

Paisaje y Literatura

VISTAS IMAGINARIAS DE LUGARES

Eloy Méndez Sainz
Milton Aragón
(coordinadores)



CENTRO DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIONES
INTERDISCIPLINARIOS



Universidad
Autónoma
de Coahuila



LA BIBLIOTECA

Paisaje y literatura
Vistas imaginarias de lugares

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE COAHUILA

Directorio

Ing. Jesús Salvador Hernández Veitez
Rector

Ing. Miguel Ángel Rodríguez Calderón
Secretario General

Dr. Cristóbal Noé Aguilar González
Director de Investigación y Posgrado

Dra. Josefina Guadalupe Rodríguez González
Directora Centro de Estudios e Investigaciones Interdisciplinarios

Paisaje y literatura

Vistas imaginarias de lugares

Eloy Méndez Sainz
Milton Aragón
(coordinadores)



Universidad
Autónoma
de **Coahuila**



Paisaje y literatura
Vistas imaginarias de lugares
Eloy Méndez Sainz
Milton Aragón
(coordinadores)

Primera edición: diciembre 2021

D.R. © Universidad Autónoma de Coahuila
Blvd. V. Carranza s/n
Colonia República Oriente
C.P. 25280, Saltillo, Coahuila.
Tel. 844-438-1600
www.uadec.mx

D.R. © Ediciones La Biblioteca, S.A. de C.V.
Azcapotzalco la Villa No. 1151
Colonia San Bartolo Atepehuacán
C.P. 07730, México, CDMX.
Tel. 55-6235-0157 y 55-3233-6910
www.labiblioteca.com.mx

ISBN: 978-607-8733-49-1

Diseño: Mariana Gurrola / Fernando Bouzas Suárez

La totalidad de los capítulos que integran en este libro fueron arbitrados y sometidos a evaluación externa, mediante un dictamen de doble ciego, donde participaron especialistas en el área. Las versiones finales se enriquecieron con las aportaciones de los pares académicos. Asimismo, se empleó un software especializado para el análisis de similitudes con respecto a otras obras. La dirección de investigación y posgrado de la UAdeC mantienen en resguardo los resultados de este proceso.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción o transmisión total o parcial del contenido de la presente obra en cualesquiera formas, sean electrónicas, mecánicas o por fotocopia, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares de los derechos.

Este libro forma parte de los resultados del proyecto de Ciencia de Frontera-CONACYT: *El Patrimonio cultural y natural en el paisaje de pueblo en la literatura. Formulación de un método desde los imaginarios locales aplicado a una forma de representación en obras jaliscienses de la posrevolución mexicana (1947-1963)*.

Impreso y encuadernado en México
Printed and bound in México

Índice

Introducción general a los paisajes literarios	7
<i>Eloy Méndez Sainz</i>	
Primera parte	
El paisaje de pueblo en novelas de la posrevolución	29
Introducción a la <i>Primera parte</i>	31
<i>Polimnia Zacarías Capistrán</i>	
Paisaje y memoria en el Ixtepec imaginario, de Elena Garro	37
<i>Eloy Méndez Sainz</i>	
Estructura y significado: la espacialidad en la obra de Malcolm Lowry.	59
<i>Alfonso Valenzuela Aguilera</i>	
Los eslabones espaciales del paisaje desde la mirada de José Herrera Petere en <i>Profunda retaguardia</i> , <i>Novela de Cuernavaca</i>	77
<i>María Cristina Saldaña Fernández</i>	
Puesta en valor del patrimonio de Taxco en la narrativa de Manuel Toussaint	103
<i>Osbelia Alcaraz Morales y Agustín Carlos Salgado Galarza</i>	
Paisajes regionales postrevolucionarios de Chiapas en <i>Nahuyaca</i> de Heberto Morales Constantino	119
<i>José Francisco Gómez Coutiño y Beatriz Eugenia Argüelles León</i>	
Utopía, imaginario y paisaje sublime: El Centro Internacional de la Cultura del Dr. Atl	141
<i>Milton Aragón Palacios</i>	
Talpa, tan allá, tan lejos	159
<i>José Alfonso Baños Francia</i>	
Viaje a lo sublime. Representaciones paisajísticas en Sergio Galindo	179
<i>Polimnia Zacarías Capistrán y Cristóbal Arellano Jiménez</i>	

Segunda parte	
Paisajes urbano territoriales	203
Introducción a la <i>Segunda parte</i>	205
<i>Milton Aragón y Sylvia Cristina Rodríguez González</i>	
El habitar, el sentido del lugar e imaginarios en Chihuahua apache.	209
<i>Ramón Leopoldo Moreno Murrieta y Leticia Peña Barrera</i>	
El paisaje narrado en el montaje de escenarios de miedo en Culiacán	231
<i>Sylvia Cristina Rodríguez González</i>	
Paisaje y mito de la ciudad del vicio en “ <i>Tijuana Inn</i> ”, de Hernán de la Roca y “ <i>Todo lo de las focas</i> ”, de Federico Campbell	253
<i>Alberto Almejo Ornelas y Aurora García García de León</i>	
El paisaje del DF en la novela <i>Los detectives salvajes</i> , de Roberto Bolaño: una lectura cartográfica	275
<i>Mariano Castellanos Arenas</i>	
Conclusiones generales	301
<i>Eloy Méndez Sainz, Sylvia Cristina Rodríguez González y Polimnia Zacarías Capistrán</i>	

Introducción general a los paisajes literarios

ELOY MÉNDEZ SAINZ

El paisaje es una invención visual cargada de los significados de quien observa. En el romanticismo fue recargado de emociones por la representación de lo genuino y en la época contemporánea por la hiper excitación de la mirada ante el espectáculo de la simulación. Las artes han debido inventar las formas de representar y codificar realidades imaginadas. Mientras la mano en la pintura ha llevado a desprender las figuras de la luz -y con ella los colores-, en la palabra escrita responde a la tarea de nombrarlo y adjetivarlo en la recreación verbal de la vista.

No tardó en revelarse el carácter de dispositivo que constituyen los lenguajes. Las formas del ver son replicadas por las formas del decir según el espíritu de época, representando para transmitir con sus recursos las percepciones captadas por los sentidos. Mas las extensiones sensibles de la subjetividad no agotan los acontecimientos sociales e individuales que modifican y resignifican el entorno físico espacial, así como las relaciones sociales que le dan lugar, deviniendo reservorio simbólico de las artes. Los paisajes reconocidos como tales son configuraciones que dan forma al observador, quien les cristaliza.

Paisaje y arte

Desde el arte se plasma la vista que le contempla. Es decir, lo observado tiene sentido para el sujeto en la medida que sale a su encuentro reclamando el reconocimiento de ser obra suya, advirtiéndole el contenido de su entraña, pertenencia transmitida por códigos que hacen ver a través de la delgada superficie de la apariencia. El autorretrato viene a ser la metáfora perfecta de la representación del paisaje y de cualquier acontecimiento. Muestra el verse a sí mismo a través de la mirada que se desprende del sujeto y se planta en la otredad observadora de las emociones tras los rasgos físicos. El autorretrato de Van Gogh, luego de la herida auto infligida, registra, desde luego, la oreja atendida cual evidencia de la circunstancia, motivo para ver tras la epidermis del portador el dolor, la angustia, la desesperación, la impotencia de un interior incontenido. Tal recreación,

la forma de codificarlo para hacer ver la singularidad por quien sea, tiene equivalencia en el paisaje de girasoles del mismo pintor.

Hoy día, el autorretrato compulsivo de los *selfies* ha socializado en masa la autorrepresentación lúdica, puesta con frecuencia en entornos más o menos amplios en los que los sujetos autorreferidos ocupan el primer plano de la composición gráfica. El afán de evidenciar el estar-en-el-punto cuando se está de paso y la facilidad tecnológica de dar fe visual punteando el viaje, consigue una construcción social de vistas que giran en torno a emblemas alegóricos anclados sin ambigüedad en los sitios indiciados. El nombre del lugar con grandes letras ilustradas con fragmentos de imágenes locales, ubicados en sitios turísticos estratégicos, brinda puestas-en-paisaje con economía de esfuerzo sin hacer lugar, sólo la imagen del sujeto con ubicación desnuda de significado. Se emplea el recurso propagandístico de las mayúsculas letras gigantescas de Hollywood, un emblema cantidad de veces visto en filmes refiriendo una ciudad contenedora de escenarios esfumados más rápido que su montaje, también refleja la eficiencia de la imagen sinóptica sin duda asociada a la producción cinematográfica, cuya permanencia sobrevuela la agrupación de sets volátiles en una suerte de ciudad. Donde el sujeto urbano ha hecho el nombre, éste invisibiliza aquél con una suerte de paisaje de significados sólo estables en el imaginario filmico. La levedad de la representación no radica en el lugar ni en su nombre, sino en el desprendimiento virtual de letras a manera de cápsulas exprés de imagen sustituta de realidad. Operación toda contraria a la recreación artística.

La derivación tecnológica en el paisajismo de la ligereza tiene efecto dual: refuerza los emblemas fijos a la vez que decanta su valor simbólico. Presencias duraderas de acontecimientos y relaciones sociales encarnan en referentes materiales, haciendo de ellos símbolos que refrescan su protagonismo, ahora montado en la veloz multiplicación de su imagen referida en la celebración interminable del flujo turístico que acude a su emplazamiento inmóvil, sugiriendo su trascendencia más allá de la fugacidad de la emoción evanescente escenificada en marcos espaciales de límites líquidos; asimismo, el sesgo espectacular de los escenarios y el narcisismo de la insistencia del visitante en el primer plano del paisaje achicado al modo, apunta a la centralidad del sujeto autógrafa, cuando el entorno es reducido a mero auxiliar circunstancial del dato que en el momento interesa registrar. Ambos efectos comparten la condición reductiva a la imagen.

Remontar el arte literario hacia el paisaje apunta a reconocer una forma de expresarlo recreando su dimensión emocional. Es también familiarizarse sin resistencia con su representación cambiante, sin límite ni medida, al modo de la estrategia narrativa. Esta disposición realiza un rodeo metodológico de acercamiento a la construcción imaginaria del paisaje, a lo que significa para las sociedades locales la recreación artística de lo que apa-

rentemente es o pudo ser su entorno natural, social y edificado. La creatividad descubierta con la lectura de textos arroja configuraciones asociadas a emociones arraigadas en expresiones orales cotidianas. Ante sociedades y entornos cambiantes portadores de rasgos preservados, se prolonga la existencia del paisaje como lugar de la memoria, donde la concurrencia de componentes sensoriales se ha sobrepuesto para la configuración del palimpsesto.

Las palabras y las emociones

Los relatos son viajes. Son relaciones simbióticas entre los personajes y los lugares, los unos construyen a los otros. Ya sea viaje físico espacial o imaginado, igual se trasladan a los lugares de los acontecimientos que la trama requiere. Los hechos tienen lugar donde los personajes se desplazan y la metáfora sugiere. Se relata al regreso de la experiencia, es ineludible configurarla en la manera elegida de transmitirla y hacerla comprensible. Un recurso para conseguirlo es el de las vistas.

Emociona el significado de las palabras escritas cuando son verosímiles. Las descripciones no bastan, se requiere la escenificación apropiada del drama, la tragedia, la comedia, el absurdo o lo onírico mediante representaciones metafóricas. Mas las emociones se visualizan y se leen en formas u objetos que concurren seleccionados por la voz relatora, así sean abundantes. Los escenarios no son suficientes por separado y se funden en los personajes. Les auxilia el paisaje como condición de realidad a veces captada en su belleza y en sensaciones al modo, con frecuencia sublime.

La sensación que despierta lo sublime interesa en el ámbito del descifrar la relación entre los sentimientos y los objetos que los provocan. No se reduce a la reacción o efecto ante la causa, interviene la lente con que se mira. Si el paisaje literario se pretende persuasivo ha de inspirar sentimientos desde las palabras. No ha de vacilar en transmitir lo sublime, “la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir” (E. Burke 1985, 92), generando asombro en el más alto de sus impactos, y, a lo menos, admiración, reverencia y respeto (*Ibid.*, 110). Burke lo ilustra con los apuntes de Milton sobre Satanás, la vista terrible y seductora conseguida gracias a imágenes oscuras, confusas, ilegibles, calcas de la naturaleza (*Ibid.*, 117) productoras de lo sublime. Entre las causas de la exacerbación del ánimo -como la grandeza, eternidad e infinidad- el autor incluye las carencias de “la *vacuidad*, la *obscuridad*, la *soledad* y el *silencio*”, que Burke refiere a otra fuente literaria canónica con las exclamaciones de Virgilio ante la “pintura poética” de la puerta del infierno en Dante, plena de “sombras” y “silencio” (*Ibid.*, 132 y 133, cursivas en el original). Las historias no sólo cuentan acontecimientos, nombran las sensaciones y su circunstancia.

Circunstancia es lo que acompaña al hecho de mirar paisaje. Lo que confluye en el acto de mirar. Se aplica tanto a la vista de los objetos como de su representación. Siguiendo a Burke, Bozal apoya sus reflexiones en obra plástica antes que escrita. Por ejemplo, el “firmamento sublime” aludido por John Flaxman en una ilustración de la *Iliada*, de 1805, destaca “la grandeza de los cielos, la dimensión del espacio, infinito y eterno, el fondo inmenso en que descienda la Discordia...” (V. Bozal 1985, 23). Es decir, la estética de lo sublime admite interpretaciones plásticas de paisaje que introducen la noción de espacio en representaciones que buscan “la construcción de un mundo sublime” (*Ibidem.*). En el contexto del siglo XVIII, Kant niega que lo bello esté depositado en el sujeto o en el objeto, sosteniendo que emerge de la relación entre ambos: de la representación del objeto surge el placer o su contrario (V. Bozal 1987, 214). En esta perspectiva, quien observa la naturaleza, en su imaginación la siente de acuerdo a una concepción determinada de la misma, así sea una aproximación intuitiva (*Ibidem.*). En otras palabras, el paisaje existe en la mirada gracias al filtro de procesamiento perceptual del objeto mirado.

Inspirada en la naturaleza, la recreación de paisaje cultiva la capacidad lúdica y de asombro. Ciertamente Kant reflexiona sobre las diferencias y afinidades de lo bello y lo sublime (I. Kant 2011). Hace el largo rodeo por los disímiles objetos, atributos y temperamentos que provocan un amplio abanico de sentimientos en diversos ámbitos de la acción individual (del “hombre” y en los “sexos”) y social (“nacionales”). En su clasificación de los “objetos” se remite al paisaje visual con despliegue poético sublime en Milton y bello en Homero (*Ibid.*, 4). Kant no se resiste al estado de gracia para definir en su “pintura” los conceptos que le ocupan. Sale al encuentro de lo sublime en “la silenciosa paz de una noche estival, cuando la luz titilante de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se divisa en el horizonte despertará gradualmente, en los espíritus que posean el sentido de lo sublime, altos sentimientos de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad”, mientras “el día radiante inspira una activa diligencia y un sentimiento de alegría”, ejemplo de lo bello. El remitirse a autores remotos para datar la profundidad de las raíces de la sensibilidad que ha acompañado la relación con el entorno es recurrente. No es extraño que en el Renacimiento el texto literario y la pintura retomen de Homero, Dante o Petrarca la poética de las sensaciones –visuales, térmicas, táctiles– inspiradas en las vistas irresistibles de la naturaleza. B. Croce observa cómo Dante no se detiene en configurar imágenes visuales, extendiéndose en transmitir sensaciones mediadas por el tacto y la temperatura. Croce califica de ilusorio “creer que una pintura nos dé impresiones simplemente visuales” (B. Croce 1973, 103), cuando se desvanecen las diferencias del cuadro pictórico respecto del cuadro escrito tanto como las sensaciones o emociones que despiertan. A G. Simmel se le antoja escuchar la naturaleza

cuando el paisaje le susurra al oído su fluir (G. Simmel 2014, 8). E. Silvio tiene sus versiones científicas, así también los cuadros flamencos, según apunta Burckhardt (1985, vol. II, 220-222). No son menos las innumerables representaciones pictóricas de los pasajes bíblicos (ver, por ejemplo: C. de Capoa 2003 o M. Batistini 2003), en los que se ingenia la versión plástica de los relatos.

De ser auxiliar del relato, la naturaleza pasa a ser paisaje, figura protagonista. Para ello ha de observar la condición de ser fragmento del todo. Un fragmento formado por partes cohesionadas. O sea, los fragmentos de naturaleza se presentan en condiciones diferenciales de posibilidad de ser especialmente significativos, pero es la posesión de una atmósfera determinada por la que son representados como paisaje.

La naturaleza, concebida por Simmel como el mundo visible continuo e infinito, incluyendo la obra humana a ella integrada, que para los románticos suelen ser las ruinas arquitectónicas, es atrapada de una vez en la unidad que reconoce como paisaje. El fragmento de territorio abarcado y seleccionado por la mirada de acuerdo a cierta singularidad convenida que le hace “unidad de sensación” agrupa los elementos necesarios a la representación de la naturaleza. Se consigue el “proceso espiritual” de extracción del segmento autónomo individualizado gracias a la mirada cualquiera, pero el ojo artístico lo hará con mayor coherencia al expresar la *Stimmung* o atmósfera específica de la parte elegida, siendo por ello la reflexión sobre los cuadros de pintura de paisajes una vía para entenderlos (G. Simmel 2014[1907-1913]).

Así sucede, por ejemplo, en la producción pictórica del paisajista Arnold Böcklin (1827-1901), cuyos cuadros dan cuenta de recursos –los colores, las formas– para transmitir una suerte de “unidad primigenia” ya inexistente, la sensación de sólo atmósfera, de desapego a geografías concretas, quedando en soledad (G. Simmel 2014[1907a]). Esta dualidad de la pintura del paisaje, consistente en la unificación de elementos que le diferencian del resto de realidades, hasta negarlo, como la obra de Böcklin, la encuentra también en la moda, dirigida a la inclusión de círculos cerrados homogéneos que excluyen al resto social (G. Simmel 2014[1905]).

El tratamiento de franjas naturales de espacio silvestre cambia en la perspectiva de espacios edificados urbanos. En éstos la unidad formal de lugares de épocas previas al funcionalismo moderno es premisa de la presencia de franjas homogéneas de ciudad. Es una presentación que obedece a pautas de representación arquitectónica y urbana. El mismo Simmel se adentra en ellas en plan de viajante, reflexionando en seguida sobre paisajes urbanos italianos. Encuentra lo que busca. La belleza de Roma descansa en la conjunción de elementos que por separado no la lograrían, es decir, cada parte contribuye con su forma autónoma al logro estético azaroso de la unidad del todo sin la intención de hacerlo; la ciudad posee la

unidad artística de la diversidad que encaja en la topografía sinuosa, comunicando al observador las correspondencias formales y relacionales entre las partes: “Roma no poseería toda su grandeza si su deleite permitiera *una sola* interpretación, si no se pareciera a la misma naturaleza, que a cada uno le habla con su lengua y que permite a cada uno disfrutarla y entenderla según *su propio* corazón” (G. Simmel 2007[1898], 35, cursivas mías), es sublime. La experiencia es distinta, también magnífica, vista Florencia desde lo alto, donde la oposición moderna de espíritu y naturaleza no existe o es superada, “*como si* esta ciudad reuniera desde todos los rincones del alma todo lo maduro, alegre y vital para formar con ellos un todo, haciendo que de repente se perciba la relación y unidad internas de los elementos” (*Ibid.*, 40, cursivas mías), o sea, el paisaje florentino cristaliza para el autor la máxima expresión de aquella singularidad en la que ciudad y naturaleza se integran sin conflicto –una tensión superada– logrando la dimensión artística. En cambio, Venecia le brinda al observador incisivo el paisaje indeseable: carece de vida interior, se esmera en la apariencia de fachadas, en la belleza mancillada por la engañosa “escenografía desalmada”, convertida en mundo de actuación supeditado a la falsedad de ciudad muerta para sí, destinada al visitante, “*como si* todas las cosas hubieran concentrado toda la belleza de que son capaces en su superficie para luego retirarse de ella” (*Ibid.* 2007[1907b], 45 y 47, cursivas mías). Con los tres ejemplos, Simmel establecerá la pauta que marca las ciudades patrimoniales para el turismo de las últimas once décadas, en las que no dejan de surgir variantes de las mismas, como Las Vegas, Disneylandia, Dubai o las ríveras mexicanas. En otras palabras, la unidad de sensación no se agota en la homogeneidad formal cuando ésta ha sido despojada del sentido de ciudad y reducida a cascarón, puesto en escena como vestigio adelantado, precipitando su vida habitable.

Las visitas de Simmel a estas ciudades es de entre siglos XIX-XX. El código de las representaciones del romanticismo europeo basadas en la épica del individuo reinante sobre la naturaleza espectacular, intensa y compleja ha dado paso al acercamiento de la obra impresionista a la sociedad, ya no sólo al especialista o al gran burgués. Contrario a la mentira, priva ahora en el artista la búsqueda de la verdad y, de ser necesario, enfatiza el aislamiento del fragmento de realidad dentro del marco del cuadro para solazarse con la exploración del efecto fugaz de la luz en el detalle. La actitud pretende honestidad: el horizonte se acerca al observador, se le vincula mediante recursos como el manejo amable de la iluminación, la transparencia aérea, la sencillez y la escala humana. Así también sostiene Mallarmé en el estudio de las pinturas de Manet, adoptando la voz de la nueva época, valorando el aspecto como lo más destacado de la naturaleza, al que ha de apostar la “mirada primigenia y exacta que distingue por sí

misma las cosas que percibe, una mirada firme que ha recobrado la sencilla perfección de su pureza” (S. Mallarmé 2012[1876], 53).

Una conclusión de las reflexiones anteriores es que la unidad de sensación de las vistas urbanas es reconocida por el visitante en las ciudades italianas, mientras Böcklin la agrega, o al menos la recrea, en sus paisajes, en seguida captadas por Simmel. En las dos experiencias interviene el doble código de representación, en la primera el empleado por los arquitectos constructores y luego por el turista; en la segunda el de Böcklin y después por el observador. Las “lecturas” de Simmel –lo mismo que Mallarmé– transitan de la experiencia estética a la transmisión escrita, operando de manera similar a los artistas por ellos referidos: recrean la materia prima, lo cual lleva a que tanto observación como lectura son pasos imprescindibles de la valoración estética del mundo simbólico a través de sus signos. El rol de la intervención artística es descubrir el sentido originario y plasmarlo recreado, una variante que está presente desde el descubrimiento previo. Asimismo, la transmisión de experiencias revela la existencia de códigos compartidos que activan la representación que propicia la comunicación de la mirada creativa con la mirada que disfruta lo creado. Las claves morfológicas del paisaje descansan en los significados de los signos que le componen.

Finalmente, el paisaje es una vista en perspectiva. Se desprende del acto de observación desde determinado punto. Arroja un producto o creación o representación. El hecho de recortarle cumpliendo la condición de unidad ha implicado seleccionar cierto ángulo de enfoque, un momento determinado de iluminación, la distribución de los elementos filtrados en los planos de ubicación jerárquica o la paleta de color. Son decisiones que denotan el diseño de escenario teatral de lugares escogidos por su naturalidad, pero enseguida sometidos a la intencionalidad de la mirada, que al mismo tiempo de dramatizar los significados ha de conservar la verosimilitud de la puesta en escena. Reconocida la horizontalidad prevaleciente de la vista paisajística moderna, Y. Tuan (1990, 129-132) define el paisaje en el encuadre de la representación artística (*Ibid.*, 133). En la perspectiva escénica, el autor subraya el atractivo visual de los elementos que le distinguen, la imagen de los lugares (Y. Tuan 2007, 161), que le denotan pertenencia a la manera del hogar, “un campo de cuidado, un repositorio de memorias y sueños” (*Ibid.*, 164). El paisaje es construido como lugar compuesto por lugares simbólicos en los cuales se depositan los significados de la atmósfera singular poseída por el entorno, cuyo carácter es visibilizado por estos dispositivos de persuasión que interpelan a quien observa. La composición busca hacer visible con símbolos la dimensión imaginaria de la realidad, por demás invisible. Porque “la visión es nuestro sentido intelectual por excelencia”, gracias al cual se capta “un universo espacialmente estructurado”, apunta Tuan (1982, 118).

