

La toponimia jalisciense en la ficción¹

La región que hoy se llama Jalisco y que en tiempos del Imperio español se denominaba Nueva Galicia, es una tierra tan fértil para la imaginación como fructífera para la fantasía. En esta parte de México, hacer cuentos ha sido una tradición. Cuentos de almas en pena y de santos; cuentos de humor y de violencia. En la década que abre el siglo XXI, cientos de escritores en ciernes han escogido la literatura como vocación; numerosas muchachas sueñan con ser escritoras, actrices e intelectuales. Actúan como herederos que son de una gran tradición artística y literaria que por más de un siglo ha estado presente en el occidente de México.

Este ensayo es un paseo literario por Jalisco con la mención de tres de los narradores del siglo XX: Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Juan José Arriola. Se complementa con un viaje a la toponimia literaria que ayudaron a forjar, esos espacios del interior del Estado que fueron creados por el pueblo y recreados por estos escritores: Yahualica, Comala y Zapotlán El Grande.

Agustín Yáñez o la toponimia de las campanas de la segunda libertad

Hace más de medio siglo que Agustín Yáñez cerró su genial novela *Al filo del agua* con unas palabras en latín tomadas del Salmo 42: “Ad Deum qui lætificat juventutem meam”, “Al Dios que es la alegría de mi juventud”, acaso porque recordaba en ese instante su juventud en Jalisco. Había nacido el niño Agustín en Guadalajara en 1904, ciudad en donde fue educado, aunque su familia era originaria de Yahualica. Yáñez fue abogado, profesor universitario, gobernador del estado de Jalisco y ministro de educación, además de escritor. Sus libros tratan de pintar el proceso que ha vivido México para ser moderno: *Al filo del agua* (1947) relata la vida de un pueblo en el inicio de la Revolución; *La creación* (1959) hace una crónica ficcional del arribo del arte moderno al país con cuatro personajes de su anterior novela; *Las tierras pródigas* (1960) y *Las tierras flacas* (1962) describen tanto al México urbano como al rural.

Al filo del agua abre con un *Acto preparatorio* en el que retrata al pacífico pueblo de Yahualica en 1909 antes de sufrir la tormenta revolucionaria:

Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, allá, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde —fuertes, claras,

¹ Este ensayo comparte texto con la Conferencia que presentó por G. Schmidhuber en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América, como parte de las actividades de la *Semana de Jalisco* en Washington, el 28 de abril de 1998. Esta conferencia fue llevada a cabo al alimón en compañía de la Dra. Olga Martha Peña Doria, quien cubrió lo relativo a la literatura jalisciense escrita por mujeres.

desvaídas, agónicas—; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas; en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas —cuán pocas—furtivamente abiertas. Gentes y calles absortas. Regulares las hiladas de muros, a grandes lienzos vacíos. Puertas y ventanas de austera cantería, cerradas con tablones macizos, de nobles, rancias maderas, desnudas de barnices y vidrios, todas como trabajadas por uno y el mismo artífice rudo y exacto. Pátina del tiempo, del sol, de las lluvias, de las manos consuetudinarias, en los portones, en los dinteles y sobre los umbrales. Casas de las que no escapan rumores, risas, gritos, llantos; pero a lo alto, la fragancia de finos leños consumidos en hornos y cocinas, envuelta para regalo del cielo con telas de humo.²

Este texto es una letanía de imágenes para que el lector pueda recrear el espacio pueblerino con tan prolijas descripciones que resulta casi una escenografía. El tiempo parece detenido, lo que es logrado técnicamente por la supresión de verbos que unen gramaticalmente los sujetos con sus respectivos predicados. En el primer párrafo no hay un sólo verbo. En el segundo párrafo, los tres primeros verbos son: “cerrar”, luego es seguido por “trabajar” y, por último, “escapar”. Exactamente los tres pasos que la novela seguirá como en un rito de purificación. De la tesis de una sociedad “cerrada”, se pasa a una antítesis de esfuerzo y de “trabajo” y, por último, se llega a una síntesis que obliga a “escapar”. Tanto las palabras como sus contenidos apuntan a un mundo que va a pasar de estático a móvil, aún las alteraciones sintácticas de los sujetos sin verbo, con predicados que parecen esculpidos en superficies pétreas que están a punto de cobrar vida.

Al filo de agua es la crónica del advenimiento de la libertad en un pueblo que vive en condiciones de olvido y que ve llegar la epifanía de un nuevo régimen. Así lo comprueban las últimas palabras de don Timoteo Limón, el sacerdote, quien próximo a morir, repite proféticamente el Salmo 42 y con él anuncia el pronto advenimiento de la alegría del México de la esperanza. Notable es la certidumbre creativa de Yáñez de convertir al pueblo en protagonista, como lo habían hecho antes, magistralmente, James Joyce con el Dublín de *Ulysses* (1922), y John Dos Passos con *Manhattan Transfer* (1925). La anécdota no narra la epopeya de un héroe, sino la crónica de aquéllos que no nacieron para ser héroes. No es una historia grande, sino una historia pequeña, aquélla que nunca estará incluida en un libro de un famoso historiador, ni menos será citada en una enciclopedia.

¿Por qué el narrador omnisciente, como técnicamente es calificado, no parece escribir esta novela, sino que más bien que esculpiera o la pintara? Ya que sus textos no cuentan sino pintan, no relatan sino exculpen. Yahualica es un mural en un espacio cerrado y los personajes fueron pincelados desde su exterior. Causa extrañeza comprobar que nunca el lector se entera por la voz del narrador de sus pensamientos íntimos, sino por el propio flujo de conciencia de los personajes, como en Joyce y en Faulkner. Impávidos, los protagonistas miran cómo su cosmos se desploma para dar nacimiento a otro nuevo cosmos. Del aire estático y la lluvia suspensa pasan a observar la sorpresiva ventisca y el ruidoso aguacero revolucionario. La voz narrativa no es pura, ya que el narrador es un simple observador, con más

² Yáñez, *Al filo del agua* (México: Editorial Porrúa) 9.

ojos que voz y más tacto que oídos. Al final, la narración es cerrada con las últimas vivencias de los personajes; y después, cuando la última hoja del libro ha quedado en blanco, el lector sabe que ya nadie tendrá ojos para mirar ni oídos para percibir la vida de los que permanecieron y que Yahualica jamás volverá a ser conceptualizada como mítica por ningún cronista.

Los personajes de esta novela pueden ser categorizados en tres niveles: los protagonistas, el pueblo y el narrador. Los primeros viven su circunstancia sin adentrarse en la dinámica de la tormenta. El pueblo es testigo anónimo, casi mudo, sin conciencia, sólo sufrientes portadores de un destino inconcluso. Seres que no otean la tormenta pero la van sufrir; víctimas propiciatorias que no saben su destino ritual; hombres y mujeres que viven al filo del agua y que pronto vivirán al filo de la navaja revolucionaria. El narrador ve al pueblo desde todos los ángulos, pero especialmente desde el campanario, desde donde los humanos parecen canicas sin destino, que se impulsan unas a otras al golpearse. De todos los personajes de esta novela, Gabriel es el único que posee esta visión, especialmente cuando sube a la torre de la iglesia y toca su concierto maravilloso de campanas: “Gabriel, cuya mano hace funcionar al alba, los goznes de la convivencia sin esperanza de sorpresas, vueltos a clausurar oficialmente por los toque de queda... Gabriel, rector de gozos, agonías y duelo... Gabriel, nuncio y péndulo”. ¿Quién es Gabriel? La misma novela posee información que resuelve el misterio: “Nadie sabe cómo y en qué fecha Gabriel apareció en el curato, muchachito de cinco años, muy moreno, de cutis delicado, de ojos y contornos tristes, ajeno a juegos y amigos, vergonzoso, huraño, arisco”. Esta descripción bien pudiera ser la del niño Agustín, quien se describió a sí mismo alguna vez como “enconchado”, y en otra recordó, “En Guadalajara viví muy sólo; fui un ávido espectador de la vida corriente, de los sucesos callejeros”.³ A la pregunta que un día le hiciera el crítico Emmanuel Carballo a Yáñez, ¿existen rasgos autobiográficos en Gabriel? Este autor respondió: “Acaso alguna inspiración” (321). Sin embargo, cuando el autor de este ensayo le hizo esa pregunta a doña Olivia Ramírez de Yáñez, la viuda de don Agustín, la respuesta fue: “Gabriel es él mismo”. Además, Gabriel fue el nombre del mayor de los hijos de este autor. Y por si esto fuera poco, es Gabriel el arcángel anunciador de los Evangelios, aquél que le dijo a la Virgen que la natividad estaba *al filo del agua*.

El final abierto de esta novela relata la partida de María para unirse al México moderno. No sabemos lo qué les sucederá a las mujeres que se quedan, pero estamos seguros que han cambiado, como también Yahualica porque ha experimentado un cambio social. Y, por último, también Gabriel — ¿y por qué no el propio Yáñez?— se ha transformado: de un muchacho solitario llegó a ser un hombre creador gracias a su emigración a la gran ciudad y a su intento de consolidarse como artista, como lo relata la siguiente novela de Yáñez, *La creación*.

Para probar que *Al filo del agua* es una metáfora del advenimiento de una nueva era, vale la pena parafrasear un texto del evangelio de San Lucas, el mismo que es leído en la festividad de San Gabriel:

³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* 313.

En aquel tiempo, envió Dios al Ángel Gabriel/Agustín a Yahualica, ciudad de Jalisco. Y habiendo entrado, dijo: Dios te salve, ciudad llena de gracia, el Señor es contigo, bendita seas entre todas las ciudades. Al oír esto, el pueblo se turbó y púsose a considerar qué significaría este saludo. Más el Ángel dijo: No temas, porque has hallado gracia ante Dios. Sábetete que has de concebir una ciudad libre que será grande y será llamada ciudad de ciudades. Dijo entonces el pueblo: ¿Y cómo será eso? Y el Ángel dijo: El espíritu de libertad descenderá sobre ti y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra. Entonces el pueblo dijo: Hágase en mí según su palabra.

Como conclusión hay que puntualizar que el personaje de Gabriel es más eminente de lo que muestran los aconteceres de la trama de esta novela. Como testigo/narrador de la novela, Gabriel ve la conciencia de los personajes y comprende sus sueños y fue él quien tañe las campanas de la segunda libertad mexicana, aquella que después de un siglo de independencia, recuperó el rumbo histórico con el huracán de una revolución.

Al filo del agua es una novela profética del advenimiento de una nueva literatura a pesar de que fue escrita varios lustros antes. Con ella nace la gran narrativa en la historia literatura hispanoamericana. Esta novela es comparable a *El señor Presidente*, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, de 1946, y a *El reino de este mundo*, de 1948, del cubano Alejo Carpentier. Novelas que todavía hoy fijan el rumbo, junto con la narrativa de Joyce y de Faulkner, hacia donde se dirige la literatura mundial en búsqueda de la novela total.

Juan Rulfo y el espacio toponímico de las ánimas

Juan Rulfo es el escritor jalisciense que más ha trascendido. Fue autor únicamente de dos libros: una colección de cuentos titulada *El llano en llamas*, publicada en 1953, y su celeberrima novela *Pedro Páramo*, publicada en 1955. Estos dos libros obtuvieron una parca acogida en el período de su publicación, para después alcanzar múltiples ediciones y gran beneplácito crítico.

El análisis de *Pedro Páramo* ha generado el mayor corpus crítico otorgado a una novela mexicana. Tres han sido las ópticas críticas que han sido utilizadas. La óptica formalista ha privilegiado las técnicas narrativas, el lenguaje y la estructura, como lo señalan los estudios críticos de Luis Leal y de tantos otros. Realismo contra magia. Magia contra realismo. Realidad irrealidad. Juego de narradores entretejidos con los personajes y con los lectores. Estructura de dos líneas narrativas que hilvanan sesenta y cinco fragmentos. La primera línea narrativa posee un narrador en primera persona y utiliza tiempos verbales en presente: cuenta la llegada de Juan Preciado al pueblo destruido de Comala a donde vino en busca de su padre, Pedro Páramo, como lo menciona en el primer párrafo de la novela: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo se le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría;

pues ella estaba por morir y yo por prometerlo todo”.⁴ La segunda línea narrativa posee un narrador omnisciente que utiliza formas verbales en tercera persona para contar la vida de Pedro Páramo desde su infancia hasta convertirse en el cacique de Comala. El final de la novela narra la muerte del padre: “[Pedro Páramo] se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.⁵

Otra óptica crítica ha hurgado en lo mítico, con lo muestran los aportes de George Freeman, Carlos Fuentes y Julio Ortega. Bajo esta mirada, Juan Preciado, el protagonista es un Telémaco alejado de Ulises, es Hércules que lleva a cabo trabajos esforzados, es Teseo en un laberinto y es Orfeo porque viaja al mundo de los muertos. Bajo esta óptica mítica todos nosotros somos personajes rulfianos, porque aquí nacimos, “en cueros”, como Dios nos echó al mundo, y así moriremos porque somos hombres y mujeres expulsados del paraíso y perdidos para siempre en la toponimia antónima del Jardín del Edén. Estos murmullos guardan ecos de una biblia indescifrable que narra otro pecado original cometido en un cosmos rarificado en donde no quedó nostalgia de la presencia divina, pero sí de una culpa sempiterna que no merece juez, ni menos perdón. Pesimismo cósmico.

Una tercera óptica crítica subraya lo social al proponer la literatura rulfiana como testimonio del proceso histórico con estudios críticos de Carlos Blanco Aguinaga, Jean Franco y Joseph Sommers. Revolución mexicana soterrada. Guerra cristera. Historia detenida. Y como horizonte está Jalisco, aquél que cerró el siglo XIX y el que fue en los años veinte; además, metafóricamente, el Jalisco de hoy.

Pedro Páramo no es una novela, sino las ánimas de una novela.⁶ Murmullos que construyen una crónica, voces veladas para los vivos pero audibles para los muertos y los lectores inteligentes, lamentos de almas en pena y de fantasmas con imaginación creadora; toponimia de un pueblo tan fantasmal como chocarrero. Además, es doloroso testimonio de la falta del padre y de la disonancia interior que guarda todo mexicano. Ese mundo de vivos y de muertos es el Mictlán celestial de los aztecas, pero también el anti-cielo de los cristianos. El protagonista Juan Preciado muere a la mitad de la novela y, como Orfeo moderno, sigue hablando. En una primera lectura, pocos lectores perciben esa muerte.

Comala, el espacio geográfico de la novela, es un pueblo en ruinas habitado por espectros que perviven después de su muerte y de vivos que permueren. Rulfo ignoró el lindero entre los vivos y los muertos, porque en el mundo rulfiano no hay Caronte ni río Estigia, todos habitamos el mismo purgatorio, porque de igual manera estamos todos vivos y todos estamos muertos en un comal geográfico sin toponimia.

⁴ Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1969) 7.

⁵ *Pedro Páramo* 129.

⁶ Ricardo Yáñez califica a *Pedro Páramo* de “fantasma de una novela”.

De reciente localización en el archivo parroquial de San Gabriel, Jalisco, es el siguiente texto hasta hoy desconocido, el Exorcismo de Comala:

“¡Espíritu Inmundo, yo te conmino a ti que tienes dominada a la ciudad de Comala, que digas tu nombre y precises el día del abandono de este pueblo nefando que fue ciudad de Dios!

Te exijo que recuerdes que al principio existió la Palabra, y la Palabra estaba se conglomeraba con otras palabras, y que formaban la novela del caos original. Todas las cosas fueron hechas por medio de la Palabra y sin ella no se hizo nada de todo lo que existió. ¡Espíritu del mal, sal de este villorrio que un día fue santa y que ha quedado reducido a un infierno! Y así como Jesús expulsó a un demonio que era mudo y éste habló, así abandonad Comala, ruina de ruinas, con casas caídas una sobre otra, para que este parrafo cuente su verdadera historia.

¡Oh, Espíritu del mal! ¡Siente la espuela divina para que las almas de quienes vivieron y murieron en este villorrio réprobo regresen a su paraíso original! ¡Te conmino a ti y a tus acólitos para que abandonéis la posesión de este pueblo maldito para que se cumpla esta Desiderata!:

Que Juan Preciado encuentre por fin a su Padre;

Que Doloritas Preciado sea perdonada por haberse matrimoniado con Pedro Páramo;

Que Susana San Juan descansa eternamente en el cielo de las vírgenes imprudentes;

Que Eduviges Dyada no sea juzgada por sus pecados sino por sus buenas obras como el hospedar a Juan Preciado en su casa;

Que Damiana Cisneros sea salvada por el solo hecho de ser la primera informante del rumor de que en Comala todos estaban muertos;

Que a Fulgor Sedano, el administrador de la hacienda La Media Luna, sea disculpado por actuar con el fute del cacique;

Que el Padre Rentaría gane de una vez por todas su guerra cristera;

Que al arriero Abundio Martínez alcance clemencia por su parricidio;

Que Justina Díaz llegue al cielo porque cuidó de Susana San Juan en su locura.

Que Dorotea, quien comparte tumba con Juan Preciado, sea perdonada de su pecado de alcahuetería;

Que el primer Cronista de Comala sea exculpado porque sus relatos no sirvieron de eficaz exorcismo a este pueblo protervo, acaso porque sus escritos parecen añicos de un espejo.

¡Lucifer, tú que un día reconociste llamarte Luzbel, imperativo es que abandones la posesión de todos estos hijos que un día fueron de Dios y que hoy son hijos del mal! ¡Te exhorto a que renunciéis a la posesiones de la trinidad de los Páramo!:

Padre, Lucas Páramo, quien murió asesinado;

Hijo, Pedro Páramo, quien murió a manos de uno de sus hijos, y

Espíritu santiscario, Miguel Páramo, quien falleció al caer de un caballo poseso.

¡Espíritu del mal! Abandona la posesión de estas mujeres y de estos hombres para que puedan regresar a la felicidad última en la llanura espejo de una laguna transparente y para que puedan gozar de los sueños eternos de su reposo. El Señor de los Señores hará de su Media luna un plenilunio y abrirá la Puerta grande de su salvación. ¡Deja la posesión de este Páramo de lágrimas para que brille el Sol rulfiano de la Creación!

Acata las últimas palabras pronunciadas por el Espíritu de Salvación: ‘Vayan por todo el mundo, anuncien la Buena Noticia a toda la creación. El que crea y se bautice, se salvará. El que no crea, se condenará. Y estos prodigios acompañarán a los que crean: arrojarán a los demonios en mi Nombre y hablarán nuevas lenguas; podrán tomar a las serpientes con sus manos, y si beben un veneno mortal no les hará ningún daño; impondrán las manos sobre los enfermos y los curará’. ¡Baja la cabeza, Ángel caído y obedece, deja en libertad a este pueblo y retírate al infierno! ¡Patillas, padre del mal, somete tu cabeza para que Comala sea de nuevo Pueblo de Dios!

¡Huye en compañía de tus prosélitos!... ¡He aquí la Ciudad del Señor!”⁷

Juan José Arreola o la toponimia de la infancia

Para Arreola, el amor por la literatura fue adquisición infantil. De niño aprendía versos de memoria y los recitaba en las reuniones de familia y en los festejos escolares. A esa tierna edad adquirió la pasión por la palabra. A sus quince años, Arreola vivió dos años en Guadalajara. Insignificante fue su regreso a Zapotlán porque trabajó de dependiente en una dulcería y en una tienda de comestibles. Fue entonces

⁷ Paráfrasis del rito del exorcismo católico, con tres citas bíblicas: San Juan (1; 1-14); San Lucas (11; 14-22), y San Marcos (16; 15-18).

cuando escribió sus primeros versos en el mismo papel con que envolvía dulces y alimentos. En 1936 decidió partir a la capital de México. Vendió cuanto tenía y con ese dinero llegó a la mayor ciudad mexicana, con sólo trece pesos en su bolsa. Allí conoció a grandes escritores que le sirvieron de amigos y de mentores. El teatro le apasionó sobre las demás artes, por lo que tomó clases de actuación. En 1940 regresó a Zapotlán con el sabor de fracaso en la boca. Esa Navidad publicó su primer cuento en el periódico del pueblo, bajo el título de *Sueño de Navidad*. Pasaron tres años para que pudiera publicar un segundo cuento, esta vez en una revista de Guadalajara llamada *Eos*, era el verano de 1943. Regresó a Guadalajara en 1942 y consiguió trabajo en el Periódico *El Occidental*. Los viajes de Arreola han sido documentados y pertenecen a la memoria colectiva del mundo intelectual mexicano. En 1944 se casó con Sara Sánchez Torres. Un año después conoce a un joven escritor, Juan Rulfo, y ambos se convierten en lo que calificaban de “la yunta de Jalisco”.

La Comédie Française pasó en tour por Guadalajara y tres obras fueron presentadas en el Teatro Degollado, encabezaba la compañía teatral el afamado actor francés Louis Jouvet. Terminó la temporada y la gira continuó en otros países. En Julio de 1945 el actor francés le envió una carta invitándolo a estudiar actuación a París. A pesar de su reciente matrimonio, viaja a París entre 1945 y 1946. La última noche antes de su salida duerme en el teatro en el lecho de Virginia Fábregas, ya que la célebre actriz tenía que recostarse entre escena y escena para descansar sus débiles piernas en un camastro cercano del escenario. En Francia encontró a Rodolfo Usigli, nuevamente, y a Octavio Paz con su inseparable esposa, Elena Garro. Con ella entabló una amistad que duró toda la vida, pero no así con Paz, a quien trató con prudente lejanía.

Un año después Arreola regresó a México y tomó la decisión de permanecer en la Capital. En los años que siguieron escribió la mayor parte de su obra; en 1949 publicó *Varia invención*, con textos que son creativas mezclas de poema, cuento y ensayo; tres años más tarde apareció *Confabulario*, y en 1958, *Bestiario*. En estas colecciones de cuento Arreola recorre los primeros pasos de lo que más tarde constituiría el cuento hispanoamericano por antonomasia, ya que estos cuentos comparten en tiempo y en creatividad el logro narrativo de Jorge Luis Borges. Ambos autores escribieron cuentos en que lo increíble y lo creíble se confunden, y lo fantástico y lo real se sobreponen. En estos cuentos puede percibirse la simiente del estilo literario que, más tarde, sería calificado por los críticos de *realismo mágico*. “El arte de escribir consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan... Las palabras son inertes de por sí, y de pronto la pasión las anima, las levanta, las incluye en el arrebato del espíritu. El problema del arte consiste en untar el espíritu en la materia; tratar de detener el espíritu en cualquier forma material... Para mí, toda la belleza es formal. Lo que yo quiero hacer es fijar mi percepción; mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo... Aspiro al lenguaje absoluto, al lenguaje puro que da un rendimiento mayor que

el lenguaje frondoso porque es fértil, porque es puro tronco”.⁸ Con estas palabras Arreola decodifica su arte narrativo.

Corría el año de 1956 cuando colaboró con el movimiento de *Poesía en voz alta*. Fue actor en la primera presentación de la única obra de teatro de Octavio Paz, en el papel de Rapaccini. En esa temporada volvió a ver a Elena Garro, entonces incipiente dramaturgia que estrenaba sus piezas en *Poesía en Voz Alta*. En forma paralela, Arreola desarrolló un trabajo editorial en Fondo de Cultura Económica y quedó insertado en una amplísima labor de intelectual.

