial a la existencia como lo son las cosas que son a pesar de sí mismas. En todo caso, se trata de la revelación de la complejidad humana en todas sus vertientes y orientaciones. Es la perspectiva del escritor la que nos instala, de entrada, en un alejamiento precautorio de la sociedad para poder entenderla como algo propio y ajeno a la vez, con el objetivo de “decir mejor las historias que deben ser contadas, adoptar perspectivas elevadas, revelar a muchos lo que han rehusado ver por sí mismos” (Troncoso, 2011: 117). La toma de conciencia de sí del escritor es sin duda inseparable de su escritura, del “deber” que asume con ella, como lo es la de dignificarse como persona, en primer lugar, y luego dar voz a quienes no la han tenido; voz arrebatada, secuestrada, hecha pedazos por la violencia. Se trata de mostrar, revelar, educar, tomar conciencia, desarrollar una perspectiva que compense la apreciación común de las cosas; atacar las visiones estereotipadas sobre los mexicoamericanos y su descendencia.

Las exigencias de la escritura hacen del escritor, a la vez, alguien solitario y social; tiene que conjugar ambas situaciones para la realización de

¹⁶ El sistema educativo del estado de Arizona ha prohibido libros de literatura de escritores chicanos, latinos, transfronterizos y mexicanos, considerados “estudios étnicos”, tal es el caso de *Loverboys* de Ana Castillo, *Mexican WhiteBoy* de Matt De La Peña, *Drown* de Junot Díaz, *Puro Teatro: A Latina Anthology* de Alberto Sandoval-Sanchez & Nancy Saporta Sternbach, *Red Hot Salsa: Bilingual Poems on Being Young and Latino in the United States* de Lori Marie Carlson & Oscar Hijuelos, *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros, *Curandera* de Carmen Tafallo, *Bless Me Ultima* de Rudolfo Anaya, *Two Badges: The Lives of Mona Ruiz* de Mona Ruiz y Geoff Boucher, *The Devil’s Highway: A True Story* de Luis Alberto Urrea, *A Place to Stand* de Jimmy Santiago Baca, *Like Water for Chocolate* de Laura Esquivel (Yara Simon, “These Are 12 Ethnic Studies Books Arizona Doesn’t Want You to Read”, versión en línea en <http://remezcla.com/lists/culture/banned-books-arizona/> [consultada en 13 de septiembre de 2017].

su obra artística y desarrollar una visión acorde con sus circunstancias. Y es verdad que el “posicionamiento” del escritor frente a su realidad le permite contrarrestar los de individuos pertenecientes a otras condiciones sociales o puntos de vista. Troncoso tiene la convicción de que por ejemplo “la gente rica no tiene por qué tener relaciones de vida y muerte con la verdad y sus preguntas; pueden ignorar la verdad y aún prosperar materialmente” (Troncoso, 2011: 120). Es la extracción de clase, raza o género la que permite realizar estas evaluaciones que, a la larga, resultan ser constructivas de nuevas actitudes y elementos que acabarán fortaleciendo a las culturas subalternas.

La condición del escritor, a la vez solo y vinculado a su comunidad, puede ser pensada desde la bella expresión de “*traveling alone together*”. La soledad, en compañía, existe tanto para leer como para escribir. Aunque el escritor viaje solo, se encuentra en compañía de sí mismo, por lo tanto, no tan solo, o es cuando menos solo está: lo rodean y habitan mundos internos y externos. Es lo que se ha dicho, por ejemplo, sobre dos grandes poetas norteamericanos: Emilie Dickinson y Walt Whitman. Las ideas poéticas de la primera siguen buscando, en el aire, profundidades a las que no han llegado las palabras todavía. Del segundo se admira la entusiasta camaradería, su apertura al sexo, los migrantes. Pareciera que viajan solos ya que lo hacen al interior de sí mismos, escuchándose, y con ello al lector que ya desde ese espacio se prefigura. Su voz interior figura en los ojos del lector, como cuando sor Juana Inés de la Cruz declaraba la conversión de los sentidos del oído y de la vista: “Óyeme con los ojos”. Así, estos poetas son escuchados luego de que ellos mismos han afinado su oído interior al escucharse a sí mismos. Al andar consigo mismos, lo han hecho con todos, y solo por formalidad se puede decir que “ellos” son “otros”, cuando en realidad somos el “sin nosotros siempre”. Hay alguien, el escritor, que estuvo antes, aunque con la posibilidad de ser alcanzado en todo momento; hay otro que viene después, el lector, que está ya en la obra implícitamente concebido en el diálogo que el escritor tiene consigo mismo, a partir de sí mismo y del material de sueños que elabora. Algo muy parecido al celebrado capítulo 7 amoroso de *Rayuela* de Julio Cortázar (2002: 53) donde es una mano, una pluma, una letra la que magistralmente va dando figura a unos labios, boca, rostro:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago renacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara [...].

A pesar de que llegue el día en que la literatura chicana, fronteriza y transfronteriza sea vista como formando parte tanto del canon mexicano como norteamericano, seguirá formando parte de una región híbrida, llena del color mestizo, café como el barro, “el color más complejo de los colores”. El escritor chicano o fronterizo seguirá siendo un ser de “en medio, preguntando, cuestionando” (Troncoso, 2011: 124). La idea de “pertenencia” ya no pareciera ser algo confortable dadas las preguntas que se deben que responder, así como las perplejidades que plantean los tiempos actuales. El origen y los constantes renacimientos a los que es tan propenso el escritor de fronteras, de límites que se debilitan y de actuaciones que los transgreden de manera permanente, parecieran haberle conducido al convencimiento de que la mejor manera de pensarse a sí mismo es como “seres en transición”, en constante mutación, seres de la “tierra media”, de la “tierra baldía”, de la “media luna” (como en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo,¹⁷ escritor de un centro periférico, como se verá más adelante), de Nepantla o tierra de en medio, ahí donde el mundo “reverdece con vida”. Seres de barro dispuestos a amoldarse a partir de sus propias manos.

En la medida en que la poesía le permite al escritor tomar cuidado de sí mismo es que puede hacerlo del futuro lector. Lo maravilloso para él es recobrar desde su ausencia, desde donde nunca ha estado, aunque a partir de la situación concreta del escritor. Desde un no-ser que ya el escritor saca de la nada, o inexistencia, para ser colocarlo en el verdadero centro de la presencia de la palabra que habrá de ser repetida con cada lectura, el escritor es, en sí mismo, otro para que su obra pueda tener sentido: el sonido que queda latiendo en el aire de los poemas de Dickinson: talla de palabras, contornos que se pierden en la modulación del sonido

¹⁷ Resulta inquietante que haya sido un escritor del sureste norteamericano, William Faulkner, una de las influencias más reconocidas del boom latinoamericano.

de la idea, del sentimiento, de la intuición, del canto. Y al dialogar consigo mismo el escritor no solo prefigura al lector que será, sino que ya es un pensamiento que provoca pensar. En cierta medida, escribe para pensar. Es una reflexión que se dirige a sí mismo como modelo de comprensión del otro. En la poesía, el pensamiento ha dejado de ser una tarea solitaria, un monólogo, letra vacante y abstracta, para convertirse en una comprensión reflexiva que no puede realizarse sino en el diálogo, en la armonía y desarmonía que se instala en la arena de las ideas. La poesía, en este sentido, pareciera colocar lo otro en el interior de lo uno para simplemente encontrarse en el elemento de lo extraño, como lo sostuvo Hegel.

Es ahí donde podrá ser recobrada y devuelta a lo uno por la (di) versión del lector. Recuperación de lo uno en lo extraño por mediación del lenguaje, que no es sino como uno. Solos-juntos, el autor y el lector cumplen la “promesa de la palabra”, lo que está entre líneas, “in between”, el a-penas de la zona fronteriza, en la “tierra de en medio”, donde habitan los seres de barro colorido. Entre lo dicho, la promesa. Moverse de esta zona es olvidarse de sí mismo en la coyuntura que marca, traza, una realidad a la vez interior y exterior: “Cuando he ignorado esta ‘búsqueda de mí mismo con una perspectiva aguda’, por darle un nombre, me he ignorado” (Troncoso, 2011: 168). Ser sí mismo no puede entenderse sin esta vocación por sí mismo; este buscar en sí mismo que nos recupera y concede una identidad afirmativa frente a lo que no es como uno. Modelos de ser análogos, conmensurables, suplementarios, compatibles. Aun y cuando no se leyeran los poemas, la búsqueda no podría interrumpirse puesto que es comandada por otra instancia o fuerza, a saber, la poderosa ausencia del otro que derrota al yo en sus pretensiones narcisistas. A pesar del olvido, del abandono, del poco interés que la poesía llega a tener, el poeta sabe que su búsqueda en la oscuridad no puede detenerse y sigue para “santificar y desmentir la vida”, para “levantarla de lo que es” (Troncoso, 2011: 168), para enfocarla con palabras y “crear un llamado a lo que fue y es cuando vivimos”. Llamado a *lo* que necesita ser nombrado de la existencia y no puede posponerse o silenciarse: frente a *lo* que no se puede callar y a *lo* que es convocada la poesía, a la plaza de la celebración pública y gozosa, al banquete del deseo y del amor, al encuentro y comu-

nión de lo humano, a *lo* que nos hace ser, finalmente, a *lo* que responde la palabra, como hemos señalado.

La literatura chicana, fronteriza y transfronteriza, se encuentra firmemente ligada a su comunidad,¹⁸ funcionando como una instancia de vinculación y reconocimiento, de conformación de subjetividades y nuevas espiritualidades. Las historias que se narran tienen un cometido ético de reestructuración formativa. Esta literatura es un acicate, motivación a la autorreflexión comunitaria, reintegración y reincorporación de elementos culturales dispersos, fragmentarios, alejados unos de otros. El contar historias tiene también un alto valor educativo y ético. Es a partir de los ejemplos que las mismas describen, personajes que actúan, deciden, reflexionan, que el lector afianza sus valores, así como puede entender que lo que lee es probablemente un laboratorio donde las condiciones y experiencias humanas son llevadas a ciertos límites o fronteras, dentro de los cuales “cae” la suya. Cada frontera es así un vasto experimento de resurrección.

¹⁸ Es una pena que Carlos Monsiváis no lo haya visto desde un inicio, no así alguien como Elena Poniatowska, quien traduce al español *House on Mango Street* (1991) de Sandra Cisneros y quien es, de su generación, la mejor enterada de la literatura chicana favoreciendo con prólogos antologías de relatos de migrantes en Estados Unidos, entre otras muestras de solidaridad, como es el caso del libro *Derechos en tierra ajena: mujeres, violencia doméstica y migración* (2009), coordinado por Araceli Calderón González.

*Cristina Rivera Garza, una lectura de Juan Rulfo
y la adivinación del ser en el desierto*

Así pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible.

MICHEL FOUCAULT, *El pensamiento del afuera*

Como cronista del desastre me quedé corto.

JOSÉ EMILIO PACHECO

Cristina Rivera Garza¹⁹ es una de las más extraordinarias escritoras mexicanas contemporáneas. Su obra literaria, creada ante muchos desafíos y retos estilísticos, alterna con vigorosos ensayos donde discute las nuevas formas de la escritura para generaciones que no tienen tiempo que perder, pero que se encuentran antecedidas por un enorme cúmulo de información dadas las nuevas tecnologías y las llamadas redes sociales. Firme heredera de una tradición especulativa sobre la escritura, notablemente la francesa de los años 1970s y 1980s, así como de ejemplos literarios vanguardistas y de corrientes reflexivas norteamericanas sobre el papel de la escritura, el libro, el lector, la literatura, atiende con cuidado los cambios que la aparición de lo virtual, la comunicación en redes sociales, las nuevas formas de diálogo con la tradición, la historia y la ficción, han traído consigo, contenidos, a su vez, en nociones como “apropiación”, “desapropiación”, “necroescritura”, “intervención”, “curaduría” entre otras sugerentes. Ella misma es, con mucho, una de las más complejas escrito-

¹⁹ Es autora, entre otros libros, de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (ensayo, 2016); *La muerte me da* (2007); *Los muertos indóciles* (ensayo, 2013); *El mal de la taiga* (2012); *Verde Shanghai* (2011); *Nadie me verá llorar* (1999), premio nacional de novela Jesús Romero Flores y Sor Juana Inés de la Cruz; *La Castañeda* (ensayo, 2010); *Lo anterior* (2004). Mantiene un blog muy exitoso, “No hay tal lugar”, donde pone a prueba sus esquemas e ideas para futuros libros, así como una comunicación feroz y constante con sus lectores: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>.

ras mexicana con un alcance e importancia a nivel internacional.²⁰ Atrevida, desafiante, exigente consigo misma, sus diálogos con la tradición, como veremos para el caso de Juan Rulfo, le han valido varias incomprendiones por parte de quienes se sienten cuidadores de la misma y sus eternos albaceas y herederos. Frente al semblante marmóreo con el que se ha querido inmovilizar al escritor mexicano, Rivera Garza, se ha propuesto un diálogo inquietante, motivador y enriquecedor con la obra para convertirla en una memoria viva, interactuante.

Lo que ha buscado plantear es un nuevo camino para las escrituras transgresoras que, obviamente, buscan ir más allá de ciertos límites impuestos, para caminar con los ojos de los lectores que se han edificado bajo una colaboración colectiva intensa, imaginativa, a partir de interlocuciones y resonancias de discusiones anteriores. De acuerdo con sus tesis, lo que llega a la escritura es una voz colectiva que ha madurado en un trayecto de reapropiaciones, pero que se ha encontrado a la deriva frente a una gran cantidad de accidentes impredecibles; que no ha buscado detenerse ni en sus términos y que, incluso, busca pretendidamente quedar inconclusa, no sin antes minar certezas consabidas. Escritura que busca recuperar el horizonte de una “mutua pertenencia al lenguaje”. Se trata de la comprensión de la escritura como evento que supera ese vano espejismo del libro que pareciera resolverse en su cómoda unidad somnolienta y olvidable en cuanto la cuarta de forros cae para hundirlo en el rincón de los olvidos prematuros. Lo que Rivera Garza busca es una escritura de ideas y de posiciones que trascienda la materialidad del libro, que no se deje agotar incluso por su (mono) grafía. El libro no es la tumba de la escritura ni el testamento del escritor a propósito del tiempo: es más bien el testimonio de un alma viva que busca no dejar de compartirse, de estar vinculada al origen indistinto del que ha partido, de ese mar indiferenciado de voces que la han acunado. Voz de los sueños, de las fantasías recuperables, del dolor contenido en cada frase para que logre alcanzar la tensión necesaria que la vuelve poética. Sentir de una comunidad que se encuentra en el origen, y que todo origen tiene esa carga comunal. Bajo

²⁰ En 2017, el Latino Book Review la nombró la académica del año en los Estados Unidos, reconocimiento que coincide con su nombramiento de coordinadora del primer Doctorado en Escritura Creativa en dicho país, que tiene su sede en la Universidad de Houston.

esta perspectiva, la escritura no deja de seguir siendo una marca social, la inscripción de un vivir compartido. Re-escrituras, redescpciones, reorganizaciones, comunalidades; nuevas “turas”, “ismos”, “seísmos” que se inscriben en el ritmo acelerado de la posmodernidad, y ahora, los tiempos de la “posverdad”. Cuños del lenguaje que navegan las aguas procelosas y cambiantes del siglo XXI, que habrá de moverse al unísono de los grandes desplazamientos sociales y de las tensiones globales.

Existe un contexto que a la escritora le interesa destacar, a saber, las dos últimas décadas de violencia vividas en México. El insoportable número de muertes a raíz de la llamada “guerra del narco”, con un estimado de 200 000 decesos a partir del sexenio de Felipe Calderón y más de 35 000 desapariciones (*The Associated Press*, 2017),²¹ pero también, y porque ella es nacida en uno de los estados fronterizos con mayor número de estos problemas, los feminicidios, el tráfico de seres humanos controlado por grupos delincuenciales. Su planteamiento sobre la “necroescritura” tiene, en esta situación, una de sus explicaciones. Como veremos más adelante, la elección de Juan Rulfo como centro de uno de sus más polémicos ensayos, gira sobre esta cuestión: Comala no es más que una “necrópolis poblada de exmuertos” (Rivera Garza, 2013: 17). Un reconocimiento a la presencia absoluta, contundente, de la muerte en el contexto del México contemporáneo. Nunca se había escrito tanto sobre la muerte y la violencia en el país: la abundancia de las llamadas narconovelas resulta abrumadora y el hecho de que, en efecto, la nota roja ahora es primera página común en la mayoría de los periódicos y medios de comunicación masiva a nivel nacional. Nunca tanta tinta había corrido sobre tal cantidad de sangre derramada entre una población que no sabe defenderse en una guerra que nunca ha sido declarada y que, sin embargo, es la que resiente las “bajas”. Frente a ello, la literatura reciente pareciera perseguir los hilos calientes de sangre que corren por la tierra, tal como lo encontramos en los relatos extraordinarios del mismo Rulfo, o de García Márquez e incluso José Revueltas; sangre que busca volver al origen en una no pedida recuperación de la pureza e inocencia: fertiliza-

²¹ El máximo al que refiere la nota es al mes de mayo de 2017 tan solo con 2186 muertes, cifra récord para un mes. El sitio <https://elcri.men/> mantiene información actualizada sobre el crimen en México.

ción macabra ofrecida al dios de la droga, protector, de cualquier manera, de un Estado criminal. Letra que sigue a la sangre; que la huele, escribe, literal y metafóricamente con ella, que va tras de su huella hundida, cálida, para ver cómo se escapa del cuerpo, rota, desgarrada, y retornar al origen; succionada por la tierra, escapándose del crimen, huyendo de las formas del odio y la maldad para volver a ser savia pura, sangre que la inocencia devolverá a sus fuentes.

La pregunta es clave en Rivera Garza: ¿qué significa escribir en un contexto de violencia, inseguridad, crímenes, muertes, inestabilidad, desapariciones, secuestros, impunidad? Ligada a las posibles pretensiones que pudiera tener la escritura en nuestro tiempo y contexto, señala que “Si la escritura se pretende crítica del estado de cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?” (Rivera Garza, 2013: 19). Escrituras de resistencia, desarticulación, incluso de sabotaje, impedimento, de lucha si se quiere. Rivera Garza (2013: 21) hace un recuento rápido de las formas que han sido usadas por los escritores a lo largo del xx, en este camino arduo de desarticulación que habrá de conducirla, al final, a la idea de una “poética de desapropiación”, ligada a las poéticas de las vanguardias, por supuesto. Así, habla de la

denuncia indirecta, el rechazo de la transparencia del lenguaje o de la idea de este como mero vehículo de significado, una cierta sintaxis distorsionada, a la constante crítica a la referencialidad, el socavamiento de la posición del yo lírico, la derrota continua de las expectativas del lector.

Rivera Garza considera que muchas de estas alternativas se han vuelto obsoletas gracias a las estrategias “del poder de la necropolítica”. De ahí la necesidad, por ejemplo, de pasar a procesos de creación “eminente-mente dialógicos”, en donde queda fuertemente cuestionada la función del autor como otorgador unánime del sentido textual para que, frente a lo que se dice, el lector tenga mayores oportunidades de ser escuchado, de figurar en el texto de manera justa, de no ser alguien al que, por extrañas razones, le será dicho lo que pudo haber dicho y no lo que ha sido dicho en el seno de la verdad. Ante el imperio de la unicidad del autor, e

incluso de la caverna en la que observa un desfile de apariencias que lo tienen como centro, encontramos un deslizamiento hacia la plaza pública y la pluralidad de sentidos que cualquier lectura es capaz de provocar y convocar. Si es verdad que muchos escritores confiesan no detenerse ante las expectativas del lector, no menos cierto es que ahora el sentido de la escritura contemporánea atiende necesidades de descubrimiento y exposición de una verdad que necesita ser mostrada en todas sus aristas y para todos, exigiendo su colaboración.

La “desapropiación” resulta así ser parte de una poética de la narcoescritura en la que se renuncia al sentido de propiedad del texto, de bien exclusivo de un autor; pero también podría entenderse la desapropiación de forma heideggeriana donde el autor renuncia efectivamente; se aleja del mundo, se retira para dar paso a sus maravillas y permitir que tenga lugar el acontecimiento, el acaecimiento de lo que es antes de que quede atrapado en las pretensiones narcisistas del sentido. Desposesión de la autoría para dar paso a redes de “comunalidad” de la escritura, un término que Rivera Garza (2013: 23) rescata del pueblo mixe, que “al desvelar el trabajo colectivo de los muchos [...] atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado”. Comunalidad que se refiere no tanto a la que forma el autor, el texto y el lector, sino la que se deriva del hecho de pertenecer a un lenguaje que nunca va a la deriva, así como al trabajo colectivo con otros y que está en la base de la constitución del texto contemporáneo. Se trata de formular un concepto de “autoría plural” capaz de mantener la tensión de las diferencias y proximidad de los géneros literarios sin las estrictas oposiciones que los han enfrentado, de suerte que en tales textos comunitarios o comunales coexisten, se mezclan, se suponen, aparecen juntos, lo literario y lo no literario, la pretendida realidad o la supuesta ficción, la autoficción y los reflejos de la vida concreta y dialogada. Todo lo cual contribuye a la tarea impostergable de “fabricar presente”, noción que la autora toma de Josefina Ludmer. Verdades que emergen ya no en el seno de discursos o disciplinas privilegiadas, sino de su coexistencia, de la forma en que colaboran más allá de sus limitaciones formales, de cara al vivir, a experiencias singulares y puntuales, dadas en la velocidad del vértigo y la caída en el

tiempo. Movimientos, a fin de cuentas, entre lo propio y lo ajeno, entre el “yo-sotros” y los contextos emergentes de refugio, entre la transgresión de las fronteras y los límites unipersonales.