De Burke a Tuan, el paisaje es una composición simbólica sublime. Es una vista relevante, excepcional, única, no es una vista ordinaria. Más todavía, es una búsqueda de la experiencia romántica, inspirada en la rebeldía “en contra de las normas de la vida, con su ideal de estabilidad” (Y. Tuan 2015, 25), en actitud de encontrar y transmitir la percepción de extremos sublimes, que, sin negar lo bello, se inclina por lo horroroso y lo cautivante en los valores opuestos alto-bajo o luz-oscuro, así como en las figuras naturales de la montaña o el bosque (*Ibid.*), tal y como en las artes se les ha representado. En el siguiente apartado se citan varios ejemplos literarios.

Paisaje escrito

El paisaje escrito en la novela mexicana contemporánea deriva de un anti-guio sustrato de la narrativa de la cultura occidental. Si bien general, ésta sirve de referencia del largo proceso de constitución de la forma compartida socialmente de decir en lenguaje escrito el anclaje espacial de las historias. Dentro de éste se moldea el medio natural, acompasando el relato, inseparable de la trama, erigiéndose en paisaje, configuración testimonial que interpela los sentimientos de los personajes en acción. Es escenario actuante, convertido en elemento multiforme se funde en el protagonismo dando voz a las subjetividades. Su dimensión es imaginaria en el relato ficticio, por lo que su integración maleable se adecua a la circunstancia. Se expresa en frases –versos-, que, en correlato, ofrece los pormenores. Un ejemplo puntual es la obra de Homero.

En la epopeya de la *Iliada* (Homero 2008), Homero da cuenta de las vistas contextuales y su encarnación actoral. Dinamizada por la “ira de Aquiles”, la gran batalla fincada en los discursos guerreros, la intervención de los dioses o el recuento de tropas y naves, nunca pierde la relación con el medio marítimo o los pliegues del suelo en el que se erigen las ciudades, los campamentos o el Olimpo y, desde luego, la superficie sobre la que se libra la acción épica. A la grandiosidad del acontecimiento corresponde la inmensidad sublime del paisaje, echando mano de recursos narrativos disidentes pero no ajenos a la narrativa contemporánea (ver: C. García 2008).

El poema homérico abunda en menciones visuales. En el Canto I son menciones ligeras que en los cantos sucesivos adquieren mayor espesor, al grado de que el texto del Canto XXI es por completo la fusión de los acontecimientos con el paisaje. En el primero, se presta el pasaje del envío de una nave al mando de Ulises,

Y tras subir, comenzaron, a navegar por las húmedas sendas./ El Atrida ordenó a las huestes purificarse;/ y ellos se purificaron y echaron al mar el agua lustral,/ y sacrificaron en honor de Apolo cumplidas hecatombes de

toros y de cabras junto a la ribera del proceloso mar./ Y la grasa ascendió al cielo enroscándose en el humo (Homero op. cit., 39).

El hecho es puesto en escena con figuras metafóricas y adjetivaciones que estetizan el dato, una elección continua cuya magnífica síntesis sería la recurrencia al nombre y el atributo, por ejemplo, “Zeus, el de oscuras nubes” (*Ibid.*, 41), figura inagotable abierta a nuevas definiciones. En el segundo, baste citar un fragmento de la batalla arrasadora,

(...) y Hefesto dispuso un maravilloso fuego./ Primero prendió la llama en la llanura e hizo arder numerosos/ cadáveres, víctimas de Aquiles que pululaban por el cauce;/ la llanura se secó y el agua cristalina se detuvo./ Como cuando el otoño Bóreas el recién regado viñado/ agosta de repente, para alegría del que lo cultiva,/ así se secó la llanura entera, y quemó los cadáveres./ Y además desvió hacia el río la resplandeciente llama:/ ardían los olmos, los sauces y los tamariscos;/ ardía el loto, el junco y la juncia,/ que proliferaban alrededor del bello cauce del río./ Sufrían el azote en los torbellinos las anguilas y los peces, que daban volteretas acá muy allá en las bellas corrientes (...) (*Ibid.*, 466 y 467)

La imagen a la vista es terrible: cadáveres, llanura incendiada, cauce ribereño revuelto en llamas y caos generalizado, sin cancelar la belleza del río. Así se enuncia el escenario del triunfo de Aquiles, “Como cuando se adentra y llega al ancho cielo humo/ de una ciudad en llamas, que la cólera divina ha desatado,/ y a todos causa pesar y los duelos alcanzan muchos, / así Aquiles causaba penalidades y duelo entre los troyanos./ El anciano Príamo, de pie sobre la divina torre,/ divisó al monstruoso Aquiles (...)” (*Ibid.*, 466 y 467). La forma poética de dar fe de la gloria del guerrero triunfador inspirado en “cólera divina” entrevera en el paisaje sublime belleza y dolor, fortaleza inquebrantable en la batalla y monstruosidad. Las palabras y frases del inicio han cambiado radicalmente, así la trama y el paisaje.

Otra fuente fundacional de la cultura occidental, la *Biblia*. Sus pasajes han dado pie a incontables imágenes, entre ellas paisajes que ilustran la evolución de las representaciones gráficas. Una miniatura pedagógica, *La creación del mundo* (siglo XII), pintura incluida en la *Bible de Souwigny*, contiene –con economía de extensión y de elementos– los ocho días de la creación en los respectivos recuadros, donde aparecen los elementos primarios de la simbólica del paisaje: la luz, el agua, las tinieblas, la bóveda celeste, la tierra, el sol, la luna, las estrellas, la flora, la fauna, Adán y Eva, la serpiente y el creador humanizado; el relato es lineal y por episodios. En cambio, *La creación de Adán y Eva y el pecado original* (1513-1515), de Mariotto Albertinelli, es una expresión realista con la naturaleza en esplendor, con varios relatos y figuras alegóricas, en una composición equi-

librada en perspectiva resuelta con los planos luego vueltos convencionales (C. Capoa op. cit., 15 y 20).

En las dos primeras líneas del Canto primero, de la *Divina Comedia*, Dante dice “A la mitad del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto” (Dante 2007, 95). Antes de ingresar al infierno Dante se extravía e inicia las frecuentes contraposiciones dramáticas de valores morales, como “oscuro” y “recto.” La fuerza visual del discurso es importante, ya que trata de lo que ve con asombro el autor, acompañado de Virgilio, durante el recorrido del infierno y el purgatorio, luego solitario en el paraíso. De ahí que la narrativa recurra al rodeo metafórico para sugerir las poderosas escenas imposible de registrar literalmente. Tras el cruce de la puerta del infierno, en el Canto tercero, el caminante advierte,

Allí, bajo un cielo sin estrellas, resonaban suspiros, quejas y profundos gemidos (...) Diversas lenguas, horribles blasfemias, palabras de dolor, acentos de ira, voces altas y roncas acompañadas de palmadas producían un tumulto que va rodando siempre por aquel espacio eternamente oscuro, como la arena impelida por u torbellino. Yo, que estaba horrorizado (...)

El panorama no tiene desperdicio, las imágenes visuales y auditivas se sobreponen y suceden sin pausa, sin sorprender la sensación que producen, coherentes con las palabras empleadas y el ritmo apretado en que emergen. Tras el infierno, en tránsito al purgatorio, se permite un respiro de goce,

De zafiro oriental suave tintura,/ que en el sereno aspecto se albergaba/ del medio, puro hasta la prima altura,

Nuevo placer a mis miradas daba/desde que abandonara el aire muerto/ que a mis ojos y pecho contrastaba.

La estrella bella, del amor concierto,/ hacía sonreír todo el Oriente/ al poner a los Peces a cubierto.

Me volví a la derecha y vi en él cuatro estrellas/ que sólo ha visto la primera gente.

Gozaba el cielo de sus llamas bellas:/ ¡oh viudo Septentrión, pues que privado/ tú por siempre jamás has de estar de ellas! (Dante 2016, 9)

Los cuadros de belleza paisajística armónica de episodios de la obra se reservarán a la parte del paraíso. De Livio Mehus es *Dante y Virgilio en el Infierno* (1675), una vista extraordinaria con Dante y Virgilio en primer plano, en margen discreto de un marco rocoso, entre tinieblas acentuadas por la luz deslumbrante del fondo. Muy distinta la pintura romántica de Vitale Sala, *Paolo y Francesca* (de 1823, inspirado en el Canto Quinto, del amor prohibido), con los viajeros en primer plano, Dante en el suelo, impactado, la pareja de amantes en segundo plano en actitud significativa

y un tercer plano de escenas amoratorias difuminadas en tinieblas (ver: F. Pellegrino y F. Poletti 2004, 16 y 25). En estos cuadros destacan las representaciones de la culpa y el castigo permeados por el horror y lo inconmensurable, que subyugan la mirada con lo magnífico de los sentimientos vueltos formas desgarradas entre la luz y la oscuridad.

Referencia importante del paisaje literario es la novela *Madame Bovary*, de Flaubert (1935), uno de los textos fundacionales de “la sensibilidad moderna” (M. Vargas Llosa 2010, 51). Remontando la poesía, la prosa mantiene un tono que cruza la atmósfera del texto, el gris. Adjudicar un color es congruente con una narrativa que visualiza los acontecimientos. Sería el indicador del delicado equilibrio entre los brillos fugaces de la pasión y los nimios intereses cotidianos que pautan las famélicas decisiones de los protagonistas. Así el paisaje, de estallidos luminosos en el horizonte y prácticos recovecos a la mano, entre lo sublime que se avizora y la intrascendencia de lo inmediato, entre el romanticismo emotivo y el racionalismo del progreso moderno, entre las subjetividades desbordadas y el positivismo objetivo: contrapuntos cuidados para dirigir la mirada al suceder de lo ordinario. En las primeras páginas ofrece un ejemplo, lo que divisa Carlos Bovary, protagonista sin grandes anhelos, “El río, que en aquella parte forma una pequeña Venecia, que no tiene nada de majestuosa, deslizábase violado, azul o amarillento. En las orillas se lavaban los obreros. En frente, más allá de los tejados, purpúreo por el Poniente, se extendía el cielo, de un azul purísimo” (Flaubert op. cit., 10), una composición vacilante adjudicada a la voz relatora, en realidad propia de los tamaños del observador. El personaje central, Emma Bovary, esposa de Carlos, al que siempre desdeña en su real mediocridad, no tiene una perspectiva distinta, según arroja en visión ilusoria que contrapone a su relación marital,

El amor, según sus ideas, debía surgir de pronto, en un arrebato; era algo semejante al rayo; un huracán celeste que caía de pronto sobre la vida, barriendo la voluntad como las hojas del árbol. Ignoraba que la lluvia forma charcos en los terrados obstruidos, y hubiese creído ciegamente en su virtud a no descubrir de pronto una grieta en la pared. (*Ibid.*, 76)

Tesis y antítesis, ilusión y realidad. En cuanto el romanticismo emerge, en seguida es suprimido. La luminosidad del rayo es bloqueada en la grieta involuntaria. Más todavía, la versión maravillosa del horizonte es imaginada, mientras la pared de enfrente ataja la mirada.

Uno de los paisajes de seducción amorosa iniciática se inserta en el cruce de los diálogos de Emma con Rodolfo, su primer amante, escenificando el momento en que aún priva en ella la imagen soñada de la pasión idealizada,

Había niebla en la campiña. La bruma se extendía hasta el horizonte, contorneando las colinas o fragmentándose en jirones que se desvanecían

en el espacio (...) A veces el sol abría un claro, y por él veíanse, a lo lejos, los techos de Ionville, los huertos de la orilla del río, los patios y el campanario (...) El cielo había recobrado todo su azul. No se movían las hojas. Veíanse grandes claros de brezos en flor y otros de violetas, que alternaban con el variado matiz de los follajes (...) Descendían las sombras de la noche; el sol ociduo les daba en los ojos (...) Acá y acullá, en torno a ellos, en las hojas y en los céspedes, temblaban manchas de luz, como colibríes aleteando con el plumaje extendido (...) El silencio era solemne; de los árboles parecía surgir una misteriosa dulzura (...) y más allá del bosque, muy lejos, de colina en colina, se oyó un grito vago y prolongado, una voz que se perdía (...) Los mismos zarzales, los mismos guijarros; todo estaba igual. Pero a Emma le parecía que todo había cambiado (*Ibid.*, 115-118).

Paisaje cómplice. El sol sigue la secuencia de cuadros del apareamiento hasta ocultarse, donde la figura insólita de “manchas de luz” señala la tensión de la claridad que incomoda cuando se busca ocultar en los intersticios de la oscuridad y discreción vegetal. El bosque les separa del mundo burgués provinciano, los sonidos animales advierten la perturbación de la naturaleza, siendo echados para que reine el silencio, en seguida se retiene el grito entre las ondulaciones topográficas. La escena se esconde incluso a la voz narradora y al lector. Se suprime la magia del encuentro amoroso, sustituido con los malabares de la cortina natural. Al fin del episodio, el cambio derivado del hecho es depositado en las cosas que le rodean, la protagonista “naturaliza” la cristalización de su desdoblamiento en el mundo soñado. En éste continúa, tejiendo la fantasía romántica de fuga con el amante hacia un futuro inédito, imaginando ver “desde lo alto de las montañas divisaban ciudades espléndidas (...) En la inmensidad de aquel porvenir soñado, nada de extraño ocurría; los días, espléndidos todos, se parecerían a las olas, balanceándose en el cenit infinito, azulado y lleno de sol” (*Ibid.*, 147). En seguida del oscuro paisaje rural del efímero escondrijo real aparece el paisaje urbano imaginado, transparente, radiante y sin fin. Vargas Llosa aporta su lectura, contraponiendo al paisaje romántico de Chateaubriand,

El paisaje romántico es una proyección del sentimiento y la emoción del personaje, una realidad totalmente subjetivizada y esto en Chateaubriand más que en ningún otro. En Flaubert ocurre al revés y eso fue una de las grandes novedades de *Madame Bovary*: en ella el orden natural infecta el humano, los pensamientos y la pasión son descritos objetivamente. En Chateaubriand los árboles y los lagos se humanizan; en Flaubert, la alegría y la nostalgia se vuelven cosas. (*Ibid.*, 125)

Encarnando cosas, las subjetividades liberan a los personajes. La emoción depositada en “manchas de luz”, transferidas a colibríes inexistentes, queda en advertencia superada, los objetos son manipulables y prescindibles, mudos testigos. Paradójicamente, la naturaleza pierde la materialidad previa

cuando los sentimientos le sustituyen para adquirir espiritualidad de los sujetos así desposeídos, salvando de los personajes la pesada coraza que les impediría actuar en duplicidades. Y el paisaje se delata. Es transfigurado en palabras. Adquiere nueva fisonomía el paisaje escrito.

Véase, el episodio urbano de Ruán, donde Emma tiene su primer encuentro amoroso con León, el segundo amante. Se concreta en el interior de un carro tirado por bestias, vagando por las calles, convirtiendo el paisaje en mera secuencia de lugares, un inventario de apariencia anodina con la que la voz relatora oculta la acción, transfiere el clímax a una lista de cosas que de otra manera no existirían. Los lugares reclaman su participación en la reconstrucción circunstancial del sujeto, son permanencias que trascienden el paso desapercibido de la pareja escondida convirtiéndoles en cómplices involuntarios. El paisaje es a su vez configurado con los significados emergentes del itinerario improvisado. El acontecimiento queda fijado en los lugares y, sobre todo, en la imaginación de quien lee,

El pesado vehículo echó a andar, bajando el Puente Grande, el malecón Napoleón, el Puente Nuevo (...) El cochero arrancó de nuevo, y aprovechando la pendiente, se metió en la estación al galope (...) El coche salió a los suburbios y llegó al paseo, marchando suavemente bajo los olmos. Luego fue por la orilla del río (...) se lanzó a través de Quatremares, Sotterville, la Gran Calzada (...) Continuando su carrera pasó por San Severo, por el muelle de Curandiers (...) Al llegar al campo raso, cuando el sol hacía centellear con sus rayos más intensos los viejos faroles plateados, una mano apareció por debajo de la cortinilla y echó un puñado de pedacitos de papel, que dispersó el viento como mariposas blancas sobre un campo de tréboles encarnados (...) a las seis, detúvose el coche en una callejuela del barrio de Beauvoisine, apeándose una mujer, que, con el velo echado sobre la cara, desapareció sin volver la cabeza atrás. (*Ibid.*, 185 y 186)

El acontecimiento es invisible en los lugares, salvo el interior del carro. No se comparte el secreto tras “la cortinilla.” En el interior cubierto se integra el suceso imaginado, la significación en la trama, siendo ése el paisaje verosímil del relato en la guía del narrador y en la imaginación del lector. “La acción es reemplazada por su escenario en la descripción” (Vargas Llosa op. cit., 133), no se disuelve dentro del carro, no hay pruebas de ello, sino en los lugares referidos y el tránsito de enlace. Sale del carro “una mujer” cuyo rostro se ignora, no se le identifica y se incorpora como dato de las cosas componentes del paisaje, a la vez que enfatiza la vocación actoral de personajes afectos a la duplicidad sin conflicto, contrario a la autenticidad refugiada en el interior del vehículo. Del encuentro con Rodolfo, el registro es un grito prolongado que se pierde, se desvanece en el aire entre colinas; del encuentro con León, el testimonio son papelitos que se lleva el viento, en el que vuelan al modo de mariposas. De ambos sólo permanece la metáfora escrita. Tras la lectura queda la sensación del

hecho inacabado, así como el vericuetos entre lugares permanece con un nuevo significado. En pocas palabras, la visibilidad del paisaje en *Madame Bovary* proviene de determinada unidad imaginaria que le da sentido, así como de una fuerte denotación escenográfica asociada al teatro, ahora atributo de lugares despojados de la inocencia de lo aparente.

Hay en la novela dos espacios contrapuestos, pueblo y ciudad. Ambos se dimensionan en su interrelación, con distinta valoración en la trama. De un lado, Tostes y Ionville, de otro Ruán. Los primeros se perciben abarcados mediante la mención de escasos lugares, mientras la segunda es sólo advertida tras el itinerario. El primer adulterio de Emma no autoriza la injerencia del pueblo, desplazado por el anonimato del bosque, el segundo cuenta con la anomia del “bosque” urbano. Al espesor simbólico diferenciado subyace la valoración imaginaria extrapolada entre los pueblos y la metrópoli, ubicada en el “mundo binario” (*Ibid.*, 146 y ss.) detectado por Vargas Llosa: “La provincia es la realidad; París, la ilusión” (*Ibid.*, 154), dualidad expresada en los paisajes.

Con todo y las distancias territoriales, la separación y diferencia simbólica se ensancha en las reiteradas menciones de desdén hacia el pueblo, a la vez que la admiración incondicional hacia la ciudad. En la historia imaginaria, el pueblo sería el marco coherente del mediocre médico protagonista, Carlos, y de los limitados argumentos de sus contertulios adheridos al progreso imaginado. El paisaje panorámico de presentación de Ionville es narrado con pocos datos resumidos en una metáfora bovina contundente: “Véase a lo lejos, reclinado sobre la ribera, como un ganado de vacas que sestea en la orilla” (Flaubert op. cit., 54), con el uso, una vez más, del adverbio “como” para adelantar la categoría del lugar, de una sola calle, donde las escasas construcciones de referencia sirven para anticipar, “Y eso es todo cuanto hay que ver en Ionville-l’Abaye” (*Ibid.*, 53), anotando el nombre completo en prueba de corroboración de la pequeñez local en toda su extensión. Las palabras construyen el paisaje.

Paisaje de pueblos y ciudades mexicanas

La polaridad territorial provincia-capital en México puede remitirse a la asimetría —en amplio sentido— de la metrópoli respecto a las genéricas “Provincias internas.” Según Dessau (1996, 130 y ss.), la revolución de Independencia propició el movimiento inverso, de integración de la ciudad de México con el territorio nacional, desplazando la anterior oposición; pero en el porfiriato ya se han retomado de nuevo las funciones dominantes de la capital, ahora fundamentada en la línea de “orden y progreso”. En pocas palabras, así Dessau alude al contexto geográfico jalisciense, donde germina la obra de Mariano Azuela, sosteniendo que “la auténtica sustan-

cia nacional de México está mejor representada durante la era porfirista por las provincias: de allí brota, asimismo, la renovación literaria” (*Ibid.*, 132) –periodo en el que publica sus primeras novelas– que ubica en el origen de la novela mexicana moderna. De éstas destaca *Mala yerba*, obra de 1909 (para su estudio se ha consultado la edición de 2007), incluida por M. del C. Millán en los orígenes de la novela mexicana contemporánea (M. del C. Millán 1962), quien la considera influida por el naturalismo.

En las tres páginas iniciales de la novela se presenta el paisaje rural en que se desarrolla la mayor parte de la historia. Es un episodio costumbrista de la cotidianidad campesina, vaqueros arreando vacas hacia los corrales de la hacienda San Pedro de la Gallinas. Se trazan con tono descriptivo los rasgos visuales del atardecer con elementos primarios, incluyendo sonidos y aromas. En menos de tres líneas, la voz relatora avisa con discreción el advenimiento de “la tormenta” que llega en la quinta página: el asesinato del pretendiente de Marcela, protagonista y eje de la trama. Hasta ese momento se ha presentado el hacendado Julián, el protagonista amante de Marcela y el “señor Pablo”, padre de ella, en cuya boca es puesto un paisaje naturalista fallido al sentenciar que el año sería malo, “Habría una mortandad de animales y cristianos”, basado en evidencias para él irrefutables,

(...) el gallo había cantado a las once de la noche, los coyotes aullaron toda la mañana en la Mesa de San Pedro; el cerco de la luna traía puro aire, y ¡qué más! Marcela vio nacer el año nuevo en un apaste de agua: por las señas que dio podía uno jurar que si ciertamente no sería de sangre, sí de una sequía fatal [a pesar de que] en aquellos precisos momentos el cielo con sus truenos y relámpagos estaba dándole un mentís solemne (Azuela op. cit., 15)

Tras el crimen, hecho asentado en menos de tres líneas, la atmósfera observa el cambio radical en los renglones finales del primer capítulo, “La tormenta se cernía ya en la negrura de la noche: el relámpago abría su boca de fuego y con estrépito avanzaba la tempestad, desencadenada, por las cimas de los árboles y por las peñas de la Mesa de San Pedro” (*Ibid.*, 17 y 18), que bien podría coronar la historia. Sólo ha sido el preámbulo intenso de arranque del relato, con paisajes intercalados en los diálogos, ya sea de cortina para enlazar episodios, ya de escenario de separación de relatos paralelos, ya dando pie al cambio de lugares, conteniendo los mensajes de mayor fuerza que dan pauta a los diálogos. No es menos el rol metafórico, según se lee en el cierre del sexto capítulo, cuando Marcela “marchó serenamente en el silencio de la llanura, desnuda como un bronce y bañada por las débiles ráfagas de la luna que se escondía tras las montañas” (*Ibid.*, 37), acompasando los tiempos naturales a los del relato, el cierre simbólico de una disputa pasional según marca el cierre del día, se aleja el personaje

en el llano al retiro de la luna. Lapsos cíclicos inalterables. Atmósfera de la naturaleza totalizante.