Como Rulfo, Arreola escribió una sola novela, *La feria*, que fue editada en 1963. Con la toponimia de su terruño, Zapotlán El Grande, el espacio narrativo es descrito desde el período de su fundación hasta el momento presente con un mosaico de fragmentos que construyen una “estructura calidoscópica”.⁹ No hay personajes en el sentido protagónico sino sólo el pueblo de Zapotlán que es transformado en una toponimia parlante. El lenguaje de su infancia, junto con textos biográficos de la niñez y la adolescencia del autor, sirven de contrapunto a la visión escéptica de un adulto, produciendo una narración dinámica que fundó el paradigma de lo que sería posteriormente la gran novela hispanoamericana.

Lo que siguió fue silencio, sequedad de pluma hasta el día en que murió. Su pasión por las palabras escritas se fue transformando en el goce por la palabra oral. Sus éxitos en televisión y sus conferencias fueron su única poética. Arreola hablaba como antes escribía. Este silencio ha sido explicado por Arreola con las siguientes palabras: “Ha habido personas que han sido famosas por una capacidad verbal que ha perjudicado su obra. Yo soy una de ellas. Uno de esos escritores que, por tener el don de la palabra, estamos en una gravísima desventaja... En el fondo, no sé quién soy. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto como el calamar, en su mancha de tinta”.¹⁰ El actor y el orador que siempre llevó dentro, sobrepasaron al escritor.

Fue un hombre que cambió la palabra escrita por la palabra oral. Volvió a ser el juglar, el narrador épico que traía las noticias en las épocas en que no había otro medio de comunicación. No le bastó con las letras, necesitó la palabra bien dicha y mejor entendida, como un actor/literato que más que sujetar el signo en el papel, deja voladoras tanto los significados como los significantes. Nadie más en México ha logrado hacer del habla su mayor literatura; lo prueban sus exitosos programas de televisión y, sobretodo, su jocosa intervención como comentarista en el mundial de fútbol de 1970. Él mismo contaba que Televisa había perdido *rating* al transmitir los partidos, por lo que el empresario José Emilio Azcárraga decidió cambiar la manera de narrar el evento. Tal fue el

⁸ Textos entresacados de las conversaciones de Arreola con Emmanuel Carballo (*Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Editorial Porrúa, 1994) y con Fernando del Paso (*Memoria y olvido*, México: CNCA, 1994).

⁹ Cito la feliz expresión de Saúl Yurkiévich.

¹⁰ Textos entresacados de las conversaciones de Arreola con Emmanuel Carballo (*Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Editorial Porrúa, 1994) y con Fernando del Paso (*Memoria y olvido*, México: CNCA, 1994).

éxito que los *ratings* regresaron favorables y el maestro Arreola logró no sólo sus honorarios sino también de premio un viaje por Europa en compañía de su familia. Comenzó hablando del balón-pie y terminó jugando fútbol con las palabras.

La biografía de Arreola, especialmente de su infancia, está desperdigada en sus escritos pero sin apuntar a la autobiografía. En el primero de sus viajes a la ciudad de México, un amigo de juventud le escribió una carta de despedida:

Querido Juan José:

No se acostumbra mandar cartas a los amigos del pueblo. No hay cartero que lleve la correspondencia a Atenquique, ni a San Gabriel y Comala, pero tú te has ido más lejos. Te fuiste a Guadalajara y me dicen que quieres irte más lejos aún, a otros países. Aquí en Zapotlán todos te echamos de menos, siempre sentiremos que hay un vacío. Por mi parte, sentiré que La feria no será tan alegre. No sé si todos los que aquí viven te recordarán con tanto cariño como yo. Todo sea por Dios.

Fue una verdadera lástima que no hicimos la primera comunión juntos, tú te comiste una galleta y yo sí guarde el ayuno. Siempre recordaré que crecimos juntos, compartiendo los juegos, cierto es que tú creabas los juegos, pero yo era el que más los disfrutaba.

Compartíamos los dulces cuando llegaban de Colima y hasta compartimos regaños, cuando eras tú el que más los merecía. Como cuando fuimos al convento de San Francisco y nos hallaron con una niña. No estábamos ni siquiera en párvulos, íbamos nomás a acompañar a tus hermanas más grandes. Era el tiempo en que jugábamos el juego de tu tía Jesusita: “Cuando vayas a comprar carne, no compres de aquí, ni de aquí, ¡Solo de aquí!” y de repente nos hacía cosquillas debajo del arca. Pero nosotros cambiamos el juego, ¿te acuerdas?, comenzábamos desde el tobillo e íbamos subiendo por la pierna de las niñas despacito. Así fuimos creciendo.

Un día nos corrieron de la escuela porque hicimos un ejercicio de palabras de dos sílabas, que al juntarlas hacían malas palabras.

Zapotlán ya es una ciudad civilizada, con zona de tolerancia, caseta de policía y toda la cosa. Hoy viernes 29 de septiembre de 1934 supe que partiste. No pude asistir a tus cumpleaños el 21 de septiembre, los dos cumplimos 16. Tú y yo ya somos todo un hombre. Tú madre me dijo que te habías ido en el tren a Guadalajara. No llegamos ni a despedirnos. Zapotlán te quedo chiquito, como un día te quedará chiquito el horizonte tapatío.

En el tren que te fuiste no ibas solo. En tú maleta llevabas algo más que ropa, cosméticos y libros. Entre tus manos y tu corazón está ubicada tu memoria. En ella nos llevas a muchos que seguiremos pensando en ti. Allí llevarás los aromas de nuestro

pueblo, los sonidos que señalan las horas, los sabores policromos de la pitaya, el sabor misterioso del arrayán y la guayaba, los sabores de las cocadas afrutadas, sobre todo la de piña que tanto te gusta, y también la cocada borracha y el rey de las cocadas, el alfajor. Y sobre todo el olor sabroso y refrescante del agua de lima.

También te llevas los murmullos y los ecos de cómo hablamos por acá. Nunca podrás olvidar las sonrisas de Alicia y Ofelia, de Conchita y Luz. Ellas siempre te hicieron más caso que a mí, por eso yo debiera ser el que pensara en irme lejos. Por más que andes lejos, llevarás en tú nariz el olor a trenza de mujer joven.

Estoy cierto que nunca se te podrá olvidar Zapotlán, aunque llegues a ciudades grandes como Guadalajara, nuestra capital, y ¿por qué no? París y Madrid, y otras que ni yo mismo no sé cómo llamarlas. En ese pedazo de tierra en donde Dios quiso nacéramos, descubriste la poesía, algo que a pesar de lo mucho que me has ayudado, no llevo a comprender. Aquí en Zapotlán fuiste actor en el teatro que está al lado de la iglesia.

Aquí también conociste la flora y la fauna, por ejemplo, los sapos que tanto te llaman la atención y que dices que son corazones tirados al suelo. También las aves de rapina y el zopilote real, el búho y las pequeñas aves. Lástima que no tengamos camélidos, boas, focas, cebras, jirafas, hipopótamos y rinocerontes, y otras bestias de partes alejadas del mundo por las que siempre sentiste una gran fascinación. Explícame por qué tiene que haber otros animales, ¿No te bastan los caballos, los burros y las gallinas? A mí, estos me bastan y me sobran. Ésos que te gustan tanto, ni siquiera te los puedes comer.

Aquí en Zapotlán aprendiste a declamar y a hablar dibujando las letras en los labios. Yo nunca pude y hablo trapajoso como tantos de aquí. A pesar de que juntos aprendimos de memoria las poesías de Rubén Darío, de Enrique González Martínez y de Pablo Neruda, tú sí las comprendes y hasta escribes cosas que se les parecen.

Juntos conocimos a ese gran señor Neruda en su visita a Zapotlán. Guarda siempre el soneto que escribió sobre Zapotlán. Nunca lo pierdas, y cada vez que lo encuentres, léelo de nuevo y piensa en nosotros.

Adiós, Juan José, te vas y nada será igual para mí. ¿Con quién voy a acompañarme para irme a confesar? Ya no te podré contar los pecados que oigo que otros confiesan. Tú te vas a hacer famoso como los toreros, mientras yo me dedicaré a la tierra y el maíz, y me casaré con alguna de las que hoy todavía suspiran por ti.

Sin ti todo será diferente, ya nadie me podrá descubrir la belleza de las cosas, como la pitaya que antes me las comía sin verlas, pero tú me enseñaste a contemplarlas primero, después a besar su carne y, por último, a plantarles la mordida. Todo lo hermoso se-

guirá aquí, pero no habrá quien lo nombre. De ti aprendí a agudizar mis sentidos, pero nunca aprendí a nombrar las cosas.

Adiós amigo, cuando escribas algo, mándame una copia, para saber si por aquellas tierras hay los colores, los sabores y los animales de aquí. Vive muchos años y un día regresa a nuestro pueblo. Ese día será grande para Zapotlán y tú regresarás no sólo a tu pueblo, sino también a tu infancia. Te recordaré siempre.

Tu mejor amigo zapotlanense.¹¹

Como Ulises regresó a Ítaca, así Juan José Arreola regresó en sus años finales a su Jalisco de origen. Llegó a personificar al poeta urbano, necesario en toda ciudad que se precie de ser cosmopolita, tanto en Guadalajara, como en Ciudad Guzmán, toponimia que se negó a utilizar porque habían rebautizado a su Zapotlán y él no lo aprobaba. Su Estado natal le ofreció la felicidad de unos años de vida y luego su mortaja terrenal en 2001.

Numerosas veces Arreola pintó unicornios como si fueran caballos del ajedrez. Para muchos, el unicornio es más real que los animales de la zoología científica, y por eso han escrito enciclopedias para probar su existencia. Arreola persiguió la palabra como si ésta fuera un unicornio. Cambió la palabra para comunicación cotidiana por la palabra literaria y, posteriormente, por la palabra oratoria. Su historia inició como la de un niño nacido en la provincia mexicana para llegar a ser un afamado escritor y el prototipo del hombre intelectual. Todo su esfuerzo fue hecho por amor a las letras, hasta convertirlo en un alquimista trasmutador de la palabra en un unicornio, o acaso, en casi en una piedra filosofal.

Una conclusión para una toponimia fantástica

Las postrimerías del siglo XX y el inicio del nuevo siglo han visto nacer una nueva concepción estética bautizada, hoy por hoy, de posmodernismo. Bajo esta nueva visión, surge otra concepción de la litera-

¹¹ Guillermo Schmidhuber escribió esta carta para el homenaje nacional a los ochenta años de Arreola. Toda la información citada fue entresaca de sus libros y puede ser considerada autobiográfica. Arreola escribió en septiembre de 1996 un texto a Guillermo Schmidhuber, entonces Secretario de Cultura de Jalisco: “Guillermo, te confieso aquí que desde que volví a Guadalajara, mi vida se ha vuelto un agasajo continuo... Y el encontrar aquí tu amistad y protección es un homenaje continuo pero sí, no tengo más remedio que emplear la famosa palabra porque tu labor al frente de nuestras acciones culturales merece mi aprobación y apoyo incondicional. Tú sabes cómo y, cuán difícil es difundir la cultura oficialmente. Porque la cultura y su transmisión vienen a ser hechos individuales e íntimos. Gracias, Guillermo, por forma parte, contra viento y marea, de un equipo de personas inteligentes y trabajadoras que aman a partir de Guadalajara, Jalisco, y de sus pueblos, a México entero y a la cultura que es a un tiempo individual y universal”.

tura. De la *metonimia* que nos obligaba a enfrentarnos con la realidad y que limitaba a la literatura a ser una mera repetición de esa realidad, ahora hemos pasamos a la *metáfora*, que presenta otro significante que permite comprender más profundamente esa realidad. Así varios poblados de Jalisco se han universalizado y cada uno es metáfora del momento histórico de cualquier pueblo del mundo, que ha esperado la llegada de la libertad y que está al filo de descubrir ese camino liberador. De la monoglosia, es decir, la narrativa en una sola voz, pasamos a la poliglosia, en donde la narración es contada por múltiples voces. En *Al filo del agua*, las voces de los personajes se convierten en un murmullo mítico, antecedente de los murmullos rulfianos, que cuentan los sucesos chocarreros de la trama. En las obras de Rulfo y de Arriola podemos encontrar todas las técnicas narrativas que cerraron el siglo XX.

También en este cambio de milenio otros elementos literarios han cambiado con la globalización de la literatura: la estructura de la novela ha pasado de la forma cerrada, con narración lineal y fin único, a la antiforma, es decir, con la novela abierta que presenta múltiples finales o, simplemente, una conclusión sin definición precisa, como en Yáñez, Rulfo y Arriola.

Además, hemos pasado de la literatura seria a la literatura lúdica, al juego de las canicas, en donde todo movimiento es fortuito y nada está predestinado. Así, poco a poco, de la recreación de una realidad, se ha llegado a la deconstrucción de esa misma realidad para entender el sentido intrínseco de los espacios y del tiempo: ya no es Yahualica, ni Comala ni Zapotlán El Grande, sino espacios metafísicos en donde la humanidad vive, muere y pervive. De una literatura de fuerzas unificadas hacia un centro, hemos pasado a una literatura de fuerzas centrífugas y de signos estallados. Ninguna de las novelas comentadas tiene una única interpretación, cada lector encuentra la propia, y esta significación irá cambiando cuando las lecturas se sumen a través de los años. Nunca leemos la misma novela, si nosotros hemos cambiado, ¿por qué la novela deberá ser la misma?

Una señal clarísima de la posmodernidad es el interés por la intertextualidad, con el hilvane de textos elaborados por otros autores en otros tiempos. En *Al filo del agua* tenemos el uso de numerosas citas evangélicas a la letra y, notablemente, la utilización del ritual de la misa católica como estructura de novela. En Rulfo, hay una invitación a visitar el Hades griego y el *inferno* de Dante ahora trocados en un pueblo-cementerio, una mazmorra fantasmal que camposanto nunca pudo ser. En Arriola, los cuentos son criaderos de zoologías fantásticas estudiadas por todas las ciencias y lagares que fermentan palabras hasta vincularlas con todas las artes.

Por más de un siglo la toponimia jalisciense ha dado buen servicio como albergue creador. En el futuro, cuando los lectores visiten Yahualica, Comala o Zapotlán el Grande, avistarán una estrella de caminos que promete conducirlos, venturosamente, a otros espacios literarios.



Cien años de soledad y un siglo de libertad: De Martí a García Márquez

Nuestros sueños han pasado de visualizar *Nuestra América* a vivir en una América cada día más nuestra. Desde el 10 de enero de 1891, fecha en que José Martí publicó su ensayo *Nuestra América*, en *La Revista Ilustrada* de Nueva York, hasta hoy, hemos vivido muchas primaveras felices y sobrevivido algunas estaciones dolorosas, todo para sembrar del “Bravo a Magallanes... la semilla de la América nueva”.¹² El cubano universal soñó *Nuestra América* con libertad y determinación propia, para que no llegáramos a saber “de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima”. Durante el período que va desde la publicación del artículo martiano hasta hoy, la bandera de la libertad no ha ondeado en todo lugar y ni tampoco su enarbole ha sido permanente, algunas lábaros han lucido soberanos a todo lo alto del asta, mientras otros sólo han logrado subir la media asta porque triunfadores han sido algunos de nuestros esfuerzos y vanos, otros. Han sido cien años de libertad que se han alargado hasta el cambio de milenio.

A partir de la revolución francesa, unos países buscaron la libertad como máximo valor y se autocalificaron de liberales, mientras otros privilegiaron la igualdad y se auto llamaron socialistas. Ningún país en el pasado buscó la fraternidad. Nuestra América ha demandado simultáneamente la libertad, la igualdad y, lo que hoy es más urgente, la fraternidad. Esta triple condición *sine qua non* es esencial para alcanzar la felicidad social que nuestras constituciones declaran y que todos exigimos, pero que nadie parece alcanzar del todo. Sin embargo, aún está abierta la exhortación de Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar: “La América Española es original y originales han de ser sus instituciones y su gobierno, y originales sus medios de fundar uno y otro. O Inventamos o erramos”, lo decía sabiamente al inicio de nuestras independencias. Aunque es cierto que todos los países han errado más de una vez, también es cierto que hoy en lo político estamos inventando, pero ¿cuándo alcanzaremos la felicidad social que todo pueblo debe alcanzar?

¿Cómo podríamos medir lo alcanzado y llegar a comprender lo que nos falta? Somos libres, claro que sí, los diecinueve países habitados por 365 millones de hispano parlantes. Todos han aprendido a amar la libertad, somos libérrimos de espíritu, pero no hemos sabido cómo consolidar Estados justos. Martí escribió: “Pensar es servir”,¹³ así que deberíamos construir nuestras democracias mientras *pensamos* y *servimos*, para que sean nuestras del todo; si no, los cien años de soledad que sufrimos sin libertad plena pudieran repetirse.

Al estudiar nuestra historiografía, encontramos en demasía crónicas parciales porque fueron escritas desde una perspectiva unidireccional y monocromática, como mira un círculo. No tenemos

¹² José Martí, *Nuestra América*, *La Revista Ilustrada de Nueva York*, 10 de enero de 1891. Además, en *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891. La cita pertenece a este ensayo.

¹³ José Martí, *Nuestra América*, *La Revista Ilustrada de Nueva York*, 10 de enero de 1891. Además en *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891.

textos de historia que miren con los mil ojos de los muertos y con los mil ojos de los sobrevivientes, porque fueron escritos más al servicio del poder que al de la verdad. Por el contrario, si recurrimos al legado de nuestros mejores pensadores, descubriremos que nuestra verdad ha sido escrita mayormente por literatos, hombres y mujeres que mientras hacían literatura filosofaban de lo nuestro. Martí tiene sus mejores capítulos cuando eslabona literatura con política porque su poesía es tan libertaria como sus ideas; a la par que Gabriel García Márquez, cuya obra crea imágenes de nitidez fotográfica que evidencian nuestro historial. Al estudiar los senderos recorridos por nuestra historia, también rastrearemos las estelas dejadas en nuestro primer siglo literario, porque las crónicas que siguen la verdad fueron escritas con la sangre de los héroes y con la tinta de poetas. Por eso, la historia de la literatura nuestra es también la literatura de nuestra historia.

Cien años de soledad

Anterior al siglo de libertad hubo un siglo de soledad que partió de los años en que los países hispanoamericanos llevaron a cabo su independencia del imperio español. Llegaron a la libertad como perlas de un collar roto, cayendo todas las piezas desperdigadas y sin que nunca volvieran a conjuntarse. Entre 1809 y 1821 varias fracciones de los cuatro virreinos —Nueva España, Lima, Nueva Granada y Río de la Plata— declararon su independencia: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. En el Caribe, la República Dominicana siguió integrada a España hasta 1844, mientras que Cuba y Puerto Rico se separaron hasta 1899. Diecinueve países llegamos a ser libres políticamente, pero no en el espíritu. Con la libertad ganada con tanto esfuerzo nació una profunda soledad, tuvimos el destino en nuestras manos pero no supimos qué hacer en esa encrucijada. Años torpes en un siglo de torpeza. Nuestro primer siglo de independencia devino en cien años de soledad. Estar rodeado de tantos hermanos sin nunca descubrir la fraternidad.

Al querer analizar el primer siglo de la literatura nuestra, no es pensamiento imposible el encontrar puentes que comunican con nuestra historia. Si es verdad que Martí abrió con sus poesías el modernismo que creó un movimiento literario nuestro por primera vez, también es cierto que los literatos posteriores escribieron narraciones que pueden ser leídas como crónicas de los logros y los fracasos de esa América que ya era nuestra. Con las mismas palabras que crearon literatura, nuestros escritores forjaron el pensamiento que guiaba hacia una América que fuera tan libre como nuestra. Martí cerró con su literatura la última colonia —la cubana— y, simultáneamente, abrió un siglo literario que todos seguimos, un siglo para las letras y una nueva oportunidad para la libertad.

A partir del modernismo literario que iniciaron Martí y Darío, las letras hispanoamericanas llegaron a ser una de las mejores literaturas del mundo. Sus textos cuentan historias de las luchas sociales y políticas, cuando ya la libertad era nuestra, al menos constitucionalmente. Un siglo literario que también es un siglo de las nuevas realidades políticas, cuando la América nuestra iba apren-

diendo a ser libre. Ese siglo se cierra en el cruce de milenios con obras de escritores que describen a nuestra América más libre. Gabriel García Márquez escribe obras martianas que buscan la libertad, no con armas revolucionarias, sino con las letras libertarias —novelas, cuentos y reportajes— que presentan personajes que no son libres totalmente pero que tienen en su interior la simiente de la libertad.

Muchas de nuestras voces literarias han presentado el ser y el sentir de la América nuestra. Casi paralelamente a Martí, el uruguayo José Enrique Rodó presentó una imagen nuestra con la analogía de *Ariel* —personaje de *La tempestad* de Shakespeare—, y propone que huyamos del peligroso avance de la cultura materialista y utilitaria, que es personificada por Calibán. Posteriormente, algunos pensadores han dividido la América nuestra de *Ariel* en contraposición con la América angloparlante de *Calibán*.¹⁴ Nuestro *Ariel* es espiritual y no conoce separación entre democracia y cultura, mientras que *Calibán* es pragmático y egoísta. Las palabras finales del ensayo presentan a una muchedumbre que no siempre mira al cielo pero que “el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo descende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador”. Si Rodó hubiera sido profeta, hubiera dicho que un siglo más tarde el espíritu de *Ariel* iba a triunfar, como lo hemos logrado hoy porque nuestra muchedumbre ha mirado al cielo para recibir su mensaje de libertad. Las mayoría de las obras literarias nuestras presentan a gente viviendo en libertad, pero algunas pocas aún hacen retratos literarios de personas mientras esperan en la soledad *desarielada*.

El país de los *caribales* ha determinado en variadas ocasiones los cauces de nuestra historia, asesinando en muchos el espíritu de *Ariel*. La mitad de México se volvió parte del territorio de los *caribales* y, años más tarde, su dominio controló Colombia, Panamá y otros países que estaban naciendo a la libertad. A pesar de todo y después de un siglo, sigue estando presente *Ariel* como si fuera el profeta de nuestra libertad: “En el porvenir, sonriéndooos con gratitud, desde lo alto, al sumergirse en la sombra vuestro espíritu. Yo creo en vuestra voluntad, en vuestro esfuerzo; y más aún, en los de aquellos a quienes daréis la vida y transmitiréis vuestra obra”, nos dice esperanzado Rodó en el párrafo final de su ensayo.

Algunos han intentado sembrar un continente neo europeo en América, para que nuestro continente fuera un apéndice de Europa. Han preferido errar a inventar, como Sarmiento, el político argentino que contraponía la civilización a la barbarie, y decía: “De eso se trata: de ser o no ser salvaje”. Error: ni la barbarie era toda nuestra ni la civilización era únicamente la de ellos. No se aprende mientras no se es creativo en los aciertos, como también en los errores. Desde lo mestizo debemos construir nuestros países, sin importar los logros de los europeos, por muy inmensos que sean. En contraposición a la europeización de América están las palabras casi testamentarias de Simón Bolívar, en la *Carta de Jamaica*:

¹⁴ Ver Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*. Este personaje es metáfora de los Estados Unidos.