Desapropiación y des-ajenidad: volver propio lo ajeno y des-enajenarnos de nosotros mismos. Instantes de liberación o fuga que ya han sido celebrados por varios poetas de este siglo. Recobrar las huellas o “inscripciones” de los otros en uno; volver narrativo un cuerpo que nunca ha dejado de padecer, experimentar, sentir placer y dolor desde que está en el mundo, de cara a una naturaleza que no lo olvida y que, por el contrario, busca recuperar a costa del todo, llámese lodo posindustrializado o deshecho febril ortopédico. Estrategias, por lo demás, liminares, situadas en zonas de contacto, ahí donde las fricciones han creado retos y anhelos, donde las soluciones no pueden aflorar si no es tomando en cuenta la coexistencia, la simultaneidad de vidas que crean el mosaico irrenunciable de la humanidad. Un ejemplo de la escritura interventiva que la autora ha venido promocionando se encuentra en su ensayo dedicado a Juan Rulfo, aunque después habremos de referirnos a una de sus obras literarias propiamente dicho y que tienen que ver con la temática de este libro.

Del abismo al cielo

Sin hacer caso a esa leyenda negra que pesa sobre Juan Rulfo en el sentido de que casi no hay nada que decir sobre su vida y obra, puesto que todo se ha dicho, Cristina Rivera Garza desafía cualquier certidumbre en ese sentido y ofrece, con su libro *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017),²² una intervención creativa sobre una obra que según ella misma

²² El título es una expresión evidentemente rulfiana dicha por el personaje Miguel Páramo cuando confiesa haber perdido a su amada en Contla, y que no corresponde sino a la visión que tiene de la entrada al mundo de los muertos. Sus apariciones en la vida de Eduviges parecieran haber servido de modelo a las que tendrá Prudencio Aguilar ante Úrsula en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. De hecho, los nombres de “Prudencio” y “Melquiades” aparecen en la novela del mexicano. Rivera Garza destaca un párrafo que muestran cómo el modelo rulfiano está presente en la obra del colombiano: corresponde a la noche en que el padre Rentería no puede dormir y que es cuando muere Miguel: “El padre Rentería se acordará

confiesa, le ha acompañado desde los primeros instantes en que comenzó a leer y escribir. En efecto, se trata de una intervención que es una recreación, que es una lección de apropiación de una obra que debe estar leyéndose constantemente, no solo a partir, y en este caso de manera muy especial, de las circunstancias que rodearon al autor, sus oficios para ganarse la vida, trabajos muy bien enmarcados en el periodo del llamado “milagro económico mexicano”, sino en función de la tarea del presente del lector y escritor, quien tendría la osadía de hacer figurar en los silencios, o rumores rulfianos, según se le vea, presupuestos que ya actúan desde el futuro que habrá de recordarlo. No hay límites de figuración para una capacidad narrativa como la de Rivera Garza, quien se propone algo más que una recreación de Rulfo y sus circunstancias, de sus caminos andados como empleado de la Goodrich-Euzkadi, a partir de testimonios de gente que lo conoció por la sierra de Oaxaca, haciendo uso del recuerdo imaginativo de las fotografías que tomó de esos lugares agrestes, como lo es el hecho de tomar, aquí y allá, frases rulfianas que suenan de nuevo a otra cosa, que vuelven a nacer con el hechizo de quien las recuerda (la palabra es de quien la trabaja y ara con ella la tierra fértil de los sueños), con la emoción de quien se transporta con ellas por el camino de la intimidad, el silencio, las nubes, el canto elocuente de los ríos, las voces que, como sombras, son también sospechosas de vida.

Rivera Garza sobrepone historias en los textos rulfianos de forma que los continúen, ahonden, recobren, asistan, precisen, agreguen, sean reapropiados y recuperados, vueltos a leer desde la escritura del abismo, desde la condición de quien vuelve del futuro al presente rulfiano que no ha dejado de ser y que, incluso llama la atención, previendo la mirada de futuros lectores ya instalados en el limbo de la realidad imaginativa del escritor descubierta en sus silencios y noches estrelladas, desde las alturas de la redención de donde desciende el viento para traer la novedad de voces ocultas.

muchos años después de la noche en que la dureza de la cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo” (Rulfo, 2000: 92). Párrafo análogo al meteórico inicio de la novela de García Márquez: “*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo*”.

Lo dice muy al inicio de su libro (¿testimonio, ensayo, diario, recurrencia obsesiva por el recuerdo de sí mismo?): lo que le ha interesado de Rulfo han sido las relaciones que la escritura tiene con la vida. Algo imposible de resolver del todo ya que, si se conocieran, la literatura habría dejado de existir hace tiempo. Si algo la mantiene viva es precisamente no contar con una clara solución a dicha relación y seguir manteniendo un enigma, un misterio que la vida se encarga de ir complicando, quizá bajo la misma pauta literaria. ¿Cómo se estampa la vida en la obra artística, en general? ¿Cómo define la obra a una vida, a las muchas vidas de sus lectores? ¿Cómo crea una obra vidas ajenas en la vida propia de quien lee? ¿Qué o quien vive y renace con cada lectura? ¿El autor, el lector, todos? ¿A qué corresponde, responde la obra? ¿Qué crea una obra artística? ¿Una obra? ¿Un mundo, otra vida? ¿Cómo alterna una obra en las vidas? ¿Cómo una vida inspira una obra y vive y perdura en ella? ¿De qué manera la vida se eterniza en la obra y deviene algo singular y concreto con cada contemplación, ejecución, lectura, recuerdo? ¿Qué vive en la obra? ¿Cómo pueden entenderse, compenetrarse, comprometerse e intervenir la obra y la vida?

Lo que le importa a Rivera Garza (2017: 14), de Rulfo, es “la materia de sus días como escritor”, es decir “las condiciones materiales que hicieron posible que un hombre nacido en 1917 en la provincia mexicana pudiera ganarse la vida escribiendo o para escribir”. Se propone resolver la provocación “intrigante” del escritor argentino Ricardo Piglia en el sentido de que quizá la “verdadera historia de la literatura” se esconda en los papeles de trabajo de los escritores. Así, habrá de tomar como referencia las ocupaciones centrales que Rulfo desempeñó en la época clave de la modernización de México, a mediados del siglo pasado, como agente de ventas de la aludida compañía de llantas, hasta su labor de documentador en la Comisión del Río Papaloapan (1955). La labor de escritor, así como la también afamada de fotógrafo, son referidas a dichas ocupaciones por Rivera Garza con una agilidad narrativa sorprendente como para poder incluir en ello no solamente lo leído hasta el olvido, o la saturación de la memoria, el juego libre de las frases y sus composiciones inverosímiles, sino la aventura por los mismos caminos recorridos por Rulfo y obtener de ello una mirada nueva, la suya, la de

cualquiera de nosotros.²³ Abismarse así en la letra como en la tierra que pisaron sus pies cansados. Lo que la ha conducido en los caminos montañosos han sido las palabras envueltas en el candor del recuerdo, en la memoria fija de una esencia de la que la autora no puede desentenderse. Así como mira el camino que pisaron esos pies insólitos, contempla el cielo por el que Rulfo vio pasar las nubes como pensamientos, y las distancias que existieron entre uno y otro, contenidas por las montañas que se volvieron más bien celosas guardianas indómitas de ellos y de los ecos de las voces en las que alguna vez moró el desencanto, el dolor y al abandono. Al filo del desastre, Rivera Garza se propone, como reza la sentencia homérica, “recordar lo que no vivió”, es decir, hacer pura ficción con todos los elementos recuperables a su alcance, sin dejar nada de sí fuera de sí. Todo en uno. Lo contenido en uno sin desperdicio.

De los oficios desempeñados por Rulfo, y ya trabajando para la Comisión del Papaloapan, Rivera concluye que su labor ahí nunca pudo haber sido menor. Llega con la celebridad a cuevas de los dos libros que le dieron fama. Está para figurar en un antes y un después de la modernidad y ser “testigo del estado de deterioro, del estado de franca tristeza y desolación en que se encontraban las comunidades que por cientos de años habían reclamado las tierras de la cuenca del Papaloapan como propias” (Rivera Garza, 2017: 117). Por ello, Rulfo tenía que “utilizar sus habilidades con la palabra y con la lente para producir un paisaje desolador y, a la vez, un futuro promisorio. Las dos cosas el mismo tiempo” (Rivera Garza, 2017: 118). Para comprender esta tensión entre el pasado y el futuro, y en cierta medida la actitud de Rulfo ante la historia misma, ruina y progreso, la autora se vale de la figura del “ángel de la historia” de Walter Benjamin (2011: s/n), la cual se encuentra en sus famosas tesis sobre la historia:

²³ En el contexto de la censura que de la Fundación Rulfo ha recibido el libro en comento, considerándolo “denigrante” de la figura y obra del escritor, la autora hizo un viaje especial a Luvina, Oaxaca, para participar en el VII Maratón de Poesía y Narrativa de San Juan Luvina, del 14 al 16 de mayo de 2017, año del Centenario del Natalicio de Rulfo, e inaugurar la primera biblioteca del pueblo con una donación de libros de autores clásicos, hecha por la editorial que promueve su libro sobre Rulfo. Cabe señalar que el mismo finaliza con una sección en náhuatl. En su blog, “No hay tal lugar”, Rivera Garza ha hecho una defensa valiente de su libro ante dicha censura.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Con esto en mente, la autora de *Nadie me verá llorar* acomete la orografía oaxaqueña por la que anduvo Rulfo, cumpliendo sus oficios de documentador e investigador; materiales que también condujeron a elaborar las primeras guías turísticas mexicanas. Claro, trabajando para el automóvil, y luego para una Comisión Nacional, era importante atender una industria que comenzaba a desarrollarse con gran impacto en los años 1940s, la turística. De este oficio andariego salieron pues no solo dos obras magnas de nuestra literatura, sino materiales que contribuyeron al fomento de una industria que habría de explotar los atractivos exóticos de nuestro país el cual será visto, en consecuencia, desde una intimidad inconfundible e irrenunciable, a partir de las primeras, y desde afuera a partir de la mirada atolondrada y expectante del turista. A fin de cuentas, dos exotismos en correspondencia. Rivera Garza apuesta: ¿hasta qué punto fue necesario Rulfo para afinar una identidad nacional en un exotismo demandado por una industria turística que comenzaba a despegar con el alemanismo?²⁴ ¿Hasta dónde fue necesaria esa mirada que recogía en imágenes y metáforas un mundo que se abría con las carreteras para

²⁴ Durante los años 1930s a 1950s se crean en efecto, las primeras autopistas del país. Por ejemplo, la México-Laredo se inaugura en 1938; la México-Cuernavaca, de cuatro carriles en 1948; la Panamericana que une Ciudad Juárez con ciudad Cuauhtémoc, en la frontera con Guatemala, se terminó en 1950, al igual que la México-Nogales, corriendo por toda la cosa norte del Pacífico (“Carreteras en México”, s/f).

satisfacer una sed de novedad, maravillas y misterios de una modernidad desenfadada con su propio desencanto y aburrimiento? No otra es la forma en que la autora plantea la necesidad de un origen e identidad más allá de cualquier concepción hundida en mitos y misterios ancestrales, la muerte y el tiempo inorgánico. “Se necesita un país con el alma que lleva el diablo. *Un portento de velocidad*. Se necesita el turismo” (Rivera Garza, 2017: 60). Así, ante la añeja y decisiva pregunta que atolondró a nuestros intelectuales durante la primera mitad del siglo xx sobre cómo se fraguó la identidad nacional, la autora lanza una respuesta desafiante: “se coloca detrás del volante del automóvil de una compañía trasnacional a Juan N. Pérez V. por horas y horas enteras, por días y más días, por semanas seguidas, y se le invita a ensoñar” (2017: 60). Pero, aun así, no todos los misterios o maravillas quedarán revelados, si no ¿qué chiste puede seguir teniendo la literatura rulfiana, a pesar de dar la impresión de haberse detenido en el tiempo o de contener-contender el tiempo? No todo es confesado a la manera de esa rapidez con la que viajan los vehículos en las carreteras mexicanas incipientes, portadoras igualmente de muertes accidentales dados los materiales volcánicos con las que estaban hechas y que tronaban esas llantas que habían enloquecido la ficción del progreso; carreteras que penetran los rincones y los vuelven existentes a fuerza de obligarlos a renunciar a sí mismos, a mil por hora, recortando el horizonte gracias al marco de los cristales de los carros. Naturaleza enmarcada en el momento, a manera de postal anticipada, para que la vista pueda llevarse el recuerdo puntual, seleccionado, apuntado sobre el vasto horizonte de las distancias entre formas que se mimetizan con los espejismos. La realidad del ensueño como ensueño de la realidad. Una realidad indecible que solo es para quien la ensueña. Posesión íntima intransferible. Singularidad irrepetible.

Rivera Garza restaura la presencia de Rulfo en su mirada como si las palabras leídas en su obra le estuvieran siendo devueltas, una por una, “toma, trágatelas de nuevo, son tuyas, vuélvelas a decir, no las pierdas”, y porque cada quien tiene el derecho a hacerse de su Rulfo, a des-hacerse a partir de él, si se quiere. “Mi Rulfo, mío de mí” se llama una de las secciones que mantiene la autora en su *blog*. Palabras que vuelven a su nacimiento en el silencio, en los rumores del viento, en el cielo por el que se

cuelan las estrellas en la noche, nutriendo el rebozo que engalana a las almas perdidas; en fuga, sin destino, arrojadas al exilio en el desierto, deambulando por pueblos vacíos, muertas. Rulfo es interpelado por la acción descriptiva de la escritura de la autora para que responda a cada pregunta, para que vuelva a preguntar y se quede igualmente atónito ante la falta de respuestas, porque solo la pregunta abre y permite el camino, porque solo ella es capaz de desplegar el horizonte al que conduce éste. Rulfo fue, al fin de cuentas, un cúmulo de preguntas que nunca se detuvo en su mente, que nunca se cansaron de perseguirse unas a otras, como los pensamientos de Pedro Páramo, como las nubes que suben y bajan en los pueblos y que terminan deshaciéndose en la lejanía, o como la lluvia que todo lo convierte en paño nostálgico:

“¿En qué país estamos, Agripina?”, “¿Y por qué se ve esto tan triste?”, “¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?”, “¿A dónde va usted?”, “¿Qué es lo que hay aquí?”, “¿Y cuánto hace que murió?”, “¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?”, “¿Qué estabas haciendo? ¿Rezando?”, “¿Por qué suspira usted, Doloritas?”, “¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?”, “¿Por qué lloras, mamá?”, “¿Y a ti quién te mató, madre?”, “¿Sabes a quién enterraron hoy?”, “¿Por qué aquella mirada se volvía valiente ante la resignación?”, “¿Tuvo usted miedo?”, “¿No oyó lo que estaba pasando?”, “¿Cuáles leyes, Fulgor?”, “¿Y quién dice que la tierra no es mía?”, “¿No están ustedes muertos?”, “¿No estará perdido?”, “¿No me ve el pecado?”, “¿No me ves?”, “¿Y tu alma? ¿Dónde crees que se haya ido?”, “¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina?”, “¿Por qué se nos ha podrido el alma?”, “¿Cuánto necesitan para hacer su revolución?”, “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?”, “¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?”, “¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía?”, “¿por qué las mujeres siempre tienen una duda?”, “¿No oyes cómo rechina la tierra?”, “¿Ya me voy a morir?”, “¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh? ”, “¿Qué traerá este hombre?”, “¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor?”, “¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros?”, “¿Qué esperan para descolgar a esos?”, “¿Qué diablos vas a hacer al norte?”,

“¿Quién eras tú antes de conocerlo?” “¿Sabes quién sí era amoroso con una?”
 “¿por cuáles víctimas pidió él que todos nos asilenciáramos?”

Rulfo es revivido por la mirada que lo encuentra en sus ensueños, esos de los que nunca habló a pesar de las exigencias identitarias y turísticas; en el silencio que nunca lo abandonó, porque callar era preferible, porque no era necesario decir más, porque ahí está todo, porque “hay que ver” y simplemente recordar. Es más fácil llegar a lo indecible, plantarse ante él, si se hace uno acompañar de quien lo ha redescubierto o que, al menos, ha dicho por dónde anda, como es el caso de Rivera Garza. Porque, claro, lo indecible sigue siendo el hombre mismo.

Como si esto fuera poco, lo que acabó entendiendo Rivera Garza es que no solo se trata de reconocer la obra y al personaje Rulfo, plantadas una frente a otra, imantándose, desdoblándose, inventándose mutuamente con cada reflejo, el uno en el pliegue de la otra, sino que en ello algo va de sí misma: mientras más penetra en los escenarios, los testimonios, las fotos, los lugares visitados por el escritor, más se conoce a sí misma. La relación de la obra con sus escenarios, con la tierra que terminó siendo explorada con motivo de aquella, solo ha podido establecerse a partir del cuerpo de ella, de su propia naturaleza imantada con las voces y palabras, ecos y sombras de la obra rulfiana: “entendía que los libros crean lazos de reciprocidad con el mundo que solo pueden confirmarse en o a través del cuerpo” (Rivera Garza, 2017: 18). La historia que finalmente se quiere conocer está en función de la imaginación creada por ese cuerpo a partir de un ahora que no admite prórroga. Es una imaginación del pasado que parte del supuesto de haberlo abierto al futuro, de no dejarlo como ha sido sino de intervenir en él con la suposición de que algo de ese futuro ya estaba contemplado en él, predispuesto de alguna manera para los que llegaran a la lectura con un cuerpo hecho de letras y deseos encarnados. Advenimiento desde el pasado-futuro. El pasado ya está en el futuro de quien lo descubre, lo reinventa, lo vuelve a vivir bajo el supuesto de haber sido esperado. La palabra como deseo, el deseo apalabrado. Rivera Garza (2017: 50) interpela al autor: “¿Me imaginarás así, se pregunta, desesperado, tenso, a punto de lanzarme? Lo imaginaré así, en efecto. Lo haremos. Es difícil a veces hacer algo con el deseo”. De cual-

quier manera, la autora no deja de reconocer que su relación con la obra rulfiana es de las “más sagradas que existen sobre la tierra: una lectora y un texto”. Todo proceso de lectura es recreativo, el cual está alimentado por la imaginación, mientras que el deseo lo será de la escritura. Imaginación y deseo, una dupla que ya Carlos Fuentes colocaba de manera central en toda literatura habida y por haber.

Rivera Garza llega a Luvina, pueblo oaxaqueño, la antesala de Comala, que existe en Jalisco, pero que no se corresponde al de la ficción rulfiana. A la primera, leemos en el escritor, se va con ilusiones y se regresa acabado: “Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado” (Rulfo, 2000: 174). Continúa señalando Rulfo: “Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños”. Naturaleza y alma se compenetran, calan la una en la otra; elementos que tienen la franqueza de cederse o aceptar al otro sin remedio. Otro tanto hará el viento que todo lo desgaja, desgarrar, pela, arrastra, muerde, (hay que ver esa lista fibrosa-fabulosa de los verbos asociados a los elementos en Rulfo), rasga, rasca, arranca, escarba, hasta que remueve los “goznes de nuestros mismos huesos”. Existe un “afuera” que pareciera otorgar a los habitantes de Luvina un descanso, como si miraran lo irremediable, o estuvieran esperando alguna solución a una existencia desesperada. Afuera que representa la última espera, la última esperanza venida de otro mundo donde la noche transcurre sin descanso. “Y afuera seguía avanzando la noche”. El afuera está lleno de sonidos y silencio, voces y ruidos que casi cantan, el “batallar del río”, “el rumor del aire”, “los niños jugando”. Por el afuera andan la tristeza y el desamparo, la soledad y el olvido. En el adentro moran los recuerdos que “no tienen parecido ninguno”, pero que permiten ver las cosas con mayor claridad. Es el recuerdo el que facilita la visión justo cuando no se ve con los ojos o cuando todo es oscuridad: dimensión en la que se confunden las mujeres siempre enlutadas, aunque poderosas en sus cuerpos deseantes, como en el cuento “Anacleto Morones” del *Llano en llamas*. Lo que mora en el recuerdo es una existencia esencializada, simplificada al grado de lograr una mayor nitidez. Por eso, no puede existir una clara diferencia entre lo que es el afuera y el adentro, ya que lo primero se encuentra constituido por el adentro del recuerdo, por la vida que se da al margen del tiempo.

En el afuera yace la eternidad; se acumulan los años, pero de tal manera que resulta insensible ese cúmulo que, en mucho, se parece a la forma cómo las nubes se disuelven en el cielo, haciéndose más grandes, amontonándose, juntándose, disolviéndose y mezclándose unas con otras hasta que acaban por no ser nada, ni siquiera la cuenta de sí mismas. Luvina está ahora en ese exterior del recuerdo, en la zona aparte de la memoria que la atrapa inmóvil, sin resistencia, pero también sin tiempo. Está en un afuera que es un adentro que escapa al presente y se tiende hacia el pasado de emociones que se saben de otro mundo. Bien pudiéramos hacer extensiva esta noción del “afuera” a, por ejemplo, la desarrollada por Michel Foucault (1989: 23) a propósito de Maurice Blanchot, en donde se debe renunciar a entenderla, en primer lugar, como algo “externo”, y en segundo, como algo que remite o tiene la forma de una interioridad ya construida. No se trata, señala Foucault, de esbozarlo como “experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro”, como tampoco de que pueda ser figurado con ayuda de la ficción, sino más bien hacia un extremo que se haya alcanzado en el límite de sí mismo, de forma que se vea “el vacío en el que va a desaparecer” el lenguaje reflexivo, “aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente”.²⁵

En Luvina se encuentra una iglesia en ruinas que es incapaz de responder a la severa pregunta que no podemos dejar de plantearnos: “¿En qué país estamos, Agripina?” (Rulfo, 2000: 175) y que resuena como el viento que deambula por entre sus calles, yendo y viniendo del abismo al cielo, viviendo de murmullos. Lo que vive en Luvina es el viento y sus voces encarnadas en extrañas mujeres que caminan por la noche en busca de agua, sedientas, somnolientas, arrastrando su vestido negro. Quizás

²⁵ Hablando de los “lugares” de Blanchot, Foucault (1989: 28-29) señala que son “lugares sin lugar, umbrales atrayentes, espacios cerrados, prohibidos y sin embargo abiertos a los cuatro vientos”; pasillos que provocan “insoportables encuentros, separados por abismos infranqueables para la voz, abismos que ahogan hasta los mismos gritos”; corredores “donde, por la noche, resuenan, más allá del sueño, las voces apagadas de los que hablan, la tos de los enfermos, el estertor de los moribundos, el aliento entrecortado de aquél que no acaba nunca de morirse [...]”. La obra de Blanchot comienza a publicarse a partir de los años 1940s.

sean las ánimas que andan en busca del principio, del origen, del manantial de la vida para renacer. Figuras negras sobre fondo negro. Buscan el agua y volver a la vida como algunos muertos ya hechos tierra o polvo. Sin duda que de aquí sacó García Márquez ese extraordinario personaje que es Prudencio Aguilar, el indio al que mata José Arcadio Buendía en el inicio de la estirpe legendaria y como respuesta al reto de vencer el incesto²⁶ que, al final, acabará fregando todo en la historia de *Cien años de soledad* (1967), y a quien Úrsula le deja, por toda la casona, agua para que sacie su sed y se limpie la herida que le ocasionó aquel. Prudencio va y viene del mundo de los muertos como “Pedro por su casa”, otra alusión del colombiano al mexicano. Por lo demás, Prudencio vuelve de la tierra de los muertos porque se aburre y está muy solo. En este sentido, la soledad en la novela inmortal de García Márquez puede entenderse como la del abandono.