Forma es sentido. A la muerte del “señor Pablo”, la naturaleza muestra voz propia lanzando su desplante, desembarazada de la historia central, “La misma tierra con sus pomas ostentosas parecía burlarse del que en vida pretendiera haberle arrancado sus secretos. No era, a la verdad, día propicio a la muerte. La madre tierra y el padre sol estaban de fiestas y había que celebrar con ellos” (*Ibid.*, 74). En congruencia con la atmósfera natural, no con el duelo por el difunto, los dolientes se marchan sin mayor protocolo, “sin que una sola palabra turbara el seco chasquear de sus guarachos y zapatones por el polvo suelto del cementerio.” (*Ibidem.*)

Mala yerba se construye sobre una espacialidad binaria rural y urbana. San Pedro de las Gallinas, con su casco de hacienda y caserío de peones, escenifica el trabajo, el progreso (referido a la construcción de una presa), la pasión amorosa y el crimen. La Villa de San Francisquito es el núcleo urbano sobre el que gravita la hacienda, escenario de la fiesta, la disputa entre hacendados, el castigo, el refugio liberador de Marcela y del enganche de migrantes rumbo a Morency, Estados Unidos. Ambos espacios sociales se identifican en los rituales rancheros y se magnifican en torno a la figura simbólica del caballo. De ahí que la narración idealice los valores genuinos de la naturaleza de San Pedro, tejidos en función del poder seductor de Marcela, que avasalla los perfiles urbanos incompetentes del alcalde y su asistente. La estrategia narrativa del paisaje se orienta en la misma dirección, representando horizontes sublimes de la llanura, la Mesa y los campos de cultivo, mientras la ciudad, de imagen desordenada, tiene su mejor momento con el triunfo y lucimiento de Julián, el hacendado.

De acuerdo con Dessau, debido al fuerte contenido de recreación literaria que le diferencia de obras y autores de la Revolución, *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez (consultada la edición de 2004), es el parteaguas de inicio de la novela de la posrevolución. Para Dessau (op. cit., 384), esta novela sería “la más importante novela mexicana moderna”, inspirada en “una ontología del carácter nacional” (*Ibid.*, 391). El relato denota la recreación de Yahualica, pueblo del Bajío jalisciense, ubicado en el contexto previo a la Revolución mexicana, cuyo advenimiento se anuncia a lo largo de la trama, el suspenso de estar “al filo del agua”, y con él construir la atmósfera del presagio, una incertidumbre sentida, nunca verbalizada, como el pueblo, sin nombre.

El escenario es presentado en las primeras diez páginas del libro como “pueblo de mujeres enlutadas”, con “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” (Yáñez, op. cit., 3), con fachada rematada en cruz. Las palabras y la sintaxis se conjugan para dejar clara la atmósfera del hermetismo, la tristeza

y su permanencia. Las casas cerradas connotan cierta forma de vida por sus signos externos, que advierten la religiosidad que permea la trama. Pueblo simple, rígido, petrificado como reloj de sol. Pueblo endurecido en el sufrimiento, en duelo, con ritmo exacto, naturalizado en su propio paisaje estático, cíclico: “Inexorable tañe la campana del alba. Inexorables despiertan las voces de los vecinos. Inexorable vuelve la rutina del día” (*Ibid.*, 38), la novedad ausente. El relato advierte el temor popular ante los signos que reiteran sincrónicamente que algo va a pasar: el proselitismo de Madero en el lejano Norte o la predicción del cometa Halley, mientras continúa la tranquilidad en el pueblo, narrado como una oración, unos mandamientos, un credo. Pero el pueblo es esquizofrénico e hipócrita, denomina agosto “mes funesto” y en seguida reprocha a quienes se van a la feria de Aguascalientes (*Ibid.*, 251), lo mismo que en vano intenta ignorar las críticas de los migrantes que regresan, o los ánimos subversivos de masones, socialistas, espiritistas y maderistas, o los ánimos estudiantiles, o los ímpetus del deseo; mantiene subterráneas las discordancias. Bajo la fantasía de que nada altera las inercias, a la vez *que* se acumulan eventos inesperados o imparables, se agudiza la zozobra, el “Miedo por nuevo por algo terreno que sucederá (...) Miedo al hombre, a la naturaleza y a la cólera de Dios” (*Ibid.*, 329), se dibuja el paisaje del miedo. Irrumpe la Revolución. Invade la noche y la oscuridad. Los sonidos de balas, gritos, llantos y tropel de caballos se alternan con sordos rumores y dramáticos silencios. El paisaje deja por un momento la simulación y la esquizofrenia, explota. A la mañana siguiente, en el templo lleno de feligreses, el cura oficia misa, “Como todos los días” (*Ibid.*, 387). Paisaje asfixiante que orilla al crimen.

Al filo del agua se despliega en cierto pueblo. Replegado por el poderoso dispositivo religioso, apenas se filtra el desdén hacia “ese pueblo sin categoría, de extraño nombre y sin referencia en los mapas” (*Ibid.*, 48), pero ha de conservarse a pesar de todo, en actitud defensiva frente a los reprobables comportamientos de la gente de las ciudades. La comunidad local disfraza desdeñosa su rencor y admiración a la capital, Guadalajara, que le subyuga simbólicamente mediante la enigmática Victoria, quien, con su presencia, trastorna a los lugareños hasta la locura.

Arrecife (J. Villoro 2012) es otra historia. Con el fondo de los relatos de sobrevivientes de diverso cuño y el lavado de dinero por hoteleras transnacionales, se ubica en el Caribe mexicano moderno, refiriendo elementos que aluden a Cancún, con el nombre de Kukulcán, la lujosa ciudad turística decadente y Punta Fermín, la precaria ciudad de residencia de los empleados. El de la voz relatora es Tony, protagonista de la novela que narra en pasado y en primera persona, dando cuenta precipitada de los acontecimientos en paralelo a la relación de los principales personajes, residentes del hotel La Pirámide, epicentro de las acciones, con ofertas de “turismo extremo” de experiencias de miedo y violencia guerrillera simulada.

Los paisajes son fragmentarios. Las vistas instantáneas son parte de la velocidad de los sucesos, revelada desde la primera página, con “La última luz de la tarde rayaba las paredes con un resplandor violáceo” (Villoro op. cit., 11), desviando de inmediato la vista. El conjunto hotelero asentado en la primera línea de playa es presentado más adelante, evidenciando la mascarada insostenible del turismo local,

Casi todos los hoteles de Kukulcán estaban vacíos. Se alzaban por la costa como mausoleos verticales (...) Los cruceros ya no se detenían en el embarcadero (...) Al atardecer, niños y ancianos vestidos de andrajos aguardaban desperdicios (...) El litoral había entrado en una fase de agonía. La ciudad turística no atendió las advertencias sobre los riesgos de construir sobre la arena (...) Las plataformas petroleras y los drenajes habían contaminado el agua (...) Sólo la Pirámide sobrevivía con éxito (...) En Kukulcán los zopilotes planeaban al acecho de un gato muerto y Punta Fermín era un arrabal con puercos callejeros (*Ibid.*, 4243 y 61).

Paisaje del desencanto. La vista sublime del mar no existe, es antes retenida tierra adentro, donde la invención urbana es un artificio descolocado a tono con la trama. Ex drogadicto, huésped y técnico musicalizador de las fantasías de La Pirámide, Tony no observa el paisaje, se integra en codependencia, una relación que incluye el rechazo de sí mismo transferido al objeto, cuya degradación espeja su deterioro físico y moral. Siente y verbaliza el paisaje, encarna su dolor. El entorno es lamentable, igual que su pasado: de los siete tonos del mar odia el azul Valium (*Ibid.*, 80), recuerdo de la adicción de su madre. Es el paisaje dispositivo de interpelación, donde la terrible naturaleza circunstancialmente se humaniza: “De lejos, su mirada me pareció cargada de odio. De cerca era peor” (*Ibid.*, 150). Es tiempo circular del pasado que le condena, y al final le salva.

Relato y paisaje se construyen en varias relaciones territoriales binarias. El discurso del proyecto turístico —aún viciado— se finca en la salvación de Punta Fermín, marcando la oposición radical entre fantasía y realidad. El D. F. es la remota tierra firme, origen y destino, mientras Kukulcán es una de sus ciudades satélite, frágil y efímera. Si la ciudad artificiosa representa un naufragio, el albergue para damnificados de los ciclones y el de mujeres maltratadas son los salvavidas inmersos en el caos. Kukulcán se ha construido en tierra desafiando al mar, que le doblega con huracanes, arrebatándole una y otra vez la playa ficticia. Kukulcán se debate con su pasado, era proyecto de turismo alternativo, a ofrecer lo mejor del país, termina siendo su contracara, vendiendo miedo, violencia, corrupción, tráfico de drogas y personas, simulación de la cultura o “colonialismo sustentable” (*Ibid.*, 182), desembocando en historia de infortunio, epitafio incluido: “Las palmeras alineadas en torno al paseo principal de La Pirámide eran mecidas por la brisa (...) Las vi con la tristeza de lo que ya pertenece al pasado pero todavía no es recuerdo.” (*Ibid.*, 226)

Comentario final

Si el paisaje es un fragmento de la naturaleza, el paisaje escrito es un segmento de la representación escrita de la realidad recreada. La forma narrativa del paisaje en la literatura es el relato visual sensitivo, cambiante en el tiempo y en las pertenencias geográficas, convertida en repositorio de fuentes acabadas de la verbalización del paisaje engarzado en la condición de posibilidad de la realidad total en tanto bella y sublime.

Así, en la *Iliada*, el tratamiento de paisaje se complejiza y dramatiza conforme evoluciona la trama, el paisaje es relato de fondo, marca el ritmo y el tono, emplea la versión alegórica de la metáfora en forma de atributo y analogía. A su vez, en la *Biblia*, el paisaje ordena los valores morales, emplea la figura metafórica de la parábola. Puede observarse que la *Divina Comedia*, se ordena el mundo real en el mundo imaginado, se asume la metáfora como forma narrativa. Mientras que en el texto de *Madame Bovary*, se opone racionalidad y romanticismo, se humaniza las cosas, el lugar, el paisaje, convertidos en sujetos. En la obra mexicana *Mala yerba*, el paisaje de pueblo o rural es idealizado, opuesto al de ciudad, incierta. Luego, en *Al filo del agua*, el paisaje de pueblo es opresivo, opuesto a la ciudad, que libera. Y en *Arrecife*, el paisaje del lugar es fragmentario, efímero, de riesgo, opuesto a la ciudad, referente estable.

Las fuentes consultadas en estas notas no son representativas de la producción literaria total, si bien son significativas para mostrar la dimensión físico espacial de las historias imaginarias como pauta de verosimilitud, así como la indefinida frontera legible del paisaje respecto de la narrativa en general. Se constata que es una porción extraída de cada obra, con afirmación propia, pero con perímetro difuso, sin limitarse a la literalidad de la palabra escrita, pues significa al y es significada por el conjunto del texto que constituye y por el que es constituida.

Referencias

- AZUELA, Mariano. (2007[1909]). *Mala yerba*, en *Mala yerba y Esa sangre*, México, D.F.: F.C.E., pp. 13-124.
- BATISTINI, Matilde. (2003). *Símbolos y alegorías*, Los Diccionarios del Arte, Barcelona: Electa.
- BOZAL, Valeriano. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor.
- BOZAL, Valeriano. (1985). Sublime, neoclásico, romántico, en *Indagación filosófica, sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, E. Burke, Valencia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia-Galería librería Yerba de Murcia-Consejería de cultura y educación de la comunidad autónoma de Murcia-Dirección general de arquitectura y vivienda del MOPU, pp. 7-44.

- BURCKHARDT, Jacob. (1985[1860]). *La cultura del Renacimiento en Italia*, vol. II, traducción y notas de Jaime Ardal, Barcelona: Orbis.
- BURKE, Edmund. (1985[1747]). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, traducido por Don Juan de la Dehesa, Valencia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia-Galería librería Yerba de Murcia-Consejería de cultura y educación de la comunidad autónoma de Murcia-Dirección general de arquitectura y vivienda del MOPU.
- CROCE, Benedetto. (1973[1901-1903]). *Estética*, traducción del prólogo de Manuel Belloni; traducción del texto de Angel Vegue y Goldoni, Buenos Aires: Nueva Visión.
- DANTE Alighieri. (2016). Purgatorio, *Divina comedia*, ilustrada por Miquel Barceló, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DANTE Alighieri. (2007). *Divina comedia*, Ángel Chiclana, editor, Madrid: Espasa Calpe.
- DE Capoa, Chiara. (2003). *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Los Diccionarios del Arte, Barcelona: Electa.
- DESSAU, Adalbert. (1996[1967]). *La novela de la Revolución Mexicana*, México, D.F.: F.C.E.
- FLAUBERT, Gustave. (1935[1857]). *Madame Bovary*, Santiago de Chile: Ercilla.
- GARCÍA, Carlos. (2008). Prólogo, en *Iliada*, de Homero, Barcelona: Gredos, pp. 7-28.
- HOMERO. (2008). *Iliada*, Introducción de Carlos García Gual, Traducción y notas de Emilio Crespo, Barcelona: Gredos.
- KANT, Immanuel. (2011[1764]). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce M. Granja, México, D. F.: FCE-UAM-UNAM.
- MALLARMÉ, Stéphane. (2012). *Manet*, Madrid: casimiro.
- MILLÁN, María del Carmen. (1962). *Literatura mexicana*, México, D.F.: Esfinge.
- PELLEGRINO, Francesca y Federico Polletti. (2004). *Episodios y personajes de la literatura*, Los Diccionarios del Arte, Barcelona: Electa.
- SIMMEL, Georg. (2014[1907-1913]). *Filosofía del paisaje*, Madrid: casimiro.
- SIMMEL, Georg. (2014[1913]). Filosofía del paisaje, en *Filosofía del paisaje*, Madrid: Casimiro, pp. 7-23.
- SIMMEL, Georg. (2014[1907a]). Los paisajes de Böcklin, en *Filosofía del paisaje*, Madrid: casimiro, pp. 25-38.
- SIMMEL, Georg. (2014[1905]). *Filosofía de la moda*, Madrid: casimiro.
- SIMMEL, Georg. (2007[1898]). Roma, en *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona: Gedisa, pp. 25-35.

- SIMMEL, Georg. (2007[1906]). Florencia, en *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona: Gedisa, pp. 37-42.
- SIMMEL, Georg. (2007[1907b]). Venecia, en *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona: Gedisa, pp. 43-49.
- TUAN, Yi-Fu. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Joan Nogué, editor, Madrid: Biblioteca Nueva.
- TUAN, Yi-Fu. (1982). *Segmented Worlds and Self. Group Life and Individual Consciousness*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TUAN, Yi-Fu. 2007[1977]). *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- TUAN, Yi-Fu. (1990). *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, N. York: Columbia University Press.
- VARGAS Llosa, Mario. (2010[1975]). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, México, D.F.: Alfaguara.
- VILLORO, Juan. (2012). *Arrecife*, México, D. F.: Anagrama-Colofón-UANL.
- YÁÑEZ, Agustín. (2004[1947]). *Al filo del agua*, México, D. F.: Porrúa.

Primera parte

**El paisaje de pueblo en
novelas de la posrevolución**

Introducción a la *Primera parte*

POLIMNIA ZACARÍAS CAPISTRÁN

Acercarnos al modo en que los paisajes de pueblo han sido representados en las novelas de la posrevolución, nos lleva a recorrer distintas obras literarias escritas entre 1947 y 1967 aun en obras posteriores que permiten un acercamiento al modo en que estos paisajes han sido dibujados en la literatura, inclusive a realizar ejercicios estéticos que nacen de la subjetividad de quien se introduce y encarna los paisajes de pueblo de modo directo, no siendo habitante de los sitios visitados.

Lejos del nacionalismo literario de factura política y también patriótica proveniente del agitado siglo XIX mexicano, bajo un clima intelectual de tradición dieciochesca abrevado en la búsqueda de identidad del ser novohispano; la creación literaria de las primeras décadas del siglo XX recogió el sentimiento por lo nacional mediante el acercamiento a la geografía y paisajes de México. Si bien el tono en los albores del siglo, como lo registró José López Portillo y Rojas se reconocía con un acento palpitante de vida y de verdad: “El asunto es mexicano; los sucesos narrados y los personajes descritos están tomados de la realidad mexicana, con puntual y elocuente sobriedad, retocando apenas sus perfiles”, hizo énfasis en un hecho pendiente: “Nuestra vida nacional está aún tan poco explotada por el arte (...); todo es virgen entre nosotros, las selvas y las costumbres, la tierra material y el mundo moral que nos rodea. Nuestras costas ubérrimas, elevadas serranías, inmensas llanuras, ricas florestas y brillantes celajes esperan todavía el pincel emocionado que los copie, la pluma elocuente que los describa”. (Portillo, 1945: 7)

Superado el debate originario sobre el deber de una literatura nacional que al igual que en la arquitectura, reclamó expresión de lo propio y como anotamos, puso en relieve los paisajes rurales y los modos de vida de sus habitantes y, superado su propósito moralizador o didáctico y más allá de la simple presentación de las más pintorescas costumbres, la literatura de la posrevolución se desplegó abrevando de los primeros romanticismos, en vertientes distintas, siguiendo la tradición española unas, orientadas hacia un naturalismo de corte francés, otras.

Las prácticas literarias de las primeras décadas del siglo XX alcanzaron, sostiene José López Portillo y Rojas en su prólogo a *La parcela* (1904), la conciliación entre la forma, “fruto de una antigua y sólida tradición -la

española- y la sustancia, en la que entraban nuestra raza y nuestra naturaleza” Aun resonaban los ecos de la Academia de Letrán, afanosa en el descubrimiento de lo que sería la expresión nacional a través de las letras y “la forja de una literatura que recogiera el saber universal, pero que a la vez interpretara lo propio incorporando el lenguaje popular como manifestación estética y literaria.”

Los textos que los autores revisan en esta primera parte del libro: Elena Garro: *Los recuerdos del porvenir* (1952), Malcolm Lowry: *Bajo el Volcán* (1947), escritor inglés; José Herrera Petere: *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca* (1963), Manuel Toussaint: *Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*, (1967), Heberto Morales Constantino: *Nabuyaca* (2017), El Centro Internacional de la Cultura del Dr. Atl, 2019, Sergio Galindo: *El Bordo* (1960) y *Otilia Rauda* (1986); *Cien viajeros en Veracruz Crónicas y relatos*, provenientes del siglo XIX y aun antes, muestran no solo la forma en que estos escritores se relacionaron con los paisajes de pueblo, los descubrieron y representaron, sino la manera en que estos textos son tratados e interpretados por los autores de los distintos capítulos.

La lectura de estas obras literarias, como lo anotara Sergio Pitó, nos permite observar no tan solo variadísimos “fragmentos del mundo (...) sino además las modulaciones del lenguaje, y el acercamiento a las artes plásticas, a la arquitectura, a la música, a los usos y costumbres, al imaginario de ese espacio y ese tiempo que elegimos”.

Con tratamientos bien distintos, los autores de los diferentes capítulos exploran la idea de paisaje de pueblo que emerge de cada texto estudiado. Así, en *El paisaje en la memoria del Ixtepec imaginario*, de Elena Garro, Eloy Méndez toma la novela *Los recuerdos del porvenir*, obra que Elena Garro escribe en 1952 y publica en 1963, observando, en los escenarios relatados por la autora, un telón de fondo, referencias territoriales o históricas, el tono a las figuras involucradas o bien un integrante más en el tejido de las historias. A partir de estos ejes, busca en el texto las singularidades de la representación paisajística encontrando en el imaginario femenino y sus relaciones sensibles con el espacio social, una conexión con la naturaleza del espacio físico donde el paisaje despliega su protagonismo.

El autor avanza desentrañando las atmósferas del Ixtepec creado por Garro, las voces e imaginarios de los personajes. Alimentándose de las diversas lecturas de la obra muestra el *paisaje matriz*, reconoce los *paisajes constituyentes* y sus vínculos con la trama porque en ella, afirma el autor, “el paisaje viene a ser metáfora”.

Alfonso Valenzuela, en *Estructura y significado: La espacialidad en la obra de Malcolm Lowry*, se introduce en la forma en que la representación del espacio resulta de la relación entre estructura y significado. Para ello, escoge una obra de la primera mitad del siglo XX situada en la Cuernavaca de 1938, *Bajo el Volcán*, escrita en 1947 por M. Lowry, un escritor

inglés vecindado en México. Cuando Andrés Ramírez, director editorial de Random House, contrató para habla hispana los derechos de *Bajo el volcán*, dijo de la obra: “En México ha tenido un impacto importante, porque sucede aquí, en Morelos. Y ha dejado una huella brutal en nuestra literatura. Es una novela memorable y absolutamente vigente, por el lado literario, de la técnica y de los recursos de la modernidad que están plasmados en términos de escritura.”

Tomando como referencia la obra de Lowry, Valenzuela muestra cómo la estructura es parte constitutiva de la atmósfera en donde ocurre la trama. Una novela prácticamente autobiográfica, en donde el autor no solo experimenta las profundidades del abismo, sino donde su agonía ética alcanza una fuerza poética. México es el país y Cuernavaca el escenario *mágico-infernal* donde la narrativa de Malcolm Lowry nos dice Valenzuela, “alcanza niveles simbólicos que trascienden lo geográfico situando al paisaje en los planos simbólico y representacional”. Como correlato del estado de ánimo de los personajes, el territorio mexicano, destaca Valenzuela, los caracteriza a la vez que los inscribe como una proyección simbólica del espacio.

Por cuanto hace al capítulo: *Cuernavaca. Los eslabones espaciales del paisaje*, María Cristina Saldaña Fernández, su autora, trabaja con la obra *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca* (1963) de José Herrera PETERE, un refugiado español. La obra se sitúa en los años 40, ciudad que el autor habita entre 1942 y 1944. Además de la historia trágica del protagonista (un joven espía nazi obligado a trabajar en una célula de espionaje situada en la ciudad mexicana de Cuernavaca, cuyos miembros se hacen pasar por importadores de cerveza alemana), el autor paralelamente narra la historia de una familia de refugiados españoles que ha sido empleada en una tienda de «curiosidades mexicanas» recién inaugurada en Cuernavaca por un empresario francés.¹

Tomando esta obra como material de trabajo, Cristina Saldaña se introduce en la Cuernavaca de los años 40 como paisaje constituyente, para identificar los eslabones que la relacionan con otros paisajes y personajes que confluyen en la ciudad. La autora observa en la obra, las interacciones de grupos sociales de distintas procedencias, entre los que se encuentra “el sufrido pueblo mexicano”, y en cada uno de ellos, un eslabón que al articularse conforman del paisaje de Cuernavaca. La ciudad funge, así como un atractor de grupos de distintos orígenes que permanecen expectantes de un devenir, incierto para unos, prometedor para otros. Una Cuernavaca donde la temporada de lluvias se resiste a terminar, donde a mediados de mayo estalla la primavera, fundiendo en su espacio, las pasiones humanas, observa Saldaña.

¹ Mario Martín Gijón, *Una novela rescatada del olvido: Profunda retaguardia...* Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXI, 85-96.

En *El paisaje de Taxco imaginado, por Manuel Toussaint*, Osbelia Alcaraz, se interesa en la puesta en valor del patrimonio de Taxco como objeto de interés turístico, a través de la literatura del “paisaje de pueblo mexicano” en el período posrevolucionario. Para ello, indaga en el texto de M. Toussaint: *Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*, (1967), quien da cuenta de sus impresiones cuando recorrió el pueblo de Taxco de Alarcón, en el año de 1928. Alcaraz sigue los pasos del historiador de arte quien pone en papel la manera en que su subjetividad abraza los sitios recorridos.