Lo que puede ponernos en aptitud de expulsar a los españoles y de fundar un gobierno libre, es la unión, ciertamente. Mas esta unión no nos vendrá por prodigios divinos, sino por efectos sensibles y esfuerzos bien dirigidos. La América está encontrada entre sí, porque se halla abandonada de todas las naciones, aislada en medio del universo, sin relaciones diplomáticas ni auxilios militares y combatida por la España que posee más elementos para la guerra, que cuantos nosotros furtivamente podemos adquirir. Cuando los sucesos no están asegurados, cuando el Estado es débil, y cuando las empresas son remotas, todos los hombres vacilan; las opiniones dividen, las pasiones las agitan, y los enemigos las animan para triunfar por este fácil medio. Luego que seamos fuertes, bajo los auspicios de una nación liberal que nos preste su protección, se nos verá de acuerdo cultivar las virtudes y los talentos que conducen a la gloria: entonces seguiremos la marcha majestuosa hacia las grandes prosperidades a que está destinada la América Meridional.¹⁵

Estas palabras escritas en Kingston, el 6 de septiembre de 1815, mientras Bolívar estaba en el exilio, nos invitaron ayer y nos invitan hoy a la unión, pero como somos tantos y hemos sido tan torpes, nos hemos alejado unos de otros, al formar países desavenidos, de paisanos enfrentados y con familias desacordes. ¿Cómo construir la América fraternal si no acabamos de edificar nuestros países ni de ser compasivos con nuestras familias?

A la gran pregunta de cómo construir nuestra América están las respuestas literarias de cómo somos los constructores/destructores de cada uno de los países y del continente que formamos todos. La democracia que hemos ido logrando, país por país, nos potencia a ser una república de repúblicas, lo que podría llamarse la unión latinoamericana. ¿Por qué Europa sí pudo forjar una república de repúblicas en el cruce de milenio? Este concepto fue soñado en lugares y tiempos diferentes, primero por el portugués João Pinto Ribeiro en 1640, y a finales siglo XVIII, por Jean-Jacques Rousseau, y hoy sustenta la Unión Europea. Nosotros debemos luchar con construir una América que sea a un tiempo libre, igualitaria, fraternal y unida.

El siglo de soledad que va de los intentos de independencia hasta la segunda década del siglo XX queda manifiesto en la novela *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez. Las vicisitudes de la estirpe de los Buendía son recordadas en esta crónica. La narración posee voz bíblica:

En el principio era José Arcadio Buendía, fundador de un pueblo llamado Macondo, junto con su esposa Úrsula Iguarán. Se habían casado a pesar de que eran primos, mezclando así sus sangres con el riesgo de crear un hijo con cola de cerdo, pero la buena suerte los protegió y, a pesar de que tuvieron tres hijos, no hubo tal castigo en la primera generación. Y fue aquí que apareció del humo un hombre llamado Melquíades, un gitano que afirmaba poseer las claves de Nostradamus. El pergamino de los secretos fue

¹⁵ Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, 1815.

guardado por José Arcadio, quien lo pasó a seis generaciones sin que nadie pudiera descifrarlo, hasta que finalmente fue dilucidarlo por el último de los descendientes, Aureliano Babilonia, en quien no sólo se dio el cumplimiento de la maldición de tener un hijo con cola de cerdo, sino que el niño fue comido por las hormigas. Al penetrar en el pergamino descubrieron que era la crónica de la familia Buendía, que había sido escrita proféticamente cien años antes.

La geografía de *Cien años de soledad* sitúa la crónica en Macondo, páramo pobre y reseco que sufre desgracia y muerte, resentimientos políticos y guerras civiles, mientras va llegando todo lo moderno, como el hielo y el ferrocarril, con la afluencia de emigrantes de los más recónditos lugares para laborar en una provechosa empresa bananera.

De entre los documentos conservados de los Buendía, sobresalen numerosas fotografías literarias, tantas que pueden disponerse en un álbum familiar. Los daguerrotipos conservados incluyen algunos retratos del patriarca de su estirpe, “José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea”, quien en su vejez llegó a ser un holgazán sin deseos de hacer más descubrimientos: “José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto de holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina”, “Pero poco a poco lo fue abandonando a su soledad, porque cada vez se les hacía más difícil la comunicación. Estaba perdiendo la vista y el oído, parecía confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas de la humanidad, y contestaba a las preguntas con un batiburillo de idiomas”. En las fotos se percibe que la sombra de los muertos lo atormentaba, tanto que para impedir que enloqueciera, lo ataban a un viejo castaño. Una foto lo muestra el día en que le llegó la muerte: “Cuando llegaron Úrsula y Amaranta todavía estaba atado de pies y manos al tronco del castaño, empapado de lluvia y en un estado de inconsciencia total. Le hablaron, y él las miró sin reconocerlas y les dijo algo incomprensible”.

Los daguerrotipos conservados de la abuela de las abuelas, muestra a Úrsula Iguarán inmóvil sobre un sillón, tan bella como menuda, y con una mirada más incrédula que presentida: “Activa, menuda severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de holán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca”. Ella muere casi ciega, a los ciento veinte años: “Amaneció muerta el jueves santo. La última vez que le habían ayudado a sacar la cuenta de su edad, por los tiempos de la compañía bananera, la había calculado entre ciento quince y los ciento veintidós años”.

El álbum familiar de los Buendía ha conservado pocas fotos de Amaranta, la única hija mujer de José Arcadio y Úrsula, moza que era uno rato alegre y otro cruel: “Un jueves de enero, a las doce de la madrugada, nació Amaranta. Antes de que nadie entrara al cuarto, Úrsula la examinó minuciosamente. Era liviana y acuosa como una lagartija, pero todas sus partes eran humanas”.

Únicamente se conservan siete fotografías de Rebeca Montiel, la hija adoptiva de Úrsula y José Arcadio. Quien llegó de otros horizontes. Comía tierra y cal cuando la desesperación la alcanzaba, a pesar de que se enamoró del refinamiento de Pietro Crespi y de que se entregó a José Arcadio, con tanta pasión que se convirtió en su esposa. “El domingo, en efecto llega Rebeca. No tenía más de once años. Había hecho el penoso viaje desde Manaure con unos traficantes de pieles que recibieron el encargo de entregarla junto con una carta en la casa de José Arcadio Buendía, pero que no pudieron explicar con precisión quién era la persona que les había pedido el favor”.

Hay pocas fotos infantiles y únicamente dos de juventud de José Arcadio, el primer hijo, todas lo muestran poco atrayente: “Tenía la cabeza cuadrada, el pelo hirsuto y el carácter voluntarioso de su padre. Aunque llevaba el mismo impulso de crecimiento y fortaleza física, ya desde entonces era evidente que carecía de imaginación”. Este segundo José Arcadio tuvo relaciones con Pilar Ternera, una mujer que leía las cartas y a quien dejó embarazada. Pronto se fugó con unos gitanos y regreso tras varios años, cuando terminó de dar la vuelta al mundo y de llenar su cuerpo de tatuajes. Llega a casarse con Rebeca.

El Buendía que más fotos tuvo fue Aureliano, el segundo hijo de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán. Todos lo conocieron como el coronel Aureliano Buendía. Grandes fotos de su boda con Remedios Moscote y de quien pronto enviudó. “Aureliano es el primer ser humano que nació en Macondo [...] Era silencioso y retraído”. Hombre de intuición casi femenina: “Un día en que el pequeño Aureliano, a la edad de trece años, entró a la cocina en el momento en que ella retiraba del fogón y ponía en la mesa una olla de caldo hirviendo. El niño, perplejo en la puerta, dijo: Se va a caer. La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se desplazó en el suelo”. José Arcadio muere asesinado por unos niños.

Por desgracia no se conservaron fotografías de Melquíades, el verdadero mago, quien azoró a los habitantes de Macondo con lupas, imanes, brújulas y dentaduras postizas, pero sobretodo, con el hielo: “Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes. Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas”. Algunos cronistas afirman, como *Cide Hamete Benengeli*, que Melquíades fue quien llevó a Macondo el equipo fotográfico inicial. Otras fuentes, más autorizadas, niegan este hecho.

Más himno de libertad parecería *Cien años de soledad* que muchos de los himnos nacionales que intentaron ser guía de nuestros macondos recientemente independizados. Por más de cien años hemos cantado los himnos nacionales, pero cuando miramos los exiguos logros que conseguimos, tenemos que aceptar que ese primer siglo fue mayormente de soledad que de libertad. En el párrafo inicial de esta novela, se hace mención del doloroso arte de recordar: “Muchos años después, frente

al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de *recordar* aquella tarde remota en que el padre lo llevó a ver el hielo”.¹⁶ Aquellos que no recuerdan, repetirán sus errores.

¿Qué consuelo pudo tener Argentina con un triple clamor de libertad en su himno, si no puede olvidar todo el dolor que vivió en el siglo XIX?

Argentina,

*Oíd, mortales, el grito sagrado:
Libertad, libertad, libertad.
Oíd el ruido de rotas cadenas,
ved en trono a la noble igualdad.
Se levanta a la faz de la Tierra
una nueva y gloriosa Nación,
coronada su sien de laureles,
y a sus plantas rendido un león.*

Los tres siglos de dominación española habían terminado con las guerras de independencia; sin embargo, quedaron vestigios de lo traído en los galeones. La novela *Cien años de soledad* relata un encuentro mágico: “Cuando despertaron, ya con el sol alto, se quedaron pasmados de fascinación. Frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligeramente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente enclavado en un suelo de piedras. Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de *soledad* y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros”. Hay un galeón varado en cada uno de los diecinueve países de nuestra América, las naves no pudieron tomar dirección contraria porque durante el siglo XIX Europa siguió conquistando América, aunque cantaran que *Bolivia es ya libre, ya libre este suelo, ya cesó su servil condición*:

Bolivia,

*Bolivianos: el hado propicio
coronó nuestros votos y anhelo;
es ya libre, ya libre este suelo,
ya cesó su servil condición.
Al estruendo marcial que ayer fuera
y al clamor de la guerra horroroso
siguen hoy, en contraste armonioso,*

¹⁶ Collage de textos de *Cien años de soledad* y de los himnos nacionales de dieciséis países de Nuestra América; se dio preferencia a la versión antigua de la letra. Cursivas del autor de este ensayo.

dulces himnos de paz y de unión.

Sufrimos por un siglo una soledad espantosa y de un silencio exasperado y nos hemos preguntado cómo llegamos a un abismo de desamparo que tantea las tinieblas, como dice *Cien años de soledad*. “Permaneció inmóvil un largo rato, preguntándose asombrado cómo había hecho para llegar a ese abismo de desamparo, cuando una mano con todos los dedos extendidos, que tanteaba en las tinieblas, le tropezó la cara. No se sorprendió, porque sin saberlo lo había estado esperando. Entonces se confió a aquella mano, y en un terrible estado de agotamiento se dejó llevar hasta un lugar sin formas donde le quitaron la ropa y lo zarandearon como un costal de papas y lo voltearon al derecho y al revés, en una oscuridad insondable en la que le sobaban los brazos, donde ya no olía más a mujer, sino a amoníaco, y donde trataba de acordarse del rostro de ella y se encontraba con el rostro de Úrsula, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer, pero que nunca se había imaginado que en realidad se pudiera hacer, sin saber cómo lo estaba haciendo porque no sabía dónde estaban los pies y dónde la cabeza, ni los pies de quién ni la cabeza de quién, y sintiendo que no podía resistir más el rumor glacial de sus riñones y el aire de sus tripas, y el miedo, y el ansia atolondrada de huir y al mismo tiempo de quedarse para siempre en aquel silencio exasperado y aquella *soledad* espantosa”. La percepción de una soledad espantosa y de un silencio exasperado fue también de los chilenos, por más que juraran con palabras de bizarría la divisa de *triunfar o morir*.

Chile,

*Dulce Patria, recibe los votos
con que Chile en tus aras juró
que o la tumba serás de los libres
o el asilo contra la opresión.
Ciudadanos: el amor sagrado
de la patria os convoca a la lid:
libertad es el eco de alarma
la divisa: triunfar o morir.
El cadalso o la antigua cadena
os presenta el soberbio español:
arracad el puñal al tirano
quebrantad ese cuello feroz.*

Logramos la independencia con tanto dolor. Aunque cesara la noche, la libertad sublime no derramó las auroras de su invencible luz. Aunque la muerte de los héroes nos dio la libertad, ellos no nos enseñaron los senderos que alejaban de la soledad. El colombiano Arcadio Buendía “promovió treinta y dos guerras y las perdió todas. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisietes mujeres distin-

tas, que fueron exterminados en una sola noche. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento [...] Se disparó un solo tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital”. Pero no nos enseñó cómo salir del laberinto del siglo solitario para alcanzar que *la libertad sublime* derramara *las auroras de su invencible luz*, como pregonaba el himno colombiano.

Colombia,

*¡Cesó la horrible noche! La libertad sublime
derrama las auroras de su invencible luz.
La humanidad entera, que entre cadenas gime,
comprende las palabras del que murió en la cruz.*

La fraternidad debiera ser el sentimiento patriótico por antonomasia de la América nuestra. ¿Cómo identificarnos con *el sufrimiento y el gozo del hermano*? “Al principio el pequeño Aureliano sólo comprendía el riesgo, la inmensa posibilidad de peligro que implicaban las aventuras de su hermano, pero no lograba concebir la fascinación del objetivo. Poco a poco se fue contaminando de ansiedad. Se hacía contar las minuciosas peripecias, se identificaba con el sufrimiento y el gozo del hermano, se sentía asustado y feliz. Lo esperaba despierto hasta el amanecer, en la cama solitaria que parecía tener una estera de brasas, y seguían hablando sin sueño hasta la hora de levantarse, de modo que muy pronto padecieron ambos la misma somnolencia, sintieron el mismo desprecio por la alquimia y la sabiduría de su padre, y se refugiaron en la *soledad*”. ¿Qué soledad puede ser más grande que la de ser hermanos de diecinueve pueblos y no poder descubrir la verdadera fraternidad?

Costa Rica,

*Noble patria tu hermosa bandera
expresión de tu vida nos da:
bajo el límpido azul de tu cielo
blanca y pura descansa la paz.
En la lucha tenaz de fecunda labor
que enrojece del hombre la faz,
conquistaron tus hijos, labriegos sencillos,
eterno prestigio, estima y honor,
eterno prestigio, estima y honor.*

No hemos sabido cómo escribir nuestra historia ni cómo ordenar los hechos en el tiempo. Tuvimos el mismo problema del cronista Melquíades: “Radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante”. ¿Cómo escribir una historia instantánea y eter-

na? En el siglo XIX tuvimos una historia sin historia, arábamos la tierra y sembramos las semillas libertarias, pero éstas no fructificaron, los espíritus estaban secos y cansados, tanto que para muchos *morir por la patria* no era *vivir*.

Cuba

*Al combate corred bayameses,
que la patria os contempla orgullosa.
No temáis una muerte gloriosa
que morir por la patria ¡es vivir!
En cadenas vivir, es vivir.
En afrenta y oprobio sumido.
Del clarín escuchad el sonido,
a las armas valientes corred!
No temáis los feroces Iberos.
Son cobardes cual todo Tirano
¡No resisten al bravo Cubano
para siempre su imperio cayó!*

La muerte de nuestros libertadores no fue libertaria aunque su sombra gloriosa nos mirara durante todo un siglo preguntando por qué su sacrificio había servido de tan poco. Morir por un país no ha sido sinónimo de construir ese país. “Poco después cuando el carpintero tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas”. Cuando nos hallamos libres en el siglo XIX, en lugar de construir juntos un futuro, comenzamos a matarnos unos a otros con guerras intestinas y con luchas fratricidas que nos imposibilitaban para soñar países en donde llovieran *flores amarillas*.

Ecuador,

*Nadie, oh Patria, lo intente. Las sombras
de tus héroes gloriosos nos miran,
y el valor y el orgullo que inspiran
son augurios de triunfos por ti.
Venga el hierro y el plomo fulmíneo,
que a la idea de guerra y venganza
se despierta la heroica pujanza
que hizo al fiero español sucumbir.*

Hemos sentido el hermetismo y la hostilidad entre nosotros, y con rencor hemos comprendido que la libertad por sí sola no conduce a la fraternidad, por eso los salvadoreños cantan: *fue obtenerla su*

eterno problema y conservarla es su gloria mayor. ¿Podría un himno inspirar una mayor apertura y un apego amistoso entre nosotros? “Habla perdido su antigua espontaneidad. De cómplice y comunicativo se hizo hermético y hostil. Ansioso de soledad, mordido por un virulento rencor contra el mundo, una noche abandonó la cama como de costumbre”. Los salvadoreños ansiosos de soledad quisieron escribir con sangre en su bandera la palabra salvadora: Libertad.

El Salvador,

*De la paz en la dicha suprema,
siempre noble soñó El Salvador;
fue obtenerla su eterno problema,
conservarla es su gloria mayor.
Y con fe inquebrantable el camino
del progreso se afana en seguir
por llenar su grandioso destino,
conquistarse un feliz porvenir.
Le protege una férrea barrera
contra el choque de ruin deslealtad,
desde el día que en su alta bandera
con su sangre escribió: ¡Libertad!*

La huelga bananera de Macondo pudo convertirse en el himno de todas las huelgas de la América nuestra: “La ley marcial facultaba al ejército para asumir funciones árbitro de la controversia, pero no se hizo ninguna tentativa de conciliación. Tan pronto como se exhibieron en Macondo, los soldados pusieron a un lado los fusiles, cortaron y embarcaron al banano y movilizaron los trenes. Los trabajadores, que hasta entonces se habían conformado con esperar, se echaron al monte sin más armas que sus machetes de labor, y empezaron a sabotear el sabotaje. Incendiaron fincas y comisariatos, destruyeron los rieles para impedir el tránsito de los trenes que empezaban a abrirse paso con fuego de ametralladoras, y cortaron los alambres del telégrafo y el teléfono. Las acequias se tiñeron de sangre.” Guatemala es el macondo que más ha tardado en superar los cien años de soledad. Muchas de sus acequias fueron teñidas con sangre, por eso es el país más sufrido de *Nuestra América*, a pesar de que su himno canta una Guatemala feliz:

Guatemala,

*Guatemala feliz... ya tus aras
no ensangrienta feroz el verdugo:
ni hay cobardes que laman el yugo
ni tiranos que escupan tu faz.

Si mañana tu suelo sagrado
lo profana invasión extranjera*

[25]

*tinta en sangre tu hermosa bandera
de mortaja al audaz servirá.*

La nómina de los muertos nuestros ha sido infinita. Es lo único nuestro medible con esta palabra. Los muertos por la guerra fueron muchos, pero los muertos por la soledad fueron incontables:

— *Debían ser como tres mil* —murmuró.

— *¿Qué?*

— *Los muertos* —aclaró él—. *Debían ser todos los que estaban en la estación.*

La mujer lo midió con una mirada de lástima. ‘Aquí no ha habido muertos —dijo—.

Desde los tiempos de tu tío, el coronel no ha pasado nada en Macondo’. En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo:

— *No hubo muertos’. Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre. Las calles estaban desiertas bajo la lluvia tenaz y las casas cerradas, sin vestigios de vida interior. La única noticia humana era el primer toque para misa.*

Si hiciéramos un panteón para honrar a todos aquellos que murieron por soledad en su busca de la libertad, habría que construir un monumento que abarcara desde la frontera mexicana de Nuevo Laredo hasta el faro del fin del mundo. Deberíamos haber construido una atalaya para otear y comprender el mundo de los indígenas. El himno hondureño canta a la madre indígena y al padre español y a la consagración del beso en el mestizaje. Es el único himno de *Nuestra América* que menciona a la mujer:

Honduras,

*India virgen y hermosa dormías
de tus mares al canto sonoro,
cuando echada en tus cuencas de oro
el audaz navegante te halló;
y al mirar tu belleza extasiado,
al influjo ideal de tu encanto,
la orla azul de tu espléndido manto
con su beso de amor consagró.*

La conquista no terminó con las guerras de independencia. Europa siguió conquistando nuestra América durante el siglo calificado de *cien años de soledad*. “Lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo XV con todas sus partes soldadas por un cascote de óxido, cuyo interior tenía la resonancia hueca de un enorme calabazo lleno de piedras. Cuando José Arcadio Buendía y los

cuatro hombres de su expedición lograron desarticular la armadura, encontraron dentro un esqueleto calcificado que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer”. Todo nuestro territorio está sembrado de armaduras, de recuerdos de los tres siglos del imperio español. ¿Sería nuestro destino escrito por el dedo de Dios, como lo afirma el himno mexicano?

México,

*Mexicanos al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón.
Y retiemble en sus centros la tierra,
al sonoro rugir del cañón.
Ciña ¡oh Patria! tus sienes de oliva
de la paz el arcángel divino,
que en el cielo tu eterno destino
por el dedo de Dios se escribió.
Mas si osare un extraño enemigo
profanar con su planta tu suelo,
piensa ¡oh Patria querida! que el cielo
un soldado en cada hijo te dio.*

Los macondos nuestros nacieron pequeñines y sobrevivieron precarios durante los cien años de soledad. “Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”. El máximo sentimiento de soledad que pudieron tener nuestros tatarabuelos debió ser el fundar el paraíso y comprender que no era suyo, *a pesar de que ya no ruge la voz del cañón.*

Nicaragua,

*¡Salve a ti, Nicaragua! En tu suelo
ya no ruge la voz del cañón
ni se tiñe con sangre de hermanos
tu glorioso pendón bicolor.
Brille hermosa la paz en tu cielo
nada empañe tu gloria inmortal
que el trabajo es tu digno laurel
y el honor es tu enseña triunfal.*

El portentoso hielo presentado al inicio de *Cien años de soledad* es metáfora de la portentosa soledad provocada por nuestro deseo de ser libres y no poder serlo:

Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:

— *Es el diamante más grande del mundo.*

— *No— corrigió el gitano. Es hielo.*

José Arcadio Buendía, sin entender, extendió la mano hacia el témpano, pero el gigante se la apartó. ‘Cinco reales más para tocarlo’, dijo. José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio [...] Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó:

— *Este es el gran invento de nuestro tiempo.*

El azoro ante el hielo no fue mayor que el azoro frente al riesgo de ser libres. Y cuando fuimos libres, no supimos qué hacer con la libertad lograda; por eso construimos témpanos de hielo disfraternales en nuestras ciudades. Si nuestros antepasados alcanzaron *por fin la victoria* y se iluminaron nuevas naciones, como canta el himno panameño, ¿por qué nuestros abuelos sintieron tanta soledad?:

Panamá,

*Alcanzamos por fin la victoria
en el campo feliz de la unión;
con ardientes fulgores de gloria
se ilumina la nueva nación.
es preciso cubrir con un velo
el pasado el calvario y la cruz;
y que adorne el azul de tu cielo
de concordia la esplendida luz.*

Nuestras democracias, acaso por su reciente fundación, llegaron a gozar de la libertad, pero nunca de la igualdad, ni menos de la fraternidad. Para construir una democracia se requiere la clarividencia para ver lo invisible, tuvimos que desarrollar los cinco sentidos de Aureliano Buendía: “Aureliano apareció vestido de terciopelo negro entre Amaranta y Rebeca tenía la languidez y la misma *mirada clarividente* que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento”. La muerte persigue al héroe hasta que lo ejecuta, ¿sería necesario segar tantas vidas para construir verdaderas democracias? Aunque los paraguayos cantan *república o muerte*, ni ellos ni nosotros supimos cómo construir una república:

Paraguay,

*Paraguayos, ¡República o Muerte!
nuestro brío nos dio libertad;
ni opresores, ni siervos alientan
donde reina unión e igualdad.
A los pueblos de América, infausto
tres centurias un cetro oprimió,
más un día soberbia surgiendo,
"¡Basta!" —dijo, y el cetro rompió.
Nuestros padres, lidiando grandiosos,
ilustraron su gloria marcial;
y trozada la augusta diadema,
enalzaron el gorro triunfal.*

Puerto Rico es un macondo equivocado, trágico debió ser el sentirse un *Ariel* borinqueño y verse obligado a convertirse en *caribal*. Más afortunados fueron otros macondos. “En pocos años, Macondo fue la aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era de verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto”. ¿Cuándo se sentirá Puerto Rico como una aldea verdaderamente feliz?