El viento, el silencio, las sombras. Los tejados rotos por donde se ven titilar las estrellas y por donde se escapa el alma que no tiene remedio, que agotó sus ilusiones en Luvina pero que alcanzó a abandonar ese pueblo montado en la sierra y que tiene “nombre de cielo” (Rulfo, 2000: 179). Es en esta mirada perdida en lo alto, donde no se identifica nada ni donde existe el menor indicio del tiempo (¿quién podría distinguir eso en un tiempo y no en otro?) donde Rulfo, y la voz de la primera persona de la obra de Rivera Garza, coinciden. Punto de fuga, límite imposible, hori-

²⁶ La temática del incesto, así como los actos transgresores de la sexualidad femenina, del aborto, o de la ambigüedad identitaria de alguien como “Doroteo” o “Dorotea”, son tópicos que han inquietado siempre en la obra de Rulfo. Rivera Garza pone la atención sobre lo último, pero un ejemplo de lo primero son los hermanos incestuosos desnudos que Juan Preciado encuentra en una casa en ruinas. Dice la hermana, a manera de justificación de algo que, de todos modos, es incomprensible, y ante la negativa del padre Rentería a casarlos: “Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto a otro. Estábamos tan solo aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo” (Rulfo, 2000: 45). O la probable relación entre Bartolomé San Juan y su hija, la formidable Susana San Juan, en *Pedro Páramo* (el personaje Fulgor le dice a Pedro Páramo que la trata como su fuera su mujer); o bien, la relación entre Justo Brambila y su sobrina Margarita en el cuento “En la madrugada” de *El llano en llamas*. Siendo un tema igualmente presente, de manera fundamental en *Cien años de soledad*, es probable que, además de la influencia bíblica, tanto Rulfo como García Márquez hayan aprendido la importancia del tema en una fuente común a ellos, William Faulkner. Un libro que ha abordado explícitamente el tema es Marcus Theodor Schauerte, *El papel del incesto en la novela “Pedro Páramo” de Juan Rulfo*, Grin Verlag, 2006.

zonte que nada detiene, soporte que se pierde en su densidad; el cielo que solo besa la tierra a partir de nubes informes o del rocío que lava las penas todas las mañanas en esos pueblos montañosos, llenos, sobre todo, de pecadoras enlutadas sobre las que gira parte de su vida. Materia intangible, toda luz o infinito, que brinda escenario a las formas efímeras de las nubes que pasan, llevadas por el viento hacia un destino imprevisible, creando sombras inseguras en la tierra. Habría en Rulfo (2000: 50) una cierta estética de lo inmaterial, más precisamente del estado “gaseoso”; poética de la atmósfera distante, del aire, cuyo frescor todo lo cambia; punto de fuga in-coordinado, clara imagen del movimiento interior de las almas con sus luces y sombras, con sus descensos a la oscuridad y ascensos a lo numinoso, como esas magníficas palabras de la madre de Juan Preciado que recuerda antes de morir de miedo: murmullos que son capaces de helarle el alma y que tienen que ver con la Comala que ella conoció, muy cerca del paraíso y la eternidad:

Sentirás que ahí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (itálicas en el original).

Rulfo lo confirma abundantemente en la obra fotográfica que escapa a la meramente documental que elaboró para los informes de la Comisión del Papaloapan. Distancia, lejanía, la inmensidad del cielo liso tocando en algún punto del horizonte a la tierra finita, estriada como la piel, seca, agrietada, llena de surcos a los que irá a parar la muerte como triunfo de los amantes asesinos, como en el cuento “Talpa”; tierra de colores y dolores, penas, miseria e injusticia. Lo que nace de ella es el rencor, la violencia, los deseos, el pecado inconfesado, la venganza, aguda y punzante como la vegetación de esas zonas semiáridas. Espacio abierto, interminable, aun y cuando se trate de un camino abandonado, y la fotografía sea capaz de insinuar lo que ha pasado por él; prueba de ello son las sombras de los árboles que siguen apareciendo, únicamente movidas por la luz y el viento, por lo etéreo, pues.

Rulfo pone su mirada ahí donde la podemos seguir y, de esta manera, coincidir con él, y porque su letra pareciera dar para más en cada uno de sus sentidos encubiertos y develados, puestos a la luz, descubiertos, hechos verdad por su evidencia. Palabra que busca la evidencia de la luz, que queda ilustrada por la fotografía. Se podría llevar a cabo una búsqueda que transitara indistintamente por la letra y la imagen rulfianas que, sin ser del todo equivalentes por supuesto, “hablan”, “cuentan”, “muestran” lo mismo. Aquí el punto entonces es entender eso “Mismo” que es, a la vez, dicho y visto. Ritmo perpetuo presente que no se cansa de ser y no ser al mismo tiempo: lo que fue visto, es visto, así como la palabra no deja de anticiparse a lo que será leído y entendido. Aun así, lo más probable es que Rulfo siga mirando hacia donde todavía no vemos, y que siempre nuestra coincidencia sea aproximada, provisional, tangencial, como esas golondrinas que describe cruzando las calles, “mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo”, “saliéndose del camino, perdiéndose en el sombrío horizonte” (Rulfo, 2000: 138). Mientras más nos movemos hacia el horizonte, punto de unión del cielo y la tierra, más se aleja éste, creando otro posible punto de encuentro. Escribe Rivera Garza (2017: 57), suponiendo su voz en la del escritor:

Quiero que me recuerden así, le decía al futuro. Insistía. Popocatépetl. No de frente, no, sino de espalda. Iztaccíhuatl. No regresando la mirada al que ve desde el pasado, y el que ve siempre ve desde el pasado, sino apoyando los ojos en el cielo que vemos juntos en el allá. Ni yo te veo verlo, ni tú a mí: el más allá. Adónde vamos. Hacia. Quiero que recuerdes esto.

¿Hacia dónde apuntan los caminos recorridos por Rulfo? ¿Conducen a algún lugar? La respuesta no es fácil. Quizá a través de toda esa orografía agreste, difícil, dolorosa, lastimosa que tanto ha aislado a las regiones del país, Rulfo pensaba en caminos imposibles, más imaginarios que reales, por supuesto, pero no menos enigmáticos. Cronotopos que hubieran asombrado a Bajtin: la distancia como lugar; la ausencia que dejará de serlo algún día, que es la misma que “mira” Pedro Páramo en el irse de Susana San Juan por el “camino del cielo” hacia la luz, alejándose de las sombras de la tierra, hacia ese “afuera” inaprensible: “Yo aquí, junto a la

puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comienza a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra” (Rulfo, 2000: 96).

A través de los sueños y la muerte

Rivera Garza recuerda que Rulfo llegó a la Ciudad de México en los años del despegue moderno del país. De ahí que no sorprenda que se coloque en los estratos de la naciente burocracia y clase media, uno de los logros más firmes de la revolución mexicana, analizado en obras como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Así, será oficial de quinta en la Secretaría de Gobernación, archivista, taquígrafo en la Dirección General de Población.²⁷ Nos damos cuenta de que, en 1950, Rulfo deja de ser agente de ventas de la famosa marca de llantas para pasar al Departamento de publicidad de la misma compañía, donde elaborará materiales de la que será la primera guía turística de carreteras del país, la guía *Caminos de México*. Rivera Garza busca más allá de estas evidencias e intercala propuestas de verdad que afloran en la terrible realidad de la violencia cotidiana reciente del país. Al lado de las carreteras, sinónimo de progreso, de tránsito hacia las maravillas escondidas de los pueblos y sus culturas, en los sitios más remotos, vueltos accesibles ahora con los caminos por donde ruedan las llantas Goodrich- Euzkadi, no puede dejar de observar la tierra dividida, los pueblos aniquilados, desplazados, desterrados, arrancados de su lugar originario para dar paso a los espejismos de la modernidad, incluida su reterritorialización. Ambas actividades de Rulfo se encuentran vinculadas en esa imperiosa voluntad de querer mostrarlo todo a costa de violar la originariedad de las comunidades para volverlas alcanzables al turismo, de la mano del sujeto que busca momentáneamente una fuga a sus locuras, en una ansia de perderse en lo desconocido, de olvidar su propio peso, primero en la velocidad de las carreteras, y a bordo de vehículos que corren como alma en pena, y después en

²⁷ Para esta información, Rivera Garza utiliza, entre otros, el libro *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo* (Conaculta, 2008).

el anonimato en el que se confunde en las tierras que nada tienen de él, pero que acabarán siendo infectadas y destruidas con el paso del tiempo, con el paso de los vehículos y sus llantas todopoderosas.

Rivera Garza retoma el actual tiempo mexicano sangriento, insertándolo en la lectura sobre Rulfo y señala que, al lado de estas carreteras por las que ha viajado el progreso, igualmente se han establecido relaciones asimétricas de explotación y robo, de usura y monopolio, de soledad y muerte, inanición y violencia en pueblos enteros, en donde se encuentran, arrojadas, partes de cuerpos humanos, desmembrados, desfigurados como para demarcar zonas donde la ley es inexistente o donde no hay más ley que la del poderoso, aquel que se ha beneficiado con el progreso y con la ausencia de un Estado cuya descomposición es ahora más que evidente. Las carreteras de México dividieron al país y delimitaron extensas zonas de impunidad y exclusividad para enormes monopolios forestales, agrícolas, mineros, extractores de todo tipo de riqueza natural, las cuales ahora se han redefinido en función de las zonas de influencia de poderosos grupos delictivos.

Rulfo migra del campo a la ciudad, y sus escritos son sobre todo “textos en proceso de migración” (Rivera Garza, 2017: 69). Cuentan lo nunca visto o escuchado por todos (si algo ocurre en esos textos es la polifonía de voces de realidades ocultas mexicanas), salvo por aquellos que anduvieron en “la bola” revolucionaria, a la que alude el autor en los mismos. Dramas no confesos, secretos, mudos, sobre todo del universo femenino (“Viejas, hijas del demonio”, leemos al inicio del cuento “Anacleto Morones”) de los que solo se sabe en susurros, de oídas. Rulfo escribe, ve y escucha para y por aquellos que, aunque se vean, no se reconocen en un “México profundo”, progresivamente descubierto en las dimensiones colosales de su pasado y en la mísera realidad de su presente. Escribe para no olvidar y mantener viva una presencia prácticamente sin origen por lo prolongado de su situación sin cambios. Sus libros serán leídos por gente de la ciudad, mayormente, por aquellos que en los años 1950s y 1960s ya accedían a las escuelas secundarias del país, hijos de comerciantes, profesionistas, de padres con oficios, obreros. Estos textos no son, por tanto, un paseo turístico por el alma vuelta tierra ensangrentada, todavía con los olores a la pólvora revolucionaria, llena de silencio por los muertos

que la habitan, despojada del tiempo que crearon mientras se vivía. Más bien son textos en proceso de transmigración que, viniendo de la oralidad se suman a los murmullos que vuelan con el viento, arrastrados por los ecos, convertidos en el sonido de visiones fantasmales que buscan encarnar en la memoria de los vivos. Rivera Garza insiste en esta movilidad física, imaginativa, ficcional de los textos rulfianos que siempre están en tránsito, al igual que sus personajes.

Nada permanece inmóvil, aunque tal vez intangible. Todo se mueve, gira, vuelve, se aleja, rueda como el polvo; palabra que recorre palmo a palmo la tierra del alma, el alma de la tierra, los dolores, las visiones, las angustias pero, sobre todo, la poblada soledad que nunca está quieta, siempre fundada o establecida por los demás, creada por las relaciones intramundanas. A pesar de que Rivera insista en que el texto rulfiano resulta experimental en razón de su rechazo a la narrativa de la anécdota, no deja de ser cierto que algo se encuentra pasando siempre a los personajes, aunque sea su vinculación con la desgracia y la muerte, la cual es inestable, interminable, inconclusa. Si se quisiera ser más precisos, tendríamos que referirnos a la acción de la palabra que no deja de acontecer imaginativamente. Aquí, como en la famosa sentencia bíblica, en el principio fue el verbo: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (Rulfo, 2000: 5). Rivera Garza destaca la presencia de ese verbo, tan asociable a los migrantes, como ella misma señala: “Vine”. Una acción de llegada o fin y no de origen o inicio. Acciones que se corresponden con la estructura mítica del relato rulfiano analizado igualmente por Carlos Fuentes (1990: 151):

(...) la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo.

Paro hay un hecho peculiar en esta acción inicial de Juan Preciado que se presenta como la motivación esencial que lo pone en movimiento. Pudiera tratarse de un hecho análogo a la primera salida que tiene *El Quijote*, en la obra homónima de Cervantes. El primero decide ir a Comala, luego de la muerte de la madre, y de la promesa que le hace de buscar a su padre y cobrar el dolor que les infringió con su ausencia. Lo guía una promesa, un deber, esto es algo que marcará también una diferencia importante con relación a las motivaciones *del Quijote*, a quien lo mueve esencialmente la justicia, la libertad y la búsqueda de certezas imposibles para su tiempo. Por algún momento, ambos personajes literarios son movidos por un ideal, por la propia fantasía de lo desconocido, incluso por los sueños y la intranquilidad de la noche, también por el hecho de que su mirada no es pura, en un caso, por las lecturas de lo fantástico y sus códigos de honor, por ejemplo; en el otro, por el recuerdo y la mirada cansada, otoñal, de una madre afectada por el desamparo. A Preciado lo mueve el dolor, la soledad de la madre, el olvido y la ausencia del padre, la muerte que ya tira de él para mostrarle sus ejemplos, relaciones al fin familiares que nada tienen que ver con la existencia solitaria del personaje cervantino, carente de familia salvo una prima, como se sabe.

Solo que Preciado toma la decisión cuando empieza a “llenarse de sueños, a darle vuelo a las ilusiones” (Rulfo, 2000: 5), o bien: “Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión” (Rulfo, 2000: 51). Pero a diferencia del personaje cervantino, no va en busca de una verdad ya perdida, ni a comprobar un mundo de fantasía rebasado por la realidad, sino que es el recuerdo, o mejor dicho, el cobro del olvido en el que los tuvo Pedro Páramo lo que le guía en la búsqueda; más aún, habrá de contar para ello con lo que la madre le ha dicho, pero y sobre todo, con sus ojos, con la mirada con la que ha aprendido a ver el mundo ausente de la figura paterna. Va pues a la búsqueda de una ausencia, de un vacío que ya se ha instalado en su mundo desde que nació. Algo con lo que siempre ha contado pero que ahora se decide conocer a partir de su interior poblado de narraciones maternas. No serán los libros, como en el caso del *Quijote*, sino los recuerdos vivos de una madre, los que lo vistan de caballero para emprender la osadía de enfrentar una tierra que nunca vivió y a la que su madre nunca volvió, y de la que se

apoderó el padre. Entre el olvido y el recuerdo. Quizá este sea el ámbito de fenómenos a los que alude la llamada región de “la Media Luna”, más allá de otro punto llamado “Los Encuentros” en *Pedro Páramo*. Los sueños y las ilusiones, clara herencia cervantina de cualquier manera, alimentan el deseo del camino, del viaje, de la búsqueda, en la medida en que crean un “mundo alrededor de la esperanza” cuyo centro es el padre; viva encarnación del rencor, como leemos en la novela. Preciado no viaja con el conocimiento libresco adquirido y embotado en la mente de la fantasía —ya no la palabra muerta de libros de caballerías, al menos—, sino la palabra viva que traza desde el recuerdo el paisaje que sus ojos descubrirán, de cualquier manera, cansados por el tiempo. Ver a partir de la nostalgia, “entre retazos de suspiros”. Dice Juan Preciado: “Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver [...]” (Rulfo 2000: 6).

En su novela *Lo anterior* (2004), a la que volveremos más adelante, Rivera Garza reflexiona sobre la expresión “después”, es decir, sobre la postergación: “¿Qué es ese maldito después?” (2004: 104). Solo se lo sabrá cuando llegue ¿qué? El “después” es un lugar en el tiempo. O más bien, es un momento en el tiempo al que ayuda la metáfora espacial. Se llega y se estará después. No hay la promesa de una evolución en el ser, sino un traslado del ser que se es a un lugar diferente, aunque quizá con muchos preámbulos. Habrá que trasladarse tal como se es a otro lugar y no venir después a donde se esté. El llegar, el advenir; se llega porque nunca se ha estado en lo que vendrá. Bajo esta perspectiva, el personaje rulfiano llega a su ser, a que le sucedan cosas, a reencontrar lo que no sabe ni ha vivido de-cierta manera. Será vivido por todos los recuerdos, por las voces que se esconden en las sombras, como se ha señalado, por los senderos que lo bifurcan. Habrá de asistir y ser asistido por esas sombras, por la huella de los ausentes o por su presencia vacía, a la vez que lo recorrerán los murmullos como besos sobre la piel, y ríos de voces lo envolverán en su mortaja final. Acontecer de la voz cuya fuente no puede ser otra que el silencio y la inmortalidad de las cosas. Los encuentros que tendrá Juan Preciado son con mundos que lo pre-existen: por un lado, han estado cultivados por su madre, vistos y entendidos a partir del cuerpo y voz que le han dado vida, mientras que, por el otro, funcionan como una vasta revela-

ción de sucesos a los que tendrá acceso vía el recuerdo y la sensaciones, el silencio y la ausencia, el origen que irá reconociendo en cada una de las historias. Es también, y por ello, un encuentro con su identidad. Resulta interesante constatar cómo su historia es tejida por las voces de los demás, como si de él nada más dependiera de actitud de dejarse llevar por el tiempo que esas voces encarnan. Elementos, en cualquier caso, etéreos que quedan estampados el uno en el otro.

La pasión por las ruinas

Rivera Garza no duda en poner próximas la actividad de la escritura y de la fotografía. El primer cuento rulfiano es publicado en la revista *América* en 1945, mientras que sus primeras fotografías datan de 1949.²⁸ Lo que retrata queda tanto en las placas correspondientes como en la letra de sus textos: el abandono, la ruina, la pobreza, los rituales, las sombras, la ausencia, los muros taladrados por las balas revolucionarias y las bardas que delimitan y cercan la tierra haciendo fehaciente su posesión o propiedad. Están los rostros que reflejan la tierra abandonada. Piel de la tierra que se extiende a los rostros, uniendo a seres que no se distinguen de ella: son su respiración, sus ojos, mi sed. En su corazón late el centro de magma. Es la tierra la que se continua por esta piel que se levanta para ver hacia lo lejos, hacia lo que quiere aproximar, como queriendo derrotar las distancias. O bien, es esta la tierra que, en sus lagos y ríos, repite el color del cielo, ojos de la tierra, manantiales de los que mana la vida a borbotones. Tierra que se anda, por supuesto, que es acariciada por pies

²⁸ Parecieran estar equivocadas estas referencias de Rivera Garza sobre el inicio de la labor de Rulfo como escritor y fotógrafo, aunque la cifra de fotografías que tomó a lo largo de su vida pareciera ser correcta, 7000. El sitio de la Fundación Juan Rulfo, en un ensayo titulado “Sobre Juan Rulfo y la fotografía” señala que ambos oficios fueron iniciados por el escritor a fines de la década anterior y que la cantidad de negativos es mayor a 6000 (*Juan Rulfo, página oficial*). Más bien, Rivera se refiere a la fecha de publicación de dichos trabajos ya que, en efecto, hay 11 fotografías publicadas en la revista *América* en 1949, mientras que sus primeros relatos publicados datan de 1942, en la misma revista del DF y en *Pan* de Guadalajara, y no en 1945, como señala la autora (Cfr. *Rulfo escritor*, en <http://juan-rulfo.com/rulfoescritor.htm>; consultada en 23-03-2017).

desnudos —piel sobre piel— y manos que recogen de su superficie los frutos. Cuerpo de tierra, sal de la tierra, según la sentencia bíblica. El ser humano es esa sal que maravilla. Es la tierra que porta cada ser en el transtierro, la relocalización; perímetro que se ensancha con cada movimiento migratorio, con cada desplazamiento, para volver a ser así sea enterrados. Es la piel que guarda la tierra en las uñas, y que no se desprende de ella más que para yacer en la muerte.

Una ruina es lo que queda a pesar de todo, del viento, del tiempo, del habitar, de la inevitable caída de las cosas en el olvido. Ruinas que son el testimonio de lo habido, huellas del tiempo, como señaló el formidable Francisco de Quevedo en su “A Roma sepultada en sus ruinas”: “¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura,/ huyó lo que era firme y solamente/ lo fugitivo permanece y dura!” Es lo que se abandona; fuerte evidencia de lo que ha sido. Sitio de lo sin nombre, de la decadencia. Punto al que no se volverá; origen que ha alterado su semantividad. La estética del romanticismo encuentra la ruina muy cercana a lo sublime, como un ideal de belleza asociado a lo informe, inconcluso, feo, imperfecto, decadente, a un sentimiento de lo trágico que ya no abandonará a la modernidad. Bajo este aspecto, la ruina es un símbolo de la desobediencia, pero también de la afirmación de una subjetividad y espiritualidad infinitas que no se resuelven con sus formas aparentes y momentáneas. Frente a los arrogantes intentos de “restauración” del pasado, el historiador inglés John Ruskin, en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) señala los derechos de la ruina, o monumento mortal: “Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, que ninguna institución deshonorosa y falsa venga a privarla de los honores fúnebres del recuerdo”.