Al lado de lo que hoy identificamos como patrimonio edificado, se articula el ambiente natural y la sociedad taxqueña, donde, observa C. Alcaraz, el autor combina sus vivencias con su imaginación, mostrando que el paisaje siempre está cargado de significados y simbolismos sociales y culturales. Así, destaca la autora, el paisaje se visibiliza o invisibiliza según convenga al interés turístico. De esta manera, subraya Alcaraz, en el relato del paisaje de Taxco, Toussaint refiere como imágenes centrales de la ciudad sus calles empedradas, sus plazas y fuentes, la arquitectura de la parroquia de Santa Prisca y San Sebastián, las capillas y las casas, en una narrativa cargada de emoción donde la belleza del paisaje se carga de una espiritualidad que exalta las singularidades de Taxco.

José Francisco Gómez y Beatriz Eugenia Argüelles en su texto: *Paisajes regionales posrevolucionarios de Chiapas en Nabuyaca de Heberto Morales Constantino*, destacan nuestro ser histórico y siguiendo a Méndez (2019) el valor de los relatos literarios para conocer los contextos histórico, social y cultural de una época pasada. Para identificar las claves, significados o simbolismos contenidos en la trama de la obra, parten de la consideración *paisaje/espacio* donde operan la subjetividad u objetividad de la contemplación.

El material de trabajo de Gómez y Argüelles es la novela *Nabuyaca* de Heberto Morales Constantino situada en la década y un poco más de 1930, protagonizada por un indígena chamula. Los autores buscan desentrañar las representaciones literarias del paisaje de Chiapas contenidas en la obra poniendo al descubierto un paisaje de pueblo en ocasiones imperceptible. Un paisaje que rescata la época postrevolucionaria, donde se mezclan la riqueza de una diversidad geográfica con las emociones de los personajes que cuentan historias de inequidad, injusticia, con una mirada a la vez romántica y trágica, concluyen los autores.

En *Talpa. Tan allá, tan lejos*. José Alfonso Baños nos propone un ejercicio estético a través de un viaje de peregrinación, y un recorrido interior. De este viaje el autor anota “El destino aparente es llegar a los pies de la Virgen del Rosario en la Basílica de Talpa, pero la meta final es un proceso de conversión interior”. En este proceso y tomando palabras prestadas de diversos autores el autor descubre un fragmento de la sierra jalisciense que traduce en paisaje matriz que arropa, acompaña y (se) co-

munica con los peregrinos, mientras un paisaje constituyente es modelado con la narrativa de lugares emblemáticos en la ruta de peregrinación.

En el capítulo *Utopía, imaginario y paisaje sublime: El Centro Internacional de la Cultura del Dr. Atl*, Milton Aragón Palacios, autor del texto, se propone hurgar en el paisaje como “símbolo representado con un sentido dado desde su puesta en valor”. En ello la construcción social del espacio que puede implicar, queda bajo el plano que interesa: la representación del paisaje en términos de conocimiento. M. Aragón reconoce la construcción primera del paisaje por medio de la imagen y la mirada en un orden de lo visual y lo sublime, pero también su pertenencia a un “fenómeno social vinculado a un imaginario espacial” donde lo que opera es la percepción sensitiva, aun del lector sobre el autor.

De esta manera, siguiendo la pista del sentido del paisaje, M. Aragón se adentra en la narrativa de un lugar utópico (la Ciudad Ideal del Dr. Atl) para marcar las coordenadas significantes desde la visión de un pintor. Por ello, se propone abreviar en el romanticismo y su correlato con la metáfora del hombre como microcosmos, sosteniendo que su ciudad utópica “tiene el dejo del espíritu moderno del conocimiento” lo cual precisa observarse también “en clave de los imaginarios tecnocientíficos”.

Finalmente, en *Viaje a lo sublime*. El lenguaje paisajístico del territorio, de Polimnia Zacarías y Cristóbal Arellano exploran la idea de “paisaje de pueblo mexicano” a través del acercamiento literario y de interpretación de la imagen escrita, que sobre Las Vigas de Ramírez -una localidad situada en la región montañosa del Cofre de Perote en el centro del Estado de Veracruz-, aportan tanto Sergio Galindo en dos de sus obras: *El bordo* (1960) y *Otilia Rauda* (1986), como las crónicas y relatos de los viajeros de los siglos XVIII y XIX que recogió Martha Poblett (1992). Los autores plantean un abordaje desde los campos de la estética, del arte y del mundo fenomenológico, considerando que los personajes, las tramas y las configuraciones espaciotemporales, se sintetizan en los paisajes representados.

El modo en que los personajes descubren y se relacionan afectivamente con su entorno natural, la forma en que interactúan y dan sentido a sus experiencias dentro de un mundo social histórico compartido y cohabitado, así como la comprensión de los paisajes como realidad simbiótica edificada por el ser humano, donde la belleza natural es subsumida por sus habitantes son las rutas seguidas por los autores para perfilar las formas subjetivadas del paisaje que Sergio Galindo les hace habitar y los viajeros deciden explorar.

Los ocho textos que contiene esta primera parte del libro nos muestran la riqueza de abordajes, las distintas miradas e interpretaciones que los paisajes rurales contenidos en las diversas narrativas literarias son capaces de desplegar. Bien empleando como puntos de partida textos literarios provenientes de la posrevolución mexicana, de la llamada modernidad o

contemporáneos, bien, realizando ejercicios literarios, estos textos muestran que, en tanto invención visual, el paisaje está cargado de significados y coloca como protagonista a quien observa.

Paisaje y memoria en el *Ixtepec* imaginario, de Elena Garro

ELOY MÉNDEZ SAINZ

Benemerita Universidad Autónoma de Puebla

mendez.sainz@gmail.com

Resumen

De la lectura de la novela *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, se desprende la indisoluble relación de la trama con el paisaje de pueblo mexicano en la atmósfera de la posrevolución y guerra Cristera. La compleja estrategia narrativa de la autora delinea la secuencia del tiempo en su circularidad, condensando en el lugar los conflictos de la época en torno a la centralidad de las mujeres en relaciones sociales frágiles y violentas exhibidas desde la intensidad de sus subjetividades. Los sentimientos son visibilizados en el paisaje cambiante, paradójicamente cerrado, asfixiante y continuo.

Introducción

Elena Garro publicó la novela *Los recuerdos del porvenir* en 1963, si bien nos basamos en la edición de 2019. Nacida en Puebla, en 1916, resiste al olvido inventando Ixtepec, confesaría la autora a Miguel Ángel Quemain, en “Elena Garro. El porvenir, una repetición inanimada del pasado” (*Revista Mexicana de Cultura*, No. 46, 15 de diciembre de 1966, cit. de I. Mellado 2019, 322), por eso se erige en la voz de la memoria ante quienes olvidaron aquel momento intenso de la vida en el México de la guerra Cristera, en el espacio físico real de Iguala, donde ella vivió parte de su niñez y adolescencia (M. del C. Santibáñez 2008, 239; G. Mora 2014, 15).

Ixtepec es el pueblo imaginario que Elena Garro construye en la novela. Lo forma con los lugares donde se despliega la trama en el contexto de la guerra Cristera. Destaca dramas locales que expresan el desgarramiento nacional mexicano de la época, difundiendo imágenes poderosas de lenguajes y relaciones sociales atávicas encarnadas en personajes entrados en el conflicto de ruptura y continuidad.

Los escenarios relatados ambientan las historias al servir de telón de fondo de la acción, o brindan referencias territoriales e históricas verosímiles, o dan el tono a la circunstancia de los acontecimientos, o hasta se integran en las figuras involucradas en el tejido de las historias. Las siguientes notas recogen reflexiones sobre estas figuras como eje, lo que permite hurgar en el proceso de configuración del paisaje de pueblo a partir de una obra destacada de la literatura mexicana, de una autora de la época permeada por la realidad nacional, en la que enfatiza la perspectiva de territorios provincianos, sobre todo de Iguala, Guerrero. La cuestión es cuáles son las singularidades de la representación paisajística, sosteniendo que abona en las representaciones literarias del imaginario femenino, del rol de la figura de la mujer inserta en la imaginación como sujeto actuante en la trama, de los sentimientos que tejían y daban lugar a cierta atmósfera de religiosidad y culpa. Habrá de dilucidar estas relaciones sensibles desplegadas en el espacio social y su conexión en la naturaleza del espacio físico en el que se trazan los rasgos del paisaje.

Se esbozan en el primer apartado de las notas que siguen las nociones conceptuales básicas relativas a la narrativa que interesa, en esferas distintas ligadas sin solución de continuidad, ofreciendo en seguida la sinopsis de la obra en torno a las imágenes centrales del entorno. Luego, la lectura de las distintas versiones o acercamientos al texto que discurre en el pueblo, que se va descubriendo y haciendo lugar al tiempo del relato, apoyada en las nociones ‘paisaje matriz’ y ‘paisaje constituyente’, útiles en la detección de la construcción de los lugares cambiantes y apropiados para la secuencia de acontecimientos. Es relevante la configuración de los diversos planos, ante todo el primer plano, estructurado por la figura femenina, con centralidad en la atmósfera. El cuerpo mismo de las mujeres protagonistas encarna escena y escenario, recurso empleado en la autoexploración de la dimensión de un interior extendido al exterior para dar sentido al todo. Se termina concluyendo cómo el paisaje irradia protagonismo, siendo sensible a la valoración de género al feminizar los lugares. Desde luego, la aportación de la lectura abre apenas una línea a trabajar que exige la formulación de herramientas que permitan hilar más fino.

Atmósfera

El motivo de la configuración de paisajes en la narrativa literaria es la creación de una atmósfera apropiada a la historia que les contiene y en la que son contenidos. En el presente texto ha de entenderse por atmósfera el conjunto de elementos del relato que confluyen en la creación de cierto estado de ánimo o ambiente emotivo de la circunstancia del relato; advierte los íntimos sentimientos de los personajes y delata sus emociones. Si se

entiende por trama “el arte de contar y de seguir una historia para llevarla del comienzo a través del medio hasta su conclusión” (Ricoeur 2014, 157), la atmósfera muestra el escenario en que se desenvuelve la trama, con la que interactúa y hasta se integra; impregna la voz relatora e incluso a quien se relata. Siendo fondo de escena, el paisaje no vacila en acercarse e invadir la dinámica del escenario, es decir, llega a permear los distintos momentos del relato si es necesario. Es contexto del acontecimiento que comparte y no hay manera de evitar su conversión en acontecimiento o agente.

Es así porque el paisaje emerge en el mundo sensible del arte para transmitir mensajes imaginados al receptor de lo imaginario escrito. Nunca mejor dicho que en Rilke, “...ese nítido grito de pájaro/en el instante de nacer, reposa/inmenso como el cielo, sobre la selva marchita/ Todo acude dócilmente a reunirse en este grito./ Todo el paisaje parece reparar en él” (Cit. en Bachelard 1983, 277). Consigue su finalidad de decir: hace “ver”, da “lugar”, transmite el “sentimiento”, despierta la “emoción”, discurre en el “tiempo”; ingenia “lenguajes” y con ellos los códigos para comunicar la dimensión invisible de las subjetividades expresadas en la naturaleza, en las relaciones y aún en objetos inanimados. Entendido de esta manera ha persistido lo suficiente al grado de resistir los recientes esfuerzos en extraerle su carácter fáctico, autónomo de lo inconmensurable, una reacción legítima del espíritu científico ante la difusión de la noción de paisaje a cualquier vista de cualquier ámbito de la realidad, cuando lo visto real o imaginado no escapa a la percepción ni al registro. Y porque la reflexión científica no prescinde de la imaginación.

Quien lee “ve”, es receptáculo procesador de emociones y sensaciones, transfiere para sí el contenido literario. Espejea la trama. Lectura mediante, dialoga con la autora o autor de las historias. La sensación es respuesta a la escritura de mensajes con frecuencia visuales, presentes, por ejemplo, en Saramago (2001), cuando visibiliza el sentido de la vista en nuestra cultura mediante el lenguaje cotidiano al narrar –con inevitable ironía– las vicisitudes de personajes súbitamente cegados. En su ambigüedad, el dato del relato figurado le refiere al contexto externo de lo real histórico, necesario a la verosimilitud de lo que se cuenta, siendo una función con frecuencia asignada al paisaje, justo reconocible en tanto fragmento de la naturaleza ilimitada, entendida por el paisajista como “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y desvanecerse de las formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal” (G. Simmel 2014, 8). Siendo des-naturalizadas las franjas con su des-encaje de la continuidad natural del universo, son recreadas al modo de habitáculos de las acciones. La obra literaria crea su propia continuidad interna autorreferida, en la que todos los elementos se integran, no hay cosa o signo extraño, todo engarza en la secuencia de eventos y sus consecuencias.

Aunque en ocasiones lo parezca, la presencia del paisaje no es meramente testimonial, aparece en modo relacional, forma parte del relato. En último término, el todo coherente del argumento plasmado en el texto configura paisaje. Lo hace al ofrecer la vista poliédrica conseguida cuando cuenta un mundo entero en sí mismo que emerge como pieza desgajada del continuo de la literatura y las historias. Dentro de la individualidad de la obra, como la novela, el cuento o el poema, se incluyen a su vez relatos breves de encuadres de paisaje, cuya singularidad –que puede ser “óptica, estética o sentimental (G. Simmel, *ibídem.*)– es razón suficiente para incluirlo en la obra al haber vínculo entre paisaje y trama. Un vínculo necesario debido a la imagen paisaje que ampara acciones permeadas de emociones y sentimientos. La singularidad del tramo de naturaleza seleccionado para representar paisaje consiste en la posesión distintiva de cierta “unidad de sensación” (*Ibid.*, 12) que define su atmósfera o “tonalidad espiritual” (*Ibid.*, 18). O sea, el paisaje no existe previo al relato, no le esperaba apostado en sitio alguno, ambos son figurados al unísono. En el continuo de la naturaleza del relato, el paisaje es fragmento o cuadro que se engarza; más todavía, es relato integrado al relato central. Reaparece cambiante cuantas veces resulta necesario al tono de la secuencia de la trama. Es arbitrario desgajarlo porque suele no tener límites textuales claros sin dejar de ser notas distintivas. Si se desgaja para el análisis habría de hacerlo a condición de evidenciar el vínculo con los pasajes adyacentes de correlato, sin esos enlaces carecería de sentido. El vínculo con la acción o sentimientos desplegados da sentido al paisaje.

El relato del paisaje observa ciertos elementos comunes con el paisaje pintado. En la representación pictórica de vistas, que recorta y extrae franjas visuales de la realidad para realizar cuadros, la vinculación se da por supuesta. Una vista en un el cuadro tiene significación en la medida de las relaciones con el exterior que no incluye, un exterior que sólo existe en la mente de quien observa. El espacio así recortado y dispuesto narra, en actitud literaria. Gauthier lo evidencia en varias ilustraciones periodísticas de finales del siglo XIX que son composiciones, a pesar de basarse en “hechos reales” (G. Gautier 2008, 73). Nada casual, según Gauthier los personajes representados en dichas ilustraciones “parecen posar para el público”, consiguiendo expresar con una imagen varias escenas a manera de desenlace de algo que ha ocurrido, a la vez que se anticipa lo que enseguida podría suceder, o sea, una “secuencia” de acontecimientos. Cada viñeta se satura de acciones con el propósito no tanto de informar de los hechos, más bien “se encarna un sistema conceptual anterior en elementos visuales (...) se hace hincapié en la puesta en escena” (*Ibid.*, 76). O, más exactamente, se subraya la puesta en imagen del o los acontecimientos. De modo que al verlas en la prensa se genera la expectativa de los sucesos, no sólo de algo que pasó, también de algo que va a pasar y que el reporte periodístico

informa y presumiblemente aclara ofreciendo su verdad de lo ocurrido. De manera análoga, el paisaje escrito es una suerte de cuadro que funciona de correlato. Se ubica en secuencia que le vincula. El vínculo es el magma de conexión entre las partes relacionadas.

Los pasajes que aluden al paisaje encajan elementos del espacio físico en relación compleja y cambiante con el espacio social representado. Espacio físico y espacio social son momentos continuos, interactuantes. Suele escribirse una composición general que contextualiza la obra en la geografía, ubica condiciones dentro de las cuales se transita y eventualmente se sale, es el fondo del escenario de conjunto. Esta suerte de trazado de la vista del universo de cada obra sería el paisaje matriz, a su vez compuesto de paisajes constituyentes, que, derivados del anterior, están orientados a crear la ilusión del estar-ahí, donde suceden las cosas en una circunstancia determinada o ilusión del ser-ahí, lo que lleva el fondo a planos compositivos más cercanos en los que se aprecian rasgos de los personajes, del entorno, de las acciones, y, desde luego de las emociones. Lo anterior aplica por analogía la propuesta de Ducrot y Todorov (1981, 269): una frase matriz o principal, integrada por frases constituyentes o subordinadas da lugar al enunciado. Con el estar-ahí de la emoción se plasma la atracción a estar-ahí imaginado a quien lee, ya que “el elemento emocional se encuentra en la obra y no es introducido por el lector” (Tomachevski 2017, 274).

A pesar de que ambos tipos de paisaje forman unidad, se diferencian al comprender la fluidez narrativa al paso de la maleabilidad perceptual. Son el mismo espacio, diferentes lugares. Cambia el momento y el punto desde el que se ve el espacio físico fundido en la trama con el espacio social y a la inversa. La cambiante relación entre lugares, del espacio físico y el espacio social es advertida en el análisis de *La educación sentimental*, de Flaubert, donde las posiciones de los personajes son asociadas a lugares, tanto como sus productos. De esta novela, P. Bourdieu (1995, 71-75) rescata y reconstruye el mapa del paisaje urbano del corazón parisino de la primera mitad del siglo XIX, mostrando la correspondencia social histórica con los cambios expresados en los tránsitos espaciales del relato, sosteniendo enseguida que “las estructuras objetivas del campo de producción son el origen de las categorías de percepción y de valoración que estructuran la percepción y la valoración de las diferentes posiciones que ofrece el campo y sus productos” (Ibid., 249). De ahí –sigue Bourdieu– la transferencia que el novelista haría de su posición y vivencia reales en la posición dentro del tejido urbano de los personajes ficticios de la obra, luego partícipes de las reuniones en salones, galerías, barrios y calles que escenifican relaciones de poder y distribución diferenciada del capital cultural.

Según P. Bourdieu (2000, 120), en los lugares reales, “así como el espacio físico se define por la exterioridad recíproca entre las partes, el espacio social se define por la exclusión mutua (o la distinción) de las po-

siciones que lo constituyen, es decir, como estructura de yuxtaposición de posiciones sociales”, con lo que sugiere destacar los componentes primarios de la obra literaria. En ésta, el espacio físico es prolongación natural del espacio social y lo mismo puede decirse del paisaje como extensión humanizada de la interacción de los personajes o de las observaciones de la voz narradora. El paisaje literario se distancia del espacio físico (real) por ubicarse desde luego en la dimensión imaginaria de la realidad, forjándose para ello en el clima emocional adherido a las representaciones morfológicas y significativas de las cosas en sus interrelaciones.

Ixtepec

Viéndose paisaje a sí mismo, el pueblo relata su propia historia. Ubicado en el sur del México de los años de la guerra Cristera, se cuenta en dos partes. En la primera, prevalece la atmósfera de la cotidianidad espesa del miedo reprimido de la comunidad regida por tropas de ocupación del régimen revolucionario triunfante, que continúa la guerra manteniendo una interminable confrontación intestina de baja intensidad en el poblado a través del destacamento comandado por el general Francisco Rosas, apellidado ajeno a la personalidad sombría de su portador.

El espacio social se diferencia en núcleos de interrelaciones tensas. Entre las familias locales de relumbré, Isabel, la hija de los Moncada, destaca en la vida familiar y cruza el tejido social organizado en tres grandes ámbitos, dos de ellos protagónicos, el de los militares y el de los civiles, además del tercero, que cubre el fondo, el de “los indios” –en imagen indistinta de “los pobres”. Los dos primeros, confrontados, surten de voces la trama con los personajes infaltables en la provincia de la época: el general –con su cuerpo de oficiales–, los ricos, el cura, el boticario, el loco recurrente, las prostitutas, el sacristán, la solterona, la casadera y la amplia feligresía. Los indios, como la tropa, carecen de voz y de individualidad, salvo Félix, el sirviente que se escurre en el primer plano la casona de la familia Moncada, reservando con prudencia el rencor de la sumisión forzada, o la fugaz presencia de Sebastián. El fragmento de las fuerzas federales es el brazo extendido de los ganadores, detentan privilegios, o capital simbólico, no comparten su posición de poder pleno delegado en un rincón del territorio; las familias de pretensiones criollas es el rescoldo de la facción local de los perdedores en el país, resienten pérdidas de capital económico y político, apostados en el capital social suficiente para mantener una posición local de poder apoyada en el magma cohesionador de la religión; los indios han perdido la oportunidad de recuperar el poder económico y social que les permitiría triangular de contrapeso en el tablero social de Ixtepec.

Las voces pertenecen a personajes ubicados en posiciones definidas de los ámbitos respectivos. Rosas y con él la minúscula jerarquía militar exhiben el dominio obtenido en la victoria revolucionaria -ocupando el vacío del poder civil-; subvierten la moral pueblerina haciendo gala de amantes, trofeos de guerra extraídas del mundo urbano y lugares remotos, figuras ajenas y hasta exóticas que ostentan en la plaza y callejuelas empedradas para despertar envidia y deseo inconfesados; tras el uso del cuerpo de Julia -el trofeo mayor, que imanta la atmósfera en una ruta distinta y distante de Isabel-, el macho dominante Rosas es subyugado por el imaginario de lo femenino que le mantiene fuera y nunca le permitirá entrar, porque ella está refugiada en su memoria y él desea asaltarla en un presente al que Julia no pertenece. Si no por la fuerza, nunca podrán los militares franquear la frontera del ámbito civil y religioso, donde las familias y el cura se protegen, se comunican y muerden el miedo con el silencio que priva en la casi total ausencia de vida pública, de residuos apenas escondidos en las casas, donde el lenguaje hablado ha sido sustituido en gran medida por los signos de los rituales acompasados por el tiempo atrapado en los relojes suspendidos en los muros y la torre de la iglesia. El ámbito indígena, en subordinación enigmática y escurridiza a los otros dos, se mueve amenazante e impenetrable, a manera de presencia testimonial y memoria de Zapata sacrificado, la derrota que les desplazó y dejó sin palabra a manera de fantasmas incomprensibles a exorcizar mediante el exterminio, dejándoles colgados para al fin confiar en su indefensión.

Emerge repentina la ilusión. En la rutina ignominiosa irrumpe Felipe Hurtado -el fuereño enlazado en la memoria de Julia, como acudiendo a su llamado- encarnando sin querer el cambio con la promoción del teatro, arte inesperado enseguida identificado con la magia de lo distinto liberador, encendiendo en las familias agrupadas en torno a los Moncada la flama de la ilusión de actuar las fantasías reprimidas -una suerte de fuga premonitoria. Junto a esta pulsión del ensueño se advierte la desgracia, se estrechan las ventanas del relato y el miedo se palpa en el silencio irrespirable. Mas la súbita paralización extraordinaria del tiempo ampara la fuga de los amantes, Julia y Felipe, que se esfuman.

En la segunda parte se muestra la continuidad de la vida cotidiana a pesar del caótico tránsito de la guerra de Revolución a la guerra Cristera. Retoma centralidad narrativa la familia Moncada, y en ella Isabel, sobre el suelo cimbrado por la supresión del culto en la iglesia, el único espacio colectivo que reunía a pobres y ricos, lo mismo ahora convulsionados por la censura y la masacre represiva, cercenando violentamente el espacio del consuelo en la oración y comunidad ritual de los derrotados, de nuevo encaminados al inútil sacrificio en su resistencia soterrada.