Puerto Rico

*¡Despierta, borinqueño
que han dado la señal!
¡Despierta de ese sueño
que es hora de luchar!
A ese llamar patriótico
¿no arde tu corazón?
¡Ven! Nos será simpático
el ruido del cañón.
Mira, ya el cubano
libre será;
le dará el machete
su libertad...
le dará el machete
su libertad.*

En el siglo XIX, nuestra historia fue una crónica de la reincidencia de todos nuestros infortunios. “Que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que

hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje”. Fue un siglo de soledad con el eje, día con día, más desgastado. Bolívar salvó los abismos y San Martín coronó la altitud, pero no muchos más hicieron algo durante los cien años de soledad:

Perú,

*Si Bolívar salvó los abismos
San Martín coronó la altitud;
y en la historia de América se unen
como se unen arrojo y virtud.
Por su emblema sagrado la Patria
tendrá siempre, en altares de luz
cual si fuesen dos rayos de gloria,
dos espadas formando una cruz.*

El Caribe ha sido muchas veces un macondo desacertado. “Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de tiros colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado”. ¿Qué ha quedado del macondo dominicano? Una de las primeras tierras de la América nuestra en querer ser libre, fue una de las últimas en emigrar fuera del dominio de la soledad.

República Dominicana

*Quisqueyanos valientes, alcemos
nuestro canto con viva emoción,
Y del mundo a la faz ostentemos
nuestro invicto glorioso pendón.
Salve el pueblo que intrépido y fuerte,
a la guerra a morir se lanzó
cuando en bélico reto de muerte
sus cadenas de esclavo rompió.*

¿Cuál sería la reacción de los que sufrieron las invasiones inglesas a la América nuestra? “Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido. Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida [...] Su marido, un comerciante aragonés con quien tenía dos hijos, se gastó media tienda en medicinas y entretenimientos buscando la manera de aliviar sus terrores. Por último liquidó el ne-

gocio y llevó la familia a vivir lejos del mar, en una rancharía de indios pacíficos situada en las estribaciones de la sierra, donde le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas”. La abuela universal de todos los *nostramericanos* no pudo aceptar a los piratas ingleses. Hay que reconocer que los ingleses siempre quisieron apoderarse de la América nuestra, sobre todo de Argentina y de Uruguay:

Uruguay

*Orientales la Patria o la Tumba.
Libertad o con gloria morir.
Es el voto que el alma pronuncia,
y que heroicos sabremos cumplir.
¡Libertad, libertad Orientales!
Ese grito a la Patria salvó
que a sus bravos en fieras batallas
de entusiasmo sublime inflamó.
De este don sacrosanto la gloria
Merecimos tiranos temblad.
Libertad en la lid clamaremos,
y muriendo, también libertad.*

Macondo no fue un paraíso bíblico ni fue fundado entre dos ríos caudalosos. “Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros”. Los macondos venezolanos han luchado por ya no vivir en el siglo de la soledad y con serias dificultades han cruzado el umbral de la libertad:

Venezuela

*Gloria al Bravo Pueblo
que el yugo lanzó,
la ley respetando
la virtud y honor.
Gloria al Bravo Pueblo
que el yugo lanzó,
la ley respetando
la virtud y honor.*

Cien años de soledad es más himno *nostramericano* que los diecinueve himnos escritos y musicalizados en nuestros países que lograron su independencia. Sin embargo, el último párrafo de esta novela no es tan promisorio porque no hace votos por el mejor los futuros de la América nuestra:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o espejismos) sería

arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres y en el instante en que Aureliano Babilonia acaba de descifrar los pergaminos y todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de *soledad* no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.¹⁷

Estas palabras clausuran los cien años de soledad de la familia Buendía, una estirpe tan deshabitada de sí misma que hasta su apellido puede ser interpretado como una ironía trágica. En este párrafo de cierre, tanto Aureliano Babilonia como el narrador anteriormente omnisciente han quedado atrapados porque nadie podrá salir de ese espacio. En contraposición, los *nostramericanos* hemos tenido una segunda oportunidad al lograr escapar de los cien años de soledad con un periodo de libertad que inició Martí con su profético ensayo y que continúa vigente en el cambio de milenio.

El general en su laberinto es una novela que relata los últimos meses de la vida de Simón Bolívar, desde principios de año hasta el 17 de diciembre de 1830, fecha de la muerte de Bolívar en la ciudad de Santa Marta. Bien es sabido que Bolívar construyó los cimientos de una América nuestra, pero las nuevas tierras libertadas no llegaron a ser unidas, ni a vivir con la fraternidad mandada por nuestras constituciones. Si sumamos sus triunfos y nombramos a sus pocos amigos y a su caballo Palomo blanco, comprenderemos que Bolívar vivió una existencia que calificamos de gloriosa, pero la valoraríamos de sombría, si enumeramos las traiciones y contamos los desengaños. Bolívar podría ser calificado nuestro máximo soñador creyó cimentar la Gran Colombia sobre roca firme, pero sus enemigos pronto lograron pulverizarla: “Lo acusaban de ser el promotor oculto de la desobediencia militar, en un intento tardío de recuperar el poder que el congreso le había quitado por voto unánime al cabo de doce años de ejercicio continuo. Lo acusaban de querer la presidencia vitalicia para dejar en su lugar a un príncipe europeo”, apunta la novela. Colombia afrontaba momentos de una severa crisis política, no querían a Bolívar en su país, lo acusaron de dictador y hasta intentaron asesinarlo. Los murmullos se convirtieron en aullidos favorecidos por una noticia infundada: “Su enemigo principal había hecho suyo el rumor de que su enfermedad incierta pregonada con tanto ruido, y los alardes machacones de que se iba, eran simples artimañas políticas para que le rogaran que no se fuera”.

A Bolívar le interesaba el continente unido pero también salvar la dignidad de cada uno de los nuestros. Lo prueba la anécdota de cómo José Laurencio Silva, un oficial bolivarista, sufrió el rechazo de una dama aristocrática como pareja de baile sólo por ser mestizo, Bolívar se indignó y “pidió entonces que repitieran el valse, y lo bailó con él”. Unas palabras que García Márquez pone en boca de Bolívar referidas a Santander, bien pudieran ser válidas para cada uno que vivió ese siglo de soledad: “No pudo asimilar nunca la idea de que este continente fuera un sólo país”.

¹⁷ Párrafo final de *Cien años de soledad*, de G. García Márquez.

Nadie más soñó el sueño de Bolívar. Aquel General que amaba los caballos, los perros y las flores, llegó al día de su muerte: “Examinó el aposento con la clarividencia de sus vísperas, y por primera vez vio la verdad: la última cama prestada, el tocador de lástima cuyo turbio espejo de paciencia no lo volverá a repetir, el aguamanil de porcelana descarchada con el agua y la toalla y el jabón para otras manos, la prisa sin corazón del reloj octogonal desbocado hacia la cita ineluctable del 17 de diciembre a la una y siete minutos de su tarde final. Entonces cruzó los brazos contra el pecho y empezó a oír las voces radiantes de los esclavos cantando la salve de las seis en los trapiches, y vio por la ventana el diamante de Venus en el cielo que se iba para siempre, las nieves eternas, la enredadera nueva cuyas campánulas amarillas no vería florecer el sábado siguiente en la casa cerrada por el duelo, los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse”. Su muerte fue temprana y de nada sirvió. “Siempre tuvo a la muerte como riesgo profesional sin remedio. Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro, sin sufrir ni un rasguño, y se movía en medio del fuego contrario con una serenidad tan insensata que hasta sus oficiales se conformaron con la explicación fácil de que se creía invulnerable”, nos dice la novela.

La soledad de los grandes, como Bolívar —quien esperaba libertad y sólo logró anarquía— está unida a la soledad de los pequeños, como aquellos que esperaban amor y no lo consiguieron, como la Sierva María y el sacerdote Cayetano Delaura, en la crónica *Del amor y otros demonios* de García Márquez. Otros esperaban cartas de esperanza, como el Coronel que no tenía quien le escribiera la tan ansiada misiva con la noticia de su pensión, mientras pasaban los años y el Coronel y su familia se sumergían en el quebranto.

Cuando se ha querido tipificar el prototipo humano de una época, se ha recurrido a aquellos seres de excepción que personifican cada época. El *señor Barroco* es el sujeto cultural de los siglos XVI y XVII de la Nueva España y del resto del Imperio Español en América; don Carlos de Sigüenza y Góngora es la figura barroca por antonomasia según la apreciación del escritor cubano José Lezama Lima.¹⁸ Como *señor Independencia* pudieran ser citados muchos nombres preclaros, pero ninguno como Simón Rodríguez, el maestro y mentor de Bolívar, quien estuvo presente el día en que el Libertador hizo su juramento en el Monte Sacro: “Juro delante de usted. Juro por el Dios de mis padres. Juro por ellos. Juro por mi honor. Y juro por mi patria, que no daré descanso a mi brazo, ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español”.¹⁹ Únicamente otro personaje podría competir con tal loable sujeto cultural: fray Servando Teresa de Mier, el ideólogo mexicano que sobrevivió a los héroes de la Independencia mexicana y vivió varios años en el México liberal hasta su muerte en 1827. Escoger como *Señor Independencia* a uno o al otro, no sería hacer mengua a ninguno, porque ambos se conocieron en Europa y juntos abrieron en 1801 una academia para la enseñanza de la lengua española en París, actividad nada simple en los años que siguieron a la revolución francesa. Por horas gastarían palabras estos parlan-

¹⁸ José Lezama Lima, *La expresión americana*, FCE, México, pp. 81-4.

¹⁹ Las palabras del juramento fueron conservadas en los escritos de Simón Rodríguez.

chines sobre luchas no iniciadas y batallas aún por ganar. Su utópica ensoñación era forjar un rosario de repúblicas mientras enseñaban castellano a unos pocos parisinos incautos.

Los cien años de soledad de nuestra historia parten de las guerras de independencia, como antes fue precisado, y van hasta la segunda década del nuevo siglo. Cuando Martí abre los nuevos cien años de libertad con la publicación de su ensayo *Nuestra América*, los cien años de soledad ya llevaban consumidos más de ocho décadas sufrientes. Ambas temporalidades se entrecruzan: mientras unos hermanos nuestros siguieron sufriendo destinos solitarios, un nuevo siglo de logros fue abierto para otros. En las dos décadas primeras del siglo XX, las dos etapas coincidieron; después la libertad eclipsó a la soledad. La estafeta libertaria que no logró llevar plenamente Bolívar, fue retomada por Martí y por sus descendientes, hubo cambio de mano pero no de raíz, porque las nuevas ramas se deslizaba la misma sabia libertaria.

Cien años de libertad

La historia europea registra que el siglo XIX se alargó sobre el siglo XX, fue la época del vals y de la bohemia parisina. La gran guerra mundial cerró el viejo siglo extemporáneamente en 1914 en la Europa central, pero en otros territorios el nuevo siglo había iniciado con la revolución mexicana en 1910 y la rusa, en 1917. La primera conflagración mundial, abrió a los estadounidenses el umbral para su ingreso a la historia universal, anteriormente estos *calibanes* habían habitado en un país cerrado. Por su parte, la América nuestra ingresó a la historia global hasta la segunda guerra mundial. Es decir, nacimos a la historia universal cuando se perdió la segunda guerra mundial. Martí escribió palabras sapientes que nos ayudan a entender nuestro retraso en la historia: “Ni ¿en qué patria puede tener un hombre más orgullo que en nuestras repúblicas dolorosas de América, levantadas entre las masas mudas de indios, al ruido de pelea del libro con el cirial, sobre los brazos sangrientos de un centenar de apóstoles? De factores tan descompuestos, jamás, en menos tiempo histórico, se han creado naciones tan adelantadas y compactas”.²⁰

Una colección de álbumes guarda retratos de la familia hispano americana que vivió de la última década del siglo XIX y durante el siguiente siglo, periodo que este ensayo califica de los cien años de libertad. Sus álbumes presentan fotos amarillentas de abuelas, fotos pinceladas de madres y fotos multicolores de hijas. Hojear este álbum es recordar a la familia *nostramericana*, fuera o no la propia: Transbisabuelos, tatarabuelos, bisabuelos, abuelos, padres e hijos, junto a hijas, madres, abuelas, bisabuelas, tatarabuelas y tercerabuelas, y así hasta llegar a la Abuela Universal. A nuestro fotógrafo de marras lo llamamos familiarmente Obag.²¹ Primero se escondió tras viejas cámaras con

²⁰ José Martí, *Nuestra América*.

²¹ Al leer Obag al revés dice Gabo, hipocorístico de Gabriel.

tripeé para ocultar que era un simple aprendiz; después utilizó cámaras con película blanco y negro para impresiones en papel a base de emulsión de sales de plata; luego filmó cine mudo y, más tarde, prosiguió con cine parlante. Al final del siglo XX el mundo de la fotografía vitoreó la llegada de las imágenes virtuales. Las imágenes garciamarquianas guardan retratos de todo un siglo:²²

- Fotografías amarillentas de Florentino Ariza y de Fermina Daza, quienes vivieron una historia de amor y desamor en los tiempos de la epidemia del cólera.
- Fotos de prensa de naufragos en el mar o en la vida, como aquél llamado Luis Alejandro Velasco, quien permaneció varado por diez días hasta que fue salvado por los habitantes de una aldea cercana al mar.
- Pequeñas fotos de mujeres, como María dos Prazeres, quien por un sueño estaba segura de que iba a morir antes de la navidad pero que vivió una peripecia diferente, como fue narrada en los cuentos peregrinos.
- Fotos en negro y blanco de hombres, como Margarito Duarte, quien viajó hasta al Vaticano para pedirle al Papa la canonización de su hija muerta, cuyo cadáver se negaba a ser comido por los gusanos y que despedía un olor a rosas.
- Fotos de pasaporte de pasajeros en aviones en donde viajan bellas durmientes.
- Enormes fotografías de Mamá grande ya difunta y de otras parientes que merecieron funerales descomunales, sólo porque fueron soberanas absolutas del mundo y fallecieron en olor de santidad a los noventa y pico de años, tras haber conservado su virginidad, unas toda su vida y otras un poquito menos.
- Fotos publicitarias de presidentes y sumos pontífices que acuden a enterramientos, junto con guajiros, contrabandistas, arroceros, prostitutas, hechiceros y bananeros.
- Estampas de lugares como Macondo, en donde llueve, no a cántaros, sino a cubetazos, y en donde las doncellas, se llamen o no Isabel, no comprenden la razón de pasar sus vidas sin oír ni ver otro acontecer más que la lluvia.
- Con fotos de abuelas desalmadas, según el desazonado parecer de sus nietas, llámense éstas o no, Eréndira.
- Pequeñas polaroid de animales que tienen habilidades mágicas, como los ojos de perro azul y las omnipresentes mariposas que vuelan siguiendo conjuros impronunciados que las convierten en lluvia.

²² *Collage* elaborado con personajes y títulos de cuentos de GGM, excepto las dos últimas entradas que citan a personas reales. La penúltima cita el prólogo que GGM escribió para la niña poeta dadaísta, y la última, un artículo periodístico sobre el niño balseiro Elián, originario de Cuba.

- Impresos que avisan recompensas a pueblos poblados de ladrones, o en otros en donde se duerme la siesta cualquier día y no únicamente los martes.
- Efigies de hombres como Blacamás, el buen vendedor de milagros, o como Baltazar, quien vivía tardes prodigiosas.
- Grandes fotos de señores muy viejos con alas enormes.
- Retratos de boda de viudas que honrosamente llevan o no el nombre de Montiel.
- Fotos forenses de ahogados que pudieran ser los más hermosos del mundo.
- Fotografías de propaganda de senadores como Onésimo Sánchez, a quien le faltaban seis meses y once días para morir cuando encontró a la mujer de su vida.
- Retratos con amorosa dedicatoria de mujeres, como Clotilde Armenta, quien exclamó de pronto: “¡Dios mío, qué solas estamos las mujeres en el mundo!”
- Notas rojas de muertes anunciadas, llámense o no la víctima Santiago Nassar.
- Fotos de archivo policial de secuestros no anunciados, como el de Maruja Pachón, y de las búsquedas sí anunciadas, como la de su esposo Alberto Villamizar.
- Rostros felices, como el de Nena Daconte, quien murió desangrada al espinarse con una rosa, y rostros tristes, como el del marido Billy Sánchez de Ávila, quien llegó a ser su viudo prematuro.
- Fotos de playa de mujeres peregrinas, como María de la Luz Cervantes, quien demostró que una búsqueda cuerda, por ejemplo de un teléfono, puede conducir al manicomio.
- Imágenes de plazas con prostitutas, unas tristes y otras no tanto, como Rosa Cabarcas, la dueña de una casa clandestina, quien no creía en la pureza de principios de sus clientes.
- Álbumes con imágenes de “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada”.²³
- Escapularios con imágenes de niñas magas, como María de las Estrellas, quien escribía cuentos de la nada y cuya familia fue acusada de robar las joyas de la Virgen.
- Fotos de prensa de naufragos en tierra firme, como el balserito Elián González, casi ahogado por la operación Peter Pan.

Todos estos retratos fueron tomados de hombres y mujeres reales, humanos que sin tener madera de héroe, sobrevivieron tiempos heroicos; humanos que no se liberaron generacionalmente, sino de uno por uno y a deshoras. Con esta humanidad común se construyeron los cien años de libertad,

²³ GGM, *Discurso La soledad de América Latina*, pronunciado en la aceptación del Premio Nóbel en 1982.

pasito a pasito, con crónicas que fueron anunciadas y con fotografías tomadas con la retina de un afamado fotógrafo llamado Obag.

A partir de 1960, este siglo nuestro de la libertad incluyó el advenimiento de un fenómeno inusitado: la aparición de escritores, críticos y, algo raro en nuestra historia, de lectores. Este descubrimiento de una forma nueva de libertad, fue conocido como el *boom* de la nueva literatura Hispanoamericana. Los lectores no sólo ponían sus ojos sobre cada una de las líneas sino que se convertían en lectores cómplice con enormes alas. Las palabras estaban escritas de tal forma que podían escucharse como dichas en diversos lugares y por personas de muy diversa índole. No sólo hablaba el cuentero al que llaman narrador, sino que había “hablantes” simultáneos que calificaban los sabihondos de poliglosia. Palabras más o palabras menos, se escribió de lo imposible y de lo fantástico con la total ruptura de la realidad. Quienes no entendían de esto, lo calificaban de realismo mágico; los que sí comprendían, de retrato realista. Era contar todo y de una buena vez, con la ficción poética que decía la verdad mintiendo. La fantasía y la imaginación se volvieron el pan suyo de cada día.

In Memoriam

Hay en nuestra historia de libertad, dos fratricidios pungentes: el asesinato de José Eliécer Gaitán, en 1948, y la muerte de Ernesto “Che” Guevara en 1967. Gaitán era el político más prometedor de la primera mitad del siglo de libertad. Fue un abogado y líder liberal asesinado en Bogotá cuando se llevaba a cabo una Reunión Panamericana. El atentado fue perpetrado cuando el abogado se disponía a salir de su oficina para almorzar con su familia. Sus restos mortales reposan en la sala de la que fue su casa; su esposa se negó a aceptar un sepelio apoteósico mientras no hubiera libertad en Colombia. Los radio amotinados lanzaron al aire su grito: “¡Liberales de Colombia, a la una treinta minutos de hoy, 9 de abril de 1948, asesinaron al doctor Jorge Eliécer Gaitán, al salir de su oficina situada en la carrera 7ª y la avenida Jiménez, por órdenes del partido conservador y del gobierno conservador. Cuatro balazos por la espalda le dio en forma mortal el matador. Su desaparición debe desencadenar una revolución sin par en la historia de Colombia!”²⁴ Hoy, algunas de sus palabras resuenan en el Teatro Municipal de Bogotá en donde tenía sus mítines políticos y en donde se conserva una escultura con su efigie; además, retruenan a lo largo de las calles bogotanas, en donde miles desfilaban pacíficamente en silencio pidiendo la libertad y terminaban bajo un balcón o en un cine para escuchar la palabra esperanzadora de este magnífico hombre:

Oídme bien: Revolución no significa demagogia y desorden, sino método, ponderación, equilibrio y avance. Nuestras masas siempre heroicas han iniciado la marcha de la victo-

²⁴ Las emisiones originales de los llamados radio-amotinados fueron grabadas por el Ministerio de Comunicaciones; véase, Rafael Azula Barrera, *De la revolución al orden nuevo: proceso y drama de un pueblo*, Bogotá, Editorial Kelly, 1965

ria y nada ni nadie será capaz de detenerla. Desde el fondo de los hogares que anhelan una educación fecunda y científica de la que hasta ahora han carecido, desde la universidad, donde cada estudiante aspira a cambiar de raíz los viejos sistemas rutinarios, desde el surco agrario donde el labrador todo lo entrega a la patria y nada le reclama, desde el taller y el hogar donde hombres y mujeres piden leyes nuevas que los liberen de la esclavitud en que los colocaron las instituciones conservadoras, hasta la organización de las finanzas de la carrera administrativa y carrera judicial, todo clama a gritos en este país porque se lleve a cabo una revolución fundamental, una transformación rotunda.²⁵

En la tarde del día de su muerte, Gaitán tenía cita con un joven llamado Fidel Castro Ruz. Extraño día de ausencia, pero también de coincidencia, como lo afirma el mismo Castro Ruz: “Gabo y yo estábamos en la ciudad de Bogotá el triste día 9 de abril de 1948 en que mataron a Gaitán. Teníamos la misma edad: 21 años; fuimos testigos de los mismos acontecimientos, ambos estudiábamos la misma carrera: Derecho. Eso al menos creíamos los dos. Ninguno tenía noticias del otro. No nos conocía nadie, ni siquiera nosotros mismos”.²⁶ Ambos descubrieron esta coincidencia muchos años después en Cuba, cuando como amigos conversaban sobre este levantamiento popular para pedir justicia y que fue sofocado por la avanzada del ejército colombiano por orden del presidente Ospina Pérez. El testimonio de la doble presencia ha quedado por escrito:

Aquella noche de nuestro diálogo, repasaba las imágenes grabadas en la memoria: ¡Mataron a Gaitán!, repetían los gritos del 9 de abril en Bogotá, adonde habíamos viajado un grupo de jóvenes cubanos para organizar un congreso latinoamericano de estudiantes. Mientras permanecía perplejo y detenido, el pueblo arrastraba al asesino por las calles, una multitud incendiaba comercios, oficinas, cines y edificios de inquilinato. Algunos llevaban de uno a otro lado pianos y armarios en andas. Alguien rompía espejos. Otros la emprendían contra los pasquines y las marquesinas. Los de más allá vociferaban su frustración y su dolor desde las bocacalles, las terrazas floridas o las paredes humeantes. Un hombre se desahogaba dándole golpes a una máquina de escribir, y para ahorrarle el esfuerzo descomunal e insólito, la lancé hacia arriba y voló en pedazos al caer contra el piso de cemento. Mientras hablaba, Gabo escuchaba y probablemente confirmaba aquella certeza suya de que en América Latina y el Caribe, los escritores han tenido que inventar muy poco, porque la realidad supera cualquier historia imaginada, y tal vez su problema ha sido el de hacer creíble su realidad. El caso es que, casi concluido el relato, supe que Gabo también estaba allí y percibí reveladora la coincidencia, quizás habíamos recorrido las mismas calles y vivido los sobresaltos, asombros e ímpetus que me llevaron a ser uno más en aquel río súbitamente desbordado de los cerros. Disparé la pregun-

²⁵ Este texto inscrito en una placa localizada en la Casa Museo Jorge Eliecer Gaitán, en Bogotá.