Marcas tangibles que contrastan con el vuelo de las ilusiones medidas por el cielo, como se ha comentado. Varios de los escenarios de la novela rulfiana están en ruinas; son espacios derruidos, olvidados, llenos de recuerdos o ánimas que, a manera de bultos, saturan habitaciones, pero donde es posible el descanso, el sueño, donde mora el silencio y la paz mortecina que dibujan, a ras del suelo, una geografía anímica. Visiones del interior por cuyas ventanas apenas entra un poco de cielo, mientras que, en las noches, las estrellas caen en picada, vertiginosamente, incendiándola con una lluvia silente. Rivera Garza se detiene en el espacio que

deja ver un techo derruido, apenas sostenido en su medio cuerpo. En varias ocasiones el espectáculo del universo silente es contemplado en la obra rulfiana a partir de un mundo en ruinas (o en llamas, según sea el caso): estrellas fugaces, amaneceres en los que el cielo besa la tierra, pero que también señala caminos que no se sabe a dónde conducen; distancias intangibles que recorren las almas en sus tránsitos indómitos, lluvias que renuevan la tierra, y cuerpos que renacen con la humedad; el sol inclemente que refuerza la sequedad del páramo inútil de la tierra, muy parecido al de las almas que lo pueblan, al cuerpo de mujeres que se quedan abandonadas. Leemos en *Pedro Páramo*: “El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo” (Rulfo, 2000: 49). Pueblos que se levantan de la tierra con el sol y que vuelven a quedar sepultados en el ocaso de la tierra; quizá sea la luna la menos favorecida en este concierto etéreo de luces, sombras, contrastes, ecos, murmullos; es la única que, reflejando luz también la otorga y se compadece de la tristeza nocturna de los personajes, como en ese cuadro inolvidable del padre cargando al hijo herido por la noche: “Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra” (Rulfo, 2000: 188).

Rulfo maneja no solo el lenguaje de las ruinas, el que no se escucha, es decir, el que el viento les arranca al pasar, el que las hace hablar desde dentro—los murmullos que acabarán matando a Juan Preciado—, sino el que las describe de manera sucinta, puntual. Son ruinas que serán ocupadas por la venganza de la naturaleza hasta desaparecer con el entorno: “Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba” (Rulfo, 2000: 10). Los ojos de Preciado escudriñan puertas abiertas, espacios sin puertas, ventanas vencidas, “texturas del deterioro”, señala Rivera; inscripción del tiempo, la huella que paradójicamente va aniquilándose a sí misma hasta que de ella solo quede precisamente el recuerdo, aquello que volverá con las voces, los sonidos, el viento, los ecos, el alma que no descansa a pesar del cuerpo muerto (o camposanto), a pesar de la noche iluminada por sus astros. Por ello, son ruinas que dan paso a un exterior lleno de ausencias y presencias que ya no tienen la virtud de ser humanas, sino que están en los limbos de la inexistencia, en las zonas de

transición para lo numinoso o lo que no tiene forma de ser traspasado a pesar de ser efímero. Preciado viene lleno de voces y ruidos, por ello, leemos, aún puede escuchar el silencio. Solamente quien no es silencio puede escuchar y detectar el silencio. Una vez que se despoje de ello será indistinto de lo que le rodea; habrá de vibrar al unísono de lo que no escucha ya más: verdadero silencio que no se detecta desde el sonido; la voz o el ruido como negación de ello.

En ruinas también ocurre ese momento maravilloso del encuentro con la pareja original, desnuda, a la que visita Preciado. Una desnudez que contrasta con el pesado fardo de su encargo. Búsqueda, como se ha indicado, que descubre la tierra del sueño y la imaginación. Otras presencias que las ruinas revelan a los ojos del fotógrafo, y a su palabra que busca hacerlas entender. Quizá por ello el texto rulfiano se asemeje también a esas piedras olvidadas, encontradas al azar ahí donde antes se erigía una obra unitaria. A punto de desmoronarse como “si fuera un montón de piedras”, Pedro Páramo tiene una visión espectacular de una Susana San Juan transparente, atravesada y bañada por la luz de la luna y por el agua de la noche. Ella, que hizo de su cuerpo la mejor forma de comunicación con otro mundo más allá de la posesión maniaca de Pedro Páramo. Aparición que el mundo nocturno vuelve visible en sus contornos. Ella es esta serenidad fresca, húmeda, reluciente a partir de la luz nocturnal. Pero enseguida, y con el proceso de su muerte, Pedro Páramo va experimentando una parálisis corporal que lo va inundando a medida que el día va apareciendo; el sol “volteando sobre las cosas”, devolviéndoles sus formas; tiene ante sí un espectáculo de ruinas que se corresponde con su muerte: “La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía” (Rulfo, 2000: 101).

Si lo que retrata Rulfo son ruinas en efecto, las palabras representan en ello una marca singular, olvidadas asimismo, pero devueltas a un centro esencial intemporal. La ruina: paso del tiempo; la palabra: cierto don de inmortalidad; fijeza, detención del tiempo, vuelco sobre sí mismo, exploración del instante que no pasa. La palabra pareciera contener el tiempo que, por otro lado, es visible en la ruina. Frente a la tendencia del tiempo que la ruina representa hacia la degradación y la aniquilación, la palabra se erige como promesa de permanencia y continuidad, como remanente del tiempo que no habrá de ser olvidado y que no entra en esa

zona de pérdida y abandono en el que se encuentra la ruina. Se podría hacer todo un estudio, efectivamente, poniendo en relación la actividad de fotógrafo, que Rulfo desempeñó con singular creatividad, frente a la necesidad asimismo de escribir y conceder a la palabra, frente a ello, nuevas funciones recreativas, incisivas; se podría decir que las palabras tienden a luchar contra esos elementos tan finamente presentes en sus relatos como son el viento, los ecos, los murmullos, los sonidos, las voces de quienes habitan el silencio. La palabra, la voz que se escucha en todos los rincones de esa geografía onírica o transhumana, recrea presencias que sobreviven a los espacios en ruinas.

Con cuerpo de mujer

Otro gran mérito del ensayo de Cristina Rivera es haber llamado la atención sobre la sexualidad y sensualidad femeninas de los personajes rulfianos. Menciona, por ejemplo, el hecho de que en *Pedro Páramo* encontremos quizá la primera referencia, en la literatura mexicana, a la menstruación, precisamente cuando Dolores no puede pasar la noche de bodas con Pedro Páramo. De igual manera, las mujeres enlutadas, con todo y su ropaje kaburquiано, envueltas como tamal en rebozos que les guardan hasta el aliento, no son pasivas ni sexual ni emocionalmente: tienen voluntad para decidir lo que quieran hacer con su cuerpo; dueñas de una sexualidad que ironiza al pecado y los remordimientos, que conserva la aventura del amor hasta en los sueños y delirios. Cuerpo marcado por sus iniciaciones sensibles, en donde el tema del incesto no se encuentra ausente. Toda la novela está estructurada a partir de presencias femeninas tenues, aunque definitivas. Están en el centro del recuerdo, en el cuidado de los personajes masculinos: es la fuerza que motiva la búsqueda de Juan Preciado. Son la guía por las tinieblas del pueblo fantasma; voces dominantes que hacen posible el recuerdo, que orientan en la vida y que son pasaje a la muerte. Paisaje y límite. Parecieran ser la sombra de Dios. Recuerda Pedro de niño: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde

yo no puedo alcanzarte ni verte y adónde no llegan mis palabras” (Rulfo, 2000: 16).

Rivera Garza destaca la presencia de los personajes femeninos en la obra de Rulfo, al ser una reivindicación de sus deseos y voluntad (como el suicidio que comete Eduviges Dyada, que introduce a Juan Preciado por el mundo fantasmal de Comala y con la consigna de que “Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga”), en una época cultural en México donde la voz de las mujeres era poco menos que socavada, silenciada, ahogada en la vestimenta enlutada con la que caminaban empobrecidas de espíritu, negadas en su propia realidad, o mejor, cuya sexualidad ya se encontraba en el debate de lo moderno. Rivera compara la pasividad de la Malinche “pétrea y perforada” descrita por Paz en *El laberinto de la soledad*, o en la *Santa* de Federico Gamboa, con las exigencias sexuales y la voluntad encarnada de personajes a quienes las circunstancias orillan a prostituirse, como en el cuento “Es que somos muy pobres”, rechazado inicialmente en su publicación en 1947. De cualquier manera, la narrativa de Rulfo ya no se detiene a enrebozar a sus personajes femeninos sino, por el contrario, aparecen en su deseo sexual con un lenguaje sin equívocos y desafiante. Ya no más el rebozo que era más bien una especie de bozal para cubrirles todo el cuerpo menos los ojos, esa tenue ventana interior, líquida, llorosa. Cuerpo amortajado en vida; hundido en un misterio irracional. Tal como lo lee Cristina Rivera en la obra rulfiana, las mujeres desean, tienen voluntad, buscan, ejercen sus magnetismos ancestrales, son solidarias entre sí, nunca se abandonan entre ellas. Pero también conocen de cierta fatalidad a la que les será difícil escapar, como Tacha que sabe que, sin la vaca que se ha llevado el río crecido por una tormenta descomunal, quedará a expensas de los hombres malos que la buscarán únicamente para su placer. Con la vaca viva hubiera esperado que algún hombre bueno se hubiera interesado por ella. Su llanto será por ello el mismo que el de la tierra que ahora se deslava a torrentes. “Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella” (Rulfo, 2000: 128). Así, el futuro fatídico que tendrá empieza a sacudirle el cuerpo, estremeciéndola: “El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar,

como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (Rulfo, 2000: 128).

Otros ejemplos de estas “ánimas sexuadas”, como las refiere la autora, son Eduviges Dyada y, por supuesto, Susana San Juan. Exposición literal, desnuda de sus deseos, así como del objeto de los mismos: hombres vibrantes de cuerpos amplios. Rivera Garza (2017: 153) sostiene que a Rulfo no solo le interesan las consabidas almas en pena sino, “acaso sobre todo, los cuerpos: las marcas de esos cuerpos, las interacciones de esos cuerpos, las transgresiones de esos cuerpos”. Para demostrarlo ahí están Damiana Cisneros, Ana Rentería, Dolores Preciado, Dorotea la Curraca. Es en este tema de la sexualidad femenina, del deseo, que la ensayista ve otra manera inquietante en que México enfrentó “el reto de su propia modernización en las inmediaciones del siglo xx”.

Por nuestra parte, quisiéramos mencionar brevemente algunos casos más de un tema que la crítica ha silenciado quizá por tratarse de una obra emblemática que ha tendido a ser usada en el apuntalamiento de cierta identidad mexicana desdichadamente machista, racista, cerrada en sí misma y porque los temas vinculados a la Revolución Mexicana importaban mucho a un Estado que todavía tenía que lidiar con su auto legitimación y viejos cacicazgos —la lectura de Pedro Páramo no puede separarse de este contexto—. A lo largo de la historia de esa crítica han importado más temas, sin duda destacables, como la relación de poder que ejerce Pedro Páramo sobre Comala (“Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”), capaz de sortear los peligros de despojo de la Revolución, simplemente comprándola, creando grupos paramilitares para protegerse, imponiendo su propia ley, matando a quien lo contradiga, incluyendo a Bartolomé, el viejo minero, padre de Susana San Juan, con el fin de quedarse con su hija a solas, aunque ya ausente a través de un cuerpo transustanciado, envuelto en un aura de posesión cuasi diabólica o espiritual, que es lo único que no podrá dominar.

Y es que ni el cuerpo ni el alma de Susana serán tocados por Pedro Páramo, quien se contenta con contemplarla en su vacío, en la tenue transparencia con la que la verá por las noches, a la luz de las velas como si ya fuera una muerta en vida, como ofrenda que no está destinada a él. Nunca escuchará de ella una palabra que lo reconozca, ni será tampoco

percibido por ella. En ese cuerpo solo existe la experiencia amorosa de su esposo, la que Pedro Páramo intenta inútilmente borrar. No obedecerá a su voz sino a fuerzas que la sacuden desde el interior y que la muestran como “loca”, “ida”, como la que ya no está ahí y que hace tiempo que emprendió un camino de fuga hacia el cielo. Es aquí donde el análisis del poder, la Ley (“¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros”), la Tierra (“¿Y quién dice que la tierra no es mía?”), la explotación, el crimen, la miseria, en la obra de Rulfo se queda incompleto al no incluir el dominio de lo que representa Susana y los personajes femeninos. Al menos, a Susana solo la podrá tener Pedro Páramo, no en sus manos, ni en su cuerpo, sino en los sueños, en la última visión que tenga de la vida, en la antesala de la muerte. No tendrá de ella lo más preciado (aunque su hijo Juan Preciado lo haya tenido en el amor de madre), a saber, su amor y deseo: “Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, solo el tuyo, el deseo de ti” (Rulfo, 2000: 68). La dependencia “enfermiza” que siente por ella no solo está en función de que quiera ejercer sobre ella todo su poder y dominio (así como se ha posesionado de Comala, volviéndola una tierra seca y muerta, llena de “adioses”, por todos los que se han ido para siempre), sino porque la necesita para poder morir; necesita su imagen para irse de la tierra que ha llenado de sangre. Poder que flaquea ante el ciclo cósmico de la vida y la muerte, y al que necesita ingresar lo más desgraciadamente posible. Susana “le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos” (Rulfo, 2000: 78). Se contentará con verla por las noches, cuando duerma, o aparente hacerlo, moviéndose incesantemente, agitada por sus deseos, recuerdos y visitaciones de “interminable inquietud”, inmensamente lejana a su poder; agitada por algo que la hace “revolcarse en el desvelo”, como si la despedazara hasta inutilizarla: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (Rulfo, 2000: 78). Si bien Pedro Páramo encarna a un cacique todopoderoso, capaz de conjugar las herencias de Maquiavelo, Nuño de Guzmán o Cortés, como señala Carlos Fuentes, hábil para sortear las suertes de la Revolución, comprándola, vendiendo su ideal, uniendo “a los enemigos menos poderosos

de tu enemigo poderoso” (Fuentes, 1990: 153), para luego arruinarlos a todos y usurpar el lugar de ellos, no menos cierto es que no podrá escapar a la Fortuna, encarnada en Susana San Juan, a quien sueña de niño, con la que voló cometas y se bañó en el río; ventana anímica que acabará por destruirlo, en efecto: “Pedro fue arrancado a su historia política, maquiavélica, patrimonial, desde antes de vivirla, desde antes de serla” (Fuentes, 154).

Frente al poder, Rulfo planta el erotismo de Susana San Juan, la desnudez, una sensibilidad grandiosa, éxtasis, arrobos místicos incomprensibles, como si se tratara de una santa no confesa, de una virgen que se duele por la pérdida del mundo, encarnada en la ausencia del cuerpo místico del esposo. Hemos señalado la relación incestuosa de este gran personaje rulfiano con su padre Bartolomé a quien, por lo demás, en un momento impactante de la novela, hace descender en el hueco de una mina para ver si encuentra alguna riqueza. La niña que es, en ese momento, Susana, entra en contacto por vez primera con la muerte; uno a uno le va pasando los huesos que encuentra en la mina a su padre en una experiencia que habrá de cambiarla para siempre. “El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos” (Rulfo, 2000: 75). Al final termina inconsciente, tal como le pasa al Quijote en la famosa cueva de Montesinos:

La primera intervención de Susana en la novela ocurre en un monólogo cuando ya está muerta, en el que recuerda las veces en que amanecía al lado de su madre. Su memoria es sensible, atenta al viento, las nubes, los olores, el movimiento de los gorriones, al origen de todas las cosas, como dirá su padre; capaz de escuchar lo insensible como lo es el ruido que hace la tierra al girar sobre sí misma: “Siento el lugar en el que estoy y pienso...” (Rulfo, 2000: 63). Y recuerda cuando comenzó a crecer, en una referencia directa a sus cambios corporales: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos” (Rulfo, 2000: 64). Recuerda la ausencia de la madre en esa atmósfera sensitiva de febrero, acariciada por el viento y alegre por los pájaros, así como del féretro solo, del tamaño de su tristeza, sin que nadie, salvo

Justina, haya estado presente en el velorio y dado que su madre muere de una enfermedad contagiosa, aunque reconocida como “sufrida y loca”. Su padre sabe del interés profundo que tiene Pedro Páramo por ella, y de que este representa la pura maldad, la que vuelve extensiva para todo el mundo, situación descrita de manera extraordinaria por Rulfo: “Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndose en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?” (Rulfo, 2000: 70).

Incapaz de salir del cuarto donde se encuentra confinada, Susana sufre de sueños y delirios, de visitaciones de su padre ya muerto, así como de un gato extraño que duerme con ella, simulando los placeres que ha tenido, encapsulada en una atmósfera de deseo intraspasable por Pedro Páramo: “Durmió conmigo, entre mis piernas. Estaba ensopado y por lástima lo dejé quedarse en mi cama; pero no hizo ruido” (Rulfo, 2000: 73). Al mismo registro pertenece la imagen más completa que tenemos de su deseo, cuando se imagina bañada por el mar, entregada a él, devuelta al origen, formando parte del ritmo de las olas y de una espuma que no es más que otro símil de fertilidad cubriéndole el cuerpo desnudo. Es una en el movimiento de la vida gracias a la invisibilidad en la que consigue mutarse: “El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo” (Rulfo, 2000: 79). Por lo demás, el padre Rentería, otro poder más bien trágico en la novela, la encontrará desnuda y dormida cada vez que busque confesarla y darle la comunión.

Susana tiene otros dos sueños-recuerdos donde Florencio, su esposo, es descrito en el acto carnal y como un cuerpo que, al igual que el de ella, vibra y se sacude con el placer. Al igual que en los casos anteriores, Pedro Páramo solo puede ser testigo de sus convulsiones. El primer sueño es relatado por Juan Preciado desde la muerte, y a partir de la voz de Susana que ha quedado atrapada precisamente en ese mundo: dice que “dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un

clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido” (Rulfo, 2000: 82). En el segundo, le reclama a Dios la muerte de su esposo. Mientras que al primero le ha interesado su alma, de ahí que haya muerto, a ella le importa su cuerpo, por lo que le pide que se lo cuide: cuerpo “Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?” (Rulfo, 2000: 83).

Otros ejemplos de esta sexualidad transgresora la representan los ya mencionados hermanos incestuosos, Dorotea o Doroteo. Ella siente remordimientos por las experiencias amorosas que ha tenido con su hermano, aunque reconoce, como se ha indicado, que no tenía “otra”, toda vez que han estado solos y había que “poblar” el mundo: “¿No me ve el pecado? [...] por dentro estoy hecha un mar de lodo” (Rulfo, 2000: 44). En el lecho derruido, ruinosos, en el que viven, le mostrará a Preciado el camino vertical hacia el cielo, —visto a través de un hueco del tejado de la casa—, que es el único del que no se sabe a dónde va a dar. Los hermanos desafían a Preciado al preguntarle si entiende algo de esa relación que llevan, que no es natural, que está en contra de las leyes divinas y humanas, además de que se burlan de él ya que dice estar viendo ánimas que ellos no ven, razón por la que dicen que es un “místico”. El hermano se va y ella acaba durmiendo con Preciado. La esencia de esa mujer es la tierra: “El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo” (Rulfo, 2000: 49). A fin de cuentas, Preciado muere de miedo, luego de haber constatado que la línea que separa los vivos de los muertos es muy tenue y que, a veces, no hay forma de distinguirlos, sobre todo en ese umbral en el que andan las ánimas en pena de todos aquellos que murieron sin el perdón. Preciado es un muerto de miedo, aunque reconozca que lo mataron los “murmillos”, como sabemos, nombre inicial que iba a tener la novela rulfiana. Doroteo o Dorotea acabará enterrada en brazos de Juan Preciado, mostrando una osadía que es continuación de las relaciones incestuosas que ha tenido con su hermano.

En el cuento “Macario” del *Llano en llamas*, encontramos a Felipa dándole pecho al personaje homónimo del título; es un huérfano buscando un placer que no comprende debido a su edad. “Y la leche de Felipa era de ese sabor [flores de obelisco], solo que a mí me gustaba más porque, al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me hacía cosquillas por todas partes” (Rulfo, 2000: 108). De todo lo que le pasa, de las amenazas de irse al infierno que recibe de su madrina, quien lo abastece de comida, nada anhela más que esperar el momento en el que volverá a disfrutar de ese cálido líquido, placentero y nutritivo.

En “Talpa”, dos amantes se salen con la suya de matar al esposo de ella, hermano de él, simplemente forzándolo a viajar a un poblado lejano para que pudiera ser atendido de sus males. Dice él de ella: “Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo” (Rulfo, 2000: 143). Antes de que ocurra el crimen disfrutaban de noches de placer, animados por soledad, la tierra cálida y la oscuridad. Noche de encuentros: “A mí me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio”. Soledad que los encuentra: “Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirla la sangre” (Rulfo, 2000: 144).

Por su parte, en “Anacleto Morones” encontramos un montón de viejas enlutadas (“¡Viejas, hijas del demonio!”). A cuál más ha tenido relaciones tanto con el pretendido santo como con Lucas Lucatero. De hecho, una de ellas aborta uno de los hijos del segundo, mientras que otras no dejarán de insinuar las relaciones que han tenido con ambos. Ni el hecho de que Lucas se muestre desnudo las aleja: “Se persignaron y se arrimaron hasta ponerse junto a mí, todas juntas, apretadas como en manojo, chorreando sudor y con los pelos untados a la cara como si les hubiera lloviznado” (Rulfo, 2000: 197). Por lo demás, la relación que tenga Anacleto Morones, a quien las viejas quieren santificar, y su hija, mujer de Lucas, también ha sido incestuosa al grado de habérsela entregado embarazada de él. Además de eso, una de las viejas obedeció a pie juntillas los consejos de Anacleto y decidió no ser virgen a pesar de no casarse. “Y una nace para dar lo que le dan a una”. Tener 50 años y ser virgen, eso sí que es pe-

cado para esta vieja. Pancha, la que se quedará al final de la visita que han hecho a Lucas Lucatero, quien tiene enterrado al pretendido santo en su casa, confiesa que si alguien sabía hacer el amor era precisamente Anacleto. Había gozado, como las demás, de un cuerpo que ahora quieren elevar al grado de santidad, para lo que necesitan el testimonio de Lucas. Santificación del cuerpo del amado o “esposo”, a la vez carnal y místico.