No quedará más que la sierra y las casas. Aquélla desde siempre es territorio "natural" de indios y rebeldes -dada su extensión y topografía

incierta-, a quienes se sumará el cura en fuga, éstas de las familias con nombre y apellido, que, desterrado el teatro, son escudriñadas por la tropa. En una de ellas se abre paso una insólita fiesta en la que se condensa y hace crisis la tensión ubicua entre militares y familias, que difícilmente enmascaran el miedo, el odio y la soberbia en el protocolo de salón. El escenario montado y sus actores son observados desde afuera por los pobres excluidos. De la crisis surge la tragedia, la traición, el vaciamiento de las casas, el enmudecimiento de las familias, la partida de las amantes y la pasión espuria de Isabel por el general que ha masacrado al pueblo y fusilado a su hermano.

Atrapada en la encrucijada sentimental Isabel se convierte en piedra. Aquella piedra desde la cual el pueblo se relata a sí mismo, cerrando el círculo mágico de las voces y los tiempos en el contrapunto del título de la novela. Siendo una trama permeada con los valores y rituales católicos, es significativo que se haya acudido a la figura profana de los mitos griegos para exacerbar la culpa y la condena. Crono devoraba a sus hijos para no ser destronado, pero uno de ellos, Zeus, es sustituido por una piedra que el padre traga y vomita para ser convertida en objeto de culto (Graves 2017, 55 y ss.). En *Iliada* se relata la serpiente que devora ocho polluelos y a la madre, por lo que es convertida en piedra por Zeus (Homero 2008, 58). En otro mito, Sísifo es castigado con la tarea eterna de rodar una pesada piedra montaña arriba, desde cuya cima debe soltarla para que rueda cuesta abajo en el lado opuesto, cosa que nunca logra, pues la piedra le hace volver a la base, justo cuando está a punto de llegar al punto de quietud (*Ibid.*, 322), relato al que se alude en la novela de Garro, cuando Isabel hecha piedra es rodada cuesta arriba durante toda la noche. Transformada en piedra, Isabel —es el pueblo, es el paisaje— se niega a verse, connotando el castigo de convertirse en piedra a quien viera a la Gorgona Medusa en el mito de Perseo (*Ibid.*, 352 y ss.)

Lecturas

Véase ahora una serie de lecturas sinópticas de la obra recogidas en reseñas de *Los recuerdos del porvenir*. Éstas aportan algunas de las múltiples interpretaciones de la novela, dimensionando su relevancia e inserción social e histórica.

La *primera* lectura seleccionada es obra de Martha Robles (1989). Para ella, Ixtepec viene a ser el lugar de confluencia del ámbito conservador, del acomodo según la norma rígida de pautas añejas de comportamiento con los anhelos íntimos en un futuro en el que se cifran recuerdos. Esta paradoja de la fusión del tiempo pasado y el por-venir, suspende la experiencia del presente dando por hecho lo inconfesado de los personajes, haciendo

“de la vida su falsificación en cada casa y de cada personaje” (*Ibid.*, 127) a manera de contención de las pulsiones, encaminada a la “devastación y esperanza cancelada [donde] Realizar el sueño representa la situación límite de sus protagonistas y desde tal orilla recurre al sinsentido a la falta de salidas racionales” (*Ibid.*, 128). Los personajes caminan en el pueblo “entre cuartos oscuros, callejuelas y casonas habitadas por fantasmas y rumores” (*Ibid.*, 129), ilustrando con la casona de los Moncada, para luego detenerse en la de doña Carmen, escenario de la fiesta, episodio central de la tensión y ruptura de las familias locales frente al grupo de oficiales de la milicia que ha ocupado el pueblo, tras lo cual “la vida, en Ixtepec, quedó petrificada con las señales del recuerdo.” (*Ibid.*, 131)

Segunda. En M. León (1998), Garro parte en sus obras de una actitud crítica a la visión dominante, en este caso sobre la Revolución mexicana y la guerra Cristera, donde “parece estar basada en un virtual funcionamiento de la memoria, entendida como reunión y preservación de la experiencia” (*Ibid.*, 18). Asume la visión de los perdedores. Así Ixtepec, “una comunidad cerrada y aislada de la corriente general del país” (*Ibid.*, 20) que imagina desenlaces distintos a los existentes en su dura cotidianidad; ingenia la autodefensa ante la opresión ejercida por la partida local del ejército federal, encarnando el “mundo al revés” de instituciones locales trastocadas, deslizándose hacia el teatro y la poesía. La relación comunitaria con los hechos reales se nutre “de sus expectativas más que de realidades cumplidas” (*Ibid.*, 21), una condición que incide en la multiplicidad de la vivencia, por lo que “tiempo y espacio se abren, se convierten en algo que se va construyendo en la marcha, por las necesidades expresivas de ese sujeto de la enunciación que es el yo-memoria de Ixtepec y por la constante puesta en diálogo de concepciones diversas”. (*Ibid.*, 22)

Tercera. M. del C. Santibáñez (op. cit.) subraya en la novela de Garro la relación de los personajes femeninos con su contexto social, en el que sienten “frustración, desasosiego, desilusión, desconfianza” (*Ibid.*, 239) sin encuadrar en el entorno social, en el que están incómodas y aspiran a otras condiciones más confortables. Del espacio físico menciona “la evocación del melancólico tema de las ruinas, de la desolación, del desengaño, de la traición, del silencio de la soledad” se corresponde con “un recuerdo que sirve para acentuar la emoción del pasado y la inquietud del porvenir” (*Ibid.*, 245). En la circunstancia problemática, las mujeres muestran desapego de la vida, se reducen a su “presencia física”, buscan “la expresión del recuerdo, atrayendo y seduciendo lo pasado, reproducido en el recuerdo femenino con cierta relevancia, a destacar lo real con lo ideal” (*Ibid.*, 246), observando los tipos de mujer representados por “las amantes”, las “vale-rosas” y aquellas que se perfilan como Isabel.

Cuarta. P. Rosas (2008) reconoce la energía poética en la escritura de la autora, quien, como nadie, refiere en la novela el horror vivido por el

país durante el gobierno revolucionario de Calles. Ixtepec, símbolo de la nación mexicana, llega a fundir la visión indígena prehispánica con la de la conquista, visible en los sesgos mágico y romántico. El lugar estaría poblado de muertos, una forma de aludir al fracaso de la Revolución, mostrado en la ausencia del cambio buscado, en la repetición de las anomalías por los regímenes establecidos. Por ello la centralidad de la memoria.

Quinta. A L. Moreno (2019) le asombra el narrador, que es Ixtepec, el pueblo. Es un vocero que habla por la memoria investida de vitalidad, que “no sólo ve sino padece y objeta, y se camufla en omnisciente (...) un omnisciente que todo lo sabe no porque todo lo vea, sino porque todo lo es” (*Ibid.*, 328). Un todo que crea “realismo mágico” dotado de características de lugar engarzado en el México pleno de pueblos inmolados reducidos a no lugares, ante lo que Moreno se decide por “el narrador y con las mujeres que la pueblan” (*Ibid.*, 329), entre las cuales está Isabel, presente a lo largo del texto “poseída por la libertad” (*Ibid.*, 330); también están las amantes de los militares representando “el mito de la mujer encerrada que aun así tortura y pide” o Julia, sólo con “poder sobre su cárcel” (*Ibid.*, 334). Tras respirar el clímax del libro, Moreno exclama “todo amor es imposible” (*Ibidem*).

Sexta. C. Sanín (2019) cuestiona la denominación “realismo mágico” –en la que ubicaría a Garro, lo mismo que a Cervantes o García Márquez– en tanto deriva del colonialismo. En su lugar lo acepta como expresión barroca, definida en el juego varias temporalidades simultáneas, con lo que desafía “la lógica de las causas y las secuencias”, ejemplificando con una frase de Garro, “desde que los zapatistas me quemaron la casa, se me queman los frijoles” (*Ibid.*, 344); Santibáñez la llama, también en Garro, “retórica barroca” (op. cit. 239). En la misma línea, coloca “a la mujer -...- en el centro de la multiplicación de los tiempos y la división de los mundos (C. Sanín, op. cit., 345).” Más que la mujer, es la presencia de lo femenino, que en la obra es “el límite del mundo, de la historia y de la ley” (*Ibid.*, 346), así, el general Rosas, el tirano de la trama, al transgredir la ley su desliza al igual que su amante Julia hacia otro mundo distinto al que vive la comunidad de Ixtepec, “se feminiza” (*Ibid.*, 347). Decidido a hablar, el pueblo narrador está apoyado en la piedra que se ha convertido Isabel, ubicada en el tiempo del lugar, “habría que preguntarse qué es real tras la apariencia de la ‘piedra aparente’, y cómo el surgimiento del deseo de la mujer es el nacimiento de una piedra: la aparición de un lugar” (*Ibid.*, 349)-

Paisajes en *Los recuerdos del porvenir*

Respecto a la trama, el paisaje viene a ser metáfora. Es núcleo de los significados y sentimientos en seguida desplegados. Es objeto abierto a múltiples lecturas, no encripta sus significados, que más bien son transferidos

al correlato. El abordaje del relato de paisaje distinguiría la atmósfera y su vínculo con la trama. La primera se representa mediante una serie de frases: cada una en sí misma expresa el tono sentimental que se pretende transmitir, y la unidad que le anima se confirma y matiza con todas como conjunto; el segundo sería el elemento de enlace temático de la trama con el paisaje a manera de continuidad, reacción, reflejo o contraste, siendo en esta obra también paisajes constituyentes.

Paisaje matriz. Desde las primeras líneas se relata el paisaje matriz (figura 1). A la manera de guía de forasteros, la mirada hace tierra, se conduce de la panorámica del pueblo a los rincones. Lleva la lectura a la noción central de la novela, la memoria visual, cuya vista de sí misma es multicolor y transtemporal. A lo largo del texto hay girones que le complementan, sólo seleccionado el fragmento final, de cierre significativo y contrapunto.

Atmósfera	Vínculos y paisajes constituyentes
<p>Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente (...) Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (...) Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco. Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes. Mis casas son bajas, pintadas de blanco, y sus tejados aparecen resecos por el sol o brillantes por el agua, según sea el tiempo de lluvias o de secas (...) Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme.</p> <p>...</p> <p>(...) fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos (...) hubo un tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia (...) Cuando la revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños, fusilados antes del incendio (...) Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes (...) Mi gente es morena de piel. Viste de manta blanca y calza huaraches (...) Se mueve despacio, habla poco y contempla el cielo. En las tardes, al caer el sol, canta.</p> <p>...</p> <p>Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina, como una premonición de mi nacimiento. Un punto luminoso determina un valle. Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días (...)</p> <p>...</p> <p>El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco. Miró al cielo fijo y al campo imperturbable e idéntico a sí mismo: redondo, limitado por dos noches iguales. Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible.</p> <p>...</p> <p>En Ixtepec, el día pasaba agobiado de desdichas y cada uno se inclinaba sobre sí mismo, esperando el final de aquellas horas que parecían no querer irse de mis esquinas.</p>	<p>La memoria</p> <p>El atrio de la iglesia</p> <p>La plaza y las calles</p> <p>La casa de los Moncada</p> <p>La culpa</p>

Figura 1. Paisaje matriz, pp. 15-18 y 305-306.

La “piedra aparente” es en realidad el diamante polifacético de los recuerdos de la vida colectiva de la comunidad y su reflejo en otros ojos. El

pueblo observador y narrador adopta también la figura romántica apostada en un sitio firme desde el que domina -con la mirada, la actitud y el imaginario- el horizonte sublime, embelesado y con horror. Va más allá de las rocas pintadas por José María Velasco, quien las desgarraba dramáticamente antes de incluirlas en el primer plano de sus composiciones paisajísticas, pues Garro humaniza ese objeto de apariencia geológica. La piedra pedestal es prisión de la existencia de la que es imposible escapar ante la mirada carcelera de la memoria, que reclama estar-ahí en todos sus tiempos y espacios a la vez, incluyendo lo que no ha pasado aún, porque en su entraña el por-venir ha sido engullido anticipadamente, es también prisión del tiempo, no es posible fugarse hacia adelante. Manifestándose el tiempo en la experiencia vital, la comunidad se reconoce estática, mas sensible al saldo trágico que obtiene la circularidad del devenir.

Luego, transcurrida la trama, el panorama del desenlace da razón de fatalidad. Lo testimonian el cielo, la montaña y el valle luminoso al centro, ahora recortado por las noches, donde el brillo solar del principio se ha escabullido. Ahora la figura ordenadora es el cuerpo de la protagonista hecho de súbito fragmento espacial contenedor ígneo de inmediato petrificado, mientras el sistema circulatorio cerrado de Ixtepec retiene en el tiempo el desenlace de la penitencia, espejeando la redondez hermética de la geografía del valle de envolvente simétrica.

De inicio, el paisaje quieto se reconoce masculino. En el dinamismo de los momentos sucesivos se feminiza convertido en trofeo de guerra a la manera de las mujeres levantadas por los triunfadores efímeros, objeto de deseo y de repudio: tomado, robado, trasladado, incendiado, abandonado. Es transfigurado en receptor de la narrativa masculina del dominio irracional. Sólo la constante de la memoria le preserva, así sea en la dimensión imaginaria y la dualidad. Como el paisaje, el recuerdo se prende de los acontecimientos y de las permanencias geográficas, climáticas y cósmicas, enseguida descargadas de corporeidad, reducidas al juego abstracto de geometrías y de luces despegado de las coordenadas que emplazan la materia, apenas una atrevida fantasía desgajada de la memoria en busca del milagro originario del pueblo. Emerge en las figuras extremas de lo sublime: valle circundado y llanura ilimitada, valle verde y montaña agreste.

En su brevedad, los fragmentos destacados del paisaje matriz delinear la novela. Y la coronan. Trazan los planos del escenario. Sobre todo, han dado pie a algo más difícil de nombrar, han aflorado los sentimientos que brindan el estado de ánimo del relato. Es decir, el *genius loci* -genio, o espíritu del lugar- va del lugar a la trama. Ixtepec emerge en la lectura melancólico, resistiéndose a desbordar la homogeneidad morfológica de las casas, con ganas de “convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme” (E. Garro, op. cit., 15); quiere desvanecerse apenas visto. Es deseo paradójico, el paisaje existe en virtud de la mirada, cerrar

la vista es negarse a sí mismo, pero sólo puede negarse si existe. Al no poder desvanecerse evitando el estar-ahí en el exterior existencial, fuera de la piedra, el pueblo paisaje asume el castigo de ser, reconociéndose espacio de castigo sin salida, naturalizando el varamiento exasperante del lugar. El yo colectivo –el paisaje– abraza el dolor y la angustia aposentada sin horizonte alternativo. En la explicación de los espacios de ansiedad, C. Ellard (2016, 146) adelanta que la huida por la vía más corta es la reacción ante una amenaza: “con frecuencia, esto implica que intentaremos hallar la ruta más directa hasta la salida más cercana que conozcamos. Cuando esa ruta no está disponible, podemos resultar heridos y quedar paralizados.”

Vínculos y paisajes constituyentes	Atmósfera
La memoria	<p>Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden, me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas (...) Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y esta se volvió sombría y temible (...) Los indios colgados obedecían a un orden perfecto (...)</p> <p>...</p>
Atrio de la iglesia	<p>Los sábados, el atrio de la iglesia, sembrado de almendros, se llena de compradores y mercaderes. Brillan al sol los refrescos pintados, las cintas de colores, las cuentas de oro y las telas rosas y azules. El aire se impregna de vapores de fritangas, de sacos de carbón oloroso todavía a madera, de bocas babeando alcohol y de majadas de burros. Por las noches estallan los cohetes y las riñas (...) Y esto pasa desde que yo tengo memoria.</p> <p>...</p>
La plaza y la casa de los Moncada	<p>...</p> <p>Mis calles principales convergen en una plaza sembrada de tamarindos. Una de ellas se alarga y desciende hasta perderse en la salida de Cocula (...) En esta calle hay una casa grande, de piedra, con un corredor en forma de escuadra y un jardín lleno de plantas y de polvo. Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas (...) Desde entonces, las magnolias florecen sin nadie que las mire y las hierbas feroces cubren las losas del patio (...) en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos.</p> <p>...</p>
La culpa	<p>...</p> <p>El sol se estaba hundiendo y su último resplandor naranja sacó reflejos sombríos a la seda roja (...) De sus ojos [de Isabel] salieron rayos y una tempestad de rizos negros le cubrió el cuerpo y se levantó un remolino de polvo que volvió invisible la mata de pelo (...) Gregoria la halló, tirada muy abajo, convertida en una piedra y, aterrada, se santiguó (...) Toda la noche la pasó Gregoria empujando la piedra cuesta arriba, para dejarla a los pies de la Virgen, al lado de los otros pecadores que aquí yacen, hasta acá la subió, como testimonio de que el hombre ama sus pecados.</p>

Figura 2. Vínculos y paisajes constituyentes, pp. 16-20 y 306-307.

Puesto así, el relato parecería dirigido a probar la tesis de Jameson (2012, 31): “Lo visual es *esencialmente* pornográfico.” En palabras de Baudrillard (2000, 9), “las cosas visibles no concluyen en la oscuridad y el silencio: se desvanecen en lo más visible que lo visible: la obscenidad.” Con un lenguaje eminentemente visual, el pueblo y los personajes son exhibidos en su desnudez absoluta, algo preparado en el texto de las páginas primeras, cuando el paisaje matriz escudriña a su gente en la intimidad y es también visto sin mediación de tiempo ni espacio, lo hace al modo de confesión de dualidad, contradicción y culpa. De inmediato lo deriva en los paisajes

constituyentes y vínculos con la trama (figura 2). Éstos abundan en el texto, de los cuales sólo se insistirá en los escritos de las páginas iniciales y finales como ilustración complementaria del paisaje matriz referido.

La memoria. La ubicuidad de la memoria en el relato no está exenta de paradojas, como el olvido de la fiesta. Tal excepción acentúa la percepción ixtepecana del ambiente mortuorio de la ocupación militar que le reduce a la puesta en orden mediante la aniquilación de los derrotados, los sobrevivientes de la rebelión zapatista de la Revolución, en seguida de los fieles católicos, con frecuencia los mismos. Una condición prevaleciente de negatividad inoculada por el agente externo imposible de expulsar, que a su arbitrio construye lo real excluyendo la luz y apropiándose la oscuridad al costo de pervertir la noche. En el extremo, no sólo anula el imaginario de lo lúdico, suprime la ilusión. Emerge así el rasgo paisajístico del orden basado en la contención exacerbada. Entronca los recuerdos visibilizados en general a la dureza sacrificial del momento del pueblo ocupado.

Atrio de la iglesia. Siguiendo el itinerario del espacio físico en modo de guía de forasteros, el pasaje introductorio persuade con el orden de la traza urbana convencional de los antiguos pueblos mexicanos. El contraste de la accidentada trayectoria de la comunidad y la imaginada fusión dialéctica de los tiempos con la tradicional centralidad religiosa asegura un enlace con lo real: se brinda la clave para hacer legible el lugar y la lectura. Es la ocasión oportuna de la voz narradora de ilustrar su pertenencia a la cotidianidad pueblerina de la calle, de los pobres sin nombre que dan a Ixtepec la vida festiva, naturalizada con la certidumbre de la muerte, que, ahí ubicada, adquiere los matices rituales del contundente tiempo lineal consagrado “desde que yo tengo memoria”, un atributo poseído desde siempre. De paso, el apunte paisajístico dotado de realidad se detiene en las sensaciones del sonido, color, sabor y olor, que luego la rapidez de los hechos no dará margen para percibirlos, salvo el paréntesis de la ilusión. Una forma lúdica del escenario de la tragedia, un preludio que no alcanza a banalizar la tragedia central del relato, pero sí le hace verosímil engarzándole en la entraña de la fatalidad como principio. Con todo, el breve relato anuncia la llegada al pueblo y a la temporalidad del presente de los hechos.

La plaza y la casa de los Moncada. Por las calles empedradas, el recorrido peatonal del texto lleva al lector forastero del atrio a la casona de los Moncada, el escenario indicado para iniciar la historia en la infancia de Isabel, la protagonista. Ya desvanecido, el paisaje matriz pasa a desplegarse rápido en la plaza -otro referente del código urbanístico de la ocupación colonial- y de allí a las casas circundantes rumbo a las afueras, hacia Co-cula. Sin mayor miramiento del exterior, la vista interior de la casa esboza el paisaje constituyente, donde la mirada descansa, se da tregua en la vista interior del paisaje humanizado al explayarse en las subjetividades del encanto, la pausa propicia el descanso en el jardín, los pájaros y propicia

nombrar las flores. La composición del cuadro y la nostalgia anticipan el único destello de la ilusión que cristaliza en el montaje del teatro en el patio. La casa es el lugar y paisaje femeninos, del ensueño de Isabel y sus hermanos, donde imaginan ser otros. Lo confirma Tuan (2015, 42), “la casa como un todo es considerada femenina y protectora, dedicada a las actividades que mantienen la vida”, todo lo contrario –sigue Tuan– “la ciudad es el dominio del hombre y de la razón manipuladora.”

La culpa. Acompañante fiel de la memoria, la culpa atraviesa el texto en su extensión. Antes que rasgos morfológicos, ambas condiciones invisibles integran el paisaje sesgando la experiencia estética. La culpa es visibilizada desde el primer párrafo del primer capítulo cuando el paisaje se ve en la piedra testimonial: “vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria” (*Ibid.*, 307). La mirada está permeada por la penitencia preservada en la memoria, plasmando luego una atmósfera culposa de la que no se libera salvo en los momentos luminiscentes de la ilusión teatral y en la fuga imaginaria de los amantes. En las páginas finales, con el advenimiento de la noche y fuera del pueblo, el último paisaje toma literalmente cuerpo en Isabel Moncada, brotando de ella al fin los signos de la tortura interna, tomando las formas invisibles caprichosas que sólo los pecados abominables podrían sugerir. En seguida, la imagen propia del purgatorio de Gregoria empujando la piedra cuesta arriba para depositarla al abrigo de la oscuridad entre pecadores “a los pies de la Virgen”. El desenlace es coronado con las dos últimas líneas de la última página de la novela, “Aquí estaré con mi amor a solas, como recuerdo del porvenir, por los siglos de los siglos” (*Ibid.*, 308), un estar-ahí en el castigo eterno como prueba del desbordamiento de la configuración de los significados del paisaje de Ixtepec, lo mismo que es sobrepasada la expiación de la culpa conferida, de ahí el intento de la negatividad extrema de la mirada elusiva.

La ilusión

Paisaje matriz	Paisaje constituyente
<p>... yo me veía como joya (...) Las esquinas se volvían de plata y oro. Los contrafuertes de las casas se abultaban en el aire de la tarde y se aflaban hasta volverse irreales en la luz del amanecer. Los árboles cambiaban de forma. Los pasos de los hombres sacaban sonidos de las piedras y las calles se llenaban de tambores (...)</p> <p>Todo mi esplendor caía en la ignorancia, en un no querer mirarme, en un olvido voluntario. Y mientras tanto mi belleza ilusoria y cambiante se consumía y renacía como una salamandra en mitad de las llamas.</p>	<p>El escenario estaba casi terminado. Los jóvenes, apenas subían sus gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban, también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos (...). Bastaba que Nicolás dijera: “Frente a este mar furioso...” para que de un misterioso rincón del escenario surgiera el mar con sus olas altas y su espuma blanca y para que una brisa desconocida soplara en el cuarto, inundándolo de sal y yodo.</p>

Figura 3. Paisaje ilusorio, pp. 126-128.