²⁶ Fidel Castro Ruz, “La novela de sus recuerdos”, artículo de Prensa Latina, *La Republica*, Uruguay, octubre 2002.

ta con la curiosidad empedernida de siempre. “Y tú, ¿qué hacías durante el Bogotazo?”, y él, imperturbable, atrincherado en su imaginación sorprendente, vivaz, díscola y excepcional, respondió rotundo, sonriente, e ingenioso desde la naturalidad de sus metáforas: “Fidel, yo era aquel hombre de la máquina de escribir”.²⁷

¿Qué hubiera sido de nuestra América si hubiera sumado los frutos completos y no truncos de Gaitán, Allende y Guevara?, pero sus vidas fueron segadas y sus anhelos traicionados. Antes que ellos, ya habíamos tenido apóstoles de la libertad y de la igualdad, pero no habíamos tenido en nuestra historia ejemplos comparables de fraternidad. No son héroes inútiles, porque su mensaje de fraternidad y de compasión ha sido escuchado por el hombre y la mujer comunes. Estos héroes anónimos son nuestros verdaderos héroes.

El siglo nuestro de libertad se vio ensombrecido por infectas dictaduras que llegaron a ser desviaciones siniestras de los senderos democráticos que marcaban nuestras constituciones. Hay crónicas que narran los despropósitos de estos dictadores y son más tristes que *Cien años de soledad*. Estos pergaminos tuvieron diversa pluma y no, ciertamente, atinada escopeta. Inician en 1926, con *Tirano Banderas*, de Valle Inclán, un esperpento de don Santos Banderas, el despótico presidente de un país imaginario de América Latina. Siguió el mexicano Juan Bustillo Oro, quien prefirió el drama a la crónica y escribió *Masas*, obra de teatro de 1932, que nunca ha sido montada, y cuya trama presenta un revolucionario que derroca a un dictador para hacer de ese país un lugar más justo y quien, por ambición, acaba convirtiéndose en nuevo dictador. Otra obra dramática con la temática del dictador es *El crepúsculo, cuadro de la vida hispanoamericana en tres retablos* (1935), del mexicano Francisco Navarro Carranza, que fue llevada a escena en el Schiller Theater de Berlín en el periodo de entreguerras. Luego siguió, *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, con el exorcismo de nuestra América del dictador Manuel Estrada Cabrera, quien gobernó Guatemala entre los años 1898 y 1921. Siguió el cubano Alejo Carpentier, con *El recurso del método*, de 1974, con una novela imaginaria ubicada en un país no cartesiano; y el paraguayo Augusto Roa Bastos, con su novela *Yo el Supremo*, de 1974, que expone la historia de José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador de Paraguay durante 26 años. Estas obras fueron premonitorias de la llegada de una zoología mefítica: machado, somoza, trujillo, batista, stroessner, videla y pinochet, apellidos que no merecen la mayúscula y que con el sólo nombrar dejan seca la lengua y petrificado el corazón. *Ad Reim*.

La figura nefasta de un dictador también fue incluida en la narrativa de García Márquez, *El otoño del patriarca*. Su autor ha declarado que fue la que más esfuerzo invirtió, acaso por lo espinoso del tema y no por la falta de pericia. Escribir de la libertad parecería más fácil. Aunque su geografía esté situada en la asombrosa realidad latinoamericana, en el trasfondo de la novela está oculta la sombra del dictador Francisco Franco, ya que fue escrita en Barcelona durante los meses en que este dictador agonizaba. El mismo novelista ha dicho de la primera versión de esta novela: “*El Otoño del Patriarca* la empecé en Caracas en 1958. Era una narración conformista y lineal, en tercera per-

²⁷ Op. Cit.

sona, sobre un dictador imaginario del Caribe construido con pedazos de muchos, pero con el modelo central del venezolano Juan Vicente Gómez. No había avanzado mucho en la escritura cuando viajé a La Habana como reportero para asistir al juicio público de un general de Fulgencio Batista acusado por la justicia revolucionaria de toda clase de crímenes de guerra. El juicio duró una noche completa en un estadio abarrotado y en presencia de periodistas de todo el mundo. Al amanecer, el general fue condenado a muerte y fusilado días después”.²⁸ Algunas veces el ansia de igualdad lleva a los mismos excesos que la avidez de libertad.

Afirman las crónicas que todas estas dictaduras hispano americanas contaron con el beneplácito del país de los *caribales*, bajo cuyo protectorado llevaron a cabo descomunales estragos. Como antecedente de las dictaduras latinoamericanas, García Márquez escribió dos textos esclarecedores: *Crónica de una tragedia organizada*, artículo que testimonia que tres generales del Pentágono cenaron con cuatro militares chilenos en una casa de los suburbios de Washington en 1969. El anfitrión era el entonces coronel Gerardo López Angulo, agregado aéreo de la misión militar de Chile en los Estados Unidos, y los invitados chilenos eran sus colegas de las otras armas. El otro texto es *Memorias de la Revolución*, un artículo de prensa que recuerda el clima social y político bajo la dictadura de Batista, meses antes de la llegada de Fidel Castro al poder en 1959.²⁹

Las tres últimas dictaduras en la América nuestra han sido:

- La dictadura uruguaya que duró doce años, del 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985, día en que retornó la democracia con el liderazgo de Julio María Sanguinetti, cuya presencia y pluma trajeron savia nueva al dolido país: “Democracia es dignidad. No hagamos de ella soberbia, sino amplio árbol de tolerancia bajo cuya sombra siempre podrán cosechar los que sembraron. Todavía, felizmente, ésta es una empresa que nos sigue convocando. La democracia sigue siendo el más revolucionario de los principios y la libertad la más humana de las ideas”.³⁰ La transición de la dictadura a la democracia estuvo amenazada por el temor y la impaciencia.
- La dictadura argentina duró siete años, del 24 de marzo de 1976 al 10 de diciembre de 1983, con treinta mil desaparecidos. En defensa de la libertad salió un escritor colombiano con una carta: “El escritor colombiano Gabriel García Márquez envió ayer una carta abierta a *El País*, dirigida a su colega argentino Manuel Mujica Láinez [...] La carta del señor García Márquez se refiere a unas manifestaciones que Manuel Mujica Láinez hizo ayer al diario *La Vanguardia*. Dice Manuel Mujica Láinez en la breve entrevista que publicó el mencionado diario: ‘Estamos allí muy tranquilos. Estamos todos: Borges, Sábato, Silvina Ocampo, Bioy Casares... Todos los grandes.

²⁸ “Gabo contesta”, *Revista Cambio*, incluida en *Hoja por hoja y diente por diente*.

²⁹ *Revista de Casa de las Américas*, La Habana, enero de 1977. Además en *Clarín* (26.12.1999)

³⁰ Julio María Sanguinetti, *Meditaciones del milenio: Los viejos y nuevos caminos de la libertad* (Montevideo: Arca, 1994, p.102). También ver su ensayo *El temor y la impaciencia. Ensayo sobre la transición democrática en América Latina* (Buenos Aires: FCE, 1991).

Nada nos hubiera costado ir a París como los reprimidos de otros países. Nadie nos lo impide. Nos dan el pasaporte en cuanto lo pidamos'. En una carta abierta, García Márquez le increpa a Mujica Láinez: 'Si interpretamos bien sus palabras, hay que entender que sólo ustedes, los escritores grandes, están muy tranquilos en la Argentina. Sin embargo, hay dos que yo considero muy grandes y que, sin embargo, no están tan tranquilos como ustedes. Me refiero a Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, que hace ya varios años fueron secuestrados en sus domicilios por patrullas de la represión oficial y que nunca más se ha sabido de ellos. Usted y todos los escritores grandes que cita serían todavía mucho más grandes si sacrificaran un poco de su tranquilidad y su grandeza y le pidieran al Gobierno argentino un par de esos pasaportes tan fáciles, para Rodolfo Walsh y Haroldo Conti'".³¹

- La dictadura chilena permaneció por casi diecisiete años, del 11 de septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990. Esta dictadura fue la más duradera, con treinta mil muertos. Su inicio coincidió con la muerte de Salvador Allende, quien antes de morir profetizó la libertad de nostramérica: "Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor".³² Hay que recordar a un trío de poetas, Pablo Neruda aún vivía, Gonzalo Rojas era Embajador chileno en Cuba y Fernando Alegría observaba tras las barricadas. De Alegría es este verso: "Cuando alzado a medianoche nos sacude un terremoto / Cuando el mar saquea nuestras casas y se esconde entre los bosques, / Cuando Chile ya no puede estar seguro de sus mapas / Y cantamos como un gallo que ha de picar el sol en pedazos: / Digo con firmeza ¡VIVA CHILE MIERDA!". Sobre el tema de la dictadura chilena, García Márquez escribió *Chile, el golpe y los gringos* en 1974.

Aracatacas equivocadas que prefirieron más el hedor de *Calibán* que la espiritualidad de *Ariel*.

Tras de la caída de las dictaduras, estos tres países han construido el puente que los conduce hacia la democracia, porque la humanidad sigue avanzando por el camino de la libertad, como lo vaticinara Allende: "En nombre de los más sagrados intereses del pueblo, en nombre de la Patria, los llamo a ustedes para decirles que tengan fe. La historia no se detiene ni con la represión ni con el crimen. Esta es una etapa que será superada. Este es un momento duro y difícil: es posible que nos aplasten. Pero el mañana será del pueblo, será de los trabajadores. La humanidad avanza para la conquista de una vida mejor". Palabras que suenan más a himno que algunas de las composiciones patrióticas nuestras. Extraño resulta comprobar que ninguno de estos dictadores llegó a pagar su iniquidad con la vida. No deja de ser irónico que la mayoría de los traidores muera en su lecho, y más irónico resulta apuntar que la muerte de Pinochet coincide con el Día Internacional de los Derechos Humanos (10 de diciembre de 2006).

³¹ GGM. "Carta abierta, de García Márquez a Mujica Láinez", *El País*, España, Cultura, 11 de octubre de 1979.

³² S. Allende, último mensaje por radio Magallanes, 11 de septiembre de 1973. Dos citas.

El único espacio que en el siglo XX nunca cayó ni en dictadura ni en dictablanda, fue Macondo; esta tierra sacra luchó con novelas y reportajes, con obras de teatro y con poesías —a pesar de que entre los muertos había poetas—, con canciones de protesta y con trovadores de arengas efectivas, todo sin disparar un solo tiro y contando con el beneplácito de los espíritus de sus ancestros, como el Coronel Aureliano Buendía, quien supo conservarse Macondo limpio de la sarna nefasta de las dictaduras, a pesar de que otros espacios mágicos llegaron a contaminarse, como la Comala rulfiana, espacio mexicano que nunca sanó del todo. Al inicio del siglo XXI, el mayor logro de *Nosotramérica* ha sido que el espíritu de libertad es ubicuo.

Díptico de entrevistas

García Márquez ha sido voz en entrevistas que le han hecho y escuchante básico cuando él mismo ha sido en entrevistador. A continuación se integra un díptico de entrevistas, en la primera, García Márquez es entrevistado y en la segunda, este autor entrevista al subcomandante Marcos:

— ¿Qué sensaciones lo persiguen más a lo largo de su vida?

GGM.—Yo siempre he tenido la impresión de que me faltan los últimos cinco centavos. Y ésa es la impresión que sigue siendo real. Es decir, yo siempre pensaba... Y no pensaba: ¡Es que es real! Es que siempre me faltaban los últimos cinco centavos. Si yo quería ir al cine, no podía porque me faltaban los últimos cinco centavos. El cine valía treinta y cinco centavos y yo tenía treinta. Si quería ir a los toros y valía un peso veinte, yo tenía un peso quince. Y siempre sigo teniendo la misma impresión... Y otra impresión que tuve siempre era que sobraba en todas partes. Siempre me parecía que si me invitaban a una fiesta era por el compromiso de que había un amigo que no iba sin mí, o una persona que sin mí no iba, y entonces, de todas maneras, tenían que invitarme a mí y yo no encontraba nunca qué hacer con las manos. Y ese es el gran problema; el gran problema de todos los tímidos son las manos. Uno no sabe qué hacer con ellas. Entonces todavía tengo esa impresión y por eso siempre trato de no estar sino con amigos. Porque con mis amigos estoy absolutamente seguro de que no sobro. Por eso no voy nunca a cócteles, no voy nunca a inauguraciones, no voy a fiestas multitudinarias: porque siempre tengo la impresión de que sobro.³³

³³ “Gabo cuenta la novela de su vida”, en Vicente Pérez Silva (compilador). *La autobiografía en Colombia*. Reportaje concedido al periodista Germán Castro Caicedo. Se publicó en *El Espectador* de Bogotá, durante los días comprendidos entre el 16 y 23 de marzo de 1977

En la segunda parte de este díptico, García Márquez entrevista a un personaje que parecería bajado de los escenarios de una obra teatral mexicana: el subcomandante Marcos. A cada pregunta inteligente hecha por la radio, siguió una respuesta lúcida:

GGM.— ¿Creían sus compañeros que era o podía ser comunista? [cambio]

MARCOS.— No, creo que no. Tal vez lo más que llegaron a decirme fue que era un rabanito: rojo por fuera y blanco por dentro. No hay mejor forma para entender el sistema político mexicano en su parte trágica y en su parte cómica que *Hamlet*, *Macbeth* y *El Quijote*. [cambio]

GGM.— ¿Qué está leyendo ahora? [cambio]

MARCOS.— *El Quijote* es el que está de cabecera y por lo regular cargo el *Romancero Gitano* de García Lorca. *El Quijote* es el mejor libro de teoría política, seguido de *Hamlet* y *Macbeth*. No hay mejor forma para entender el sistema político mexicano en su parte trágica y en su parte cómica: *Hamlet*, *Macbeth* y *El Quijote*. Mejor que cualquier columna de análisis político. [cambio]

GGM.— ¿Usted escribe a mano o en computadora? [cambio]

MARCOS.— En computadora. Sólo en esta marcha tuve que escribir mucho a mano porque no había tiempo de trabajar. Hago un borrador, después otro y otro y otro. Parece broma, pero es por ahí del séptimo cuando sale. [cambio]

GGM.— ¿Qué libro está escribiendo? [cambio]

MARCOS.— Estaba intentando escribir un despropósito, que es tratar de explicarnos a nosotros mismos desde nosotros mismos, que es casi imposible. Lo que nosotros tenemos que contar es la paradoja que somos. Por qué un ejército revolucionario no se plantea la toma del poder, por qué un ejército no combate si ese es su trabajo. Todas las paradojas que hemos enfrentado: que hayamos crecido y nos hayamos hecho fuertes en un sector que está completamente alejado de los canales culturales. [cambio]

GGM.— ¿Si todo el mundo sabe quién es usted, ¿para qué el pasamontañas? [cambio]

MARCOS.— Un dejo de coquetería. No saben quién soy, pero además no les importa. Lo que se está jugando aquí es lo que es y no lo que fue el subcomandante Marcos.³⁴

³⁴ “Habla Marcos”, entrevista Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, *Revista Cambio*, 25 de marzo de 2001: <http://www.revistacambio.com/web/interior.php?idp=50&ids=40&ida=898>

¿Podrá liberar este personaje histórico una parte de Chiapas, el rincón más olvidado de todos los macondos?, se preguntará algún lector inteligente. Ya nadie duda que Chiapas exista, y sobre todo, México ya no podrá olvidarlo. Las respuestas del subcomandante Marcos prueban que a la libertad más ayudan diez palabras que mil acciones de gobiernos incapaces, porque la palabra triunfa más que la metralla y sus frutos son más duraderos.

Cien años de felicidad

¿Cómo construir el bien común en una sociedad plagada de individualismo? La declaración de la independencia de los Estados Unidos de América, el 4 de julio de 1776, afirma que entre los derechos inalienables de la humanidad está la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. Benjamín Franklin decía al respecto: “La Constitución garantiza al pueblo americano únicamente el derecho a buscar la felicidad, pero tú mismo tienes que atraparla”. Palabras que hacen eco a las pronunciadas por Agustín de Iturbide al término de la guerra de Independencia mexicana: “Yo ya los hice libres, ahora a ustedes les toca ser felices”. Ya nadie cree a ciegas, ni se casa con la persona mandada por sus padres. Ya nadie se somete políticamente sin un plebiscito de por medio. Sabemos que la felicidad no es de todos y ni al mismo tiempo, pero confiamos que se está construyendo con índices de desarrollo humano y otras fórmulas agoreras del bien común.

Martí afirmó que “No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados. Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse”.³⁵ Bernardino Rivadavia, el célebre político argentino, apuntó con certeza: “Estos países se salvarán”.³⁶ ¿Qué ha pasado en nuestra historia tras un siglo de libertad? En el cambio de segundo al tercer milenio, a cien años del ensayo martiano *Nuestra América*, los gobiernos de todos los países nuestros poseen matices socialistas en diferentes gradaciones. Únicamente Colombia y México siguen el sendero neoliberal, aunque pregonan un proyecto social, sea éste efectivo o no. Cuando Europa consolidó una República de Repúblicas y la URSS inició su camino democrático, llegó una oportunidad excepcional para la América nuestra. Al haber terminado la llamada guerra fría bipolar, en donde teníamos que definir el polo en que creíamos, ahora hemos pasado a vivir bajo una paleta política amplia desde donde escoger el sendero democrático que queramos recorrer.

³⁵ Martí, *Opus. Cit.*

³⁶ También citado por Martí en su ensayo.

Si Salvador Allende hubiera vivido en este cambio de milenio, hubiera llegado al término de sus seis años del periodo presidencial sin golpe de estado, como lo hará seguramente la presidenta Michelle Bachelet, pudiendo probar el grado de su efectividad política.

Junto al logro de la amplitud de la paleta política, el segundo logro mayor de Nuestra América ha sido la mejora continental en la educación, en todos los niveles sociales; un factor de igualación social muy efectivo. Y un tercer mayor logro ha sido en el arte nuestro: literatura, pintura y música. Por primera vez Europa ha tenido que aprender de las plumas, los pinceles y las partituras nuestras.

El mexicano José Vasconcelos, en su libro *La raza cósmica*, propone que todo país debe seguir tres estados de desarrollo social: el material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético: “Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va libertando del imperio de la necesidad, y poco a poco va sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía. En el primer estado manda sólo la materia [...] En el segundo tiende a prevalecer la razón que artificiosamente aprovecha las ventajas conquistadas por la fuerza y corrige sus errores. Las fronteras se definen en tratados y las costumbres se organizan conforme a las leyes derivadas de las conveniencias recíprocas y la lógica [...] En el tercer periodo, cuyo advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence”.³⁷ Estamos por cruzar el umbral de la estetocracia, la señal será que tengamos políticos cultos y creativos —los filósofos de Platón— que nos guíen hacia el siglo de la felicidad. Hoy vivimos un humanismo glorioso, pero no basta con decir una o mil veces “Me niego a admitir el fin del hombre”.³⁸ En el tema del humanismo, las siguientes palabras del “Che” Guevara suenan paradigmáticas:

Hay que tener una gran dosis de humanidad, una gran dosis de sentido de la justicia y de la verdad para no caer en extremos dogmáticos, en escolasticismos fríos, en aislamiento de las masas. Todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización [...] En nuestro caso, hemos mantenido que nuestros hijos deben tener y carecer de lo que tienen y de lo que carecen los hijos del hombre común; y nuestra familia debe comprenderlo y luchar por ello. La revolución se hace a través del hombre, pero el hombre tiene que forjar día a día su espíritu revolucionario [...] Todos y cada uno de nosotros paga puntualmente su cuota de sacrificio, conscientes de recibir el premio en la satisfacción del deber cumplido, conscientes de avanzar con todos hacia el hombre nuevo que se vislumbra en el horizonte.³⁹

³⁷ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, 37-39.

³⁸ GGM, palabras de aceptación del Premio Nóbel.

³⁹ Texto dirigido a Carlos Quijano, Semanario *Marcha*, Montevideo, marzo de 1965. Además, en Leopoldo Zea, Editor. *Ideas en torno de Latinoamérica*. Vol. I. México: UNAM, 1986.

Ya no es tiempo de definir el tamaño de nuestra soledad, sino el tamaño de la libertad que hemos logrado, y de comenzar a definir, ¿De qué tamaño será nuestra felicidad social? La humanidad ha entrado al tercer milenio bajo el imperio de las palabras. García Márquez nos dice: “Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía.”⁴⁰ El que afirma, cree, y el que escribe, cree dos veces.

Festejo barroco para Gabriel García Márquez

¿Cómo escribir un párrafo que resuma la significación de la literatura de García Márquez? Imaginemos un imposible que pertenece al género de la ciencia ficción: si destruyeran todos los libros de historia, ¿cómo podríamos recuperar la historia hispanoamericana? De todos los escritores nuestros, únicamente con la obra de García Márquez podríamos reconstruir las crónicas perdidas. Dado este caso hipotético, los escritos garcimarquianos serían tan preciados como los pergaminos de Melquiades, aún más que los manuscritos del Mar Muerto, con ellos no sólo recuperaríamos los *cien años de soledad*, sino también los sucesos en los cien años de libertad que siguieron, para prepararnos con esta información para el siglo de felicidad que los profetas de la esperanza afirman que sigue al cambio de milenios.

No hay que componer una apología para Gabriel García Márquez porque no tiene detractores. Ni menos una elegía, porque no ha muerto, aunque sabemos que no habría epitafio que lo contuviera. Ni tampoco escribir un libelo porque no tiene enemigos. Tenemos que consolarnos con escribir un festejo barroco en su honor, al estilo de los que escribió Sor Juana Inés de la Cruz, o cuando más, culminar con un vallenato literario para un amigo sincero, aunque estas dos últimas iniciativas resultan más que quiméricas. El lenguaje laudatorio que podríamos utilizar en este homenaje no podría ser modernista, ni menos romántico, únicamente la palabra barroca puede hacerle justicia.