Conocimiento de los placeres y tormentos de la carne. Modos y prácticas polimorfos, señala Rivera Garza (2017: 185). Se trata de “la sexualidad no normativa y liminal que domina ya sus lechos”. Por ello, Rivera no deja de intervenir, con una lectura *queer*, el texto rulfiano. Es ya un texto *queer*, es decir, que explora las “conductas sexuales” que cuestionan las identidades de género, “trastocándolas o, de plano, redefiniéndolas”. Los cuerpos de la modernidad mexicana pueden leerse a partir de uno de sus textos literarios fundadores, como lo es la obra de Rulfo. A fin de cuentas, estas mujeres cortan la Historia con sus microhistorias pasionales; hacen ingresar el mundo del deseo al de la política, al de las acciones crueles y ruinosas que minan la vida, colocándola en situaciones de riesgo. Vidas intermitentes, fugaces, que rayan, como en un cristal, la visión sobre la pureza y la inocencia; ponen en entredicho la versión que sobre sí mismos hemos tenido los mexicanos.

Ecós de sombras

El papel en el que está escrita la obra rulfiana está hecho de silencios, de vientos que dispersan por todos lados voces de otros tiempos; vivos y muertos confundidos en una misma habla que pareciera venir de muy lejos y que se muestra interminable; murmullos, ecos, luces y sombras que develan y ocultan las formas de las cosas; ciclos de día y noche, de sol, luna y estrellas que caen silentes, ardientes a caminos inconclusos que quedan a la imaginación. Se trata de un universo descubierto sensiblemente antes que conceptualmente. ¿Pueden las palabras aproximarnos en silencio? ¿Son ellas suficientes para vencer la lejanía y tocar los horizontes, lo invisible, acercar las almas? Universo de voces interiores, o interioridad que solo la voz es capaz de explorar y sacudir como los es-

queletos que encuentra Susana al descender en el hueco de la tierra. Estamos ante una especie de fenomenología de la ausencia, de lo invisible e intangible; ante la experiencia de la voz humana que puede comunicarse por vías etéreas, propias de un dominio no humano al no ser temporal. Es curioso que los personajes rulfianos, si bien tienen una dimensión interior y espiritual que se debate con la esclerotizada forma del catolicismo y todas sus condenas, todas las figuras lujuriosas del pecado y remordimiento, tengan como escenario no solamente un mundo cruel en ruinas, lleno de abandonos y muerte, de lutos y sentimientos nunca resarcidos, de ausencias y vidas malogradas desde el origen, de miseria y tristeza, sino que también tienen a su alrededor el consuelo de una naturaleza intangible que les brinda al menos una idea aproximada de la armonía, de una música que deriva de movimientos involuntarios. Existe una musicalidad envolvente que los rodea, que busca imantarse a sus desgracias, decadencia y ruinas, y que busca crear en sus interiores una forma menos angustiada de espiritualidad.

El escritor mexicano Juan García Ponce (1987: 164) entendió muy bien esta dimensión en la obra rulfiana. Es la voz de los muertos lo que mantiene vivo al mundo, la eternidad de la tierra. Suma inorquestada de voces incesantes que mantiene

el paso por la noche y el día, el lento sumergirse en el reposo y la sombra, el lento aparecer a la luz, ese continuo girar sobre sí misma, eterna, incesante, de esa tierra tan vieja que ya no tiene tiempo, y en ella, evocado por las voces, traído a la vida por ese murmullo a través del cual habla la novela, fugaz, súbito y siempre presente, como esos múltiples pájaros que atraviesen continuamente el espacio de Comala, el deseo, el deseo que no muere, que no se cumple, que no puede cumplirse porque es su realización lo que la vida le ha negado a los personajes de Pedro Páramo y ese incumplimiento que ha hecho imposible la vida hace imposible también la muerte, obliga a hablar sin cesar y crea el mantenido murmullo en el que la novela encuentra su voz y expresa su crítica.

A Juan Preciado lo espera la amiga de su madre, Eduviges, porque le pudo comunicar su llegada en el momento mismo en el que llega. No

hubo preparación para ello, no le tiene preparada la cama. El hecho sucede con una asombrosa predestinación instantánea, si es que pudiera decirse de esta manera, y ante el cual no sabe qué pensar; es a-significativo, sin que pueda dar pauta a ningún pensamiento: “Ya no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar” (Rulfo, 2000: 12). En el universo de Comala todo pareciera estar esperando... la llegada de ese extranjero que no sabe definitivamente a dónde ha llegado. Los encuentros tienen y no tienen lugar, como si se tratara de acontecimientos puros cuya ocurrencia es indistinta. La incertidumbre del lugar en la memoria de Preciado, que no se puede distinguir de lo que en verdad se encuentra viviendo, viene formulada por dos preguntas inquietantes que dejan abierta toda posible ubicuidad establecida a partir de la indeterminación de la ocurrencia de fenómenos. Hubiera querido decirle a su madre que lo mandó a un lugar donde solo puede preguntar, o que se encuentra más bien definido por estas dos preguntas: “¿dónde es esto y dónde es aquello?” (Rulfo, 2000: 11). En efecto, llega a un “pueblo solitario” buscando a “alguien que no existe”. Zona umbralicia se podría decir, retomando un maravilloso término manejado alguna vez por García Ponce, en el que la realidad y la fantasía, los sueños y la muerte, la presencia y la ausencia, intercambian atributos. Acontecimientos que escapan a una determinación espacio-temporal.

Otra forma de explicar el hecho de que Eduviges sepa de la llegada de Juan Preciado, en el momento en que llega, es atendiendo la idea de una cierta intuición que es capaz de descifrar el mensaje del que es portador éste, a saber, el de la llegada. Él es el anuncio formulado por su madre Dolores, el cual es reconocido por quien fuera su mejor amiga y, en esas, hasta por la que pudo haber sido su madre: es el hijo reconocido y esperado, aunque ande en búsqueda de un ausente o de la ausencia: la de todo lo que le acontecerá, pero, sobre todo, su padre, Pedro Páramo, al nunca llega a encontrar, por cierto (otra voz de su madre: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”). Es también Dolores la que llega con el hijo, la cual es inmediatamente reconocida por Eduviges. Aunque resulta extraño que esta no haya presentido, intuido, la muerte de aquella, puesto que no lo sabe hasta que Preciado se lo comu-

nica. Entonces no es su muerte lo que intuye en el hijo, sino solamente la presencia de ella en él. Encarnación (otro nombre probable para Dolores) de la madre en el hijo. Búsqueda de la trascendencia en el padre. La tierra y el cielo, el hombre como el puente que los une, o donde se da dicha unión. El hijo como la forma de un anuncio, de una búsqueda que no se concretará, de una promesa fallida, aunque con ello lo que importe sea el camino abierto de la errancia por ese mundo espectral en el que, de cualquier manera, cada acontecimiento o encuentro que tenga, sea una prueba más de su propia inexistencia. Las reminiscencia bíblicas de este proceso no se pueden obviar en la historia de María y Jesús y la búsqueda de este del padre celestial. Es por ello que, cada momento o encuentro que tenga, funcione a manera de una revelación. Preciado u otra figura de Cristo.

El paso por la tierra

El andar, la tierra que se pisa, la que se recorre con la palma de los pies, las otras palmas. Si bien, Rulfo forma parte de esa aparición vertiginosa de la velocidad montada en extraordinarios vehículos que ruedan por carreteras recién inauguradas, no es menos cierto que caminará escalando montes, internándose en montañas, bajando barrancas y venciendo innumerables obstáculos naturales. Recorre la tierra palmo a palmo, como si volviera al andar esencial para mejor internarse por sus secretos, a los que se encuentran profundamente vinculados sus personajes. La tierra es otro personaje que sirve de escenario para esas sombras, polvo, viento que corre en su superficie, llamado hombre; es el camino que se anda, que recibe sangre como única constancia real de la existencia. Incluso existe una distinción sutil entre caminar y andar, en donde lo primero se extiende en un tiempo que sobrepasa la distancia, el espacio. Leemos en “Nos han dado la tierra”, el segundo cuento de *El llano en llamas*: “Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andando” (Rulfo, 2000: 113). Tierra sedienta, inmensa, no hay nada que detenga la mirada en ella; llano inútil, llanto infértil, “costra de tepetate” para ser cultivada: “Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tie-

rra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga”. Es la tierra que se recibe a cambio de ser desterrados de otro sitio a fuerza del poder y leyes torcidas; a cambio de mover comunidades hacia zonas extremosas del país, ahí donde no crece nada ni nada responde al llamado de la vida. La tierra está nombrada en las dos obras centrales de Rulfo como “llano en llamas” y como apellido del personaje Pedro Páramo: llano y páramo: la imagen de la desolación es la que priva y se extiende por esta tierra indolente, insípida, sola e infernal donde las almas que penan la recorren, encontrándose al final de ellas como ilusión perdida, como utopía derrotada desde el principio; final al que solo se llega con la muerte. En *El llano en llamas*, los personajes viven la travesía de esa tierra desértica como si se tratara de un recorrido bíblico para arribar al paraíso final, ese que está prometido en el cielo, solo que estos personajes van huyendo de otra muerte, la infringida por la Revolución Mexicana; andan escapando de la muerte no deseada, la que no tiene permiso o que alguien más bien se lo atribuye.

La insistencia en el andar rulfiano le sirve a Rivera Garza para proclamar la tesis de que en él se da un descubrimiento y asombro de la realidad a partir de lo sensorial, del cuerpo que no se desprende del contacto con la tierra, y que la mira —la lejanía incluida--, a ras del suelo. Rulfo lee el mundo con todo su cuerpo. Lo suyo es la captura e invención de un entorno, de sitios, ubicaciones que tienen olor, color, sonido, tacto, sentimiento, dolor. El paisaje es recuperado con una mirada que disecciona, que puntualiza el detalle, que define el rostro con la maestría de un dibujante que se asoma al interior de las venas de las cosas. Comala es un universo vivo, hasta se podría decir que es un organismo que vive a sus habitantes, que los hace ser con todos los rasgos. Sitio que administra la vida y ordena las voluntades a un interés superior. El acontecer humano es tan solo un ejemplo de lo que ahí ocurre y que la novela busca descubrir: quizá el simple paso del tiempo. Señala la autora que “El autor, con todo y santo y seña, yace desaparecido” (Rivera Garza, 2017: 83). Tensión especial-espacial que formula a partir de la tesis de Walter Benjamin sobre el ángel de la historia que, viendo las ruinas hacia atrás, no puede desprenderse del jaloneo hacia el futuro; pero también con la idea de que los restos de ese pasado se hundan en significados enigmáticos; jeroglífi-

cos que, sin embargo, “continúan dirigiéndose a nosotros”. Es el enigma, el misterio, lo inefable, lo desconocido, lo incierto²⁹, lo que no puede definirse gracias a contextos estables; lo que funda la búsqueda y atrae al escritor, tanto en sus fotografías como en sus textos. Textos que miran y permiten ver; fotografías que cuentan, narran el ciclo y permanencia de esos enigmas. Todo ha sido, pero lo que ha sido ahora no puede encontrarse más que a fuerza de una revelación que insiste en el tiempo y en la conciencia, en el dolor y abandono adheridos a las sombras del paisaje y el viento, a las voces que vagan sin destino, a los ecos que se repiten confundidos y la luz que festeja y enceguece. El ya citado García Ponce (1987: 168) lo puso en palabras inmejorables: Pedro Páramo no tiene un centro, todo en ella es movimiento, en efecto, incluso sin presente:

hay un puro movimiento, sin rumbo fijo, sin tiempo, sin pasado, pero sobre todo sin presente, un movimiento que no tiene una meta ni en el tiempo ni en el espacio, sino que se sacia en el empeño de hacer visible un lugar sin dueño, sin localización determinada en el mundo, que está antes y más allá de éste y que es el lugar de la novela, un lugar en el que el lenguaje que lo puede todo lo único que no puede hacer es detenerse, pretender que ha encontrado su sitio, porque ese sitio no se encuentra más que en el despliegue que al hacerlo ser se le permite mostrar.

A pesar de todo, de lo “intraducible”, Rulfo ve, escucha, huele, siente, camina, sueña, toca, resiste con su cuerpo firme, joven; es un centro de captación de sensaciones que se concentran para lograr lo que quizá Borges se propuso con el Aleph. Es muy importante reconocer el papel orientador que tienen los sentidos para el recuerdo y la forma en que contribuyen a levantar el velo de la ignorancia o el olvido. Rulfo está seguro de encontrar muchas claves del reconocimiento de lo que ha vivido a partir de sus sentidos, de los colores, del aroma (a-Roma) que festeja las fragancias sin descanso de flores incontables. ¿No es acaso un aroma el que guía la recuperación del tiempo perdido de manera proustiana? El halo, la

²⁹ Un bello estudio se encuentra dedicado a ello: Marie-Agnès Palaisi-Robert, *Juan Rulfo: l'incertain*, Paris, L'Harmattan, 2003.

substancia invisible aromática que se desprende de las mañanas de rocío, de las montañas amanecidas por el sol, por la edad del sol o sol-edad que el admirador colombiano de Rulfo, ese que se lo sabía de memoria, transportó por cien años a otra Comala, aunque colombiana, Macondo, sin llamas, aunque con diluvios interminables. Substancia que queda compartida por todo lo intangible e invisible, de cualquier manera; vacío no vacío, sensible. Entre los enclaves del cuerpo y los dilemas de la historia, entre las tensiones entre el pasado y el futuro, está el presente que no desiste, que se recupera con cada instante, que cae abandonado, pero para continuar en esta persistencia e intolerancia de sí mismo. Lo que ocurre en los espacios rulfianos, esos “toponímicos”, es un límite a partir del cual debemos entrever otras realidades menos aparentes. Es una persistencia en la memoria que vuelve y que se resiste al paso del tiempo, que busca encontrarse entre todos, vivos y muertos porque, al cabo, estos no han muerto del todo y está ahí la literatura para atestiguarlo, para que encarnen en nuestra piel, entre los sentidos en los que acaban confundándose con lo que creemos es lo muy nuestro hasta la tumba. Zona liminar, entre el cielo y el infierno, la realidad y la ficción, fluctuante, señala Rivera, ya indicada por ciertos nombres: “Los Encuentros”, “En Medio”, “Media Luna”, “Mediotecho”. Esta incertidumbre, gran herencia cervantina, es la que vuelve posibles a los personajes literarios, fantasmagóricos, intangibles como su voz, presentes con la evidencia de la muerte y su relato.

Seres del desierto, de cierto ser

La atracción de la Rivera Garza por el oficio de fotógrafo en Juan Rulfo no es gratuita, por el contrario, pareciera entenderla muy bien. En su novela corta, pero de una complejidad desafiante, *Lo anterior* (2004), el personaje central es una fotógrafa, aunque no de montañas o ríos, como los explorados por la mirada rulfiana, sino del desierto, de cuerpos semi-muertos encontrados en soledad. Como se verá, se trata del relato de una pasión amorosa, descrita a partir de la presencia (que la imagen es capaz de revelar). Aquí, la minucia, la grieta, la piel seca, las rocas inmóviles que brindan referencia y testimonio de actos inaugurales, pero también

la ausencia y la transparencia, son los objetivos de una mirada que busca documentar lo imposible. Las imágenes que captura son producidas al final de todo lo que ha sido el día, durante ese interregno expectante en el que se instalan los domingos ciudadanos, en donde no hay nada que hacer más que esperar el día siguiente, y mientras el cuerpo busca una salida para huir de la modorra de sí mismo. Son imágenes que le ayudan a situarse en universos alternativos, muy a la manera de historias literarias, solo que aquí se trata de nada más verse sin tener que decirse, “todavía”.

A final de cuentas, *Lo anterior* es una historia de amor que crea su propia historia de manera *sui generis*, solo que lo es no solo de sucesos inéditos, sino en la que recrean a cada instante sus agonistas, como si nunca terminaran de conocerse del todo, como si siempre estuvieran adivinándose a partir de misterios y si cejar en el intento. Personajes que son amantes que son adivinos que son misterios encarnados que son sueños, fantasmas, idealizaciones que buscan desrealizarse para dar con algo sólido, asible, que no se extravíe en los laberintos pasionales. Cada uno de los amantes es una incógnita que busca, inquietamente, despejarse, encontrar una solución en la paradoja y el asombro. Nada puede permanecer quieto en este torbellino de luces y sombras, de antesalas y apariciones súbitas, de recuentos imaginarios, de escenarios en los que surgen sin la menor causa, a propósito de cualquier incidente. Incluso, son capaces de palpar la densidad de tiempo que existe entre sus miradas, dado que todos los sentimientos son portadores de una historicidad, están hechos de cierta manera (desierta manera). Resulta sorprendente que dicha historicidad sea planteada precisamente a la mirada la cual, en efecto, nos llega educada, entretejida en el silencio y la lejanía: “Ni él ni ella lo saben, pero tanto él como ella lo saben al instante: hay mucho tiempo, hay todo un mundo de tiempo, dentro de esa mirada. Después” (Rivera Garza, 2004:105).

Historia de un amor entendido como experimento. La fotógrafa-escritora-pintora (todas las labores de la imagen) está acostumbrada a ellos. Cuando busca captar la esencia de algo procede no por reducción al absurdo, puesto que lo que busca no es una hipótesis cierta o la suposición de una conclusión falsa, sino a partir de la certeza de que está frente a un mundo de cualidades: “Se quedaba extática frente a una flor hasta que,

poco a poco, la idea de la flor desaparecía. Lentamente, frente a sus ojos abiertos, aparecían entonces el color, la textura, el aroma. La flor sin contexto. La flor sin sí misma.” (Rivera Garza, 2004: 61). Una forma de desprenderse de sí misma para encontrar percepciones puras que la devuelven a atmósferas unitarias sin rupturas ni separaciones ociosas entre lo que es ella y lo que no. Actitud que la conduce al encuentro de las cualidades una vez que ha desaparecido la lógica de las distinciones, y que habrá de convertirse en una sus formas de felicidad o extranjería frente a los demás. Mundo de esencias puras donde el universo se une en una intangibilidad cualitativa: los sentidos puestos en la aprehensión de lo distante. Mundo al que pertenece el amor (sin cualidades), hecho para hombres y mujeres sin ninguna propiedad especial, como el “cualquiera” que representa el hombre del desierto, como esa nada que se instala desde su condición para resignificar lo que le rodea y que, como él, no solo no tienen las palabras al alcance, sino que el personaje femenino guarda silencio ante la imposibilidad de narrar la experiencia de su encuentro en esta reducción esencial, de forma que el amor sea algo para el olvido... de nosotros mismos.

El amor como una creación de época, o algo que nos habría creado “de-sierta” manera para la época dolorosa en la que vivimos. Con él habremos de encaminar lo unido y retomar lo perdido. Una forma sorprendente en que una idea se alimenta de la necesidad y el deseo, de la pasión en que se ve envuelta y de la degradación a la que se arriesga. Rivera pareciera estar más cerca de la posibilidad de poder conjurar el amor y volverlo más independiente incluso de sus martirizados amantes, de volverlo libre con relación a sus caprichos e inclinaciones, a sus razones no amorosas para amar. Si el amor no se agota incluso en sus palabras, no menos cierto es que busca agotarlas, exigiéndoles cabida, torturándolas para que encajen en lo que no puede ser, en esa ilusión siempre virgen de los amantes que le piden todo al amor. Quizá quiera seguir buscando su razón, después de todo, o a pesar de todo, mejor dicho, sobre todo, si se trata de mantenerse en él, como una forma de expectativa sobre lo que vendrá alguna vez. La novela de Rivera Garza se refiere a esta persistencia en el amor, a lo que nos mantiene en él, ya que ayudados por él será más fácil entenderle. ¿Podría ser el amor algo que ha venido descomponiénd-

dose a lo largo de la historia, y que el desierto que instala entre nosotros sea una de las evidencias más ciertas de ello? El silencio es lo que vuelve enteramente cómplices a los amantes, ¿será esa otra forma del desierto?

Un cuerpo débil, agotado, desmayado, sediento, caliente por el sol, anónimo, que encuentra el personaje femenino en el desierto, al lado de una roca que lo cubre del sol, es fotografiado de manera indiscreta, ya que todo fascina en él. La piel, los labios, las heridas, los zapatos, las manos abiertas; atracción que procura la forma en que yace un cuerpo inconsciente, abandonado, capaz de albergar un “halo de bondad o de daño” (Rivera Garza, 2004: 16). Quizá el mayor atractivo inquietante sea el hecho de que no se sepa quién es, que sea precisamente “cualquiera”. Todo pareciera relacionarse con cualquiera y esa es la condición: nadie en particular, nadie en lo absoluto, de ninguna manera nadie. Ya el gesto que procura dicho personaje pareciera estar planteando cuestiones que apelan a una revisión de la suerte colectiva que supone la migración por más que sea a cuenta gotas, esto es, que vaya uno por uno, sin jamás imaginar que a uno le pueda tocar, o que uno vaya a sumarse de alguna manera, y algún día a ese torrente, flujo de transtierro. Ya que ¿quién recoge a un desconocido en el desierto? ¿Quién gravita en torno a él? ¿Quién puede sentirse atraído por ello? ¿Cómo puede establecerse un vínculo de empatía, solidaridad, de simple conmiseración por alguien a quien no se conoce y se encuentra abandonado en el desierto, como le ocurre a cientos de migrantes? La escritora apuesta en efecto por una extraña atracción de la que forma parte la belleza de ese cuerpo desconocido que permanece entre la vida y la muerte, en las puertas del abismo, como si en efecto, la belleza fuera, tal como lo sostuvieron los románticos, el límite de lo que podemos soportar y nombrar, lo infranqueable. Pero lo que importa, además de ello, es un papel escrito que el hombre abandonado en el desierto trae consigo y que invita a comprender que el amor es una reflexión, lo cual habrá de impactar en la relación que tiene la fotógrafa con su pareja, el médico que le ayudó a llevar al hombre del desierto a su casa. Ese cuerpo abandonado habrá de permitirle recobrar las pasiones del suyo, así como reestructurar la relación amorosa que tiene con su pareja.