En la primera parte, la emergencia fugaz de la ilusión se teje en torno de la representación teatral conducida por el fuereño Felipe Hurtado, actuada por Isabel Moncada y sus hermanos Juan y Nicolás. El montaje del escenario se hace en la casa de Doña Matilde, creándose una burbuja luminosa en la que Ixtepec recupera de súbito el valor de mirarse y el escenario doméstico le prolonga en la armonía de la circunstancia virtuosa. (Ver figura 3)

El paisaje de pronto se resignifica. Contagiado por la trama, reconoce que “Habíamos renunciado a la ilusión”, se decide a reconocer el “cielo siempre cambiante en sus colores y sus nubes” o “el esplendor del valle amarillo como un topacio” (*Ibid.*, 126), atributos que siempre había tenido, pero que nadie veía. Al verlos el visitante, o imaginar que los veía, se recuperan como por arte de magia. Se recompone con el enclenque escenario teatral motivado y motivador de los sueños de los personajes aún receptores del mensaje de vida, en especial la presencia femenina de Isabel. Pero es ignorado por los demás, obnubilados por el ambiente de muerte irradiado desde el poder militar de la ocupación y su mando autoritario, sin duda masculino. La negatividad impuesta del rencor, el miedo y el odio devora el ánimo de casi todo el pueblo, tanto de los opresores como las familias principales, cara y contracara de la parálisis local, anulado el filtro de positividad a través del cual mira casi todo el pueblo. El repentino paisaje positivo se ha desprendido de la pesada realidad en disposición imaginaria radical, flota con el aire de la ilusión que le brindan quienes aún sueñan. La suspensión del teatro improvisado y con él el ínfimo espacio lúdico avanza hacia el desenlace de la fuga metafísica de los amantes. Pero antes se observa la correspondencia sentimental y del lenguaje empleado en los ámbitos matricial y constituyente, preparatorio de la fusión de espacios.

La fiesta

Entre la amplia variedad de paisajes constituyentes de la segunda parte, destaca uno muy peculiar: la fiesta (figura 4). En este episodio se tensa el frágil equilibrio del espacio social de la trama al extremo de romperse, y sin solución de continuidad se narra el quiebre del paisaje circunstancialmente enhebrado (figura 5).

Los dos campos en pugna en la primera parte, el militar y el civil, exacerbaban su confrontación debido al levantamiento cristero que teje una red de complicidades indiscifrables en el pueblo, el hostigamiento de las fuerzas enigmáticas de Abacuc y la frustración sentimental del general Rosas, cuyo aparente control absoluto del pueblo ha sufrido el menoscabo de la humillación pública del abandono por Julia, evidenciando sus limi-

taciones en el intento de franquear las fronteras del cuerpo, la memoria y los sentimientos femeninos, luego impávido ante la perturbadora desaparición instantánea de ella junto a Felipe Hurtado: “Y mirábamos al general, pensando que Hurtado tenía más poder que él. Francisco Rosas sentía que lo mirábamos y se alejaba como los tigres antes de saltar” (E. Garro, op. cit., 162). El infierno interno encarnado en la persona de Rosas es narrado con el dramatismo que da cuenta del tormento insuperable en busca desesperada de una válvula de escape, de alguna manera deslizado hacia el complejo contexto del que la novela envía las claves de su agudización tanto como de su marcha inexorable hacia la tragedia, a la masacre de pobres en el atrio y restablecimiento del paisaje del orden: ira, silencio, vacío, miedo, cadáveres abandonados a cielo abierto, oscuridad y supresión de los rituales. Sin embargo, con el paralelismo de los conflictos, el de las intersubjetividades y el de la deriva revolucionaria en la disputa por la tierra, se marca el camino de lo indescifrable.

Sargento Illescas y escolta		Abacuc/Los cristeros	El cura/el sacristán Charito
Estado Mayor: Coronel Justo Corona Capitán Flores Capitán Pardiñas	General Francisco Rosas	Isabel Moncada Juan y Nicolás	Las familias: Los Arrieta Los Moncada Los Olvera Los Cuevas Conchita Micaela Tomás Segovia Doña Matilde Meléndez/Cuéllar
	Julia	Felipe Hurtado	Maestro Batalla y músicos Los criados
La tropa		Los pobres/Los colgados	Juan Cariño y la Casa de la Luchi

Figura 4. La fiesta, pp. 206-233.

Represión y muerte ordenan el panorama donde crece el paisaje incógnito. “(Rosas) Se acercó a la ventana y fumó un cigarrillo, mirando el humo que se deshacía en el aire de la plaza. Las copas de los tamarindos también se deshacían en la luz de la mañana. Nada tenía cuerpo en Ixtepec, ni siquiera el sacristán, que había muerto sin dejar cuerpo. El pueblo entero era de humo y se le escapaba de entre las manos (...) Un orden extraño se había apoderado de ese pueblo maldito” (*Ibid.*, 193 y 194). Es, de nuevo, la vista impotente del dominador, paisaje de preludio, de intensidad creciente. Tres doñas han urdido la fiesta como espacio de distensión para ganar tiempo en la complicidad con los cristeros. Como réplica del teatro intentado por Hurtado, ha de montarse en la casa de doña Carmen Arrieta el escenario festivo para actuar el acercamiento afectuoso. Las tres mujeres fuertes del pueblo “invaden” la Comandancia Militar, recinto masculino del poder, para invitar al evento en casa de una de ellas —espacio feme-

nino- para desazón de ellos, “Y Francisco Rosas se volvió a perder en los vericuetos resbaladizos de Ixtepec” (*Ibid.*, 205), que luego cobrarán.

La figura 4 representa el espacio social configurado en la reunión. Ésta concentra los campos del poder local en relaciones cambiantes, siempre ajustadas al dominio asimétrico y refractarias entre sí como condición inalterable de coexistencia. El ejército federal exhibe la verticalidad autoritaria interna sobre su exterior inmediato, el pueblo. Sobre los pobres de Ixtepec, el general Rosas presume su investidura en cada acción y cada alocución, capaz de subvertirlo sólo por la excepción del tormento sentimental que le resulta inmanejable en la pasión por Isabel, pero que el régimen de la institución a la que pertenece impone a pesar suyo, pues está fuera de su alcance, descansando en un capital político y militar que no comparte. Las familias de los ricos forman una cohesionada red de relaciones más complejas y ancestrales apoyada en su capital económico, social y cultural infranqueable desde los ganadores indiscutibles, los advenedizos de la tropa de ocupación. Los apellidos de mayor brillo naturalizan el dominio sobre los perdedores de la Revolución tanto como sus alianzas con el clero, circunstancialmente extendidas al levantamiento cristero, imponiendo una frontera invisible de rigidez inalterable, cuya violación intentada por Isabel recibe la condena social moral, ante la que sólo el autocastigo eterno da la medida a la infracción remitida a la culpa del pecado en la esfera religiosa.

En los dos recuadros centrales de la figura 4 se ubican las posiciones de los protagonistas, a la sazón actores circunstanciales de la teatralización pacificadora fallida. Rosas e Isabel son el núcleo simbólico de los campos en tensión creciente. Su encuentro, que no tarda en convertirse en desencuentro, va de inmediato acompañado de los respectivos entornos institucionales cohesionados internamente por relaciones imaginarias de las que dan cuenta los correlatos. Rosas se acompaña del instrumento inmediato de su poder, los oficiales del Estado Mayor, su extensión corpórea discreta y disciplinada, fácilmente extensible hacia el resto del destacamento. Su subjetividad es reprimida en el resguardo de la memoria íntima, bodega de derrotas sentimentales y aspiraciones frustradas en el intento de controlar la memoria y la pasión de los cuerpos disponibles.

Isabel, en cambio, cuenta con la complicidad irreductible del amor incondicional de los hermanos Juan y Nicolás. A ellos le ligan también los sueños y la afección de la quietud doméstica y pueblerina; el trío se refugia en una cápsula imaginada que les fortalece en secreto, pero de vulnerabilidad demostrada a la luz pública al ser ejecutados por la tropa. Ella tiene el respaldo de las familias, un soporte condicionado por reglas inviolables no escritas, ajeno a sus sentimientos transgresores, apenas desechados en el proscenio casero, cuando aspiraba a la juvenil realización creativa entre telones, víctima colateral —con sus hermanos—del atropello militar al inspirador Hurtado.

No hay fluidez entre los campos. Les separa una delgada línea que ha de cruzarse en ambos sentidos con ánimo sacrificial. Primero se ha transgredido la frontera en dos figuras satelitales: Julia y Felipe Hurtado, en un entorno de ejecución “normal” de personajes anónimos ubicados en las periferias del espacio social. No obstante, a pesar del miedo, “Todos querían olvidar a los colgados de las Trancas de Cocula” (*Ibid.*, 206), que la tregua festiva anunciada ayudaría a disipar en los pobres expectantes frente al lugar del pacto pendiente en el aire; simultáneamente las fuerzas cristeras de Abacuc causan bajas a la tropa. En seguida se encadena una serie de acontecimientos. Se presenta de último momento Illescas, recordando la acción represiva en el exterior de la casa Arrieta, así como la beata Charito se incorpora a las familias, mostrando la permeabilidad interna del grupo cómplice de los perseguidos, el cura y el sacristán, circunstancialmente auxiliado por el maestro Batalla y sus músicos, estructuralmente constituido sobre la base representada por la servidumbre. Con el evidente fracaso del despliegue actoral de las familias en confabulación cristera, del lado civil se sufre la represión desatada que invade progresivamente los círculos envolventes del núcleo, como la detención del inofensivo Juan Cariño, el loco del pueblo, afectando la casa de la Luchi, el prostíbulo que le protege y marginal del espacio civil. Y los invitados recuperan su rol de invasores, cometiendo la simbólica trasgresión del espacio social femenino, la casa. Se sigue con el ataque directo a las familias y la ejecución de los hermanos de Isabel, el triángulo que simboliza la pureza del espacio consagrado del amor filial y último umbral de los valores morales que Isabel rompe tras Rosas, multiplicando en dimensión inexpressable -en su interior y socialmente- el pecado, la culpa y la condena, símbolos de la negatividad religiosa. Tal cual lo reconoce B. Han (2016, 93), cuando subraya de la religión el carácter de “sistema de negatividad” que “con sus mandamientos, prohibiciones y rituales, actúa contra la excrecencia de lo positivo.”

Dicha la trama, es vista la recreación paisajística. Siguiendo el tono y ritmo del drama, la voz narradora omnisciente refiere el paisaje (ver: figura 5). Las frases y párrafos del inicio, así como el prolongado final de la fiesta expresan la homogeneidad circunstancial del paisaje matriz y el constituyente, continuando el exterior en el interior del salón escenográfico. Es el punto justo en el que paisaje y escenario se corresponden pero no se igualan, ya que el segundo obedece en un momento al montaje. Previo, en el juego observado de los tiempos, la premonición prefigura la desgracia: “La fecha esperada por todos se abrió paso entre los días y llegó redonda y perfecta como una naranja. Como ese hermoso fruto de oro permanece en mi memoria, iluminando las tinieblas que vinieron después” (E. Garro, op. cit., 207), con la metáfora frutal que deja el sabor de la expectativa agrídulce. Sin faltar nunca el miedo, la atmósfera inicial de la fiesta es luminosa, promisoría y fastuosa, enfatizada desde la calle por el contraste

de los mirones, los “montoncitos de basura” excluidos pero parte extraña del decorado.

Inicio:	Final:
<p>Las horas cayeron traslúcidas en la superficie de ese día, abrieron un círculo y se precipitaron en la casa de Carmen B. de Arrieta. Rodeado de ondas luminosas, los ojos ávidos y el cuerpo alerta, Ixtepec esperaba el instante de la fiesta. La casa hechizada esperaba con nosotros. Brillaban las palmas decoradas con rosas. Las losetas relucían como un encerado. De los muros pendían guías de tulipanes y jazmines (...) El jardín se abría como un hermoso abanico de reflejos. La fuente, con el agua renovada, repetía las ramas de las acacias adornadas con faroles japoneses que abrían caminos luminosos en el agua y en los prados (...) Un resplandor solar salía por los balcones y el zaguán hasta la calle oscura (...) Los pobres (...) se contentaban con la generosidad de los balcones abiertos, y ansiosos recogían los pedazos de la fiesta.</p>	<p>[Doña Elvira Moncada] había escapado al sol incoablemente de las dos de la tarde y a las náuseas en que se había convertido la fiesta (...) Las guirnaldas de flores estaban marchitas y los trajes de las mujeres, sudados y tristes.</p> <p>...</p> <p>El jardín se incendiaba en el resplandor seco de las cuatro de la tarde (...) El sol giraba, enviándonos sus rayos inflexibles. Ningún rastro de humedad, ningún recuerdo del agua venía a salvarnos del juego de reflejos sedientos. El tiempo no avanzaba y las montañas que guardan el sol desaparecieron del horizonte.</p> <p>...</p> <p>La noche avanzaba despacio, el agua de la fuente estaba negra y sin reflejos, las ramas de los árboles crecieron y ocultaron los cielos, las cucarachas volaban alrededor de los candelabros encendidos (...)</p>

Figura 5. Escenarios de la fiesta, pp. 207-225.

Se suceden enlaces semánticos sin pausa hacia la fatalidad, como la abrupta intrusión de Charito, “los demonios bailarán de gusto viendo cómo la tierra se traga a sus elegidos y Satanás, refulgente de llamas de azufre, con su tridente al rojo vivo, verá esta danza infernal y cómo el mundo desaparece en una gran llamarada pestilente...!”, atajando de una vez con la atmósfera condenatoria. En seguida el parteaguas ambiental: “El cometa radiante que fuera la casa se había carbonizado y la carrera del sol la colocó en una órbita de calor” (*Ibid.*, 214 y 215). El artificioso paraíso ha sido sólo una capa ligera ahora rasgada advirtiendo la realidad disimulada en vano, mostrando el jardín real y su continuidad callejera, “Doña Carmen se asomó al balcón para ver el final de aquel día muerto dentro de aquel pueblo muerto” (*Ibid.*, 225), anunciando el advenimiento de la noche, por si fuera poco, oscura. Los valores polares luz-sombra han asentado el carácter sublime del paisaje: se mezcla el horror con la belleza, júbilo y miedo, la grandeza sacrificial con la mezquindad de la traición.

Conclusiones

Los recuerdos del porvenir contiene la figura imaginaria del paisaje de pueblo mexicano. Los rasgos del paisaje son los de Ixtepec y los mismos de la voz narradora que se ve a sí misma en primera persona reconociéndose naturaleza integrada de comunidad contenida y lugar contenedor, tiempo recordado y previsto en la memoria, espacio móvil según la voluntad guerrera y existencia estática. En su dimensión de espacio físico se presenta

primero como secuencia de paisaje matriz sucedido de los paisajes constituyentes diferenciados, luego fusionados, difuminando los contornos de ambos; en tanto espacio social, va del distanciamiento de los campos del poder interrelacionados con la asimetría de dominador y dominado a la penetración recíproca traumática; como representación metafórica de sentimientos observa configuración cambiante, sensible al drama humano de la trama, con la que mantiene unidad semántica.

La comunidad ixtepecana ha sido rota y ha perdido sentido. La intrusión militar violenta ha irrumpido en los lugares de mayor peso simbólico y referentes del paisaje local, la iglesia, el atrio y la plaza; ha trasgredido la vida privada de las casonas principales y con ello el espacio femenino; ha vulnerado el espacio social en su institución primaria, la familia; ha reprimido la ilusión, ha prohijado la traición, ha diluido la cohesión; ha impuesto la desconfianza mediante el miedo, el odio, la soledad y la culpa. El paisaje carece de sentido. Culposos, se ha encriptado en una piedra para no verse ni ser visto. Sólo se ve en la memoria. Oscurecida la vista, ha cancelado su porvenir. El paisaje encarna el protagonismo de reservorio de las expectativas, silencios, sentimientos y recuerdos vistos a través de la lente femenina que se explaya gozosa en los lugares, fragmentos inmediatos del horizonte lejano, prolongaciones de cuerpos de mujeres que construyen totalidades en los rincones.

Quedan abiertas interrogantes para nuevas exploraciones, entre ellas las que se enlazarían con la línea apuntada en el capítulo anterior, de Introducción general, hacia la interpretación de los paisajes que han construido el imaginario de pueblo mexicano, expresado en una narrativa surgida en el cruce temporoespacial de paisajes y literatura.

Referencias

- BACHELARD, Gaston. (1983[1957]). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, Jean. (2000[1983]). *Las estrategias fatales*, Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre. (2000). *La miseria del mundo*, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. (1981). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI.
- ELLARD, Colin. (2016). *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*, Barcelona: Ariel.
- GARRO, Elena. (2019[1952]). *Los recuerdos del porvenir*, México, D.F.: Alfabuara.

- GAUTHIER, Guy. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, traducción de Dolores Jiménez, Madrid: Cátedra.
- GRAVES, Robert. (2017). *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid: Alianza.
- HAN, Byung-Chul. (2016). *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder.
- HOMERO. (2008). *Iliada*, Introducción de Carlos García Gual, Traducción y notas de Emilio Crespo, Barcelona: Gredos.
- JAMESON, Fredric. (2012). *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires: Prometeo.
- LEÓN, Margarita. (1998). *Los recuerdos del porvenir*: la novela como una forma de dialogar con el tiempo, pp. 18-22, Revista de la Universidad de México, abril, No. Extraordinario I.
- MELLADO, Isabel. (2019). Rescatar con la palabra, pp. 319-325, *Los recuerdos del porvenir*, Elena Garro, Ciudad de México: Alfaguara
- MORA, Gabriela. (2014). Elena Garro “Me convertí en no persona” Conversaciones con Gabriela Mora, presentación de Lucía Melgar, pp. 13-23, *Dossier*, No. 26, diciembre.
- MORENO, Lara. (2019). Las mujeres de Ixtepec, pp. 327-334, *Los recuerdos del porvenir*, Ciudad de México: Alfaguara.
- RICOEUR, Paul. (2014). *Historia y narratividad*, Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Barcelona: Paidós.
- ROBLES, Martha. (1989). *Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, México, D.F.: Diana.
- ROSAS, Patricia. (2008). La magia innovadora en la obra de Elena Garro, pp. 41-46, en *Casa del Tiempo*, núm. 8, junio.
- SANÍN, Carolina. (2019). La piedra aparente, pp. 343-349, en *Los recuerdos del porvenir*,
- SANTIBÁÑEZ, María del Carmen. (2008). Perfiles sociales en el discurso femenino de Elena Garro, 239-255, *De la filantropía a la rebelión. Mujeres en los movimientos sociales del siglo XIX al siglo XXI*, Gloria A. Tirado, coordinadora, Puebla: BUAP.
- SARAMAGO, José. (2001). *Ensayo sobre la ceguera*, México, D.F.: Alfaguara.
- SIMMEL, Georg (2014[1913]). Filosofía del paisaje, pp. 7-23, en *Filosofía del paisaje*, Madrid: Casimiro.
- TOMASHEVSKI, B. (2017[1925]). Temática, pp. 271-314, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (compilador), ciudad de México: Siglo XXI.
- TUAN, Yi-Fu. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Estructura y significado: La espacialidad en la obra de Malcolm Lowry

ALFONSO VALENZUELA AGUILERA
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
aval@uaem.mx

Resumen

La representación del espacio se produce a través de la relación entre estructura y significado, para lo cual Bajo el Volcán de Malcolm Lowry nos permite explorar la hipótesis de que la estructura crea el significado. La novela está estructurada de manera escrupulosa, en donde cada capítulo se articula de manera orgánica con el resto de la obra, no como una manera de organizar sus elementos sino en el sentido de que la estructura es parte constitutiva de la atmósfera en donde ocurre la trama y le da sentido a la obra en su conjunto.

Introducción: la narrativa orgánica

En la narrativa, la estructura controla los elementos principales de una historia incluyendo la trama, los personajes, el escenario y el tema, orientando el significado de dicha narrativa al organizarla como el bosquejo de una historia o como el mapa de su configuración. Sin embargo, argumentamos que la obra de Lowry tiene una estructura orgánica y esto le permite imprimir distintas profundidades además de distintos niveles de significado, como comenta figurativamente el mismo Lowry:

Buena parte de lo que puede parecer inorgánico [en la novela] resulta necesario con relación a la estructura churrigueresca que he concebido, y de la que espero poder disipar pronto la niebla para que surja ante uno como la horriblemente bella catedral [sic] de Borda en Taxco (Lowry, 2015: 270).

De acuerdo con Barthes (1974:17), existen varios niveles de sentido dentro del análisis estructural del relato, los cuales revelan lo esencial dentro de un sistema de significados, de modo tal que pueden identificarse una

serie de *estadios* que se encadenan mediante un hilo narrativo sobre un eje descrito como implícitamente vertical (1974:11). En el caso que nos ocupa, la novela estaba concebida como parte de una trilogía en donde *Bajo el Volcán* representaba el infierno; *La Piedra Infernal* sería el purgatorio y *Lastre hacia el mar blanco* el paraíso. De este modo, podemos decir que en primera instancia tenemos una novela autobiográfica, en donde el autor experimenta las profundidades del abismo, y que incluso llega a inferir que su obra habría aportado *algo nuevo sobre el fuego del infierno*. Esta imagen es recurrente, haciendo referencias tanto a la muerte como al inframundo, de modo que desde la embriaguez del personaje principal, el camino a la destrucción lo llevará también al conocimiento en el momento de la muerte.

Barthes sugiere que el relato comienza con la historia misma de la humanidad y que realmente no ha existido un pueblo sin relatos, los cuales no podrían producirse sin referirse a un sistema de unidades narrativas mínimas funcionales, así como de ciertas reglas (1974: 6).

A este respecto, la construcción de relatos se pone de manifiesto en un documental sobre la percepción del mundo desde los distintos tipos de visión, en donde el director de cine Wim Wenders (2001) reflexiona sobre las historias que los niños les gusta oír antes de dormir. Comenta que el mismo acto de contar la historia les proporciona seguridad y confort, y aún cuando nos convertimos en adultos seguimos buscando esa seguridad que produce la narrativa, independientemente de lo que se trate. Entonces, concluye Wenders, *la estructura de la historia crea significado*, que es justamente lo que nos pasamos la vida tratando de encontrar. De manera empírica, el cineasta llega a los planteamientos de los llamados estructuralistas, quienes desde distintos campos sostienen que existen un conjunto de elementos que forman un sistema manteniendo vínculos de interdependencia que, en el caso de fenómenos sociales, se configuran como estructuras de símbolos o signos. En un sentido análogo, Lowry crea significados a través de la estructura de su novela y construye futuras reminiscencias que aparecerán a lo largo de la obra para reforzar un sentido subyacente y reiterado:

El libro se abre en el Casino de la Selva. Selva significa *bosque* (sic) y esto golpea el acorde inicial del infierno - recuerda, el libro fue planeado y todavía está una especie de infierno, con el purgatorio y el paraíso a continuación, con un protagonista trágico en cada uno [...] hacia el final del capítulo VII el Cónsul entra una cantina lúgubre que se llama El Bosque [...] mientras el acorde se resuelve en XI, en el capítulo sobre la muerte de Yvonne, donde la el bosque se vuelve real, y oscuro (Lowry, 2015: 270).

La novela se transforma en un viaje interior cargado de una gran cantidad de simbolismos, como es el periodo comprendido entre los dos rituales del día de muertos entre los que transcurre la narrativa de la obra, y en donde

el cónsul inglés aparece como un Fausto que ha vendido su alma al demonio personificando el drama de la lucha que libra un hombre entre las fuerzas de la luz y las tinieblas, para terminar en el fondo de una barranca que simboliza el abismo de su existencia. Como comenta Lowry, “Esto recuerda al principio del capítulo las palabras de Dante; la idea se insinúa otra vez de un modo oscuro al final del capítulo 7, cuando el cónsul entra en una cantina tenebrosa llamada *El Bosque*, que refiere también la selva [cuya unidad] se resuelve en el capítulo 11, relativo a la muerte de Yvonne, donde la selva se vuelve real y oscura.” (Lowry, 2015: 395).