Gabriel García Márquez ha sabido ser pariente. Marido y padre de dos hijos. De su esposa Mercedes ha aclarado: “He sido capaz de escribir porque Mercedes llevó el mundo sobre sus espaldas” Dejó escrito sobre su familia con la desmesura que da el amor. Su abuelo fue Nicolás Márquez, quien históricamente fundó Aracataca y quien sirvió de modelo para crear a José Arcadio Buendía. Este abuelo narraba la fundación de Aracataca a su nieto, mientras la mente del Gabito vislumbraba la creación de Macondo. Acaso su abuelo huyó a Aracataca tras haber matado de muy joven a un hombre, como también lo hizo José Arcadio Buendía antes de fundar Macondo, quien “cuando no podía soportar la amenaza que existía contra él en ese pueblo, se fue lejos con su familia y fundó un pueblo”. Al niño Gabito solía decirle su abuelo, una y otra vez: “Tú no sabes cómo

⁴⁰ GGM, Palabras pronunciadas en Zacatecas, *La Jornada*, México, 8 de abril de 1997.

pesa un muerto”. Nicolás Márquez era un veterano de dos guerras civiles y como militar fue el modelo para crear al coronel Aureliano Buendía, quien promovió treinta y dos guerras y las perdió todas, quien tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, y quien logró escapar a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Úrsula Iguarán está inspirada en la abuela Tranquilina, quien no sólo presta su apellido a Úrsula, sino que, al igual que el personaje literario, murió ciega y loca.⁴¹

Los espacios literarios de la narrativa de García Márquez son análogos a las casas de su familia: las caserones de los Buendía, de los Asís, de los Nasar, hasta la casa de la Mamá Grande. Algunas de las edificaciones son recordadas como espacios que comparten la vida y la muerte: “En cada rincón había muertos y memorias, y después de las seis de la tarde la casa era intransitable. Era un mundo prodigioso de terror [...] En esa casa había un cuarto desocupado donde había muerto la tía Petra. Había un cuarto donde había muerto el tío Lázaro. Entonces, de noche no se podía caminar en esa casa porque había más muertos que vivos”.

Gabriel García Márquez ha sabido ser amigo. Sus palabras lo prueban: “Por primera vez sin falsos pudores, sin mentadas de madre por miedo de llorar, y sólo para decirle con todo el corazón, cuánto lo admiramos, carajo, y cuánto lo queremos”.⁴² ¿Quién otro puede sonar amigo más sincero? Él mismo dijo de Cortázar: “El argentino que se hizo querer de todos”, pues hay que decirle que es él mismo el *nostramericano* que se ha hecho querer de todos ayer y hoy, y que lo seguiremos queriendo mañana.⁴³ De su amigo Álvaro Mutis dijo cuando éste cumplió setenta años: “Escribió un *Manual para ser niño* para que los niños se atrevan a defenderse de los adultos en el aprendizaje de las artes y las letras con las ventajas de no obedecer a los padres.”⁴⁴ La obra de García Márquez es como un manual para que las mujeres y los hombres nos atrevamos a defendernos de los adultos en el aprendizaje de las artes y las letras con las ventajas de no obedecer a los que abusan del poder. Además, ha sabido ser amigo de todos los colores. Admirado ha sido de los neoliberales y correspondido, por los socialistas. Ideología más, ideología menos, todos lo han respetado.

Gabriel García Márquez es poeta. Escritor de palabra prodigiosa que nunca se sintió Cervantes, a pesar de que escribió quijotes. Ni se juzgó similar a Proust o a Joyce, a pesar de que escribió a la par de estos colosos. Nunca se *pazeó* ni menos se *afuentó*. Fue admirador de Faulkner y de Hemingway; de éste último dijo: “En ese sentido, Hemingway no fue nada más, pero tampoco nada

⁴¹ Olga Martínez Dasi, GGM, “Apunte biográfico”, en dos citas, véase:

<http://www.sololiteratura.com/ggm/marquezbiografia.htm>

⁴² GGM, Homenaje al amigo Álvaro Mutis, 16 de diciembre de 2001.

⁴³ GGM, “El argentino que se hizo querer de todos”, *El País*, Opinión, 22 de febrero de 1984.

⁴⁴ GGM, texto incluido en las páginas de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, organización creada por García Márquez para promover el buen periodismo.

menos, de lo que quiso ser: un hombre que estuvo completamente vivo en cada acto de su vida”.⁴⁵ Nuestro escritor de marras nunca vivió para escribir, sino supo vivir mientras escribía. Fue tan libre escritor que quiso liberar a la palabra de las academias rectoras y de las dictaduras ortográficas. Su humildad creativa dice mucho, es un escritor sin melindres. Al preguntarle sobre la relación de sus libros con la música, contestó: “Yo mismo, más en serio que en broma, he dicho que *Cien años de soledad* es un vallenato de 400 páginas y que *El amor en los tiempos del cólera* es un bolero de 380. En algunas entrevistas de prensa he confesado que no puedo escribir con música porque le pongo más atención a lo que oigo que a lo que escribo. La verdad es que creo haber oído más música que libros he leído, y pienso que no me queda mucho por escuchar desde Juan Sebastián hasta Leandro Díaz”.⁴⁶ Se ve a sí mismo como si fuera cualquiera de los personajes menores que saliera de sus propios cuentos; se recuerda *cuando era feliz e indocumentado*, y su máxima aspiración es *vivir para contarla*, como se titula su autobiografía.⁴⁷

Por todo lo anteriormente escrito, podemos anotar como corolario a este festejo barroco, que Gabriel García Márquez supo como ninguno, ser pariente, ser amigo y ser poeta. Arrojó una botella al mar, pero no fue cualquier botella ni cualquier mar ni cualquier mensaje, sino una “Botella al mar para el dios de las palabras”.⁴⁸ La botella ha llegado a puerto seguro, la hemos abierto y hemos sacado tiras de papel escritas con tintas diversas, cintas blancas con largas frases que eslabonan genialmente significantes con significados. Solamente García Márquez pudo hacer literatura con “una realidad que no cabe en las palabras. Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de palabras”.⁴⁹ No la deficiencia de sus palabras, sino de las nuestras.

Lo máximo que pudiéramos decir de Gabriel García Márquez es que lo proponemos como el *Señor posRevolucionario*, siguiendo la tradición abierta por Lezama Lima, es decir, ese hombre extraordinario y ordinario a la vez, que ha sabido vivir como nadie más en la nostredad, por lo que lo nombramos por antonomasia *nostramericano* insigne. Y aún falta tiempo para dilucidar quién

⁴⁵ GGM, “Un hombre ha muerto de muerte natural”. En enero de 1983, sólo un mes después de haber recibido en Estocolmo el Premio Nobel, GGM escribió una remembranza de su primera llegada a Ciudad de México, el 2 de julio de 1961. Allí, entre otras cosas, decía: “La fecha no se me olvidará nunca, porque al día siguiente muy temprano un amigo me despertó por teléfono y me dijo que Hemingway había muerto”, *El País* 11 de junio de 1999.

⁴⁶ “Gabo contesta”, *Revista Cambio*.

⁴⁷ Mención de dos escritos de GGM: *Cuando era feliz e indocumentado*, 1975, y *Vivir para contarla*, 2002.

⁴⁸ GGM, *La Jornada*, México, 8 de abril de 1997.

⁴⁹ GGM, “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”. *Revista Voces*, número dos, San Francisco, California, marzo de 1998.

será nuestro *señor o nuestra señora del siglo XXI*. Personajes categóricos que sintetizan en su cima biográfica toda una época.⁵⁰

Hace nueve décadas se agotaron los cien años de soledad. Ya se ha terminado el siglo de libertad, ¿qué devendrá el porvenir? Los cambios sociales logrados, el creciente espíritu martiano de la *nostredad*, la avenencia socio política que se respira y hasta los vientos humanísticos de la posmodernidad, todo anuncia con certidumbre el advenimiento de cien años de felicidad.

⁵⁰ José Lezama Lima, *Op. cit.*



Travesías trasatlánticas del teatro español y mexicano

El teatro es por esencia trashumante, viaja de un espacio a otro para llevar su arte a lugares distantes. Así emigró de Grecia a Roma y, siglos después, de Roma a Hispania. En el Renacimiento, el teatro cruzó el océano de los Atlantes y llegó a las tierras recientemente descubiertas por el reino de Castilla. Este ensayo elabora sobre el teatro que viajó de la vieja España a la Nueva y sobre los teatros que viajaron por cuatro centurias trasatlánticamente entre México y España.

Teatro trasatlántico novohispano

Los barcos que trajeron a conquistadores y frailes, también trasplantaron al teatro a ultramar; primero para evangelizar a los indígenas en capillas abiertas y, luego, para satisfacer el gusto por los espectáculos teatrales en coliseos y palacios. Como parte de cualquier festividad, el teatro era una esplendidez demandada porque los antiguos mexicanos tenían gusto por lo ceremonial y el rito; la forma teatral no les resultaba del todo nueva y pronto aprendieron a representar autos sacramentales en náhuatl y comedias en castellano.

¿Cuándo sería la primera representación teatral en la América continental? En la recién conquistada Tenochtitlan, en las actas del primer cabildo quedó asentada la representación de un auto de navidad titulado *Los pastores*, el 9 de enero de 1526.⁵¹ Por otra parte, fray Toribio de Benavente ‘Motolinía’ apuntó la presentación de *El último juicio*, un auto evangelizador escenificado en náhuatl en 1533.⁵² En otra crónica quedó asentada una presentación en 1538, pero esta vez en castellano.⁵³ En suma, el teatro en la geografía mexicana cuenta con una tradición de más de cuatro centurias y media.

Los festejos barrocos eran acontecimientos que estimulaban los cinco sentidos el oído con los diálogos y las canciones; el olfato con el aroma de los arreglos florales y el olor acre de las multitudes; el gusto era deleitado con los sabores de los banquetes palaciegos o las fuentes de vino y agua y el reparto de dulces para los públicos pobres, pero sobre todos los estímulos, la vista era colmada con fastuosas vestimentas y ornatos efímeros. Ese festejo fue descrito por sor Juana con una sinestesia: “Óyeme con

⁵¹ *Encyclopedia of World Drama* (Estados Unidos: McGraw-Hill, 1984), vol. 3, p. 214. Ed. Stanley Hochman.

⁵² Citado por Willis Knapp Jones, *Behind Spanish American Footlights* (Austin: University of Texas Press, 1966), p. 462.

⁵³ Rodolfo Usigli, *México en el teatro* (México: Imprenta Mundial, 1932), p. 20.

los ojos”. Los recuerdos perduraban en el público asistente a un auto frente a un pórtico catedralicio o sobre carros convertidos en escenarios móviles. En el alba del siglo de oro predominó el corral como lugar de comedias y, en el ocaso, imperaron las galas palaciegas. En ambos lados del Atlántico, un festejo barroco del siglo XVII era iniciado con una alabanza dramática o loa, seguida de las tres jornadas de la comedia con entremeses o sainetes que servían de humorísticos entreactos, y en muchas ocasiones se aderezaba con canciones originales compuestas para ese festejo y de una mojiganga o sarao para clausurar la tarde. El comer y el beber eran actividades gastronómicas aceptadas como parte de la celebración. Cuando hoy se piensa en el teatro barroco, la primera imagen que parece venir a la mente es la del tedio de inacabables ceremonias religiosas, o el fastidio de luengos protocolos cortesanos; sin comprender que los autos sacramentales mezclaban la piadosa hagiografía con la farsa popular y que las comedias eran chispeantes entretenciones. El teatro como fiesta.

Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz, dramaturgia novohispana

El teatro de los siglos de oro se escribió y se representó en ambos lados del Atlántico; el nuevo continente gustaban primordialmente las obras de Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrilla, Pedro Calderón de la Barca y Agustín Moreto. Pasado apenas un siglo del descubrimiento, nació en México Juan Ruiz de Alarcón, un dramaturgo novohispano que llegó a tener gran reconocimiento en sus dos largas estancias trasatlánticas. Fue contemporáneo de Lope de Vega y Tirso de Molina, y su dramaturgia pertenece a las dos Españas, la vieja y la nueva; fue autor de veinte comedias que fueron en su mayoría estrenadas en Madrid ; ninguna durante su vida en México. En España sufrió el escarnio de muchos —del feroz Lope— por su giba y por comportarse como el indiano que era. Murió en 1639 en la capital del Reino.

Nueve años después de la muerte de Ruiz de Alarcón, nace Juana Inés de Asuaje, quien cambió su nombre al ingresar al convento por el de Sor Juana Inés de la Cruz. Durante el periodo de su vida hubo las siguientes representaciones: en 1656 una comedia escenificada por los estudiantes de la Real y Pontificia Universidad que festejaban la dedicación de la Catedral de México; en 1667 una loa en celebraron la dedicación de la ermita de la Virgen Guadalupana en el Tepeyac, y con dos comedias la beatificación de Santa Rosa de Lima en 1671. El cumpleaños de la regente Mariana o del rey Carlos II fue motivo suficiente para lanzar una comedia, como *El lindo don Diego* y *No puede ser*, ambas de Agustín Moreto. Se escenificaron varias comedias de Agustín de Salazar y Torres, dramaturgo español tan apreciado por la reina Mariana: *Elegir el enemigo* y *Los juegos olímpicos*; y de Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*. La monja de México amó el teatro, pero no fue público de estas representaciones, primero por ser niña y después, por su voto de clausura; sin embargo, debió de leer algunas comedias porque aprendió bien el arte de la dramaturgia. De su pluma salieron tres comedias: *La segunda Celestina*, una comedia que dejó sin acabar Agustín de Salazar y Torres por su temprana muerte en España, cuyo manuscrito inconcluso viajó trasatlánticamente a la

Nueva España y que la monja terminó en México; *Los empeños de una casa*, título que parodia la comedia calderoniana de reciente producción, y *Amor es más laberinto*, una comedia sobre el mito clásico de Creta. Viajaron los manuscritos sorjuaninos a España y en la capital del Imperio fueron editadas cincuenta y dos piezas dramáticas: comedias, autos sacramentales, villancicos y loas. Estos manuscritos viajaban también para proponerle al destino un triunfo escénico en la corte de los Habsburgo. Únicamente *La segunda Celestina* logró ser representada en España, en el salón de los Reinos del Buen Retiro en 1696, un año después de la muerte de la monja de México.

De las dieciocho loas que escribió sor Juana, cinco fueron *Loas* a los años del Rey Carlos II; una *loa* a la esposa del rey, María Luisa de Borbón, y una *loa* a los años de la Reina Madre Mariana de Austria. Ninguna de ellas fue representada en la corte española, pero indudablemente los manuscritos fueron enviados por los virreyes de la Nueva España como regio obsequio trasatlántico. El auto *El divino Narciso* fue escrito para ser representado en la corte española, como lo informa el mismo texto, ¿Lo lograría? Una investigación invita a especularlo:

Destinado para representarse en la Corte, según reza el frontispicio de la edición *princeps*, parecería que no fue así, según investigaciones llevadas a cabo por especialistas del teatro madrileño en el siglo XVII. Sin embargo, existe una edición suelta, por Francisco Sanz, impresor del Rey, en Madrid y sin fecha. Dicho ejemplar podría sugerir que, aun antes de su publicación en la edición de Barcelona en 1691 de los *Poemas* de sor Juana, quizá sí se lo representó. Porque no imaginar que pudo haberse representado ya en un tablado, ya frente a una iglesia de donde hubo salido una procesión del Corpus Christi, ya en una corrala; o, mejor aún, en la casa palacio de la condesa de Paredes de Nava, en la plaza de San Andrés, en Madrid, hoy casa de San Isidro y Museo de los orígenes. Las investigaciones en tal sentido quedan pendientes de realizarse.⁵⁴

Las obras dramáticas de sor Juana fueron impresas en España en dos gruesos volúmenes *princeps*, en 1689 y 1692. Un logro aurosecular que ninguna otra mujer del Imperio Español llegó a tener.

¿Fue Sor Juana una autora comparable en todo a los ingenios de la corte española o fue de alguna forma determinada por su condición de americana? A sor Juana le tocó vivir los años centrales de los tres siglos en que México fue parte del Imperio Español; imposible resulta calificar a las tierras americanas de ‘colonia’ porque el concepto colonial fue una invención del imperio inglés, ya que éste no reconocía como iguales a los habitantes de las nuevas tierras; mientras que en todos los reinos de España, el peninsular y el criollo fueron considerados iguales y, sobretodo, porque no existía la esclavitud para indio; aunque por desgracia, sí para el negro. A sor Juana le tocó convivir

⁵⁴ Enrique Marini Palmieri, “Notas a la Loa del *Divino Narciso*, Auto Sacramental de Sor Juana” *Revista de Literatura*, 2009, enero-junio, vol. LXXI, N° 141, p. 209.

con aquellos criollos que por primera vez se percibían trasatlánticamente dispares. En el siglo XVII existía la palabra México —escrito con *x*— pero no la noción de ser mexicanos. Nunca se ha dudado de la mexicanidad de sor Juana, como sí se ha puesto en duda la mexicanidad de Ruiz de Alarcón. Sor Juana fue novohispana pero dejó información que atestigua su embrionaria mexicanidad.⁵⁵ Este ensayo no es el lugar para ejemplificar cómo la obra sorjuanina refleja la sociedad multicultural novohispana al integrar a criollos, mestizos, indios y negros. Su teatro es notable por la incidencia de lenguaje popular de los diversos grupos novohispanos, especialmente con sus villancicos. Sor Juana dejó testimonio libre de sus percepciones, con comentarios sobre dominadores y sometidos, siempre otorgándole una gran dignidad al México Imperial. En la loa y en el sarao de *Los empeños de una casa*, la autora intentó concatenar dos opuestos irreconciliables, la actitud del sometido junto a la dignidad novohispana:

Acaso: Bienvenido sea
 el Cerda, que pisa
 la cerviz ufana
 de América altiva.

Coro 2: ¡Venid, Mexicanos;
 alegres venid
 a ver en un sol
 mil soles lucir! □
 Si América, un tiempo
 bárbara y gentil,
 su deidad al sol
 quiso atribuir □
 ¡ Alegres rendid
 de América ufana
 la altiva cerviz.⁵⁶

Junto a diversas citas del sentir novohispano con respecto a la dominación española, la autora incluyó multitud de referencias históricas y cotidianas que hacen pensar que el espacio “toledano o sevillano” de sus comedias no es otro que el mexicano. Pocas referencias directas hace la autora para recrear un espacio ibérico, como cuando España es citada en *Amor es más laberinto* fuera de contexto histórico y geográfico, en una comedia mitológica que sucede en Creta y Atenas:

Que los príncipes de Epiro
alguno quitar no puede

⁵⁵ Dos estudios son determinantes: *Lo mexicano en el teatro de sor Juana Inés de la Cruz*, de María E. Pérez, y *Para una lectura americana del barroco mexicano*, de Rafael Catalá. Estas afirmaciones críticas a favor de la mexicanidad de sor Juana contrastan con los debates nunca terminados de la dramaturgia mexicana o peninsular de Ruiz de Alarcón.

⁵⁶ Sor Juana escribió este texto con ‘x’. La cita está Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas* (México: FCE) vol. 4, pp. 180-81.

que, al uso de los de España,
ensortijen y encadenen.⁵⁷

Ningún rey español fue encadenado, salvo que esta referencia fuera para los reyes aztecas, o acaso mención de Hernán Cortés o de otro conquistador que volvió encadenados a España.

¿A qué terruño se refiere si no al mexicano en el verso autobiográfico sorjuanino que es puesto en boca del personaje de Leonor de *Los empeños de una casa*?:

Era de mi patria toda
el objeto venerado...
Voló la Fama parlera,
discurrió reinos extraños,
y en la distancia segura
acreditó informes falsos.

Bajo los nombres de la geografía peninsular, se traslucen los espacios mexicanos que estaban evocados con el gusto y la discreción barrocos.

El temperamento de los graciosos sorjuaninos no es otro que el mexicano, pero más aún, de un *mequetrefe* mexicano, como califica la autora a uno de sus personajes. No es coincidencia que la etimología de esta palabra ha querido ser encontrada en el mexicanismo: *meco*, por desgraciado, bajo, como *mecada* es patochada, disparate, acaso una contracción de *chichimeco*. Castaño, el gracioso de *Los empeños de una casa*, es puro mexicano: “Castaño [se comporta] dentro de los límites de la sociedad en que sor Juana lo colocó: el México de la época virreinal con todas sus peripecias, sus vicios, sus chocarrerías, sus gracias y su espíritu ya diferente del que latía en las tablas del gracioso netamente peninsular”.⁵⁸ Los graciosos de las comedias de Sor Juana —Atún, Castaño y Racimo— son personajes pertenecientes al populacho mexicano por su comportamiento y por su lenguaje plagado de coloquialismos incomprensibles en España. Castaño hasta cita un personaje de la vida cotidiana de la ciudad de los palacios, como el estafador Garatuza, “de quien en las Indias cuentan / que hacía muchos prodigios”.⁵⁹ En el teatro de Sor Juana, lo mexicano está expuesto con voluntad consciente, especialmente en sus villancicos, en cuyas líneas celebra barrocamente la diversidad cultural, lingüística y étnica de la naciente patria mexicana.

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 305.

⁵⁸ María E. Pérez, *Lo mexicano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz* (New York, EUA: Eliseo Torres, 1975), p. 84.

⁵⁹ *Op. cit.* pp. 135-36.

El teatro mexicano después de su independencia del Imperio Español

Al cabo de las guerras de independencia de México que pusieron fin al imperio colonial español (1821), el teatro continuó ligado a la tradición peninsular, como lo comprueba las obras de los españoles Moratín, Cienfuegos y Quintana representadas en el periodo de lucha independentista en México y, paralelamente, por el triunfo escénico en la madre patria del mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza, cuyas comedias parecen “escritas para un auditorio español, sin que en parte alguna se trasluzca la oriundez americana del poeta,” como lo afirma Marcelino Menéndez y Pelayo.⁶⁰ En la historia del teatro español, la obra de Manuel Eduardo de Gorostiza constituye no sólo un puente trasatlántico sino también un puente entre dos generaciones de dramaturgos peninsulares, ya que su dramaturgia brilló en España después de la de Leandro Fernández de Moratín y antes de la de Manuel Bretón de los Herreros. A pesar de su reciente independencia, el romanticismo mexicano presentaba influjos provenientes de dos dramaturgos peninsulares, Antonio García Gutiérrez y de José Zorrilla, como puede comprobarse en la obra de los mexicanos Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Pantaleón Tovar y, unos años después, José Peón y Contreras, cuya dramaturgia muestra la influencia del romanticismo peninsular. García Gutiérrez, autor de *El Trovador*, viajó a América en enero de 1844 para curarse un resentimiento ocasionado por ciertas injusticias españolas; vivió casi cinco años en Cuba y en México y recogió distinciones y laureles, tanto como dramaturgo y como héroe romántico, al luchar al lado del ejército mexicano contra la invasión norteamericana de 1847. Tuvo la oportunidad de editar en Mérida, Yucatán dos de sus obras, *Los alcaldes de Valladolid* y *El secreto del ahorcado*, en 1844 y dos años después en la Habana, *Los hijos del tío Tronera*; paralelamente publicó en Madrid *La mujer valerosa*, drama que había escrito en México en 1844.

José Zorrilla, el autor de *Don Juan Tenorio*, pasó en México un total de diez años; fue nombrado director del Teatro Nacional por el emperador de México Maximiliano de Habsburgo en 1866, un año antes de que derrumbara el segundo Imperio mexicano. En América únicamente escribió poesía, ya que su dramaturgia se había secado, pero no así su corazón porque se enamoró de una dama mexicana casada.⁶¹

Al término del siglo decimonónico, el Modernismo hispanoamericano propuso el afán de fundar una literatura desligada de la española. José Martí, Rubén Darío y otros triunfaron en ese afán y

⁶⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948), pp. 108-109.