Desierto que no está tanto en un afuera como en adentro que, en su condición, nos vive o habitamos a condición de que no sea nada. Desier-

to que es una nada en la que nada la existencia de cada cual, sobre la que se erige el acto de vivir de cada ser que busca distinguirse de esa nada como afirmación de sí mismo. El desierto es una figura que alude a lo que en verdad pasa entre los amantes: nada. Es algo que se crea, ocurre entre los amantes. “—No ha pasado nada entre nosotros —sostenía—. Lo sucedido entre nosotros es exactamente esto: nada” (Rivera Garza, 2004: 39). Nada ocurre entre las personas en general, y lo demás es “producto de la imaginación”: historia, relato, invención de otras realidades. El desierto como una región de no existencia, de anonimato, aunque siempre se trate del desierto de cada quien. El cuerpo yacente, encontrado en el desierto, es llevado a la casa de la fotógrafa, y ello es motivo para que revise lo que la rodea y entienda que quizá todo lo que hay allí, incluyendo los libros, haya tenido que ver, como una preparación silente, con dicho encuentro y presencia, además de que tiene el presentimiento de que no es la única involucrada en este asunto. Un homenaje inmediato, por supuesto, a la heroica imaginación del Quijote.

Una nada que ocurre como nada, que transcurre entre los amantes y que algo tiene de mortecina. En la medida en que nada ocurre, todo está por ser hacerlo. Puede ser que para lo que está por ocurrir no se tenga nombre, que sea algo cercano al dolor y que, como él, sea indescriptible. De ahí que la historia de los amantes de la novela tenga que ocurrir “después”, en un tiempo que no es el ahora, porque ahora no está pasando nada, o mejor, todo está siendo una sustracción de realidad que alimenta a esa nada, la cual no puede ser uno de los rostros de la muerte en la medida en que no forma parte de sus procesos de formación, sino que está más bien ahí para acorralar a los amantes cuando estos no tengan nada que hacer o decir(se), para cuando la angustia de la propia existencia se instale en ellos. Puede ser que, si no es un rostro, tal vez sea un espejo que una y otra vez encuentra la mirada de los amantes desnudos, vacíos, semimueertos. La nada frente a la muerte instalada en la mirada de los amantes. Todo lo que pueda ocurrir vendrá después de esa nada.

El hombre del desierto está en posesión de extrañas frases amorosas que van a tener un impacto en el personaje femenino; de ahí la fascinación adicional de comenzar a vivir en la historia a la que pertenecen esas frases. El hombre encontrado no está solo, viene precedido por una his-

toria. Tanto por el escrito que porta como por su piel tatuada, es un “pergamino” --un camino que va a Pérgamo--, cuya posibilidad de ser leída genera la extraña atracción que representa su belleza y que igualmente se asocia a su condición de un ser cualquiera al que todo puede aparecer como nuevo, extraño a su vez, inédito. Lo bello radica entonces en el descubrimiento de la apariencia del mundo en sus pequeños espacios de luz y tiempo, de presencias lejanas e inesperadas, aun y cuando presenten un sesgo ruinoso. Tal belleza se encuentra en los primeros contactos, en las aproximaciones iniciales hacia las cosas, no en su costumbre rutinaria y el desgaste de su uso; en la voz que invade sin agotar el espacio y que es ya una melodía de la presencia anticipada; está, finalmente, en el contacto o roce de una piel sobre otra, en esa luz que pareciera estar en fuga. En lo que ve y siente no hay nada que pareciera denotar un estilo, una manera definida de disponer las cosas a manera de firma o personalidad de alguien. Es esa neutralidad o naturalidad la que entonces se encuentra en la base de esta revelación novedosa del mundo, del descubrimiento de su no afección, de una manera de ser impasible ante él, de inquietar en la pasividad, en la contemplación indolora aunque no insípida:

La voz femenina se aproximó a él. O algo más. Un cuerpo se sentó a la orilla de la cama y una mano le quitó los cabellos de la frente. La presencia despedía un aroma de flores blancas, de largos días secos. Se movía con cautela. Trató de reconocerla, de darle un nombre, pero no pudo. Aún con los ojos cerrados no la reconocía. No había ningún lazo de familiaridad entre ellos (Rivera Garza, 2004: 22).

En la novedad del mundo no puede estar ausente la presencia del cuerpo, el que se mueve, gira, fascina, enloquece, toca y roza. Ahora bien, todo ocurre en silencio frente a la presencia del hombre del desierto. De su extraña presencia se desprende todo, incluso la suposición de que es alguien a quien le acontece ya el futuro, dado que del pasado poco se sabe. Desde la inmovilidad ha llegado a quedar dispuesto entre las cosas; tiende a gravitar en sí mismo a la vez que las cosas lo hacen hacia él. Es un cuerpo que empieza a caer en sí mismo (acontecer poético por excelencia, de acuerdo con Octavio Paz), a ser el centro de gravedad, al me-

nos del personaje femenino que comienza a deslizarse a otra realidad que no será identificada con la locura: centro sobre el que girará la historia real de amor que tendrá ella con el médico. Quizá lo que haya traído es la tristeza, el silencio, el abandono, el cuerpo despoblado, en suma, la lejanía: la presencia lejana de la promesa. Pareja que se suma al paisaje de la desolación o que está ya instalada en él y busca su redescubrimiento. Quizá —todo se desenvuelve en el “quizá”— es ya su pareja, el médico, el que resulta ser el hombre del desierto, el que ha vuelto para renacer desde la distancia y el abandono. Figuras que, poco a poco, se intercambian hasta encontrarse.

Algo de lo real en todo esto son las frases que trae consigo el hombre del desierto, a las cuales se insertará la presencia femenina como si hubiera sido anticipada por ellas, como si emanara de una parte del cuerpo de su pareja, en un origen revisitado, sino a partir de una historia que ahora comienza a incorporarla. Ella figura en una secuencia textual que ha comenzado con la imagen de la roca, el sol inclemente, la sombra, y el hombre moribundo desconocido del desierto. Aparece en la lectura de este acontecimiento; está a la vuelta del punto y seguido. De esta manera, se establece una doble posibilidad de ser establecido en el tiempo, como previsión anticipada o como recuperación retrospectiva, dado que resulta complicado leer los acontecimientos en el momento en que ocurren. La mirada hacia el pasado se convierte en futuro. Todo ocurre después, incluso el pasado; habrá de ocurrir, está por ocurrir, incluso lo que ya ocurrió. Es lo que ya es desde entonces. En esta situación, volvemos a encontrar la tesis del “ángel de la historia” que Rivera Garza utilizará en su ensayo sobre Rulfo, como hemos visto, en la cual la mirada sobre la ruina (esta vez es el cuerpo) existe en una tensión hacia futuro de quien habrá de encontrarse en una historia no contada. El personaje femenino sabe que tendrá lugar, que llegará su momento, justo cuando se inserte en el decir de las frases que, de manera anticipada, han creado la posibilidad de figurar en una historia que acabará por contenerla, y que lo mismo sucederá cuando el hombre del desierto le hable, cuando tenga algo que contarle, cuando cese la espera de su voz, la de él, la de ella. Todo acontecer futuro habrá de depender de esa palabra que tendrá algo de saber, aunque acabará por escucharse más a medida en que el hombre del desierto se niegue a hablar.

Ella volverá a recobrar sus diálogos interiores a partir del silencio del escrito que porta el hombre del desierto. Frente al silencio que habla “Se acostumbró a eso, a llevar a un hombre mudo a la terraza para escucharse a sí misma bajo el influjo del viento” (Rivera Garza, 2004: 30).

Ella viene siendo en la medida en que la frase se encuentra abierta, de forma que comenzará a ser en la lectura de cada quien, así como ha comenzado a ser en la lectura del pergamino que representa al hombre del desierto y en donde encuentra su inscripción y encriptamiento. La roca de la fundación bíblica, el hombre desnudo del desierto, apenas cubierto por una sombra. El texto que la elige a ella lo comienza a entender afirmando su presencia en la historia que ha arrancado desde un futuro anticipado. Todo pareciera girar en torno a las formas en que ocurrirá el “después”, en que algo será recobrado en el futuro ya anticipado por el pasado y revelado en el presente (operación que, como hemos visto, puso en práctica mucho después en su interpretación sobre Rulfo: intervenir-curar). En esa voz que comenzará a escucharse y que corresponde a la no dicha por el hombre del desierto, aunque articulada por la voz femenina que emerge a partir de sus diálogos interiores, traídos por el viento, disueltos en las miradas que descubren la lejanía; voz que comienza a reinventar lo que ella es, y cuyo impacto es profundo y prolongado, tan prolongado como su espera.

A partir de la frase de que el “amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión” (Rivera Garza, 2004: 36), encontrada en el escrito que porta el hombre del desierto, Rivera cuestiona la dependencia del amor hacia el lenguaje que lo articula, que le dice lo que es y al que no se pudiera acceder sino es a condición de hablar su idioma, pero que no es el suyo sino el que el lenguaje formula sobre él. El amor es un acontecimiento y no un lenguaje o discurso. No existe el amor como discurso, sino como acto que no necesariamente se orienta según la sintaxis del lenguaje. No puede existir en consecuencia un amor con pausas, comas, puntos y aparte, comillas, espacios en blanco, o ciertas grafías para ser representado, si se pudiera decir de esta manera. El amor no puede ser un lenguaje articulado. Su esencia, si la tiene, bien pudiera ser a-lingüística, aunque bien es verdad que no puede ser sin sus historias. El lenguaje de la pasión no conoce traducciones; es, en sí, todo. El

amor es lo que se encuentra debajo de lo que lo enuncia. Quizá solo se le pueda encontrar a lo largo de un proceso de descomposición extenuante de la condición en la que se le ha creído entender, y que lo asume como algo que se sabe. En efecto, el amor es algo que se resiste a ser dicho, no puede incluso tener nombre, ya que todo nombre traiciona su acontecer. Todo nombre está demás o de menos; nadie se acuerda de él cuando el amor transforma a los amantes en lo que nunca han sido, en lo que son capaces de convertirse sin el permiso de nadie. Un moverse dentro de sus figuras y representaciones, pero para concluir que no hay nada representable, o que esa nada es irrepresentable. Desde donde ella viene, todavía hay cosas sin nombre.

Por ello, el personaje femenino está a la espera de lo que le diga el hombre del desierto, ya que presupone que tiene algún saber esencial sobre el amor, o al menos sobre la relación que está teniendo con su pareja. Como se ha señalado, está a la espera de llegar, de ser bienvenida; advenir en la espera del hombre del desierto, en quien la espera. Llega del desierto, o se aparece a la vera de los caminos, como espejismo o delirio, como una ilusión que refresca una limitada resaca emocional. Ella es una ilusión en la medida en que cree en ella.

El ángulo del tercer personaje, el médico, tercera persona que confronta las dos visiones anteriores —la del hombre del desierto y de la fotógrafa que, a su vez, había sido recogida a la vera del camino, como si se tratara de una “alienígena de dos pies”, venida de otro planeta—, exhibe el testimonio de una mujer que deseaba morir, casi un suicidio, bajo la sombra de un árbol. Echarse a morir. Es curioso que, en el testimonio de la tercera persona, ambos, el hombre del desierto y ella, sean apariciones. En realidad, estamos en la conciencia de “él”, una vez que hemos pasado por la del “yo” (la fotógrafa, en primer plano, se pudiera decir) y del hombre del desierto, el “tú”, por lo visto, capaz de hacer hablar hasta la piedra que le da sombra. Yo, tú y “él” silencio que los rodea. Figuración humana del silencio. Resignificación del espacio íntimo creado a partir del desierto que se instala entre dos amantes; una soledad para dos, creada y compartida. Soledad que se instala sin edad. O, es más bien la soledad de uno, de él, desde el que todo resulta ser una ilusión o espejismo, incluso la de su propia realidad.

Pero más que apariciones de cuerpos ajenos, aunque próximos, se trata de realidades del dolor, de la angustia que se esconde en la consistencia de cuerpos que parecieran permanecer firmes por años; aparición de lo que los va minando en el interior, como hormigas que destruyen casas, como el polvo que todo lo cubre de olvido pero que deja para el final la apariencia desnuda, cubierta de humillación frente a lo que no se pudo hacer nunca. Es un dolor que aqueja en alguna parte desconocida del cuerpo, aparente, como toda su tersa-piel, imprecisa como toda emoción, irregular e inconstante como toda pasión. ¿Acaso no es la espera del paciente ante el médico idéntica a la del que espera una respuesta, a la del que no puede encontrar la palabra de su sufrimiento? La visión del personaje tercero-médico es la del análisis: a él se acude para la determinación del mal que se padece: búsqueda del remedio que confronte la finitud con lo imposible: solución imposible de una ecuación irresistible.

El hombre del desierto representa la insólita intervención de un extraño que ha venido a posarse en una relación de pareja que pareciera estar atravesando uno de sus tantos desconciertos desarmónicos. Es probable que tengan el tiempo vencido, que ya no tengan tiempo, como si se tratara de una maleta de viaje que va despedazándose lentamente a medida de su llegada y partida de estaciones. Buscan la primera fotografía del hombre del desierto, por supuesto, el instante que habrá de perdurar a lo largo del tiempo. Ella es la que los rescatará del vacío en el que se han instalado, ahí donde todo pareciera precipitarse hacia un abismo del que no creen volver con facilidad. La fotografía es usada cuando “ya no podían hablar, cuando el silencio multiplicaba el significado de las cosas a su alrededor, cuando el miedo ante el desvanecimiento paulatino del mundo se les convertía en horror, vestigio, epidemia [...]” (Rivera Garza, 2004: 68). Una forma de no negarse en el futuro.

Pero ella es la que cuenta la historia del hombre del desierto; es la que llena la habitación donde se encuentra este con sus palabras, mientras hace el amor con su pareja, mientras este la observa como venida de otro mundo, y se da cuenta de que no sabe ya su nombre, de que afuera existe una realidad inconmensurable. En esta habitación de palabras, los dos comienzan a tomar su lugar en la historia del hombre del desierto. Es la historia la que les da cabida en la existencia íntima que tienen en el cuarto

donde solo las palabras cuentan, y el cuerpo y el erotismo: “De repente, de lo único que tiene ganas es de sentir la frescura de ese cuarto umbroso donde una mujer sin nombre lo deja tocar el lenguaje de una historia que pertenece a un hombre del desierto” (Rivera Garza, 2004: 78).

Convertido en una parte del relato, el médico tiene ahora tiene la oportunidad de sumar todo aquello que sea capaz de nombrar; puede verse en el conjunto de las voces que lo nombran y le permiten nombrar, como si estuviera dentro y fuera del lenguaje a la vez, solo que el afuera no es tan suyo, sino que forma parte de una colectividad. Al formar parte del relato del otro, el del hombre del desierto (de-cierto) a través de ella relato que espera desnudo ya que ella se lo cuenta en esos momentos en el lecho—, entra a formar parte de un mundo en el que el tiempo se dilata pero, lo que es más importante, es que accede a una historia que carece de claves, que se pierde en un origen que todavía no ha sido formulado, con vaivenes inesperados, con interrupciones que no deberían sorprenderlo y microhistorias que lo muestran en una diversidad de circunstancias donde tiene la oportunidad de redescubrirse y con la novedad de que tampoco tiene la certeza de cuál será el final. Relato que solo puede entenderse como un pliegue de la vida: la vida dicha de otra manera, quizá en la auténtica dicha de decirse. Quizá habría que dejarse contar por el solo placer de hacerlo, como quien crea sin temor, sin arrepentimiento, sin dolo ni condena. Figurar en una historia que se ha escrito por puro placer y no queriendo encontrar en ella una anécdota ni claves reveladoras que tiendan a la solución de un enigma. Por todo ello, a fin de cuentas, no podría ser una historia en el sentido tradicional: “Le dice algo sobre el disfrute del lenguaje. Esa pérdida. Algo sobre la desazón de no saber, una cierta esférica melancolía. Dice. Algo sobre un cierto tipo de placer” (Rivera Garza, 2004: 90). La historia que nos vive solo puede estar escrita bajo la pauta del placer. El principio leibniziano de razón suficiente aliado al freudiano del placer. ¿Qué tanto placer nos hace ser?

De lo que no puede participar el tercer personaje es de los silencios que se crean entre ella y el hombre del desierto y que no aparecen en los relatos que ella le cuenta. Es algo que lo mantiene inquieto que, incluso, no puede soportar: “Ese vacío, la aglomeración de todas esas palabras no dichas entre los dos, entre los tres, lo desasosiega. Un sobresalto. La duda”

(Rivera Garza, 2004: 87). A partir del fantasma del hombre del desierto (que en mucho recuerda la fábula bíblica de la resurrección, la cual es atestiguada, en primer lugar, por María Magdalena), lo que la autora realiza es el redescubrimiento de un erotismo que formula la suposición de que el acto amoroso es una trascendencia, pero también un transparente intercambio de fluidos que va de una boca a otra, de la vagina a la boca masculina a la boca femenina, del olor al sabor de los jugos vaginales que acaban confundándose con la saliva y creando una aproximación entre el saber y el sabor. Un saber del sabor íntimo, privado, incomunicable, tan solo deleitable, y cuya clave supone otro universo de intimidades endo-exógenas, una vida paralela, menos accidentada y dañina que la que han tenido. La habitación del deseo.

Pero también se plantea un extraño camino de la pureza en el que el personaje femenino tiene una fiebre que casi lo lanza a la muerte. Durante los momentos más intensos del delirio, repite hasta el agotamiento, sin que la enfermedad ceda, el nombre del amado, como si tratara de exorcizarlo, de hacerlo sufrir a medida de la fiebre, como si formara parte de ella y ambos tuvieran que eliminarse de la misma manera. El nombre dicho de todas las formas posibles es parte de la enfermedad: “Lo susurraba, lo gritaba, lo cantaba, lo plañía, lo murmuraba, lo decía, lo pronunciaba, lo balbucía” (Rivera Garza, 2004: 94), tal como ocurre con Susana San Juan y el fantasma de su esposo, en la novela de Rulfo. Palabras que vienen del delirio; crecen a medida de su intensidad. Es más, será capaz de decir su nombre pensando en la muerte, casi a punto de caer en el exterminio de sí misma. Pensar y decir no son lo mismo, aunque no remiten a lo mismo. Un acto adicional en este concierto delirante lo representa el lavar las sábanas en las que dejó impregnada la fiebre como si también ahí hubiera quedado grabado el nombre maldito, estampado como una marca o testimonio de la exhumación de lo que dicho nombre representa. El nombre ha salido del cuerpo a manera de un vapor fétido, de un olor repugnante, de una fiebre que empapa las sábanas con un líquido amarillento.³⁰ Al igual que hará en su ensayo sobre Rulfo, Rivera coloca

³⁰ Como ocurre en el famoso pasaje de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en donde la cándida Eréndira tiene que exprimir la sábana en la que ha tenido la decena de encuentros amorosos del día, y hasta que pueda pagarle a la abuela explotadora lo que le debe.

en un lugar muy especial el simbolismo literario de las sábanas, una envoltura aparente, circunstancial, testimonial del cuerpo; desierto blanco donde quedan estampados los olores y líquidos corporales, desde la marca delatora de la sangre de la mujer púber, hasta estos líquidos amarillentos de una fiebre convulsa que deja el cuerpo deshidratado. Pero también será una extraña analogía la que establezca entre dichas sábanas y el papel en blanco en el que quedan estampados los delirios del escritor.

En la página en blanco, la escritura es fruto de una fiebre. El cuerpo se deshace de un mal al escribir (algo que ya Platón había denunciado con su idea del *pharmakon*). Basta con dar la vuelta a la página para que el mal se vaya, al menos, por un momento, aunque será, por supuesto, reencarnado por el lector. Rivera perseguirá ambos tipos de huellas o marcas, las del cuerpo en las sábanas blancas, las de la escritura que mancha la página en blanco. En su ensayo sobre Rulfo extiende la metáfora hacia el cuadro, ya que el lienzo es también otra suposición testimonial de la mancha, una visibilidad que escapa a la palabra y su sentido: es llanamente, la mancha, lo cual puede incluso remitirse a Carlos Fuentes quien identificó el mundo literario recurriendo a la forma en que Cervantes relaciona al Quijote con la región a la que pertenece: la Mancha, la mancha de la tinta, el espacio al que habrá de pertenecer, desde entonces, la literatura moderna. La mancha, una forma ágrafa, una marca que no puede ser signo, hendidura del significante.

La otra realidad que descubren los amantes es la muerte. Juntos se piden algún testimonio de ella, como si fuera inevitable su cercanía. Vecindad del amor con la muerte. Si cada uno de los amantes es una experiencia del amor, lo será entonces también del morir anticipado, como si el acto amoroso fuera el preámbulo de la ausencia absoluta. El amor aproxima a la “otra orilla”, en efecto, tan estudiada por Octavio Paz. Esa orilla es un límite al que se ven arrojados los amantes en su naufragio, quienes se sienten tan poderosos o inevitables que creen poder arrancarle a la muerte el secreto de su naturaleza. O tal vez lo fingen, o en verdad llegan a ser tocados por ella al grado de que las palabras del amante resultan ser la única vía de retorno a la vida. Quizá por ello, el amante necesita estar confesándole su amor a la amada como para evitar que sea devorada por la muerte, que se quede con ella para siempre. La muerte resulta

ser una amante de las amadas desoladas, de quienes se quedan desenhuecadas en la pasión, desnudas de sí mismas, desposeídas por el amor. Los amantes están ahí para rescatarse mutuamente, para salvarse de la atracción del vacío que representa la muerte, y poder seguir viviendo. Lo interesante de Rivera Garza es que asume esta situación entre los amantes, pero relacionándola con el lenguaje, ya que se trata de saber si se ha “hablado” con la muerte y, por ende, si esta “ha dicho” algo a la amante. Como si a los amantes la muerte les “hablara”, pudiera decirles algo y, a su vez, se le pudiera decir algo. “Se quedó viéndola bajo la luz débil, apenas ámbar, del amanecer, preguntándose todavía si ella, si la Mujer Enamorada, también había hablado con *ella*. Si ella también había sido tocada” (Rivera Garza, 2004: 107).