Para Lowry, el seguimiento de unidades narrativas va a ser fundamental, como lo argumenta en una famosa carta a su futuro editor en donde revela el sentido de su novela como parte de un sustrato poético que demanda que la obra se lea como se leen los poemas, es decir, varias veces “[...] antes de que su significado se revele en su plenitud y antes de que estalle el espíritu.” (Lowry, 2015: 235). Los simbolismos persisten y existen múltiples referencias al inframundo, como de inicio las reiteradas referencias al mencionado bosque:

[...] surge nuevamente la selva oscura de Dante, esta vez como una selva real y no solo como el nombre de una cantina. Aparece una vez más el tema del día de los Muertos, la escena en el cementerio, como contrapunto a la escena de los dolientes al principio del libro, pero esta vez se acentúa mucho más el énfasis humanitario (Lowry, 2015: 720).

Entre las explicaciones sobre la estructura del libro, Lowry comenta que su forma es la de una rueda, en donde “[...] cuando llegues al final, si has leído con atención, deberías querer volver al principio [...]” (Breit & Lowry, B., 1967: 78). Esto da sentido a la serie de visiones alucinantes y caóticas del cónsul inglés y permite extraer de ahí un significado derivado del movimiento cíclico de la novela. Más adelante, ya entrado el capítulo VIII, comenta el autor que la trama del libro comienza su descenso hacia el abismo, el cual hará que el lector sienta la necesidad de regresar al inicio de la novela para saber cómo es que el narrador había interpretado la muerte del personaje principal. La estructura está diseñada meticulosamente al punto de incluir *numeralia* cabalística, otra unidad narrativa que explica detalladamente Lowry (2015: 361):

Los doce capítulos deben considerarse como doce entidades, a cada uno de los cuales le he dedicado, a lo largo de varios años, muchos esfuerzos, y espero convencerlo de que, sean cuales fueren las alteraciones que deban hacerse, hay que mantener de todas formas los doce capítulos. Cada capítulo constituye en sí mismo una unidad y todos están relacionados e interrelacionados. Doce es una unidad universal. Por no hablar de los doce trabajos de Hércules, o las 12 horas al día, y el libro se refiere a un solo día, así como, aunque muy accidentalmente, al tiempo: hay 12 meses en un año, y el la novela está circunscrita a un año; mientras que el estrato más

profundamente soterrado de la novela, o poema, que la adscribe al mito, lo hace a través de la Cábala judía, donde el número doce tiene la más alta importancia simbólica. La Cábala se usa con propósitos poéticos, porque representa la aspiración espiritual del hombre. “[...] Pero también yo debo tener mi número doce: es como si oyese un reloj que lentamente diera las doce campanadas de medianoche para Fausto. Al igual que concibo la lenta progresión de los capítulos, considero que el libro está destinado a tener doce capítulos; ni uno más ni uno menos podría satisfacerme.

Bajo el Volcán es una novela multinivel, en donde su estructura responde a una intención de conjunto que escapa los significados inmediatos o literales y se ubica en un marco de referencias laterales y simbólicas. Al respecto, Breit & Lowry (1967) coinciden en la idea de un principio de simultaneidad que articula la visión compleja que estructura esta obra:

Su asombrosa conciencia del espesor de la vida, de las capas, las profundidades, los abismos, entrelazados e interrelacionados, le lleva a escribir una sinfonía en la que cualquier otra persona habría escrito una sonata o, como mucho, un concierto, y esto hace que su trabajo a veces parezca disperso, mientras que en realidad la forma y el contexto han surgido tan inextricablemente uno del otro que no pueden ser disociado.

Como se ha argumentado, la estructura de la novela consiste en una rueda dentro de otras ruedas, mediante las cuáles se construye un sistema de resonancias entre sí. Esta referencia aparece en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, y que nos remite a la circularidad de la vida y del movimiento perpetuo del tiempo (Lowry, 2015: 270):

Se trata, por supuesto, de la rueda de la noria de la feria instalada en la plaza, pero también podría ser muchas otras cosas: es la rueda de la ley de Buda (véase capítulo 7), es la eternidad, es el instrumento del eterno retorno, la recurrencia eterna, y es la forma del libro; o superficialmente puede verse sin complicaciones, desde un punto de vista cinematográfico obvio, como la rueda del tiempo que nos lleva hacia atrás, hasta llegar al año previo [...].

Dicha rueda de la fortuna simboliza el movimiento inexorable del destino y sin embargo, mantiene para Lowry un destino que se presenta como un “[...] circuito giratorio, repugnante, asfixiante, retrógrada, e indecible” (Lowry, 1985: 225), refiriendo con ello los ciclos de vida que terminarán llevando al cónsul al abismo de la muerte.

La proyección simbólica del espacio

La novela permite presentar el territorio mexicano como un correlato del estado de ánimo de los personajes, caracterizándolos al tiempo que los inscribe como una proyección simbólica del espacio. Lowry compara su

obra no como un buen vino sino con un buen mezcal, el cual genera una atmósfera que traspasa el “[...] lento, melancólico y trágico ritmo de México”, y que busca que el lector se adentre “sin desear detenerse y [se sumerja] bajo la superficie”¹. Para este efecto, la locación de los eventos sólo podrían ocurrir en el contexto mexicano, en donde transcurre una calma trágica entre las festividades del día de muertos y los violentos acontecimientos que habrían ocurrido en ese día el año previo. Con ello, el espacio mismo se vuelve una clave de interpretación de la novela, como comenta Lowry (2015: 398):

El escenario es México, lugar de encuentro, según algunos, de la misma humanidad, pira de Bierce, salto mortal de Hart Crane, antiquísima arena de conflictos raciales y políticos de toda especie, donde un pueblo nativo, genial y pleno de color, tiene una religión que, a grandes rasgos, podríamos describir como *una religión de la muerte*.

El lugar tiene una presencia fundamental en la novela, entendiendo aspectos esenciales de la cultura local, como una condición ambivalente en donde los extremos se tocan y nos refieren mundos alternos. La metáfora del sitio como equivalente al universo le imprime el potencial de representar el inicio y el final de su narrativa mediante notaciones bíblicas, como sugiere Lowry:

Podemos considerar a México como el mundo, o el Jardín del Edén, o como ambas cosas a la vez. O como una especie de símbolo temporal del mundo en el que es posible situar el Jardín del Edén, la Torre de Babel y, de hecho, todo lo que nos apetezca. Es un lugar paradisiaco, e indudablemente infernal (Lowry, 2015: 402).

La representación del espacio mexicano implicará un proceso de *construcción del mundo*, más que de reproducción del mismo. Así, el territorio nacional se consolida como un *topos* literario conforme se va construyendo a través de técnicas retóricas utilizadas por los novelistas que eligen ubicar sus narrativas en dicho lugar. En ese sentido, la descripción de Lowry captura la atmósfera de grandeza decadente del Hotel Casino de la Selva de finales de los años treinta, que apenas dejaba su época de esplendor, pero que mantenía su origen excluyente, sofisticado y elitista:

En las afueras de la ciudad, cerca de la estación del ferrocarril, se yergue, en una colina ligeramente más alta, el Hotel Casino de la Selva. Está situado bastante lejos de la carretera principal y lo rodean jardines y terrazas que, en cualquier dirección, dominan un amplio panorama. Aunque palaciego, lo invade cierta atmósfera de desolado esplendor. Porque ya no es un casino. Ni siquiera se pueden apostar a una partida de dados las bebidas que se consumen en el bar. Lo rondan fantasmas de jugadores arruina-

¹ Lowry, Malcolm. *Detrás del volcán: Carta de defensa para Bajo el volcán* (Piccola nº 9) (Spanish Edition). Gallo Nero Ediciones. Edición de Kindle.

dos. Nadie parece nadar jamás en su espléndida piscina olímpica. Vacíos y funestos están los trampolines. Los frontones, desiertos, invadidos de hierba. Sólo dos campos de tenis se mantienen en buen estado durante la temporada (Lowry, 1985: 7).

La fascinación que experimentara Malcolm Lowry con respecto a la conjugación entre la ruralidad tradicional de Cuernavaca y la disponibilidad de facilidades propias de una ciudad cosmopolita, captura la invención de un centro turístico superpuesto a un tejido socioeconómico diverso y polarizado. Ciudad de paradojas y contrastes, Cuernavaca fue la sede alterna de los poderes nacionales empezando como el epicentro del Marquesado del Valle de Hernán Cortés, lugar de descanso del emperador Maximiliano, destino vacacional en el Porfiriato, punto de encuentro para Francisco I. Madero, cuartel general de Emiliano Zapata, centro de operaciones del Embajador norteamericano Dwight Morrow y lugar de retiro para ex presidentes como Plutarco Elías Calles, Adolfo López Mateos y Lázaro Cárdenas.

La descripción de Lowry trae a la mente la distinción entre la manera de expresar el carácter y función de un conjunto arquitectónico. Si bien la denotación del edificio tiene que ver con su uso o función primaria (ser la sede de una casa de juego), es quizá más interesante su connotación como fuente de divisas, su carácter cosmopolita o la apertura a una actividad considerada como excluyente, elitista y parte de una economía subterránea. Durante el gobierno de Vicente Estrada Cajigal (1930-1934) se logró atraer a empresarios para invertir en hoteles de lujo como el Mandel, el Chulavista y también iniciar un redituable negocio con el Hotel Casino de la Selva. Según Estrada, el estado de Morelos habría podido mantenerse exclusivamente con la mitad de las ganancias del casino, que le correspondían por ley al gobierno del estado. Fue así que la concesión de dicho Casino se otorgó hasta por veinte años, después de los cuales pasaría a ser patrimonio del Estado.

Aprovechando su estrecha relación con el jefe máximo de la revolución y entonces presidente Plutarco Elías Calles, Estrada Cajigal impulsaría una serie de iniciativas para posicionar a Cuernavaca dentro de los circuitos turísticos nacionales, la construcción de hoteles y finalmente, la autorización para abrir casas de juego como sería el Casino de la Selva. El gobernador tendría una participación activa en la promoción de un marco legal ante el Congreso local y mediante la intervención del mandatario lograría que la Secretaría de Gobernación le otorgara los permisos correspondientes para establecer casas de juego, algo que reivindicaba como una estrategia adecuada para atraer capitales a la entidad.

No obstante, la apertura de casas de juego fue también criticada dado que los casinos podían ser vistos como una mala influencia para la población, además de presentar una imagen indeseada sobre la moral y las

costumbres del país. Pensando en esto, el presidente Cárdenas juzgó a los casinos como zonas de contacto indeseables: una forma de turismo basada en la promoción de vicios públicos. Por ello es que se justificaba que las apuestas estuvieran reservadas a extranjeros y a funcionarios públicos, mientras que los morelenses tenían prohibido participar como apostadores -so pena de cárcel- en el remoto caso de que contaran con al menos diez mil pesos para jugar, como estaba estipulado. Frente a esto, Estrada arremetería contra el presidente Cárdenas, denunciando una fobia contra el juego, que lo llevaría a clausurar tanto el Casino de la Selva como el de Agua Caliente, comentando que: “Hubo un momento en que gente muy poderosa de Las Vegas vinieron a verme con documentos que a mi me dejaron más o menos convencido de que Cárdenas recibía una *igualada* muy fuerte para no permitir el juego en México [...]” (Meyer y Olivera, 1978).

En el ámbito territorial, la región amalgamaría los siglos de historia acumulados para construir la imagen de la ciudad de la eterna primavera, una atmósfera milenaria y etérea que, junto con la exuberante vegetación, la asemejaría a un paraíso a los pies de los volcanes. Los símbolos como éste permitirían a la gente seleccionar los posibles significados y connotaciones sobre los cuales basar su propio entendimiento y significado en lugar de buscar un sentido uniforme. Para Lowry, la ciudad de Cuernavaca se estructuraba a través de una serie de elementos característicos que la definirían así:

Los muros de la ciudad, construida en una colina, son altos; las calles y veredas, tortuosas y accidentadas; los caminos, sinuosos. Una carretera amplia y hermosa, de estilo norteamericano, entra por el norte y se pierde en estrechas callejuelas para convertirse, al salir, en un sendero de cabras. Quauhnáhuac tiene dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas. También se enorgullece de su campo de golf, de multitud de espléndidos hoteles y de no menos de cuatrocientas albercas, públicas y particulares, colmadas por la lluvia que incesantemente se precipita de las montañas (Lowry, 1985: 7).

Es así que los símbolos de “Tierra y Libertad”, “Justicia Social”, o “No-re-elección” ayudarían en su forma abstracta a generar consensos y absorber diferentes visiones dentro de la comunidad alrededor de valores comunes, aún cuando en el fondo los distintos grupos buscaban objetivos que en lo particular podrían ser hasta antagónicos. Dichos símbolos incorporaron valores y significados condensados considerados importantes por la comunidad, que mediante asociaciones complejas se acompañaron de un contenido emocional importante. Cuernavaca incorpora por tanto, valores de modernidad como destino de fin de semana de la emergente metrópolis del centro del país, así como una alternativa para artistas, diplomáticos e intelectuales que buscaban un refugio ante las vicisitudes de la vida citadina:

En México, Cuernavaca fue probablemente el primer destino turístico moderno, desarrollado durante los años veinte y treinta. El eje de atracción de Cuernavaca era, por supuesto, su estupendo clima, su cercanía a la ciudad de México y el hecho de que tanto el jefe máximo, don Plutarco Elías Calles, como el embajador de los Estados Unidos, el señor Dwight Morrow, construyeran residencias ahí, atrayendo así tanto a la clase política mexicana como a un contingente importante de jubilados norteamericanos (Lechner et al., 1999).

La construcción de una identidad local y nacional estuvo entonces permeada por la participación de residentes extranjeros, lo cual ayudó a posicionar a Cuernavaca como un destino turístico que conjugaba tanto un acervo cultural de la región como los atractivos naturales y el misticismo de una ciudad indómita. Elizabeth Morrow evocando la fascinación que le provocaba la ciudad comentaba: “[...] ves mas allá de la arquitectura rosada, el fondo de las colinas color púrpura de los volcanes coronados de blanco, y sabes que esta es la calle de México donde tienes que vivir” (Morrow, 1932). Si bien Cuernavaca carecía de la infraestructura turística de otros destinos turísticos establecidos, desde la perspectiva de la esposa del diplomático existían una serie de atractivos que seguían atrayendo a los viajeros:

El pueblo está lleno de visitantes de la capital cada fin de semana, aunque carece de la mayoría de atractivos que estamos acostumbrados a encontrar en un centro turístico. No tiene agua, ni casino ni club campestre, ni tampoco campo de golf. Hay unos pocos edificios antiguos que mirar, una pequeña pirámide a la que se puede subir en un cerro cercano, y las alfarerías que se pueden visitar en San Antonio (sic), donde el torno gira todo el día bajo árboles florecientes. Muchos lugares tienen más que esto para presumir, pero no lo hacen a uno regresar uno y otra vez como lo hace la pequeña capital morelense (Morrow, 1932).

La construcción de una imagen híbrida de Cuernavaca, como un sincretismo entre la modernidad y las tradiciones ancestrales, empezó a publicitarse más allá de las fronteras. Los libros de King (1998) y Waugh (1996) comenzaron a bosquejar la ciudad como el sitio “[...] en donde la comunidad de ejecutivos extranjeros pasa los fines de semana. Todas las casas tienen piscina, refrigerador y terraza. Ellos tienen esa suerte de lealtad que viene de estar sitiados juntos. Entran y salen de la casa de los demás, juegan baraja, beben cocaola [sic] y además de una broma ocasional sobre *el Artículo 33* (la Ley mediante la cual el gobierno mexicano puede expulsar a los extranjeros), casi no hablan de sus inquietudes cotidianas. En las casas de campo extranjeras reina una atmósfera de playa. Afuera siempre parece que se lleva a cabo una boda. Las mujeres en la plaza van más elegantes que en la ciudad de México” (Waugh, 1996).

Cuernavaca, al igual que el Casino de la Selva, se convertirían en un refugio internacional de artistas y revolucionarios, religiosos y filósofos, que se darían cita en un lugar suficientemente alejado de la ciudad capital para darles libertad de acción mientras que al mismo tiempo les permitía explorar otras posibilidades, como mejor describe Alfonso Reyes:

Y de ésta pequeña Babel va naciendo una mezcla de modas y maneras dignas de la atención del sociólogo. Es esto un islote de gente que escapa de la vida: aquí se esconden los irregulares del sexo; los jóvenes que huyen del deber militar; los espías que han decidido no espionar nada, sino disfrutar simplemente su breve tránsito en la tierra; los cardiacos de la capital que han renunciado a la lucha; los que no quieren saber del mundo ni de sus turbulencias; los monjes de la voluptuosidad; los últimos individualistas (Reyes, 1989).

Después de diez años del abandono en que lo encontró Malcolm Lowry, el empresario Manuel Suárez le compraría el Casino de la Selva al ex-presidente Abelardo L. Rodríguez para convertirlo en Hotel, aprovechando los extensos jardines que abarcaban una superficie de cincuenta mil metros cuadrados. El hotel Casino de la Selva se levantó entonces de entre sus cenizas y recibió tanto a la comunidad intelectual como artística nacional e internacional. Comenzando con la capilla abierta diseñada por Félix Candela en 1959, y con importantes murales de Jorge González Camarena, Gabriel Flores, Benito Messeguer, Jorge Reyes Meza, José Renau Berenguer, Mario Orozco Rivera, el Dr. Atl y David Alfaro Siqueiros. El Hotel se convirtió en un espacio cultural importante, auspiciando También recibiría a intelectuales y disidentes como Malcolm Lowry, Carlos Monsiváis, Jules Dassin y John Houston.

Metáforas del paisaje

En alguna ocasión, Lowry encontró cerca del Hotel Casino de la Selva un letrero apoyado contra la valla de un pequeño jardín público que adquiere un nuevo simbolismo ligado al paraíso: “¿Le gusta este jardín, que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!” El jardín, como Lowry explica a su futuro editor, es el tema más importante del libro y puede tomarse como el jardín del Edén o el mundo mismo, el lugar en donde el cónsul pasa buena parte de su tiempo y en el que se desenvuelven procesos interiores en los personajes, enmarcado por el entorno y los volcanes:

En el jardín reinaba una calma sepulcral. Pero el viento debió cambiar de repente: el *Izta* se había esfumado, mientras que el *Popocatepetl* se hallaba casi enteramente oscurecido por columnas horizontales de nubes negras, como si fueran líneas de humo dibujadas transversalmente sobre la montaña por varios trenes que corriesen paralelos [...] (Lowry, 61).

El paisaje como referencia estética, plástica y sugerente va estructurando parte de la narrativa que continua a sorprender al escritor, con los continuos cambios en el paisaje y las visiones poéticas en donde “El perfil de un arado ruinoso [que] levantaba los brazos al cielo en muda súplica”, identificando a continuación “[...] un planeta en el cual se cambiaba de clima en un abrir y cerrar de ojos y bastaba tomarse la molestia de pensar en ello y atravesar una carretera para recorrer tres civilizaciones; pero hermoso —no cabía negar su belleza, fatal o purificadora, según fuera el caso: la belleza misma del Paraíso Terrenal.” (Lowry, 1985: 12).

El paisaje se configura como un evento contundente en la vida de los personajes, tanto del Cónsul como de Yvonne, quienes observando la lejanía trataban de cerciorarse de no estar soñando, y aun cuando separados emocionalmente, se reflejaban en el paisaje: “Más allá de la barranca, las llanuras ondulaban hasta el mismo pie de los volcanes, cuya base se ocultaba tras una barrera de bruma y por encima de la cual alzábanse inmaculado como del viejo Popo y, extendiéndose a su izquierda —como una Ciudad Universitaria en la nieve—, los picos dentados del Iztaccíhuatl [...]” (Lowry, 1985: 59).

Es por ello que sostenemos que el paisaje es estructural al relato, en tanto que este refiere, enfatiza y puntea el drama emocional subyacente al poner en escena las tribulaciones de los protagonistas. Hacia el final del libro, la barranca y el abismo se confunden, y de cierto modo se conectan con la pérdida de identidad al proyectarse hacia las profundidades:

El agua de turbulento nivel superior corría por una cascada artificial, más allá de la cual se convertía en ágil corriente que serpeaba por la espesa selva para perderse de vista al precipitarse en una cascada natural de mayores proporciones. Después, según recordó, se dispersaba, perdía su identidad y goteaba en la barranca por diversos sitios (Lowry, 1985: 237).

La atmósfera descrita por Lowry recoge sus vivencias en México en la época del Cardenismo, en donde para 1938 acababa de concretarse la expropiación petrolera, lo que sitúa al cónsul inglés en un entorno en donde se habían roto las relaciones entre ambos países, un contexto experimentado a través de los cuatro personajes mediante el uso reiterado de monólogos interiores que han sido asociados a obras como el *Ulises* de Joyce, *Mrs. Dalloway* de Woolf o *El ruido y la furia* de Faulkner. El primer capítulo refiere los hechos ocurridos el día de los muertos, exactamente un año antes, cuando el cónsul es asesinado en circunstancias poco claras, lo que Lowry considera como el epílogo de la novela que atraviesa por múltiples analogías metafísicas que van desde la condena de Fausto, la expulsión de Adán y Eva del paraíso, la crucifixión de Cristo y el camino de Dante al infierno (Binns, 1981:3).

En ese tenor, Lowry se interesó por las artes ocultas en los años en que redactaba los últimos borradores de la novela, adentrándose en la lectura de la *Cábala*, el *I Ching* y algunas prácticas orientales, lo que nutriría la clarividencia mística del cónsul y enmarcaría la visión del espacio mexicano, el cual “[...] emerge como un mundo siniestro y mágico de sorprendentes simetrías (Binn, 1981: 4). Es en este punto de la novela que cobra sentido el epígrafe de la Antígona de Sófocles que remata con “[...] de sólo un mal no escapa: de la muerte.”

En este contexto, el paisaje como fuerza interior inexorable, proyecta en el entorno la corporeidad de las emociones y del sufrimiento que marca la travesía del protagonista afincada en el territorio: “[...] como si, de alguna manera, se hubiera transferido a estas montañas violáceas que se erguían a su derredor, tan misteriosas con sus minas de plata secretas, tan retiradas y, no obstante, tan cercanas, tan inmóviles; y de estas montañas emanaba una rara fuerza melancólica que trataba de retenerlo aquí corporalmente, y era esta fuerza su propio peso, el peso de muchas cosas pero, sobre todo, el peso del dolor.” (Lowry, 1985: 15).

El paisaje resulta un elemento definitivo y definitorio en el trabajo de Lowry, aportándole un soporte fundamental a la narrativa, toda vez que las atmósfera se construyen mediante la interacción de los personajes con el entorno y les permite recrear su dimensión emocional como estrategia narrativa. En ese contexto, el paisaje se revela no solo como unidad narrativa o como lugar de la memoria, sino como caja de resonancia de los vínculos emocionales de los personajes que se construyen entre sí.

Estructura y significado

Una novela es un mapeo figurativo. La historia traza diacrónicamente el movimiento de los personajes de casa en casa y de un momento a otro, mientras el entrecruzamiento de sus relaciones crea gradualmente un espacio imaginario (Miller, 1995).

La narrativa va mapeando las historias que se entrecruzan y que finalmente articulan el espacio, pero en el caso de Lowry el paisaje interviene como un elemento concurrente en la definición del imaginario que describe Miller. Además, dicho mapeo parecería resultar de un trayecto lineal por parte de los personajes mientras que para Lowry, existiría una lógica circular que llevaría la trama a reproducirse en distintas tesituras dentro de la novela, creando así reminiscencias previas.

Regresando a los planteamientos estructuralistas de Jakobson (1981), Lévi-Strauss (1995) y Barthes (1974) quienes proponen que los humanos se caracterizan por su habilidad para crear sistemas secundarios que funcionan como herramientas para fabricar herramientas como podría ser

el caso del lenguaje, el cual es un sistema que da sentido a las palabras y permite cifrar códigos de comunicación. En el caso de la novela que nos ocupa, hemos argumentado que el autor ha creado un *sistema de sentido* que va más allá de una suma de proposiciones que conforman el relato. De modo que para entender la estructura de una obra literaria es necesario distinguir varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)” (Barthes, 1974: 14).