⁶¹ La estancia en México de García Gutiérrez se encuentra relatada en Nicholson G. Adams, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez* (New York: Instituto de España, 1922), pp. 19 y 143. Sobre los años que vivió José Zorrilla en México ver: Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras* (Valladolid: Librería Santarén, 1943), pp. 531-638; y la biografía de José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1964).

no hubo más literatura trasatlántica. Sin embargo, el teatro peninsular continuó viajando a la América, especialmente porque las obras escritas en México imitaban la estética y la estructura dramática del teatro peninsular, a pesar de que con sus tramas ya barruntaban lo nacional. El nuevo siglo se inaugura en México con la gira de la compañía de María Guerrero, con *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón de la Barca, el 1 de enero de 1900. Entre este año y 1914, visitan a México las compañías peninsulares de Antonio Vico, la de María Guerrero y Fernando Díaz en dos ocasiones más, la de Francisco Fuentes, la de Leopoldo Burón, la encabezada por Enrique Borrás y la de Miguel Muñoz. Apenas terminada la lucha revolucionaria, aparecen nuevamente en México María Guerrero en 1921 y la compañía de Isabelita Fauré en 1922.⁶²

Dramaturgos españoles en México

De la primera estancia de Ramón del Valle Inclán en México (1892) no quedó huella, acaso porque era un “mozo de veinte años que pretendía bullir una revolución y ser general,” según sus propias palabras.⁶³ Sus experiencias en este país serían recordadas en la *Sonata de estío* y, sobre todo, en *Tirano Banderas*. En 1921 regresó a México por invitación del ministro de educación José Vasconcelos para estar presente en la celebración del primer centenario de la independencia mexicana. Este autor español sostuvo una entrevista con el presidente Álvaro Obregón, quien le pidió que recitara alguno de sus versos. De mala manera, Valle Inclán lo hizo y el presidente preguntó: “¿Está seguro que son suyos?, porque ya los había escuchado antes”. Ante la mirada atónita del poeta, el presidente repitió una a una las palabras antes recitadas. Horas tardó don Ramón para comprender que Obregón era un memorista.

Otros dramaturgos españoles hicieron la ruta trasatlántica: Jacinto Benavente visitó América en dos ocasiones, primero en 1906 y luego en 1923. Estaba en Argentina cuando le llegó la noticia que acababa de ser galardonado con el premio Nobel. Había percibido la predilección del público bonaerense por el teatro andaluz de los hermanos Quintero, acaso porque “*El patio, Las flores, y El genio alegre* pudieran parecer obras de costumbres argentinas”, como Benavente lo apuntó.⁶⁴

En años posteriores, Gregorio Martínez Sierra vino a América con la tentación del cine hispano de Hollywood, donde le llevaron a la pantalla algunas de sus obras teatrales, y aprovechó la oportu-

⁶² Pérez Gutiérrez, Leticia, “Pervivencia del teatro español en escenarios mexicanos”, *Deslinde* (Monterrey) 12.5 (1986), pp. 49-50.

⁶³ Los viajes de Valle Inclán están ampliamente presentados en Robert Lima, *Valle-Inclán. The Theatre of His Life* (Columbia: University of Missouri Press, 1988), p. 23; además ver Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle Inclán* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), p. 157.

⁶⁴ Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo* (Madrid: Editorial Fe), p. 126.

nidad para viajar a México (1927), en donde le había escenificado con aplauso varias de sus piezas. Por su parte, José López Rubio tuvo una exitosa carrera de guionista cinematográfico en la Fox de Hollywood y viajó México —en compañía de Eduardo Ugarte Pagés— en donde escribió el guión de *María* para el director mexicano Chano Urueta; un filme sobre la novela homónima de Jorge Isaacs (1938), y tras unos años, regresó a España en donde emprendió una carrera de tres lustros exitosos como dramaturgo. Por su parte, Ugarte se quedó en México trabajó para el cine y escribió varios guiones para el director Raphael J. Sevilla; colaboró con Max Aub para preparar el guión de *La monja alférez* (1944), con dirección de Emilio Gómez Muriel y la actuación de María Félix; además fue el autor del guión de *Ensayo de un crimen* (1955), adaptación más que libre de la novela del mexicano Rodolfo Usigli, quien en su calidad de autor no quedó complacido con el filme dirigido por el español Luis Buñuel. A pesar de que México era un país libre, el teatro español seguía conquistando la geografía mexicana.

Un sapiente crítico estadounidense, Frank Dauster, resume el teatro hispanoamericano del final del siglo XIX y de los albores del siguiente siglo con estas palabras: “Las tablas están dominadas por una mezcla no muy feliz del género chico, realismo frecuentemente de carácter social, y el Romanticismo trasnochado estilo Echegaray”.⁶⁵ La influencia benaventina y de los hermanos Álvarez Quintero fueron determinantes para el teatro que se escribió en Hispanoamérica en los primeros lustros del siglo XX.

Una prueba irrefutable de la presencia del teatro español en México es la que aporta el análisis de los títulos llevados a la escena mexicana. La actriz mexicana María Tereza (*sic*) Montoya menciona 513 obras producidas por su compañía a partir de la primera década hasta 1956, año en que escribe sus memorias.⁶⁶ De estas obras en listadas, 251 obras son españolas y 262 del resto del mundo, incluyendo las mexicanas. De las obras españolas, destacan 39 de Benavente, 29 de los hermanos Álvarez Quintero, 26 de Linares Rivas, 12 de Echegaray, 10 de Martínez Sierra y 10 de Muñoz Seca. Del teatro clásico sólo se incluyen una de Calderón y otra de Tirso. Son obras mexicanas únicamente 83, cuyos estrenos fueron en su mayoría en los años posteriores a 1938. La presencia más notable después de la española es la francesa, con 103 obras. Notable resulta el constatar que únicamente 14 piezas pertenecen a autores del resto de Latinoamérica, a pesar de las dos giras de la compañía Montoya-Mondragón por la América hispánica y de su costumbre de montar una obra local en cada país visitado. A pesar del riesgo de ser censurada como parcial, esta información subraya el hecho de que los escenarios mexicanos recibían el influjo del teatro español hasta bien entrado el siglo XX.

⁶⁵ Frank Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1966 y 1973), p. 25.

⁶⁶ Al final de la autobiografía de la eximia actriz se incluye un listado de las obras en que actuó en su carrera hasta 1956. Es un repertorio característico del teatro que se llevó a escena en México en esos años. Ver Montoya, María Tereza (*sic*), *El teatro en mi vida* (México: Ediciones Botas, 1956), pp. 343-48.

Teatristas mexicanos de travesía trasatlántica

Ejemplo de gira exitosa a España, es la que hizo la compañía de María Tereza Montoya; su debut fue el 19 de abril de 1930, en el Teatro Alcázar de Madrid. Entre las obras presentadas tuvo gran éxito *La malquerida*, de Benavente. Don Jacinto asistió a la representación y la actriz mexicana recuerda estas palabras: “Señores, el arte es inmortal, así como ayer aplaudíamos a María Guerrero, hoy aplaudimos a María Teresa Montoya y puedo decir ¡Ha muerto el rey! ¡Viva el rey!”, y entusiasmado obsequió a la actriz un abanico con varillaje de concha; en el álbum de la actriz, el dramaturgo escribió: “María Teresa Montoya, Elegida del arte, artista más que actriz, no representa, vive; admirable siempre”.⁶⁷ Por su parte, los hermanos Álvarez Quintero presenciaron la representación de la pieza de su pluma, *Malvaloca*. El rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia asistieron a una presentación que se llevó a cabo en San Sebastián. Con esta compañía mexicana, Rafael Alberti estrenó su obra *El hombre deshabitado*; la actriz recuerda: “Se trataba de una obra moderna, atrevida, con tendencias políticas. Había un grupo que iba resuelto a reventar el estreno y el otro a defenderlo a como diera lugar... Venía el meneo y los otros se soltaban aplaudiendo. Así estaba el escándalo, cuando sonó mi voz, yo hacía un personaje simbólico, ‘La Tentación’. Al oír mi voz, ambos bandos se quedaron quietos y me respetaron... y me aplaudieron”.⁶⁸ Al final de la temporada, Rafael Alberti, García Lorca y otros dramaturgos más, firmaron el álbum de recuerdos de la actriz. Su regreso a México fue en abril de 1931, coincidente con la fecha de la proclamación de la Segunda República.

Otros mexicanos también visitaron España; como el actor y director mexicano Alfredo Gómez de la Vega, quien inició su carrera como actor en Madrid en 1918. Entre sus triunfos en los escenarios madrileños se recuerdan los estrenos de *La cabeza del Bautista* de Valle Inclán y *El hijo pródigo* de Jacinto Grau. En 1927, ya de regreso a México integró una compañía con la actriz italiana Mimí Aguglia, montaron *El hijo de Polichinela* de Benavente, junto a obras de Nicodemi y Pirandello. Se recuerda a Gómez de la Vega el director y actor de la producción representada la noche de inauguración del Palacio de Bellas Artes de México en 1934, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, y especialmente como el director de la primera puesta de *El gesticulador* en 1947, en la que actuó en el papel de César Rubio.

Una pareja de mexicanos, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno partieron a España en 1932 para curarse de la gran desilusión que había sufrido con el Teatro de Ahora porque a nadie le interesó un teatro mexicanista a pesar de su inmejorable dramaturgia y de su feroz crítica al México posrevolucionario. Estos dos amigos embarcaron en Veracruz rumbo a España el 10 de julio de 1932 y su estancia se prolongó hasta abril del año siguiente. Tuvieron oportunidad de convivir con algunas de las per-

⁶⁷ *Op. cit.* pp. 105-06.

⁶⁸ *Op. cit.* p. 111.

sonalidades del mundo intelectual, conversaron con Unamuno, Valle Inclán y Lorca. Se hicieron asiduos al café de La Granja El Henar, en donde intimaron con el novelista Ramón J. Sender. En el saloncito del teatro Español conocieron a Margarita Xirgu y a Enrique Borrás, así como a Alejandro Casona y a Paulino Masip. Cipriano Rivas Cherif, por entonces director del teatro Español, aceptó montarles una obra a cada uno, pero complicaciones con la puesta de *El estupendo cornudo* de Crommelynck lo impidieron. Sender les ayudó a publicar, de nuevo paralelamente, sendos volúmenes de teatro en la editorial Cenit; de Mauricio Magdaleno incluyeron *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, y de Bustillo Oro, *Los que vuelven*, *Masas* y *Justicia*, S.A.; ambos libros llevaban dedicatorias al mexicano Narciso Bassols y al español Sender.⁶⁹

A pesar del amplísimo desarrollo editorial en España, pocos libros de dramaturgos mexicanos han llegado a imprimirse en ultramar. Otro de los pocos fue una antología del jalisciense Francisco Navarro Carranza publicada en Madrid en 1935 por Espasa Calpe, que incluye las siguientes piezas, *El mundo sin deseo*, *La senda oscura*, *Trilogía* y *El crepúsculo: cuadro de la vida hispanoamericana en tres retablos*.⁷⁰ Irónico resulta constatar que estas piezas no fueron incluidas en un libro mexicano hasta 1999.

Lorca nunca visitó México

Acaso un viaje a México le hubiera salvado de morir en Granada a Federico García Lorca. En el atardecer del 30 de enero de 1936, el autor granadino despidió a Margarita Xirgu en Bilbao, cuando la reconocida actriz catalana partía con rumbo a Cuba y México; se negaba acompañarla en ese momento, aunque quedaba en acuerdo de encentrarse durante la *tournee* unas semanas después, para terminar la escritura de *La casa de Bernarda Alba* y llevar a cabo su estreno en Buenos Aires. La gira inició con gran éxito de público en Cuba y tres meses después viajó a México. Federico ponía fechas y luego las cancelaba; cuando la gira estaba en Monterrey, México, un cablegrama informó su vil asesinato el 19 de agosto. El cronista regiomontano don Manuel Neira Barragán presencié el momento: “Fuimos testigos de la escena cuando saliendo de la sala de ensayo, Rivas Cherif dijo: ‘Sé fuerte... Margarita... sé fuerte’. La Xirgu leyó el cablegrama y rompió en llanto”.⁷¹ El viaje trasatlántico hubiera salvado de una muerte española a Federico García Lorca.

⁶⁹ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México. Cineteca Nacional, 1984), pp. 83-86.

⁷⁰ Francisco Navarro Carranza., *Teatro mexicano: El mundo sin deseo, La senda oscura, Trilogía: La ciudad, El mar, La montaña, y El crepúsculo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.

⁷¹ Manuel Neira Barragán, *Cuatro décadas de teatro en Monterrey. 1900-1940* (Monterrey: Imprenta Municipal, 1985), p. 13.

El teatro y la emigración republicana

El nacionalismo de ambos lados del Atlántico derruyó el puente que unía el teatro español con el mexicano. Por un lado, el creciente nacionalismo posrevolucionario mexicano y, por el otro, la guerra civil española contribuyó en separar estos dos teatros y el exilio de multitud de republicanos hizo que la dictadura franquista rompiera relaciones diplomáticas con México. Varios escritores españoles buscaron refugio en América, como Alejandro Casona, quien tras pasar por México —en donde escribió *Prohibido suicidarse en primavera* en 1937—, se estableció durante una larga temporada en Argentina, hasta su regreso definitivo a España en 1962. En todos los países hispanos de América, Casona estrenó sus piezas. Más obras de Casona fueron estrenadas en profesionalmente en México, que de los dramaturgos mexicanos: *La dama del alba*, *La barca sin pescador*, *Los árboles mueren de pie*, *La casa de los siete balcones* y otras, con actrices tan reconocidas como María Douglas y Prudencia Grifell.

A México también llegó Max Aub, quien había nacido en Francia, de padre alemán y madre francesa, y que estaba viviendo en Valencia al estallar la guerra Civil. Emigró a México, en donde vivió hasta su muerte en la capital mexicana en 1972. Aunque en México escribió una buena parte de su obra, su obra dramática nunca se consubstanció con la dramaturgia mexicana en 1942: *La vida conyugal* y *San Juan*; esta última presenta el naufragio de un barco con judíos que no es acogido en puerto alguno; *El rapto de Europa* (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *Cara y cruz* (1944) y *No* (1952); este último drama presenta las dificultades para cruzar la zona tanto la soviética como la estadounidense. Una de sus mejores piezas, *Los muertos*, escrita en 1945, presenta un diálogo entre dos personajes, Matilde y Preclaro, quienes no supieron declarar oportunamente su amor y lamentan su indecisión hasta que un tramoyista los interrumpe; acción que resulta metateatral. Estas piezas fueron escritas en México, pero no producidas por grupos profesionales.

Cipriano Rivas Cherif acompañó a la Xirgu a su gira por México a inicios de 1936 y, al enterarse del remolino histórico en que encontraba España, regresó para presenciar la derrota republicana, la guerra civil y sufrir del exilio francés en compañía de Manuel Azaña, su cuñado y presidente de la Segunda República; durante la guerra mundial sufrió de un secuestro fascista y fue recluido en varias cárceles. Como hombre de teatro que era, supo mutar su destino de preso político por una de las temporadas más fecundas de su vida. La participación de Rivas Cherif en el teatro carcelario incluyó montajes similares a los que había hecho anteriormente: Calderón, Cervantes, Benavente, Arniches y Pemán, junto a O'Neill y Shakespeare. Ninguna pieza de América a pesar de que más de alguna podría ser comprendida como metáfora de los sufrimientos de España. En 1946, Rivas Cherif fue liberado y en septiembre del siguiente año logró embarcarse en Cádiz hacia México.

Desprovisto de los mínimos recursos económicos y de apoyos empresariales sólidos, Rivas Cherif intuyó que su trabajo en México no podía aspirar a empresas comerciales de envergadura. Estas circunstancias restrictivas y su propio talante artístico le llevaron desde un principio a retomar

la fórmula del teatro experimental y vanguardista, sobre la base del teatro-escuela, con pequeños grupos de actores jóvenes que tendieran a la autofinanciación. Su primer montaje fue un homenaje a Cervantes en el palacio de Bellas Artes, con la promoción de la Unión de Intelectuales Españoles; luego se avocó a recrear TEA, esta vez con las siglas del *Teatro Español en América*, con varios montajes: *Esquina peligrosa*, de Priestley; *Mirandolina*, de Goldoni; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; *Los árboles mueren de pie*, de Casona, y la primera pieza de un mexicano montada por un exiliado español: *El caso de don Juan Manuel*, del Agustín Lazo; todos con parco aplauso y finanzas limitadas. A partir de 1949, Rivas Cherif se refugió en Puerto Rico, invitado a dirigir el Teatro Rodante Universitario; en esta isla logró por fin estrenar *La casa de Bernarda Alba*. Pasó luego a Guatemala y a finales de 1953 regresó a México; en donde vivió alejado del mundillo teatral —con excepción de las invitaciones del director español Álvaro Custodio—, mientras descollaba como conferenciante y como periodista en diarios mexicanos, especialmente notoria es su colaboración semanal de *El Redondel*; siempre mostrando su empeño de reivindicar la figura Manuel Azaña. En 1955 dirigió la *Sociedad de Altas Comedias*, en el teatro Sullivan, y un año más tarde fundó el *Teatro Club de México*. Murió en la ciudad de México en 1967.⁷²

La actriz española Magda Donato —cuyo verdadero nombre era Carmen Eva Nelken— llegó a México en 1941, en donde llegó a ser reconocida actriz y escritora, participando en teatro, televisión y cine. Su personaje de ‘La Vieja’ en la obra *Las sillas*, de Ionesco, obtuvo el premio a la mejor actriz concedido por la Agrupación de Críticos de Teatro en 1960. Tras su muerte en 1966 en la capital mexicana, se creó la presea Magda Donato para premiar la mejor obra escrita del año.⁷³ También habría que nombrar a otros teatristas españoles que hicieron carrera durante su exilio mexicano, señeramente Ofelia Guilmáin y Augusto Benedico; y además a quienes hicieron largas temporadas teatrales en México: Enrique Rambal, padre, con su éxito *El mártir del calvario* y, posteriormente dos actrices, Amparo Rivelles y Aurora Bautista.

No todos los actores españoles llegaron a México con el exilio republicano; algunos habían llegado con anterioridad. Hubo una familia de actores que cuya presencia llegó a parecer ubicua tanto en el teatro como en el cine mexicanos: Los cinco hermanos Soler —Mercedes, Fernando, Domingo, Julián y Andrés. Su carrera actoral inició cuando se presentaron en 1916 por primera vez en Los Ángeles, California, como parte de la compañía teatral de sus padres, Domingo Díaz García (gallego) e Irene Pavía Ortiz (valenciana), dos actores españoles que llegaron a México en una compañía teatral a inicios del siglo XX, pero la revolución mexicana los obligó a refugiarse a los Estados Unidos, y en dicho país iniciaron una empresa teatral utilizando el talento de sus hijos, ocho en total, todos nacidos en diferentes ciudades mexicanas debido a las constantes giras realizadas por sus

⁷² Dolores Azaña fue la esposa de don Cipriano, era hermana de Manuel Azaña. Sobre Rivas Cherif, ver Juan Aguilera Sastre, “Los exilios de un hombre de teatro: Cipriano de Rivas Cherif”:

<http://server2.foros.net/viewtopic.php?t=703&mforum=memorialibertad>

⁷³ Ver: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_09/29042009_02.asp

padres. De todos, Fernando Soler fue el actor teatral de la familia al tener su propia compañía teatral; algunas de sus actuaciones fueron altamente reconocidas, como en las obras españolas, *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, y en *La herida luminosa*, de Josep María de Sàgarra. También produjo obras mexicanas, como la primera obra montada de Rodolfo Usigli, *Estado de secreto*, con la compañía de don Fernando y la actuación de Sagra del Río, en el Teatro Degollado de Guadalajara (1935).

Embajadores de la cultura española fueron Pepita Embil y Plácido Domingo Ferrer. La cantante había nacido en Guipúzcoa en 1918 y su descubridor fue el maestro Federico Moreno Torroba, quien la seleccionó para la premier de *Sor Navarra* en 1939; por su parte, Plácido era originario de Zaragoza, en donde había nacido en 1907. La pareja formó su propia compañía con presentaciones en el Teatro Calderón y, posteriormente, en el Teatro Coliseum de Madrid, en donde hicieron la premier de varias de las creaciones líricas de reciente composición. En 1941 nació su hijo Plácido. En 1946 se embarcan a una gira americana con la compañía del maestro Moreno Torroba: Puerto Rico, Cuba, México, Venezuela y Colombia. En 1948 decidieron formar su propia compañía y se establecieron en México; sus presentaciones en el teatro Arbu se hicieron celeberrimas. Por varios años llevaron a escena en los mejores teatros mexicanos zarzuelas, como *Luisa Fernanda*, *La viuda alegre*, *Marina*, *La tabernera del puerto* y otras. Regresaron a España en 1966 para actuar con la compañía de José de Luna en los teatros en que habían obtenido grandes éxitos anteriormente: el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Liceo de Barcelona; en este último espacio presentaron *Doña Francisquita* en la noche de despedida de Pepita Embil. Por su parte, Plácido Domingo, hijo, logró hacer una carrera mundial como cantante de ópera; su debut fue el 12 de mayo de 1959 en el teatro Degollado, de Guadalajara, México, en el papel de Pascual, en la zarzuela *Marina*.⁷⁴ Una vivencia dolorosa de la familia Domingo-Embil fue el terremoto que devastó parte de la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985; cuatro miembros de su familia murieron al derrumbarse el Edificio Nuevo León en el complejo urbanístico de Tlatelolco. El propio Plácido Domingo, hijo, intervino en las labores de rescate, y durante el año siguiente, ofreció conciertos a beneficio de las víctimas del infausto suceso. El público mexicano nunca ha olvidado ese gesto que unió México a España. El deceso de don Plácido fue en 1987 y el de Pepita en 1994, ambos en ciudad de México.

El Teatro Mexicano se torna insular

La presencia influyente del teatro español en México estaba por desaparecer. Los movimientos teatrales vanguardistas europeos y la creciente influencia del teatro norteamericano dejaron su huella. Varios de los grupos que gustaban del teatro vanguardista europeo, sobretodo francés y alemán, mostraban poca apreciación por el teatro español. El repertorio montado en México por la corriente

⁷⁴ El autor de este ensayo fue testigo del debut de Plácido Domingo Embil.

tradicional no recibía el mismo reconocimiento crítico, porque había quienes privilegiaban en demasía los movimientos vanguardistas —como el Teatro de Ulises y el Teatro de Orientación— y menospreciaban aquellas obras que aún mostraban influjo de la tradición teatral española; a pesar de que algunas de estas piezas poseyeran elementos vanguardistas tan notables como aquéllas tan elogiadas por la crítica hispanofóbica. Un ejemplo es la apreciación derogatoria del dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia —a pesar de su apellido vasco— palpable en un artículo suyo publicado, irónicamente, por la Casa de España: la *vejez* teatral, de los actores *amarrados al duro banco de la galera española*, de sus repertorios que *son nada, menos que nada*, hasta de su público que vive *una costumbre que morirá con él*. Además, el artículo es explícito en señalar peyorativamente los elementos provenientes del teatro español como nefasta influencia:

Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX, pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros [...] Las carteleras anuncian obras de un repertorio formado sin orden, sin aseo, y sin criterio. El teatro español contemporáneo es su casi único alimento. Y ya sabemos qué poco rico en sustancias es el teatro español actual.⁷⁵

Luego califica a los grupos vanguardistas mexicanos del Teatro de Ulises y del Teatro de Orientación como “ya una imagen del teatro.” Hace una referencia irónica a “los jóvenes historiadores de un antiguo fantasma: el teatro mexicano,” alusión al libro *México en el teatro* de Usigli, publicado 1932, es decir, un año antes de que Villaurrutia escribiera este ensayo.