En la penúltima parte de la novela encontramos una apología del sonido y la voz. Se trata de alguien que quiere ser únicamente sonido, emisor y receptor de sonidos; ser uno de los tantos ecos que el viento trae consigo. La parte se llama “Ventriloquist looking at a Double Interior, 1988”, y se refiere a esa capacidad de hablarnos a nosotros al mismo tiempo que no existe nadie que sea capaz de traducirnos, de desdoblarse produciendo ecos sobre sí mismo, generando voces alternativas como si fueran olas alteradas en el espejo de un lago apacible. Posibilidad en la que alguien va hacia sí mismo, más aún, en contra de sí mismo a pesar de sí mismo, como una tendencia contradictoria que lo arroja hacia su interior a medida que avanza: hombre-voz, sonido, acento, repetición, eco, vibración desde el interior que, a su vez, crea mayor interioridad. Somos el eco de todas las palabras escuchadas e incluso de las que el silencio calla por pudor. Para este modelo humano, todo pareciera volver a su condición sonora, al hábitat deslumbrante de lo que vibra y es audible:

El sonido de la lluvia, por ejemplo. El sonido del viento que se origina detrás de las montañas del oeste. El sonido de un día con sol. El sonido de mucho silencio junto, inextinguible. El sonido de alguien que llora muy quedo bajo un puente de madera en una madrugada siniestra. El sonido de un trago de agua abriéndose paso por los territorios internos del cuerpo. El sonido de un hombre que hace sonidos frente a una mujer que guarda silencio (Rivera Garza, 2004: 119).

La importancia de la voz queda firmemente asentada frente a la posibilidad de la ausencia: es un eco que queda resonando, un sentido que se recupera a través de la memoria que ya no testifica a la presencia, algo que se encuentra en la voluntad a capricho, si se quiere, pero que rompe con la dependencia de lo presente, así como incluso frente a la atadura de la palabra escrita. Con la voz, la palabra se libera de su enciptamiento, de su yacer en la cripta de la grafía para volar como el viento y circundar el tiempo, para devolverse al tiempo en tiempo. Con su recuperación sonora, la palabra es devuelta al sueño; representa la traición de la escritura, que pone en tela de juicio la identidad de quien escucha. Esta duda del escuchar se plantea en el momento en que resuena una expresión que conjuga la traducción de los sentidos entre sí: “¿El sonido de un río que huele a plata?” (Rivera Garza, 2004: 139). El texto que sigue a esta expresión se plantea con efectos inesperados: “Por eso me gusta atestiguar el momento en que la voz traiciona a la escritura, dejándola, aparentemente, atrás. Atrapada” (Rivera Garza, 2004: 139). En la medida en que la voz es más antigua que la escritura, su liberación supone una refiguración en el tiempo, una reconfiguración que atiende a otros aspectos en los que queda en entredicho la conciencia de la identidad. La voz pareciera retomar algo que le es más propio y que la escritura pareciera haberle usurpado o, al menos, tergiversado. El hombre del desierto habrá de figurar en los sueños del personaje femenino como ser despojado o del despojo. Escultura nocturna que vive en el abismo de uno mismo y que recuperan todos los ecos posibles así como las voces que no pueden desdecirse, que se agolpan en la plaza pública de la conciencia, la plaza pública que es la conciencia.

Al personaje configurado por la imaginación le ocurre el nudo del silencio de sus condiciones figurantes, de forma que no es capaz de enunciar el principio que lo hace posible en el sueño externo al que obedece de manera irregular, esporádica, insustancial. No se tiene pues a sí mismo: “Dice que no puede decirlo” (Rivera Garza, 2004: 148). De lo único que puede hablar o decir es sobre la realidad inmaterial de la voz que reconoce en la figura femenina con la que se ha topado desde que figura en la ficción de la escritora: “Una mujer que actuaba como la boca de alguien” (Rivera Garza, 2004: 150). Una voz sin sujeto, por supuesto, que

no corresponde a alguien en particular, sino que existe como un río de tiempo; colectiva, abrupta, intempestiva, pública. Voz que ha buscado convertirse en otra, “hacerse pasar por otra”, transmutarse, fluir en otras que, “siendo propia, se hacía pasar como de otro”. Un punto de fuga o de-concentración por el que tiene sentido la imaginación amorosa, puesto ya casi al final del texto que ha insistido en su reelaboración más allá de lo logrado. Su improbable voz, a estas alturas del texto, suena ya a su fin, al momento en el que ha de caer la contraportada del libro como una lápida que entierra el tiempo, que lo vuelve terreno y busca, con ello, transminar, transmigrar hacia otras almas tal como se vuelve a abrir la tapa del “otro lado” del libro, la que abre la puerta a las vidas desdobladas, encarnadas en cada lector: “—Una voz que, siendo propia, se hace pasar como de otro —dice y cierra la boca inmediatamente después. El sonido de la clausura de un libro” (Rivera Garza, 2004: 151).

Frente a la evasión de la voz en la escritura (fuga de la palabra y de la identidad: tránsfugas en el tiempo), la fotografía o la mirada resultan ser a su vez testimonios de la ausencia, en algo que retoma Rivera Garza a partir del estudio de Walter Benjamín, entre otros referentes. La fotografía es ya la constancia de una ausencia o, en algo que apuntó alguna vez Julio Cortázar, incluso de lo que está por venir, pero nunca, nunca, de ese presente efímero que creemos atrapar en el momento más desprevenido de las circunstancias. Bajo esta perspectiva, lo que se revela en la fotografía, y nunca el término fue tan idóneo, es una aparición, pero de lo que no es, de esas ausencias de las que está cargada toda presencia. Toda presencia es, en este sentido, una revelación de ausencias, precisamente, de todo lo que no se ve pero que está presente en la aparición. Se trata de ver lo que no vemos en la revelación del instante, o en la apertura que el obturador hace posible a través del tenue diafragma de la mirada, si se pudiera extender la expresión fotográfica: captura del inconsciente en su mirar, o de las ruinas del presente, o del pasado mítico del que se desprende todo acontecer y vivir circunstanciado. Tal es lo que establece el mirar en la lejanía de un cuerpo que, a su vez, mira parado en una esquina, vista realizada a través del cristal de un restaurante: “La esquina del mal. La esquina donde los fantasmas del mundo deletrean el cuerpo de lo que no está” (Rivera Garza, 2004: 140). La voz masculina señala que esa mujer entre-

vista en la distancia, a partir de la transparencia del cristal, y en la que su presencia afirma su ausencia, también viene del desierto donde, al menos, es la nada la que rodea a todo ser. Seres aislados por nada, comunicados por sus ausencias, por lo que tienen de distante en sus cercanías; proximidades que los alejan de sí para confirmarlos en lo que no tienen, como llega a sostener la escritora en la recensión de un libro dedicado a la otredad, basado en tesis de Emmanuel Levinas. Refiriéndose al tema del duelo, que en verdad es una carga de ausencias, Rivera Garza (2013: 123) se detiene a analizar esta dialéctica de la “vulnerabilidad” o “desposesión” en la que deberíamos de instalarnos para deconstruir al yo que se afirma como principio de todo. “Solo en la vulnerabilidad, en el reconocimiento de las distintas maneras en que el otro me desposee de mí, invitándome a desconocerme, se puede entender que el yo nunca fue un principio y ni siquiera una posibilidad”. Pareciera ser entonces que, los “seres del desierto” son los que están desposeídos de su yo y que, en consecuencia, esa es la causa de su vulnerabilidad, que no es sino otra forma de ser (otro modo de ser, le llama Levinas) afectado por el otro, por los demás que son como uno, sin ser lo uno, abusando de la terminología heideggeriana. Seres en co-fragilidad, como le llama Sloterdijk, a esos sistemas que viven en perpetua recomposición y contacto, que ahora crean puentes, como después pueden crear barreras; que ahora se contagian y que, momentos después, se vuelven inmunes, y que tan pronto como se asimilan unos a otros se demarcan violentamente. Sistemas inestables, nerviosos, asistidos por las pulsiones. Otra manera de referirlos es señalando que resultan ser sistemas “vibratorios” modificados a raíz de las intensidades que sufren, donde la espacialidad no es causa de su “relocalización”. Vibración que es oscilación en un mismo lugar y como resultado de fuerzas que emanan de diferentes fuentes temporales, no tanto como sedimentos espaciales, geográficos, sino como oleadas de ritmos cósmicos, en donde hasta lo inhabitable —eso que existe en el desierto— tiene cabida.

A Rivera Garza le guía una pasión por el encanto, el misterio del que emana la realidad. Ya no se trata tanto de los vínculos insospechados de las cosas entre sí, muy al estilo de las vanguardias artísticas históricas, producto de su contacto y proximidad, incluso al grado de su deforma-

ción —como en el surrealismo— sino de la forma en que colapsan unas en otras, cómo se desintegran en su veracidad, cómo la revelación es más un artificio estilístico, narrativo que busca no la sorpresa esperada, tramada, sino el desencuentro de la verdad y de la identidad de las cosas a partir de una aparición súbita o desapropiación, como gusta en llamar Rivera Garza.

Si bien, como se ha dicho, la autora (2013: 127) insiste en una técnica de montaje al estilo *collage*, sin embargo, su insistencia en los contrastes y destellos, frase tras frase, es mayor. Se trata de marcas o inscripciones en “perpetua competencia”:

La función del *collage* es sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo; ese conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, por su arquitectura.

Hay una apuesta radical por una libertad interpretativa que se logra manteniendo las frases no en un espacio indescifrado, sino en su copresencia desconcertante. Nada tiene de malo entonces que esta disposición remita, casi silenciosamente, al deseo, a la forma en que trabaja el gozo, en donde la escritura-lectura es una recuperación de lo innombrable o indecible y que se establece a partir de la soberana recomposición de todos los sentidos, ya que de ellos se trata cuando está en juego un dispositivo como éste. Como tampoco es el caso de la búsqueda de una verdad escondida que solo espera el descuido del investigador para ser capturada como una delincuente en fuga permanente, como alguien a la que se tiene que “apresar” y mantener en la cárcel de las palabras o los juicios.

Se trata más bien de un efecto logrado por medio de una disposición guiada por el gozo y el deseo, por la imaginación antes que por la correlación con la realidad, por la idea antes que el concepto, por el cuerpo y sus condenados sentidos antes que por el uso esquemático de una razón instrumentalizada. Diseño de una plaza colectiva de aglomeraciones singulares, creando redes subalternas suspensoras del juicio. La arquitectura del texto (arqui-textura que asimismo podría ser la “textura” del texto) debe ser diseñada para crea un habitar, que se vuelve un existir o ex-

perienciar la realidad a partir de sí mismo. A la realidad se vuelve “textualizando”, de forma que no podemos desenvolvemos en ella más que a condición de tomar en cuenta su con-texto, los textos que la acompañan (“sex-texto” podría ser otra forma de designar esta acción encaminada por el deseo y el gozo), que la han descrito o narrado, las formas en las que se han inscrito en el habla y la marca de la historia, en lo que Eugenio Trías (1999: 25) llama “existencia alojada en el cerco del aparecer”.

Es decir, las formas en que hemos sido entre-dichos y entre-vistos (tal como Rivera Garza destaca los lugares a medio ser, “medianías”, de Rulfo, como veíamos: “Media Luna”, el “Encuentro”, pero que además ocurren a la mitad de trama). Pensamiento que se extiende más por las partes compositivas que por los límites que demarcan un todo; no tanto el predominio de una idea como la de frontera, sino de otras como “intersticio”, “umbral”, “no lugar”, “vecindades”, “proximidades” que, de alguna manera, nos aproximan a una “razón fronteriza” o pensamiento del límite, muy bien desarrollado, por cierto, por Eugenio Trías, y que se asume sobre la base de pensar la existencia como “en exilio y éxodo”, algo parecido al planteamiento de Bhabha que hemos citado. De esta manera, el texto se va convirtiendo en la fragua de nuevas nociones, en el laboratorio para nuevas ideas y términos que podrán convertirse en conceptos operacionales, listos para levantar todo tipo de “pruebas de campo”. Hacia una nueva epistemología de las fronteras, ahí donde lo intersticial o liminar cobra un nuevo sentido, como lo ha expresado de manera inmejorable Bhabha (2002: 18):

Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [*nationness*], interés comunitario o valor cultural. ¿Cómo se forman sujetos “entre-medio”, o en el exceso de, la suma de las “partes” de la diferencia (habitualmente enumeradas como raza/clase/género, etc.)?

El último capítulo del libro vuelve a la escena del inicio donde el personaje yace en el desierto. Solo que lo que era en tercera persona se ha convertido en primera y la visión es directa, inmediata, irrenunciable. El

inicio y el fin se relacionan con la misma tensión con la que han sido supuestos, los cuales a su vez se comprenden en la medida en que remiten a un “proto-texto”: “el papel arrugado” que porta el hombre del desierto, en el que se refiere al amor como lo que vendrá “después”, en retrospectiva y como para quedar convalidado. Amor en “antefuturo”, se podría decir. Lo que en un principio fue un encuentro mortal, el hombre desfallecido, o “desvanecido”, tendrá sentido con el encuentro de otro hombre, quizá él mismo en otro momento, en un restaurant. La escena es repetida ahora desde la perspectiva del que yace desfallecido. Situación que cierra la perspectiva tanto de la visión como de la palabra que sabe trasladarse de un punto a otro, de una voz a otra y que marca el evento para ser ubicado en la memoria con refuerzos. Desde esta voz, lo que figura como el inter-texto referido es su silencio, el mensaje que su cuerpo porta: “Todo empieza en realidad por querer saber. Más. De más”.

Una historia que contiene la historia de “*cómo una mujer está siendo tocada por la muerte*”, de “*una mujer que visita otro planeta*”, de “*una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer*”, la que engloba a estas tres historias, más la “*historia de una terraza (que es el comienzo)*”, y “*la historia diminuta de la resolana (que es otra manera de decir tu muerte)*” (Rivera Garza, 2004: 161). Pero también será la historia de ese desencuentro entre los dos hombres, narrada por un centro que se desplaza alternativamente a cada uno de ellos, sin que ninguno sea “el mismo”, aunque busca la confirmación de esa historia en cada uno de ellos, y a pesar de que el primero quede, la mayor parte del tiempo, en suspenso, a penas averiguado o extraviado. Historia que contiene el “desvanecimiento de un hombre”, como indica la autora.

Se podrían entonces juntar todas las “historias” de que trata la novela de Rivera Garza y obtener una conclusión intrigante. Ella lo señala: se trata de la historia de una mujer “tocada” por la muerte, pero también de una que mujer que “visita otro planeta”, o bien, que es la “historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer”, de ahí que finalmente sea una historia que “contiene el desvanecimiento de un hombre” (Rivera Garza, 2004: 108). Todo pareciera desembocar en la posibilidad de un nuevo diseño humano que pasa por la desestructuración creada por la pasión amorosa, en la que tanto la mujer como el hombre

dejan de tener una identidad asumida y estable, para convertirse en torrentes de emociones, en abanicos de fugas, en destilación de intensidades irredimibles. Al final, lo que se pretende es el bosquejo de una relación que debe transitar por caminos poco reconocidos en los que cada amante se rehace no a partir de la voluntad dominante del otro, sino de su transparencia, sugerencia y hasta ausencia, del acontecer individual que regresa a los espacios y cuerpos originarios mucho antes del “antes”, en un pasado que está por ser escrito por esos dos cuerpos que se redescubren en la ausencia, en la distancia creada en la profunda cercanía bajo las formas del duelo, los éxtasis y el delirio. Cuerpos que efectivamente adivinan su retorno, que afirman su extravío, que se devuelven la sombra de lo que han sido sin extrañarse del todo, que están ahí para ser rescatados por las circunstancias, sin temor, sin dolerse ni detenerse en la nostalgia de haberse perdido alguna vez. Como se ha señalado, están para crear una nada que se parece a ellos, en un proceso “innombrable” que, como todo dolor, reta al lenguaje a salir de sí mismo y explorar lo que está a su lado; el reverso de sí mismo en la inatrapable realidad de cada momento. Dos cuerpos que, para conocerse, necesitan la intromisión del otro bajo la forma del desierto, la nada o la muerte.

La escena con la que inicia el libro revela la forma en que la imagen creada comienza por la soledad del escritor que visualiza al lector con el ansia de conocer. El inicio de la escritura es esta figuración de quien desea, de quien será encaminado hacia un derrotero por el que quedarán en suspenso muchas de sus convicciones habituales. “Al inicio, sólo estás tú solo, en su campo de visión, en su campo de conciencia, deseando saber más” (Rivera Garza, 2004: 167). Casi al final del libro, nos damos cuenta de que, como lectores, figuramos en la antesala de la realidad, que somos previstos desde el campo de la ficción gracias a la conciencia del escritor que nos ha colocado en el centro de su visión desde mucho antes, como quien encuentra un cuerpo desfallecido en el desierto, cubierto por la sombra de una roca y mientras el tiempo se detiene como “dos estatuas”. La imagen está, lo sabremos al final, casi cerca de la alucinación, trasladada a una impresión externa. Lo visto es retratado y después descrito o descryptado; vuelto una cifra que habrá de resolverse a lo largo del libro o más bien que habrá de encontrarse al final de éste, en esa frase casi

final por la que sabemos que somos “nosotros” los que yacemos bajo las sombras del desierto, inmóviles, a-textuados mientras tanto, mientras nada ocurra, mientras esa inmovilidad no trascienda en la imaginación creadora. Lo que habrá de desplegarse es todo lo que transcurre alrededor de lo inmóvil, lo que se ha olvidado que ocurre mientras el tiempo se detiene y las figuras o estatuas permanecen: todo lo que cotidianamente transcurre entre el espacio que crean. La inmediatez que impregna los centros existenciales: “Hay un murmullo entre las esculturas que ya nadie mira. Hay una voz. Un jardín alrededor. Un mundo. Todo esto dentro de algo más” (Rivera Garza, 2004: 168). Recreación de contextos. Una labor que tiende a la recuperación de una identidad alternativa, basada en elementos de reminiscencia y “terror”, señala sorpresivamente la escritora, como si se tratara de una reacción de sobrevivencia, de haber llegado a un límite de la condición humana, más allá del cual poco se sabe. Un “más allá” que ha sido visualizado como una forma de establecer nuevas identidades sobre la base de una “ocupación” diferente el presente:

“Más allá” significa distancia espacial, marca un avance, promete el futuro; pero nuestras insinuaciones de exceder la barrera o el límite (el acto mismo de ir más allá) son incognoscibles, irrepresentables, sin retorno al “presente” que, en el proceso de la repetición, queda dislocado y desplazado. El imaginario de la distancia espacial (vivir de algún modo más allá de la frontera de nuestros tiempos) pone de relieve las diferencias temporales y sociales que interrumpen nuestro sentimiento colusorio de la contemporaneidad cultural (Bhabha, 2002: 20).

Lo que quizá haya guiado toda la pesquisa en la que se sustenta el texto narrativo ha sido una voz que denuncia la ausencia del cuerpo, que habla desde el dolor y conduce la mirada hacia esa visión del encuentro en el desierto. Voz del cuerpo que se ha transformado por el dolor y que corresponde a la ausencia, lo que ya no está con uno ni es próximo a uno; voces de la lejanía que se implantan en el recuerdo como para no dejarse vencer ante la soledad. Es, sin duda, “La voz de la muerte otra” (Rivera Garza, 2004: 169). A partir de este encuentro-desencuentro con dicha voz, que remite a ausencias y recuerdos, en consecuencia, que testimonia

las distancias o no proximidades, es que la identidad vuelve a reposicionarse pero como un asunto de extrañeza dentro de un cuerpo alimentado por la devastación, el deterioro, por esa zona de derrumbes donde con frecuencia se instala el amor. Y ese es el título final de la última parte del libro, “historia de amor”, ya que de eso se ha tratado todo el tiempo: una breve, aunque puntual, exposición de los elementos dispuestos en un horizonte avistado por la escritura, en donde se incluyen elementos de diaphanidad y transparencia como son el aire, el agua, el roce de las nubes. Se trataba, en efecto, de eso que será reencontrado en la lectura: “Todo esto en una terraza (que es el mundo) donde dos esculturas se escuchan entre sí cuando todos se han ido ya. (no es otra cosa)” (Rivera Garza, 2004: 173). Elementos emocionales repartidos incondicionalmente entre dos seres que no se olvidan a pesar de las ausencias. Apenas el inicio de algunos gestos de los que partirán las historias que no se han contado en esta ocasión. “Un movimiento de pura compasión. La trayectoria de un inicio. Un intento de conversación” (Rivera Garza, 2004: 174).

Epílogo, el límite del tiempo

Bajo california. El límite del tiempo (1998), película de Carlos Bolado Muñoz, cuenta la historia de un artista plástico, nacido en Estados Unidos, pero de raíces mexicanas, Damián Ojeda, que decide ir a buscarlas a la Baja California, más específicamente al pueblo de San Francisco de la Sierra, donde se encuentra enterrada su abuela y donde, por casualidad, se entera de la existencia de unas pinturas rupestres gigantescas de forma humana. Lo que realiza el protagonista del filme es una búsqueda del origen: por un lado, de sus raíces familiares (“No se puede vivir sin saber de dónde es uno”) mientras que, por el otro, del arte, de su arte. A medida en que va viajando hacia el Sur, va deshaciéndose de la civilización a la que pertenece representada por la otra California, la rica, la que está al norte, al otro lado de la frontera. Incluso va desprendiéndose de su conciencia culpable por haber atropellado, accidentalmente, a una mujer embarazada migrante. Como parte de dicho desprendimiento quema el carro en el que viaja en una ceremonia ritual parecida a los exorcismos primitivos, a la vez que va recreando probables orígenes del arte. La dimensión de su búsqueda tiene que ver entonces con un cambio en su sensibilidad y simbolismo a la hora de representarse lo que vive en esa conciencia que se ha ido despojando de sí misma para asistir al encuentro de su “afuera” u otredad radical: desciende, si queremos verlo de esta manera, al “infierno” del desierto, donde las sombras son más reales que las personas. El accidente de la mujer en verdad lo trastoca, de forma que

la que ahora huye es su conciencia llena de remordimiento en la búsqueda de una purificación que cree encontrar en el Sur indomable, informe, natural, vecino de todos los elementos, incluso del cielo en llamas que se incendia todas las tardes para ser aplacado por las noches junto con los débiles destellos de esperanza estelar. Se reprocha específicamente que no se haya detenido inmediatamente para ayudar a la mujer, evidenciando con ello el rasgo de una cultura o modo de ser en el cual el migrante es visto como “algo” al que ocurren cosas, accidentes, riesgos, sin que nadie se perturbe por ello. El “accidente”, en efecto, y que no deja de marcar la vida de formas variables según el daño o la desestabilización que haya provocado, representa para el personaje la ocasión de un reencuentro consigo mismo, una expiación o calvario cristológico. De hecho, el camino que va recorriendo es, en realidad, un cementerio de carros quemados, como si fueran el remordimiento, la culpa y la pena los que hubieran muerto con ellos.

La piel de la tierra

Búsqueda del origen que se convierte en una “manda”, en el sentido religioso mexicano, es decir, en algo que se debe cumplir a instancias de un deber exigido por sí mismo como obligación irrenunciable y bajo la exigencia de un problema cuya solución requiere de una apelación a fuerzas sobrenaturales. Esta búsqueda es simbolizada mediante un re-tejer los hilos de hijos que han partido de una pareja originaria (como en *Cien años de soledad*), en la que alguna vez tuvo lugar incluso el incesto y que, en un momento de la película, Damián representa con una imagen hecha de piedras. Búsqueda entendida como una forma de renacer, de quitarse la piel vieja y podrida que ya no sirve; limpiar y sanar heridas ancilares, reconciliarse consigo mismo y superar la escisión que ha creado el mundo contemporáneo y, por lo mismo, de recuperar una unidad cósmica perdida. Forma parte de esta conciencia recuperada entrar en una dimensión temporal superior a la humana, como lo hacen los dos personajes del filme cuando reflexionan viendo las estrellas, dándose cuenta de los ciclos naturales y de la infinitud de formas existentes en el universo. Mientras

van ascendiendo la sierra donde se encuentran las pinturas, Damián tiene varias caídas como si se tratara de una nuevo “cristo” en pos de su calvario. De ahí que se la pase rechazando la invitación de su pariente a que use las mulas y que mejor prefiera caminar todo el tiempo, como lo hacen los personajes rulfianos que siempre están en el camino.

En su búsqueda del origen en el desierto, junto al mar, va dejando marcas artísticas, instalaciones, apropiaciones espirituales del entorno, pero también del rostro que busca encontrar a través de su arte que, de esta manera, regresa igualmente a sus orígenes. Artista cuya identidad queda deslavada por su vuelta atrás, hasta llegar a disolverse en las fuerzas de la naturaleza, en una in-humanidad recuperadora de la unidad escindida. La recuperación de esta unidad o integración la siente en la contemplación del panorama circular que tiene al alcanzar la cima de una montaña sagrada, en la que dejará el amuleto que le han dado, hecho con la serpiente que le picó un brazo y que estuvo a punto de matarlo (recordemos el incidente análogo en la novela de Denise Chavez). Igual sentimiento lo tendrá al estampar su mano con colores naturales en las piedras al lado de pinturas rupestres, como si se tratara de volver al anonimato del arte de los orígenes, que es el origen del arte; gesto recogido por Picasso en sus famosas *Señoritas de Avignon*. Toda vuelta al pasado tiene entonces la impronta de una huella que se destina al mismo, pero que a la vez marca a uno. Huella que queda más bien en nosotros. Es el pasado el que recobra en nosotros su presencia. Cuando regrese, al final de la ventura que lo ha conducido a San Francisco de la Sierra, se le verá ligero, completo, hasta feliz de haber cumplido esta “misión” entendida como reestructuración de su vida espiritual, como si hubiera entrado al viejo templo de su alma y desempolvado objetos antiguos, reliquias, ídolos con los cuales recuperar la magia y el hechizo de los primeros momentos del universo, todo ello para alimentar su trabajo creativo. La felicidad coincidirá con el nacimiento de su hija, cuyo parto habrá de atestiguar en la forma de otros, el suyo, por ejemplo, saliendo de sí mismo para recobrar-se en lo externo milenario, pero también al tocar las piedras en las que están pintadas figuras de chamanes. El encuentro con el mar tiene asimismo este simbolismo del renacimiento, del lavado de los males y de fertilidad, como veíamos en Rulfo, de fuga y confusión a través de su in-

mensidad y color, acompañando siempre los eternos caminos de resurrección. Es en el mar donde atestigua el apareamiento de las ballenas, espectáculo común en Baja California en cierta época del año y que asocia igualmente al ser nuevo que su mujer lleva en su vientre, así como a la forma en la que es vista, bañada por el mar igualmente, como en el caso de Susana San Juan en la novela rulfiana.

Su transformación es parte del reencuentro que tiene con la tierra, a la cual habrá de reconocer todo. De ella tiene sus alimentos, a la vez que le brinda los materiales iniciales de sus expresiones artísticas. A ella es a la que hay que volver si es que se quieren conocer los secretos más profundos de lo humano. Tal es el sentido de una de las escenas finales en las que Damián, y su acompañante, un pariente lejano (en realidad, todos en el caserío son parientes en uno u otro sentido), acaban arrojando piedras al vacío en signo de celebración, viendo como caen desde lo alto, y como caen con ellas millones de años, tal como lo hicieron en efecto al caer del cielo y dar vida al planeta; lluvia de piedras. Incluso recibe el consejo, de otro personaje errático, vagabundo, que también va de camino hacia San Francisco de la Sierra, para que cuando tenga sed, chupe piedras; práctica de sobrevivencia en el desierto. Un personaje que le cambiará el sombrero como forma de decirle que no le gusta tener siempre las mismas ideas.

Varias son las tomas en la película que ensalzan el camino recorrido, el tipo de tierra o suelo que va recorriendo el personaje central, hasta llegar hasta el sitio que le importa inicialmente, el cementerio donde se encuentra enterrada su abuela. En algún momento, Damián señala que “el pasado son todos nuestros muertos”, esto es, la tierra que los contiene. Pero también asistimos a una apología del andar, el nomadismo. A fin de cuentas, ha quemado el automóvil que aún guarda las huellas del accidente, producto del oxidado occidente, máquina mortal, para volver al uso de sus piernas, al desplazamiento palmo a palmo, como lo hiciera Rulfo en la sierra de Oaxaca, única forma de descubrir realmente la tierra, el suelo; el contacto directo, inmediato, con lo que nos soporta y hace posible la vida. Volver a errar; perderse en una geografía que desconoce el trazo, la marca, la recta infinita que no lleva a ninguna parte y que se pierde en el horizonte. Reencuentro con la materialidad sobre la que se levanta la espiritualidad del Todo y que Damián encuentra en las formas

de su arte y objetos de la vida cotidiana: pinturas, molcajetes, piedras con las cuales hacer una morada como lo fueron las cuevas donde se encuentran las pinturas gigantescas del pueblo de San Francisco de la Sierra.

Al lado de gigantes

Como hemos indicado, cuando llega al lugar de las pinturas rupestres dibuja el contorno de su mano en una roca, a la manera prehistórica y como afirmación de lo humano frente a sus necesidades. Se trata de la celebración del hacer como el índice más importante de transformación; capacidad transformadora y auto-transformante. La mano tocando, resregando la superficie de las piedras para pintar su presencia es la misma que acaricia, en la distancia, el vientre de su mujer. Ese es el instante del reencuentro tan esperado por el artista, tránsfuga de su tiempo y sociedad, quien ha buscado recobrar la huella de sí mismo, reapropiándose de lo que ha sido. Tal es el sentido que tengan esas piedras trabajadas para la molienda de las plantas, semillas, frutos, los metates, que encuentra en una de las cuevas y que se indica, de paso, han sido saqueadas terriblemente. Damián volverá a tocar dichos metates, como si en ellos estuviera palpando la piel de la tierra que es la piel de su mujer que dará a luz a su hija; al final, piel de dioses.

En una escena de la película, las sombras de los visitantes a las cuevas, donde se encuentran las pinturas de gigantes, aparecen al lado de ellas, igualmente agigantadas, proyectadas por la luz del sol que se cuele por la entrada —quizá el método que usaron para trazar sus contornos en las paredes, provocando una sensación de gigantismo propia de la investidura de chamanes o líderes espirituales. Se trata de la simultaneidad espacial de un derrotero temporal: los que fueron, son y dejarán de ser frente a la puerta insegura del futuro, cuya forma no se adivina, aunque lo que se vea sean formas elementales relacionadas a sentidos profundos. El hecho de que ahora seamos sombras frente al pasado (¿existe alguna manera que no haya sido así?) habla de una condición sin atracción hacia nada en particular, seres sin arraigo, volátiles, evanescentes. Vida que “no cae por su propio peso”. Nomadismo y olvido; volatilidad de la existencia

ahí donde ha perdido los lugares de origen y crecimiento, vinculantes a la tierra y los ancestros. Al haber perdido este vínculo esencial, la situación humana se encuentra en “ningún lugar”, es decir, en una anti-utopía para la cual cualquier lugar es “el lugar”. La exigencia por ser “el lugar”, por estar en el centro de la utopía de cualquier progreso civilizatorio, acabó negando el sentido a todo lugar. Tal es la condición fantasmal de nuestro tiempo en donde existen sombras que no dejan huella, que ni siquiera tienen cuerpo que cobijar, que más bien son voces descarnadas que se mezclan con los ecos y sonidos en los que se hacen presentes las ánimas. Vida sin las más mínimas raíces y sin los nutrientes históricos y culturales que la mantengan floreciendo, por seguir con el símil botánico. Inconsistencia, fragilidad, espejismo ante los ojos anónimos del tiempo. Esta conciencia del tiempo, y de sí mismo es puesta en contraste con otra elaborada por los mitos indígenas (los *uaicuros*), en la que se sostiene que los hombres vuelven a renacer cada día a través de la voluntad del Dios. Hombre que el Dios enciende por las noches formando las estrellas. Cada noche la vida termina, cada día vuelve a comenzar en un ritmo cósmico interminable, guiado por la voluntad inescrutable de los dioses y del que forman parte las cadenas de seres humanos unidos por las mismas fuerzas vitales, representadas por las figuras de chamanes, guías, curanderos, que aparecen en las cuevas, las cuales son, en efecto, escenarios para ritos de fertilidad. Aunque, bien visto, dichas figuras, “oamas”, se encuentran implorando, rogando, por su pérdida en el tiempo, aunque también guiando al pueblo y orando por comida.

La cadena del ser

En el camino hacia el sur, Damián deja constancia de su paso repitiendo prácticas de un arte primitivo, basado en piedras, huesos de ballena, la cual encuentra enterrada en la playa y con la que se hace una morada temporal, pero también como si viajara en su interior recorriendo los mares del mundo. Como hemos mencionado, la primera “obra” que realiza es su propia camioneta incendiada, rodeada de un círculo de fuego. Además de la morada hecha con los huesos de ballena, deja otra “instala-

ción” hecha con conchas, con las cuales figura la espiral, símbolo del infinito en las pinturas rupestres y en los petroglifos. En lo alto pone una especie de hélice de los vientos, símbolo del movimiento, la orientación, la fuerza natural aprovechada por el hombre. Otras prácticas corresponden a dos círculos concéntricos hechos con conchas, así como una figura circular hecha de ramas que flota en un manantial. El arte como un permanente desprendimiento de nosotros mismos, pero también como una celebración y comunicación con el mundo natural a partir de lo inútil.

Damián vuelve al sur, guiado por la figura proto-originaria de la abuela y precedido de una advertencia y consejo, a saber, de que no se puede saber quién es uno si no se sabe de dónde es, y saber de esto último es saber en dónde están enterrados los ancestros, es decir, donde reposa la arena del mar intranquilo que es la vida. Búsqueda del fin de la vida que es el origen mineral de la indistinción. Cuando llega por fin al cementerio donde se encuentra enterrada su abuela, lee en su lápida: “Cuando un hombre pobre muere no trates de revivirlo”. Después de esta visita, donde le habla a la tumba de su abuela como si esta estuviera viva, y después de dejarle recuerdos de su hija, su madre, y decirle lo que supo de ella a través de su madre, como en el caso de Juan Preciado, y de la necesidad de que hiciera este viaje, su guía, pariente lejano que le ha acompañado en el viaje cual Caronte, se anima a preguntarle quién es él, a lo que responde que ya no lo sabe más, como si formara parte de una cadena que se extiende hacia el pasado y al futuro en un flujo interminable que baña la superficie de la tierra.

Bibliografía

- Anaya, Rudolfo y Francisco Lomelí (eds.). (1989). *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*. University of New México Press, Albuquerque.
- Anzaldúa Gloria. (2007). *Borderlans. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- (2000). *Gloria Anzaldúa. Interviews/Entrevistas*. Ana Louise Keating (ed.), New York: Routledge.
- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, Homi, K. (2002). *El lugar de la cultura*. Bs. As.: Manantial.
- Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras completas*. Argentina: Emecé, vol. I.
- Bottalico Michele y Salah el Moncef bin Khalifa. (2006). *Borderline Identities in Chicano Culture*, Venezia: Mazzanti Editore.
- Boullosa, Carmen y Mike Wallace. (2016). *A Narco History. How the United States and México jointly created the "Mexican War"*. NY: OR Books.
- Bruce Novoa, J. (1980). *Chicano Authors. Inquiry by Interview*. Austin: University of Texas Press.
- Castillo, Ana. (2016). *Black Dove. Mamá, mí'jo, and me*. NY: City University of New York.
- *The Guardians*. (2007). Kindle edition.
- Chavez, Denise. (2001). *Loving Pedro Infante*. NY: Washington Square Press.
- Cortázar, Julio. (2002). *Rayuela*. Madrid: Suma de letras.

- Crosthwaite, Luis Humberto. (2011). *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Tusquets.
- De Jesús, Santa Teresa. (2000). *Libro de la vida*. Madrid: Editorial de espiritualidad.
- Deleuze Gilles y Félix Guattari. (1988). *Mil Mesetas*. Valencia: Pretextos.
- . *Kafka, por una literatura menor*. (1978). México: Era.
- Derrida, Jacques. (1998). *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida*, Madrid: Trotta.
- Durán, Javier. (2011). “Wet Minds, Bookleggers, and the Place of Borders and Diasporas in U.S. Academic Circles”, en Rosana Blanco Cano y Rita E. Urquijo-Ruiz (eds.). *Global Mexican Cultural Productions*. NY: Palgrave MacMillan.
- Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- . (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- . (1989). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pretextos.
- . (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- . (2013). *La grande étrangère*. Francia: ehess.
- . (1989). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- Fuentes, Carlos. (1996). *La frontera de cristal*. México: Alfaguara.
- . (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE.
- Galarza, Ernesto. (2005). *Barrio Boy*, University Press of Notre Dame, Notre Dame.
- García Ponce, Juan. (1987). *Apariciones (Antología de ensayos)*. México: FCE.
- Heidegger, Martin. (1976). “Letter sur l’humanisme”, en *Questions III y IV*. Francia: Gallimard.
- Kristeva, Julia. (1988). *Etrangers à Nous Mêmes*. Francia: Fayad.
- León, Portilla, Miguel. (s/f). *Visión de los vencidos*. Extraída el 13/5/2017 desde <http://centroeducativosanangel.edu.mx/inicio/wp-content/uploads/2013/11/LeonPortillaMiguelLaVisiondelosVencidos-1.pdf>
- Méndez, Miguel. (1996). *Entre letras y ladrillos. Autobiografía novelada*. Arizona: Bilingual Press.

- (1995). *Los muertos también cuentan*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- (1991). *Peregrinos de Aztlán*. Arizona: Bilingual Press.
- Nietzsche, Friedrich. (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paz, Octavio. (2014). *Obras completas*. México: FCE, vol. VIII.
- (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral.
- (2014). *Obras completas. Obra poética*, México: FCE, vol. VII.
- Ricoeur, Paul. *Memory*. (2004). *History and Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rivera Garza, Cristina. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México: Tusquets.
- (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México: Penguin Random House.
- (2004). *Lo anterior*. México: Tusquets.
- Rulfo, Juan. (2000). *Pedro Páramo y El llano en llamas*. México: FCE.
- Trías, Eugenio. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.
- Said, Edward. (2006). *On Late Style. Music and Literature against the Grain*. New York: Vintage Books.
- Saldívar, Ramón. (1990). *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*, Wisconsin: The University of Wisconsin.
- San Miguel, Rosario. (2008). *Bajo el puente. Relatos desde la frontera*. Houston: Arte Público Press.
- Stavans, Ilan. (2011). "Introduction to the 40th Anniversary Edition", Ernesto Galarza, *Barrio Boy*, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Tabuenca, Socorro y Debra A. Castillo. (2002). *Border Women. Writing from la frontera*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Todorov, Tzvetan. (1999). *The Conquest of America. The Question of the Other*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Troncoso, Sergio. (2011). *Crossing Borders. Personal Essays*, Houston: Arte Público Press.
- (1999). *The Last Tortilla & Other Stories*, Arizona: Arizona University Press.
- (2003). *The Nature of Truth*. Illinois: Northwestern University Press.

- Velez-Ibañez, Carlos. “Fronterizo [Border] and Transborder Existences: Binding Megascripts in a Transnational World”, en Rosana Blanco Cano y Rita E. Urquijo-Ruiz (eds.). (2011). *Global Mexican Cultural Productions*. NY: Palgrave MacMillan.
- . *Bonds of Mutual Trust: The Cultural Systems of Rotating Credit Associations Among Urban Mexicans and Chicanos*. (1983). New Brunswick: Rutgers University Press.
- y Roberto Sánchez (eds.). (2015). *Visiones de acá y de allá. Implicaciones de la política antimigrante en las comunidades de origen mexicano en Estados Unidos y México*, México: UNAM-ASU-UACJ.
- Villaseñor, Víctor. (1973). *Macho!*, USA: Bentam Books.
- Yañez, Richard. (2003). *El Paso del Norte*, USA: University of Nevada.
- Zambrano, María. (2011). *Notas de un método*. Madrid: Tecnos.
- (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela.

Fuentes electrónicas

- Alarcón, Justo. (2016, nov. 13). “Lo esperpéntico en ‘Peregrinos de Aztlán’ y ‘Criaderos Humanos’, de Miguel Méndez”. Biblioteca Virtual Universal. Extraída el 5/III/2016 desde <biblioteca.org.ar/libros/134268>
- Bautista, Virginia. (2011). “Los Hijos de Sánchez, un escándalo de medio siglo”. Extraída el 15/IX/2017 desde <http://www.excelsior.com.mx/node/759087>
- Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Extraída el 15/IV/2016 desde https://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf
- Bernal, Arturo. “Uranga, Rulfo, Nepantla y Luvina”. *Zozobra colectiva*. Extraída el 15/IV/2017 desde <<http://zozobracollectiva.com/2015/05/20/uranga-rulfo-nepantla-y-luvina/>>
- “Carreteras en México”. Extraída el 22/IV/2016 desde <http://carreterasinfraestructuraenmexico.blogspot.com/2015/09/historia-carreteras-en-mexico.html>
- Cortázar, Julio. (s/n) “Graffiti”, Extraída el 07/III/2016 desde www.literaberinto.com/CORTAZAR/graffiti.htm

- Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Extraída el 25/III/2016 desde < <http://dle.rae.es/?id=9ro46Lf> >
- De la Cruz, San Juan. (s/f). “Biografía, poesía y obras”. Extraída el 23/VI/2016 desde <http://www.sanjuandelacruz.com/obras-san-juan-de-la-cruz/noche-oscura>
- De la Torre, Ernesto. “El nacimiento en el mundo prehispánico”. Extraída el 13/XI/2016 desde <www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn34/...>
- De Quevedo, Francisco. “Himno a las estrellas”. Extraída el 14/IV/2016 desde <https://www.poemas-del-alma.com/himno-a-las-estrellas.htm>
- Editorial Orbis Press. Extraída el 20/XI/2016 desde <http://orbispress.com/colecciones/miguel_mendez.htm>
- Méndez, Miguel. “Los muertos también cuentan”. *Cultura door*. Extraída el 15/XI/2016 desde <<http://www.culturadoor.com/?p=3931>>
- Pérez Romo, Diana M. (2001). “La vida en peligro: los desplazados por la revolución en Sinaloa”, en *eumed.net*, enciclopedia virtual, versión en línea. Extraída el 11/II/2017 desde <http://www.eumed.net/librosgratis/2011b/960/LA%20VIDA%20EN%20PELIGRO%20LOS%20DESPLAZADOS%20POR%20LA%20REVOLUCION%20EN%20SINALOA.html>)
- Ramírez, Alex. “Miguel Méndez no existe”. *La casa de Viena*. Extraída el 13/XI/2016 desde <<http://www.lacasadevienna.com/literatura/miguel-mendez-no-existe/>>
- Rivera Garza, Cristina. “No hay tal lugar”. Extraída el 12/III/2016 desde <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>
- Rulfo escritor. Extraída el 23/III/2017 desde <http://juan-rulfo.com/rulfoescritor.htm>
- Rulfo, Juan *página oficial*. Extraída el 23/III/2017 desde <http://juan-rulfo.com/rulfofotografo1.htm>
- The Guardian*. “Mexico’s monthly murder rate reaches 20-year high”. Extraída el 27/VI/2017 desde https://www.theguardian.com/world/2017/jun/21/mexicos-monthly-rate-reaches-20-year-high?CMP=share_btn_fb
- Xunuta: vocabulario yaqui*. Extraída el 24/XI/2016 desde <http://sonoralugardemaiz.blogspot.mx/2012/05/vocabulario-yaqui.html>

Cruxi-ficciones. Siete escrituras transfronteriz,
publicado por la Universidad Autónoma de Ciudad
Juárez y Colofón, se terminó de imprimir en 2018 en
los talleres de Ingramex S.A. de C.V. El tiraje consta de 300
ejemplares impresos de forma digital en papel Cultural de 75 gramos.
El cuidado editorial estuvo a cargo de Colofón,