Otro dramaturgo y crítico mexicano, Salvador Novo, escribe su apreciación del teatro tradicional en un artículo publicado en los Estados Unidos. Con humor vitriólico se mofa de la pervivencia de la influencia española. Llama al teatro Ideal *el asiento oficial artístico de nuestra colonia española* por la escenificación del astracán *con técnica similar a la de las creaciones de los hermanos Marx, pero sin ellos*. Cita a Muñoz Seca como autor favorecido por numerosas puestas, y recuerda su reciente muerte baleado durante la guerra civil española por los *izquierdistas*, agregando irónicamente que *no fue, como se esperaba, a causa de sus piezas*; se burla de la tradición escénica mexicana de pronunciar con acento castellano, ya que *los actores son absolutamente inhábiles para imitar a un mexicano, a pesar que la mayoría de ellos nacieron en las calles que rodean el teatro*. Termina hablando de la imposible nostalgia de sus primeros años de espectador, al no haber ningún cambio, como *en un bosque petrificado, donde los sonidos están también petrificados y pueden ser oídos de nuevo*. Con humor sardónico imagina volver a los teatros de su infancia:

Me libera de toda la nostalgia o el pesar de mi infancia. Yo puedo volver a ser un niño de nuevo simplemente con sentarme en el teatro Hidalgo un domingo en la tarde, llego a ser un joven poeta al contemplar a las hermanas Blanch, las grandes actrices del as-

⁷⁵ Xavier Villaurrutia, “El teatro es así”, en *Textos y pretextos* (México: Ediciones Casa de España, 1933), p. 184 y 186.

tracán, o hasta convertirme en bebé en ciertas ocasiones. Es tan bueno como la búsqueda de la Fuente de la Juventud, y mucho más segura, ya que hay la certeza de encontrarla. De hecho, uno se siente muy viejo únicamente ante los teatros experimentales de las generaciones más jóvenes.⁷⁶ (574)

Las hermanas Blanch —Isabelita nacida en 1906 y su hermana Anita en 1910, ambas en la provincia valenciana— fueron fundadoras de una compañía teatral en México; tras una larga carrera en el teatro, sobresalieron en cine y la televisión mexicanas; la muerte de ambas acaeció en ciudad de México, Anita en 1983 e Isabelita en 1985. Con técnicas actorales tradicionales llevaban a escena obras de origen peninsular ante abundante público, acaso más numeroso que el que atraía en esos años a la vanguardia.

En 1951, el dramaturgo mexicano Celestino Gorostiza hace patente su hispanofobia en una mención desvalorizadora del teatro peninsular:

Si observamos el proceso de nuestro teatro, veremos que hasta hace muy poco tiempo estuvo bajo el dominio económico español. El predominio artístico, en consecuencia, era también español [...] En ese ambiente resultaba natural que los pocos escritores mexicanos que se aventuraban a escribir una obra teatral, aun procurando plegarse a los gustos y los estilos reinantes, encontraran escasísimas o ningunas oportunidades de ver sus obras estrenadas. En cuanto a los actores, debían adquirir la pronunciación, el acento, el porte y hasta el tipo de un perfecto español, no sólo en las tablas, sino en la vida privada, si querían tener acceso a las compañías que trabajaban en los teatros de México, del mismo modo que los toreros.⁷⁷

El partidarismo a favor del teatro español llegó a ser patente en una “ruidosa manifestación de protesta” que sufrió Celestino Gorostiza en un café de teatristas, por un artículo periodístico en el que había afirmado que “Benavente no era de ningún modo el único ni el mejor autor del mundo”, como él mismo lo recordaba.

Al hacer un sumario, el crítico mexicano Antonio Magaña Esquivel acusa al grupo llamado ‘La Comedia Mexicana’ de tener influencia del no apetecible teatro español, a pesar de que este grupo organizó nueve temporadas a partir de 1932:

Confundió una fórmula con un arte. No hay en ella ni los ojos ni el espíritu que justifique el rótulo que ostenta. Sin embargo, pareció por un momento que la tarea daría fruto y ello explica las subvenciones oficiales que gozó. Pero en su larga [y] aterida existencia no se ha hecho visible ningún suceso revelador de un espíritu de ascenso. Las cir-

⁷⁶ Salvador Novo, “Spellbound Stages”, *Theatre Arts Monthly* 22.8 (1938), pp. 570-71 y 74).

⁷⁷ Celestino Gorostiza, “Apuntes para una historia del teatro experimental”, *México en el arte* 10-11 (1951), p. 24.

cunstancias primeras que utilizó La Comedia Mexicana pudieron hacer pensar en objetivos de arte; después se ha visto que el modelo elemental de su teatro se conservó estático, sin ir más allá de su encuentro con Linares Rivas.⁷⁸

Esta evaluación resulta parcial e injustificada porque el gallego Manuel Linares Rivas no escribió ningún despropósito teatral y porque La Comedia Mexicana tuvo el acierto de estrenar más que ningún otro grupo a la dramaturgia mexicana. Paralela en demasía resulta la siguiente apreciación del crítico estadounidense John Nomland:

La Comedia Mexicana debe considerarse como una aventura del teatro comercial, que gozaba ocasionalmente de un subsidio oficial. Bajo su nombre rimbombante se presentaron un gran número de obras escritas en los veinte y principios de los treinta [sic]. No obstante, hay una unidad [sic] y un carácter fundamental en las obras patrocinadas por la Comedia Mexicana. El ambiente escogido para ser representado en la escena era el de la confortable seguridad de la sala de la clase media, en donde los diarios problemas morales podían considerarse sin la interferencia de los enojosos asuntos exteriores. A pesar del creciente interés por la tradición dramática francesa, Manuel Linares Rivas era el autor favorito, y sus enseñanzas de crítica social dominaban los salones de cartón de los escenarios.⁷⁹

La afirmación de Nomland resulta desubicada porque la Comedia Mexicana nunca montó una obra de Linares Rivas. ¿No sería que este crítico estadounidense plagió la apreciación de su colega mexicano anteriormente citada?

Esta perspectiva hispanofóbica es patente de nuevo en otro libro de Magaña Esquivel, esta vez con la colaboración de la norteamericana Ruth S. Lamb, cuando analizan las aportaciones de los dramaturgos mexicanos de las primeras dos décadas del siglo XX: “Aquellos autores mexicanos aparecen trabajando las mismas vetas que los dramaturgos españoles de fines y principios de siglo persistían en remover hasta un punto que señalaba su agotamiento. Individualmente, cada uno dispone su obra con prudencia en torno al ideal benaventino y, algunos con no pocos aciertos, con solidez y vivacidad”.⁸⁰ Estos críticos acusaban al teatro peninsular de ser tradicionalista y, con ingenuidad imperdonable, lo hacían responsable de la exigua renovación escénica mexicana.

⁷⁸ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro mexicano (Experimentos en México)* (México: Letras de México, 1940), p. 56.

⁷⁹ John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950* (México: INBA, 1967), p. 234-35.

⁸⁰ Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano* (México: Ediciones de Andrea, 1958), p. 101.

Itinerarios paralelos de Usigli y Bueno Vallejo

El iniciador del teatro mexicano como un movimiento hegemónico fue Rodolfo Usigli, dramaturgo que integró el teatro existente con las propuestas vanguardistas europeas y con aportaciones de rai-gambre mexicanista. En 1938 escribió *El gesticulador*, pieza iniciadora de un nuevo teatro; un día después del estreno de esta pieza en el palacio de Bellas Artes de ciudad de México, el 17 de mayo de 1947, dejó constancia de su papel fundacional en su “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”:

Hasta este momento estoy serena pero firmemente convencido de que [...] corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí, instrumento preciso en la medida humana [...] Alguien tenía que hacerlo, y me ha tocado a mí, como a otros toca la creación de un sistema económico o político.⁸¹

Con *El gesticulador* nació la dramaturgia intrínsecamente mexicana y la crítica especializada ha aceptado como punto de partida la fecha de la creación de esta pieza: 1938.

A pesar de que las relaciones del teatro mexicano con el teatro español habían sido duraderas y fecundas, el cordón umbilical había sido cortado y el puente trasatlántico derruido. El teatro español y el mexicano prosiguieron por derroteros bifurcados; sin embargo, un estudio penetrante de ambas dramaturgias revela sorprendentes correspondencias. En el teatro que dialoga en español podemos identificar a sólo dos dramaturgos que han escrito tragedias dentro de la conceptualización ibseniana y que, además, han escrito opúsculos teóricos sobre su entendimiento de la tragedia: el español Antonio Buero Vallejo y el mexicano Rodolfo Usigli. Las piezas dramáticas de ambos autores son intentos válidos para que el público teatral comprenda el presente histórico de su país y desee cambiar el devenir con las propiedades sanadoras del Teatro. Éste fue el propósito dramático de Usigli para escribir la trilogía de las *Coronas*: *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1963), junto a una tragedia moderna, *El gesticulador* (1938).⁸² Por su parte, Buero Vallejo escribió cuatro dramas históricos: *Un soñador para un pueblo* (1958), *El sueño de la razón* (1970), *La detonación* (1977) y *Las meninas* (1960), y una tragedia moderna, *El tragaluz* (1967).⁸³

El fundamento del teatro buerista se encuentra en sus indagaciones de la tragedia como género dramático. Buero escribió una excelente meditación teórica sobre la tragedia en 1958, para ser in-

⁸¹ Rodolfo Usigli, *Teatro Completo* (México: FCE, 1979), vol. 3, p. 497.

⁸² Rodolfo Usigli, *Teatro completo* (México: FCE, 1963, 1966 y 1979), 3 vols.

⁸³ Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Alfíl, 1959; *Las Meninas*, Madrid, Alfíl, 1961; *El tragaluz*, Madrid, Excélicer, 1969; *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

corporada en una enciclopedia del teatro: “Si se escribe, escríbase siempre la tragedia esperanzada, aunque se crea estar escribiendo la tragedia de la desesperación. Si el escritor plantea angustiosamente el problema de la desesperación, esa angustia nace del fondo indestructible de su esperanza amenazada pero viva, pues de otro modo no se angustiaría”.⁸⁴

De sus lecturas de Nietzsche, Usigli recibió la información de los requerimientos que el dramaturgo debe alcanzar para escribir teatro histórico: “Pensar objetivamente de la historia,” apunta Nietzsche, “es un trabajo de dramaturgo: pensar una cosa después de otra y tejer los elementos en un único todo”.⁸⁵ El mismo concepto es afirmado por en su *Ensayo sobre la poesía dramática* (1947): “El papel del dramaturgo es muy semejante al del historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquél trata de todo eso en el pasado, y éste en el presente”.⁸⁶ Usigli reconoció la presencia de las ideas del filósofo alemán al definir su propia concepción de historia como “El arte de olvidar” y de estas consideraciones partió para conceptualizar lo ‘anti-histórico’, término con que bautiza la utilización de la ficción para desentrañar la verdad histórica.

En *Corona de luz*, Usigli concibe la aparición de la virgen Guadalupana como el mito formador de la conciencia histórica de México, e intenta inquietar al mexicano actual con este dilema: ¿Es la virgen Guadalupana un milagro? ¿O es una argucia española o, acaso, azteca? De esta manera, la formación de la mexicanidad es expresada como resultado del mito guadalupano, como si éste fuera su única causa; una *metonimia*.⁸⁷ Por otra parte, *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo, lleva a la escena el motín de Esquilache (1766) en tiempos del rey Carlos III, con la reducción de la historia a un único nudo dramático: la falta de soñadores. Una sola causa explica todos los efectos, es decir, una *metonimia* histórica. Ambos dramaturgos utilizan en estas piezas teatrales de carácter histórico un enfoque metonímico coincidente.

La conquista de México ofrece un banquete de conflictos dramáticos en una encrucijada medular de la historia mexicana. En *Corona de fuego* de Usigli, los personajes poseen una conciencia histórica que sobrepasa su condición personal: Hernán Cortés y La Malinche reconocen su papel de padres de la prole mexicana, y Cuauhtémoc se somete voluntariamente a la muerte, como rito inmolador para la creación de una nueva era. Esta autoconciencia es una *sinécdoque*⁸⁸ al presentar

⁸⁴ Antonio Buero Vallejo, Antonio. "La tragedia" en *El teatro, enciclopedia del arte escénico*. ed. Guillermo Díaz Plaja (Barcelona: Noguer 1958), p. 76.

⁸⁵ Nietzsche, Friedrich, *The Use and Abuse of History*, en *Thoughts of Season* (New York: Macmillan, 1924), p. 51.

⁸⁶ *Op. cit.* Usigli 1979, p. 514.

⁸⁷ Metonimia: figura de causalidad y procedencia. Sustituye la mención del efecto por la causa, y el significado por el signo, etc. Es reduccionista porque aclara el todo por una de sus causas.

⁸⁸ Sinécdoque figura caracterizada por el uso de una parte para simbolizar una cualidad que se presume inherente del todo. Es integracional. Por ella un microcosmos presume de identidad con un macrocosmos. Por ejemplo, las mónadas de Leibniz son sinécdoque de la materia.

un microcosmos como figura total de la conquista. Por tu parte, Buero Vallejo presenta a Goya en *El sueño de la razón*, no al pintor de los libros de arte, sino al visionario que contempla la imagen de España; esta pieza es *sinécdoque* de España tanto como los caprichos goyescos. Con otra obra buerista sucede lo mismo: *La detonación*, un drama complejo que sube a la escena a una pléyade de literatos románticos: Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Espronceda, entre más de cuarenta personajes para dar marco histórico al suicidio de Mariano José de Larra. La crónica de Larra no llega a convertirse en símil de la conciencia histórica de España, es simplemente una *sinécdoque* de España, ni Fernando VII es Franco, ni Larra es Buero, a pesar de que esta pieza sea la más autobiográfica de este autor.

En *Corona de sombra*, Usigli enfrenta a protagonistas históricos con entes de ficción, como Erasmo Ramírez, que personifica la búsqueda mexicana de la verdad historiográfica. Como lo afirma el mismo autor: "He inventado en Erasmo Ramírez a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado. Si hubiera existido, la historia que se escribe en México sería otra Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir".⁸⁹ En esta pieza hay una inusitada perspectiva histórica: la trascendencia del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo como el factor determinante de la independencia mexicana en 1867 porque México dejó de pesar en Europa, a pesar de que la historia oficial pregonaba este logro político a partir de 1810. Esta pieza es una *metáfora*⁹⁰ de México. Por otra parte, *Las Meninas* es la pieza de Buero que más cumplidamente metafórica. Al lado de los personajes históricos, hay otros anti-históricos —muy al estilo de Usigli— que alcanzan una gran humanidad y que son personificación de la conciencia histórica: Pedro Briones y Martín, ambos escapados de los cuadros de *Esopo* y *Menipo* pintados por Velázquez. La escena final de *Las Meninas* presenta el cuadro homónimo de Velázquez con actores y diálogo, constituyendo una metáfora perfecta de la decrepitud española de la época, y una imagen de la España al final de la dictadura franquista. La demanda de Nietzsche de "acuñar lo conocido en una cosa nunca oída antes y proclamar lo universal tan simple y profundamente, que lo simple se pierda en lo profundo y lo profundo en lo simple," queda notablemente cumplida, tanto como en *Corona de Sombra*.

Una pieza de Usigli, *El gesticulador*, y otra de Buero, *El tragaluz*, son una meditación de la conciencia histórica de sus respectivos países. *El gesticulador* presenta un enfrentamiento familiar generado por una revolución que ha olvidado sus valores sociales. Sucede veinte años después de la revolución mexicana, fecha que la historia oficial ha propuesto como inicio del México moderno. Usigli no creyó en revoluciones gesticuladoras, sino en los cambios de conciencia; por eso presenta a César Rubio, un profesor universitario que es confundido con un héroe homónimo desaparecido, quien acaba por tomar sobre sus espaldas el destino histórico abandonado el César Rubio muerto, a pesar de que intuye que su atrevimiento le costará la vida. El tema de la autenticidad humana toca

⁸⁹ *Op. cit.* Usigli 1979, pp. 624-625.

⁹⁰ Metáfora: la habilidad de encontrar similitud en cosas aparentemente dispares, en que un todo es símil de otro todo. Es representacional porque con ella comprendemos algo en términos de otra cosa, con una ganancia en perspectiva. Por ejemplo, explicar lo abstracto por lo concreto: el amor por la rosa.

sus polos, ya que parte del robo de la identidad del verdadero César Rubio, para llegar a una identidad verídica; ya no importa si César Rubio fuera o no el héroe, lo importante es el testimonio esperanzador que prueba que la humanidad conserva todavía la facultad de vivir con autenticidad un ideal.

En forma paralela, *El tragaluz*, de Buero, es una meditación sobre la conciencia histórica de la guerra civil española. Su trama presenta a Vicente, quien no quiso aceptar su porción de la historia cuando llegó el momento de ser heroico, sin saber que su escapada para salvar su vida iba a ocasionar la muerte de su hermana pequeña y la locura de su padre. La trama es observada por dos narradores desde un futuro milenario cuando España ya no existe como tal. Esta inusitada perspectiva permite comprender el impacto de la guerra civil en el núcleo familiar. Estas dos meditaciones dramáticas no constituyen teatro histórico *per se*, ya que ninguno de los personajes existió en la vida real; sin embargo, ambos autores tuvieron la intención de desarrollar una mayor concientización histórica en su público. Ambas piezas son sinécdoques por su proposición de un microcosmos familiar como símil de un periodo histórico; además, son metáforas de la conciencia histórica de sus países en los años en que fueron escritas. Nuevamente dos dramaturgias coincidentes, a pesar de que Usigli nunca visitó España —por ser diplomático mexicano y no haber relación oficial con la dictadura franquista⁹¹— y que Bueno Vallejo nunca llegó a México. Este autor español fue en dos ocasiones a los Estados Unidos y una a Argentina.

El historiador estadounidense Hayden White encontró paralelismos de los tropos literarios clásicos —*metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía*— con la historiografía:

El pensamiento histórico en los modos de la metonimia, sinécdoque e ironía no son solamente un síntoma de los males del hombre actual, sino, también una causa sustentante de esos males, porque la conciencia histórica en esos modos simplemente recuerda al hombre de su encadenamiento a las fuerzas y procesos que lo rodean, de sus obligaciones hacia las generaciones del pasado y del futuro, de sus obligaciones hacia poderes más grandes o menores que él. La forma metafórica de comprender el mundo promueve la capacidad creativa de olvidar, de tal forma, que el pensamiento y la imaginación puedan responder inmediatamente al mundo.¹¹

De estas perspectivas, la metafórica es, en afirmación de White, la que posee mayor objetividad histórica.⁹² Las piezas históricas de Buero y Usigli son dramas que poseen simultáneamente la excelencia dramática y la objetivación histórica. Esta doble excelencia, apunta a estos dramaturgos por ser coincidentes al escribir teatro histórico que puede ser comprendido como metonimia, sinécdoque y metáfora de la Historia. De entre estos tropos literarios, la metáfora es la que logra la mayor

⁹¹ Informado por Nicole Usigli Martínez, hija de Rodolfo Usigli, en correo-e el 29 de marzo de 2011.

⁹² Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973), pp. 371-372 y 426-434.

objetividad histórica —según Nietzsche— y la que alcanza una mayor valoración literaria, según las teorías de Roman Jakobson y Roland Barthes. Usigli y Buero descubrieron cómo construir puentes creativos de unión entre el teatro español contemporáneo y el mexicano, acaso porque a pesar de la escisión entre estos teatros, aún conservaban lazos en común; indudablemente pesaba el pasado histórico compartido y el movimiento teatral colaborado de cuatro centurias y, además, porque estas piezas dialogaban en una misma lengua, el castellano. Por última vez, el rompecabezas del teatro mexicano contemporáneo y el teatro español, fue uno.

Dos teatros como islas

En la segunda parte del siglo XX, el éxito trashumante de las compañías mexicanas en España fue parco: La compañía Nacional de Teatro de México llevó sin éxito *El gesticulador*, en 1981, bajo la dirección del español Rafael López Miernau; años después viajó una adaptación de la novela de Valle Inclán con escaso aplauso, *Tirano Banderas*, a pesar de que era la primera gira del célebre actor mexicano Ignacio López Tarso. De España vino José Tamayo en dos ocasiones para dirigir la esperpéntica *Lucas de bohemia* (1977) y, posteriormente, *La vida en sueño*, de Calderón; está última para la noche inaugural del Festival Cervantino de Guanajuato, pero por razones no explicadas no llegó a presentarse en la ciudad de México. En una palabra, no hubo obra mexicana importante que fuera representada en España durante el franquismo, ni tampoco después. Sólo dos mexicanos han sido premiados en España, la presea Tirso de Molina de 1989 fue para *El Viaje de los cantores*, del tapatío Hugo Salcedo, y en 1997 para *Enfermos de esperanza*, del duranguense Enrique Mijares. Una última prueba del irremediable alejamiento del teatro español y el mexicano es que nunca ha tenido Usigli un premier profesional en España; aunque hay que recordar que *El gesticulador* tuvo una presentación *amateur* bajo la dirección del cubano español Carlos Miguel Suárez Radillo. De la dramaturgia de Buero Vallejo únicamente ha sido estrenada en México, *Historia de una escalera*, bajo la dirección del mexicano Luis. G. Basurto (1950); y *El sueño de la razón* (1985), con la dirección de Manuel Montoro Tuells, murciano radicado en México desde 1966, con las actuaciones de María Idalia y Lorenzo de Rodas, ambos de origen peninsular.

El teatro español y el mexicano nunca volverán a unirse, aún buscan la verdad de sus pueblos en los extremos opuestos del Atlántico, mientras indagan por los caminos nuevos y viejos de la democracia, con el mismo sueño incumplido de alcanzar el desarrollo sin perder la identidad nacional; uno mirando hacia Europa y el otro, hacia los Estados Unidos. El puente teatral que los unió, ya no existe más.

A pesar de que la mundialización ha empequeñecido al océano Atlántico, el teatro español dejó de construir puentes de dos vías para comunicarse con el teatro mexicano. Rara vez algún grupo teatral de España o de México cruza los mares anteriormente tan asiduamente transitados. La dramaturgia de hodierno es diferente en ambos horizontes y el cosmos que se sube a la escena, igual-

mente dispar. Ya no hay en España ‘Burovallejos’, ni en México ‘usiglis’, que analicen el devenir histórico de sus terruños con sabiduría concordante. Cuatro siglos de relación teatral trasatlántica concluyeron. Ahora en vez de océano, hay un abismo.

ÍNDICE

<i>I La toponimia jalisciense en la ficción</i>	1
Agustín Yáñez o la toponimia de las campanas de la libertad	
Juan Rulfo y el espacio toponímico de las ánimas	
Juan José Arreola o el espacio de la infancia	
Una conclusión para una toponimia fantástica	
<i>II Cien años de soledad y un siglo de libertad: Martí y García Márquez</i>	15
Un siglo de soledad	
Cien años de libertad	
In Memoriam	
Díptico de entrevistas	
Cien años de felicidad	
Festejo barroco para Gabriel García Márquez	
<i>III Travesías trasatlánticas del teatro español y mexicano</i>	51
Teatro trasatlántico novohispano	
Dramaturgia Novohispana: Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz	
El teatro mexicano después de su independencia del Imperio Español	
Dramaturgos españoles en México	
Teatristas mexicanos de travesía trasatlántica	
Lorca nunca visitó México	
El teatro y emigración republicana	
El Teatro Mexicano se torna insular	
Itinerarios paralelos de Usigli y Bueno Vallejo	
Dos teatros como islas	