Las estructuras representan el conjunto de símbolos a través de los cuales creamos sentido, se disponen y ordenan las partes dentro de un todo. Son el conjunto de los significantes con los que interpretamos al mundo y nos relacionamos con este mediante un sistema de conceptos aparentemente coherentes e interrelacionados. De ahí que toda realidad tenga una naturaleza simbólica, es decir, está determinada por el lenguaje entendido como un *orden de lo simbólico*, en donde se revelan patrones comunes a la vida humana. Del punto anterior se deriva la idea de que toda actividad humana, así como sus funciones (incluida la cognición, la conducta y la propia cultura), son construcciones, ya que están mediadas por los símbolos, no tienen significados por sí mismos, sino que sólo tienen sentido dentro del sistema de lenguaje donde se encuentran.

Para efectos de análisis de la novela *Bajo el Volcán* reiteramos la importancia del concepto de *estadios*, a través de los cuales se pasa de un nivel a otro dentro de la trama, permitiendo encontrar reminiscencias casi subjetivas sobre los acontecimientos y sus metonimias a lo largo de la novela. En ese sentido, Lowry identifica el caballo como la fuerza del mal que el cónsul ha liberado y cabalgará “[...] y la matará al debocarse en un camino estrecho [mientras que] Yvonne imagina que viaja directamente, a través de las estrellas, a las Pléyades, en tanto que el cónsul, simultánea y accidentalmente, es arrojado al abismo.” (Lowry, 2015: 737). El autor tenía claro que el objetivo de la novela era derribar “[...] las trabas de la naturaleza, profundizar en la elemental belleza natural del mundo y de los astros, y, a través de estos últimos, conectar el libro con la eternidad” ampliando el conocimiento sobre el infierno que debiera producir fuera de resonancias casi bíblicas. (Lowry, 2015: 749). Lowry tardaría más de una década en estructurar y publicar su obra maestra (rechazada anteriormente por 12 editoriales), y aún en la fase final el editor se aventuraría a criticar la lentitud de las primeras páginas el monólogo interior recurrente, así como el exceso de *divagaciones* narrativas. Como respuesta, Lowry enviaría una carta al futuro editor para justificar y defender su obra, aún cuando a la espera de la respuesta atentaría contra su vida en medio de una borrachera de mezcal en una de sus cantinas acostumbradas en el centro de Cuernavaca².

² La carta de aceptación -ya sin condiciones- llegaría tres meses después y un poco antes de que Lowry fuera expulsado del país por agentes migratorios a los que él acusaba de

Malcolm Lowry logró escribir una obra maestra basada en la persistencia de su espíritu, llevando su narrativa a niveles simbólicos que trascienden lo geográfico y donde el paisaje se sitúa en los planos simbólico y representacional. Crea así un espacio sensible desde donde se proyecta y afirma que se puede encontrar cualquier tipo de paisaje a la vez. Este se mantiene como una unidad narrativa funcional a lo largo de la obra y le da sentido a su estructura interna, permitiendo que la historia adquiera un significado polisémico que permea la novela a distintos niveles. Es así que los volcanes se vuelven símbolos de los estados emocionales interiores de los protagonistas y en donde el espacio se convierte en una clave de interpretación de la novela. La narrativa adquiere significado solo al organizarse como un mapa que se configura mediante una estructura orgánica, en donde todas las partes se corresponden con el todo, lo que le confiere a fin de cuentas, el significado radical del relato.

Bajo el Volcán es una novela en la que la estructura juega un papel fundamental para entender la interrelación entre los capítulos, la yuxtaposición de simbolismos y la confluencia de significados. Entre las claves de interpretación, Lowry apunta hacia el uso del tiempo en dicha narrativa en donde así como en el sentido que se le da al tiempo en la cinematografía, en donde para que el efecto sea el deseado, el ritmo interno tiene que ser exacto (Breit y Lowry, 1967: 88). El texto sería revisado, reescrito y ajustado durante una década de trabajo, configurando lentamente una estructura barroco-churrigueresca, contenida solamente por limitaciones simbólicas a las que regresaremos más adelante.

En este ámbito, la novela se guía por símbolos clave así como de patrones espaciales como es el caso de las barrancas, las cuales funcionan como pasajes y puntos de contacto en el tiempo y el espacio transportando a los personajes y sus emociones a distintas dimensiones. Lowry recurre también a la rueda como camino circular y cíclico, en donde los capítulos giran sobre sí mismos y como parte de una órbita mayor, que obligaría al lector a reiniciar la lectura una vez más.

Sobre el simbolismo circular lo vemos reflejado en la rueda de la fortuna pero también reflejado en las estrellas al formar constelaciones, las esferas de la Cábala sagrada e incluso las calles de Quauhnhuac describiendo una excéntrica órbita.

El pensamiento estructural en la lingüística asume un sistema de procesos generativos, es decir, un “sistema de reglas que interactúan para generar un número infinitamente grande de estructuras” (Chomsky, 1965: A1). De ese modo, una configuración particular de reglas produce mediante variadas combinaciones distintos tipos de estructuras asociadas a

haber tratado de extorsionarlo con una mordida, hecho sobre el cual escribiría después una novela.

significados específicos mediante los que se establecen sistemas de comunicación, los cuales establecen constantes formales generales.

Quizá sirva de ayuda el contraste que sugiere Lévi-Strauss entre el pensamiento estructural y el pensamiento serial, en donde este último introduce una manera de pensar polivalente, en donde no existen estructuras generales preexistentes en donde se inserta un pensamiento particular, como comenta Boulez (1996: 297), “[...] el pensamiento serial se funda en un universo en expansión perpetua”. A fin de cuentas, los estructuralistas fundamentan sus planteamientos sobre la existencia de códigos preestablecidos que son comunes entre el emisor y el destinatario, mientras que en el pensamiento serial cada mensaje propone su propio código, además de que el concepto de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos rompiendo su ortogonalidad con una serie de campos de posibilidades con salidas múltiples.

A manera de conclusión: estructura y simbolismo

En cuanto al caso que nos ocupa, tenemos que la novela se estructura en torno a una serie de símbolos temáticos en donde destacan la rueda, el abismo, el infierno y el paraíso. El abismo se presenta como un destino que simboliza el castigo último derivado de la expiación de la culpa del protagonista, y en último caso, de la humanidad en su conjunto. Ante ello, el Cónsul alcanza a divisar algunos puntos de observación, torres obsoletas desde donde trata de ubicar las barrancas que siente cerrarse sobre sí mismo. En su conjunto, parecería que Lowry se enfrenta a un bosque de símbolos, como describe Baudelaire que es la esencia de la vida (Breit y Lowry, 1967: 90).

Es así que Lowry llega a conformar un paisaje simbólico de la mente, en donde la rueda se convierte en una poderosa herramienta para ordenar una serie de visiones y caóticas alucinaciones del Cónsul Geoffrey Firmin, permitiendo con ello las transiciones entre lo real y lo imaginario, atravesando además distintos niveles narrativos por medio de la rueda de la vida, la rueda del agua y la rueda de la fortuna, siguiendo con el eterno retorno de eventos que en la novela confiere una estructura cíclica, la cual confiere un sentido a los capítulos como unidades narrativas, pero también los unifica en cuanto a la concurrencia de contenidos.

De acuerdo con Gass (1980), existe en esta novela un sentido de simultaneidad entre eventos que resultan fatales pero que convergen en distintos espacios y temporalidades. La rueda de la fortuna presenta una perspectiva imponente y estable a lo lejos pero en su interior tiene un movimiento “en cada indescriptible circuito giratorio, mareante, abismante, retrayente, inenarrable” (Lowry, 1985:186). El circuito trasciende los simbolismos e

incluso en el momento en que Yvonne camina en dirección a su muerte y contempla “[...] la tierra misma que sigue girando sobre su eje, rotando en torno de aquel sol, y el sol que gira en torno a la rueda luminosa de esta galaxia, las ruedas incontables, inconmensurables y cubiertas de joyas de incontables e inconmensurables galaxias que giran, giran, giran majestuosamente en lo infinito, en la eternidad, durante todo lo cual la vida seguía su curso.” (Lowry, 1985:267). Yvonne retoma la rueda del agua en el momento de su muerte, proyectándose hacia las estrellas como entre anillos de agua, en donde

[...] algunos contemplarían todo esto con sensación de fugacidad, aunque sintiendo refulgir en su alma por un momento el brillo diamantino de los astros, tocando todo aquello que en la memoria es dulce o noble o valeroso o altivo, mientras en las alturas aparecerían, volando levemente como parvada de aves rumbo a Orión, las benéficas Pléyades[...] (Lowry, 1985:267).

De este modo, la rueda evoca tanto fuerzas internas como externas, creando interconexiones y resonancias, formándose múltiples niveles que refuerzan una red de simbolismos. En esa red destaca como una segunda figura en importancia un elemento topográfico característico de Quauh-náhuac/Cuernavaca, dentro de una configuración que atraviesa el territorio, definiéndolo y acotando su estructura como paisaje de fondo. Lowry comenta que las barrancas reflejan las condiciones internas del Cónsul, en el fondo sus estados mentales al tiempo que estas permanecen como elementos físicos y objetivos del paisaje que enmarcarán los acontecimientos que transcurren en un primer plano.

Las barrancas como página definitiva del paisaje adquiere profundidades míticas al compararse con el *Malebolge* en la Divina Comedia de Dante, atrayendo para sí la dimensión simbólica del octavo círculo inferno, que Lowry se empeña en representar a lo largo de la novela. El Cónsul llega al punto en donde tiene que atravesar la barranca y a medio camino se percata de que el pueblo tiene igualmente una naturaleza oscura, en dondequiera que mires el abismo te espera a la vuelta de la esquina: “Era demasiado oscuro para ver el fondo, ¡pero aquí sí existían finalidad y hendidura! Quauh-náhuac era, en este aspecto, como el tiempo: por doquier que se mirase estaba aguardando el abismo a la vuelta de la esquina.” (Lowry, 1985:17).

El paisaje mexicano se convierte en un interlocutor, en donde “[...] no cabía negar su belleza, fatal o purificadora, según fuera el caso: la belleza misma del Paraíso Terrenal.” (Lowry, 1985:12). Es también significativo que en la novela se refiera que al final del jardín del Cónsul se encuentre la barranca, ese abismo que bordea el paraíso de manera serena y al mismo tiempo amenazante, como una analogía del jardín del Edén que precede la caída de la raza humana en el imaginario cristiano. Es así que la forma

jugará un papel menor pero aun así significativo dentro del paisaje simbólico de Lowry, en donde las torres servirán como puntos de observación para dominar el valle de Quauhnhuac, una idea que trasladará a la cantina *El Farolito*, si bien en la traducción que hace Lowry imagina que significa faro o torre de faro en lugar de las lámparas de iluminación urbana en el centro de las ciudades mexicanas. Lowry sin embargo, lleva la figura del faro a guiar la misión del Cónsul al vincularlo con los escenarios de tormenta, para después orientar el rumbo de los marineros, e incluso el trayecto que seguirá Virgilio en su trayecto hacia el purgatorio y el infierno. El paisaje simbólico refleja entonces el estado mental del protagonista y sirve como trasfondo de las proyecciones mentales sobre el poderoso entorno circundante, creando una narrativa en donde se estructuran sus significados a partir de la configuración del mismo paisaje.

Referencias

- BARTHES, R. (1974). Introducción al análisis estructural de relatos En Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BINNS, R. (1981). Materialism and magic in Under the Volcano. *Critical Quarterly*, Vol. 23 (1), 21-32.
- BREIT, H. y Lowry, M. B. (eds.) (1967). *The Selected Letters of Malcolm Lowry*. London: Jonathan Cape.
- CHOMSKY, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, MA: MIT Press.
- ESTRADA Cajigal, V. (1931). *Informe que rindió el C. Vicente Estrada Cajigal, gobernador constitucional del estado de Morelos al H. Congreso el día 4 de mayo de 1931, sobre su gestión administrativa del 18 de mayo al 31 de diciembre de 1930*. Cuernavaca: Archivo General del Gobierno del Estado.
- GASS, William H. (1980). *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Nonpareil Books.
- GÜEMES C. (6 de Agosto de 2001). Necesario, rescatar la memoria que albergó el Casino de la Selva, en *La Jornada*.
- GULDBRANDSEN, E. (2011). Pierre Boulez in Interview, 1996 (II) *Serialism Revisited. Tempo*, 65(256), 18-24. doi:10.1017/S0040298211000131.
- HERNÁNDEZ Chávez A. (2002). *Breve Historia de Morelos*. Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana. México: Fondo de Cultura Económica y Colegio de México.
- JAKOBSON, R. (1981). *Linguistics and Poetics. Selected Writings* (pp. 18-51), vol. 3, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, The Hague: Mouton.

- JAKOBSON, R. (1996). *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KING, R. E. (1999). *Tempestad sobre México*, prefacio de Tedi López Mills, traducción de José Luis Alonso Cruz. México: Dirección General de Publicaciones del Conaculta.
- LECHNER N., R. Millán, F. y Valdés U. (1999). *Reforma del Estado y coordinación social*. México: Plaza y Valdés.
- LEE, A. W. (2002). Painting a spark of hope: Diego Rivera's History of Cuernavaca and Morelos. En Susan Danly (Ed.). *Casa Mañana*. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LEÓN-REAL Méndez, N. M. (2013). La percepción subjetiva del espacio Mexicano en *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. *Revista de Humanidades* 33, 83-103.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ, R. (2002). The Morrors in Mexico: Nationalist Politics, Foreign Patronage, and the Valorization of Mexican Popular Aesthetics. En S. Danly (ed.). *Casa Mañana: The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LOWRY, M. (2007) [1947]. *Under the volcano*. New York: Harper Perennial Modern Classics. Trad. Español (1985). *Bajo el Volcán*. Ciudad de México: Era.
- LOWRY, M. (2015) *Detrás del Volcán: Carta de defensa para Bajo el volcán* (Piccola nº 9). Madrid: Gallo Nero Ediciones.
- MAGAÑA, G. (2009). *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*. Tomo I, Capítulo XI. Biblioteca Virtual Antorcha. Edición cibernética. [http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/gildardo/indice.html] accesado el 4 de enero de 2020.
- MEYER E. y Olivera de Bonfil, A. (1978). *Estrada Cajigal, Vicente, Gob. de Morelos, 1898-1973. Entrevista realizada los días 17 y 27 de Febrero, 5 y 13 de Marzo de 1973 en Cuernavaca, Morelos*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- MILLER, A. J. (2004). Under the Nation-State: Modernist Deterritorialization in Malcolm Lowry's "Under the Volcano". *Twentieth Century Literature*, Vol. 50(1), 1-17.
- MILLER, J. H. (1995). *Topographies*. Stanford: Stanford University Press.
- MORROW, E. (1932). *Casa Mañana*. Croton Falls, N.Y.: The Spiral Press.
- PÉREZ-RAYÓN Elizundia, N. (1995). *Entre la tradición señorial y la modernidad: la familia Escandón Barrón y Escandón Arango. Formación y desarrollo de la burguesía en México durante el Porfiriismo (1890-1910)*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-A.
- QUEVEDO M.A. de (1933). *México Forestal*. Tomo XI noviembre-diciembre, 1933. No11-12.

- REYES A. (1989). Cuernavaca, en *Obras Completas* Tomo XXIII. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 72-82.
- RODRÍGUEZ Araujo, O. (19 de Julio, 2001). El Casino de la Selva, en *La Jornada*.
- ROY, A. (2001). Epilogue: "The reverse side of the world: Identity, space and power. En AlSayyad Nezar, *Hybrid Urbanism: On the Identity Discourse and the built environment*. Westport, CT: Praeger Publishers.
- TAJFEL, H. (1981). *Human Groups and Social Categories*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TIESSEN, P. (Ed.) (1988). *The letters of Malcolm Lowry and Gerald Noxon 1940-1952*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- VALVERDE, S. (1933). *Apuntes para la historia de la Revolución y de la política en el Estado de Morelos, Mexico desde la muerte del gobernador Alarcón, pronunciamiento de los grales. Pablo Torres Burgos y Emiliano Zapata mártires, hasta la restauración de la reacción por Vicente Estrada Cajigal, impostor*. F1311 V34 1933le / Fondo Reservado UNAM-IIH.
- WAUGH, E. (1996). *Robo al amparo de la ley*. México: CONACULTA.
- WENDERS, W. (2001: 1:12:43), en João Jardim & Walter Carvalho (Dir.) *Janela do Alma*. Brasil: Brazil Telecom / Dueto Filmes / Estúdios Mega.

Los eslabones espaciales del paisaje desde la mirada de José Herrera Petere en *Profunda Retaguardia. Novela de Cuernavaca*

MARÍA CRISTINA SALDAÑA FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
msaldana@uaem.mx

Resumen

En este trabajo se analiza, a partir de la propuesta simmeliana sobre paisaje, atmósfera y percepción, como se tejen eslabones espaciales del paisaje en la obra *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca*, escrita por José Herrera Petere en su versión final de 1963.

A partir de obras literarias como las novelas, en torno a Cuernavaca como paisaje constituyente, se identifican como eslabones otros paisajes relacionados, con sus respectivos personajes que confluyen en el escenario de esta ciudad, durante la década de los 40's y donde se tejen procedencias distantes que se encuentran e influyen un tanto en la dinámica del lugar. El trabajo consta de ocho apartados, Acerca del Paisaje, La novela, Paisajes y atmósferas: Henry Williams, Percepción: Insomnio en Cuernavaca, Perspectiva relacional: La mujer y la bestia, La atmósfera en el sueño: El toro del siglo, y Conocer, sentir: Paisaje revolucionario. Se concluye que Herrera presenta las interacciones de grupos sociales de distintas procedencias, de las cuales destacan los espías nazis, a quienes dedica una amplia descripción, los refugiados españoles, refugiados franceses, visitantes norteamericanos y el sufrido pueblo mexicano.

Introducción

En este trabajo se analiza, a partir de la propuesta simmeliana sobre paisaje, atmósfera y percepción, como se tejen eslabones espaciales del paisaje en la obra *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca*, en cuatro versiones (1942, 1943, 1946 y 1963). Se trata de un prolífico escritor, que si bien

no fue muy conocido expresa en su obra aspectos de su propia historia, a través de la cual evidencia una gran sensibilidad y compromiso social. José Herrera Aguilera, conocido como José Herrera Petere, nació un 27 de octubre de 1909 en Guadalajara, España, y falleció el 7 de febrero de 1977 en Ginebra, Suiza. Desarrolló los géneros de teatro, poesía y narrativa, mismas que llevan las evocaciones trágicas de sus experiencias en la guerra civil. En su obra literaria destacan *Acero de Madrid* (1938), *Guerra viva: romances* (1938), *Niebla de cuernos* (entreacto en Europa) (1940), *Cumbres de Extremadura. Novela de guerrilleros* (1945), entre otras. En Madrid inició estudios de Arquitectura, graduado en Derecho y en Filosofía y Letras. Fue integrante del Partido Comunista. Al finalizar la guerra civil salió de España; fue recluido en el campo de concentración francés de Saint-Cyprien; poco después fue llevado a París, de ahí se trasladó a México, donde residió durante ocho años. En 1947 se trasladó a Ginebra, Suiza, donde trabajó como funcionario de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). Como periodista plasmó en sus novelas y relatos auténticos reportajes (Sánchez, s/f).

A partir de obras literarias como las novelas, en torno a Cuernavaca como paisaje constituyente, se identifican como eslabones otros paisajes relacionados, con sus respectivos personajes que confluyen en el escenario de esta ciudad, durante la década de los 40's y donde se tejen procedencias distantes que se encuentran e influyen un tanto en la dinámica del lugar.

José Herrera Petere llega a vivir a Cuernavaca y a través de su novela nos lleva a conocer distintos paisajes de esta ciudad, un lugar que atrae a gente de diversos confines y que permanece con sus habitantes originarios como espectadora de un devenir incierto para unos, prometedor para otros, “el paisaje de profunda retaguardia incluye el centro histórico, entre la bruma del calor y el humillo de 100 cocinas encendidas, la ciudad de Cuernavaca con su catedral fortaleza y su rojizo Palacio de Cortés, paulatinamente se iba cubriendo de sombras la Zona Arqueológica de Teopanzolco” (Herrera, 2017, p. 31).

Herrera plasmó en su novela acontecimientos de la época, sin mencionar el nombre de un amigo suyo, como fue el sonado ataque de los nazis al poeta Pablo Neruda en 1941, quien era el cónsul chileno en México, mientras visitaba Cuernavaca estaba en un restaurante alemán con unos amigos, “brindaron por la suerte de los aliados. Los vítores a Roosevelt, Churchill y Stalin llegaron a la mesa de al lado. Un grupo de alemanes armados se abalanzaron contra ellos. Volaron sillas, bofetadas y culatazos de revólver. El poeta acabó con la cabeza abierta y enviado a un hospital del entonces Distrito Federal para descartar el riesgo de conmoción cerebral”. Neruda y Herrera eran amigos entrañables, en 1935 se conocieron en España y años después se reencontraron en México y en Suiza (Marcial, 2019).

Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca nos permite conocer la mirada del paisaje que el escritor José Herrera Petere plasma en esta obra, y relacionar esa mirada con el planteamiento teórico de Geroge Simmel sobre paisaje y atmósfera, en los cuales se configuran eslabones conformados por diversos grupos sociales que se encuentran en la ciudad y que en el clímax de la trama tienen un abierto enfrentamiento.

Acerca del Paisaje

El legado de Georg Simmel (Berlín, 1858-Estrasburgo, 1918) ha sido un aporte de gran relevancia en los estudios sociológicos, adelantado a su época, su pensamiento creativo buscó establecer puentes entre lo sensitivo y la razón. En su obra *Filosofía del paisaje* plantea que estar ante un paisaje implica poner la atención en el entorno, “los árboles y los cursos de agua, las colinas y las construcciones, la luz y las nubes en sus infinitas transformaciones”. Al construir de manera abstracta un universo sobre la idea de paisaje, logra mantener sus planteamientos hasta nuestros días. Propone “Constructos mentales, naturaleza del soporte, dialéctica entre el fragmento y el todo, la autonomía del proceso creativo, la relación entre lo dinámico y lo estático, la integración de opuestos entre lo construido por el hombre y las fuerzas de la naturaleza, la relación entre percepción y forma”, su obra es de gran intensidad, propone instrumentos para la comprensión del paisaje (Mayoral, 2019). Simmel comprende “el paisaje como un todo unitario, no ligado a la significación aislada de sus elementos ni compuesta mecánicamente a partir de estos” (Sabido Ramos, 2017, p. 176).

El paisaje es una delimitación comprendida en un horizonte visual -momentáneo o duradero-, los fragmentos de “naturaleza”, la base material o sus distintos elementos constituyen el “paisaje”, que es *en sí mismo* una singularidad -óptica, estética o sentimental-, es decir, el paisaje es fragmento de la “naturaleza” que es la unidad indivisible; agrupar fenómenos y elevarlos a la categoría de “paisaje” constituye un acto espiritual, una visión cerrada, sentida como autosuficiente inmersa en un espacio y movimientos extensos, inaprensibles para el sentimiento y pertenecen al estrato profundo de la naturaleza como Todo, del Uno divino. De manera constante “los límites impuestos a cada paisaje se ven rosados y disueltos por ese sentimiento de lo infinito. El paisaje, aunque separado y autónomo, esta espiritualizado por esa oscura conciencia de su conexión infinita. Lo mismo ocurre con la obra humana: se presenta como algo objetivo, autónomo, y, sin embargo, está entrelazada ... con el alma, con toda la vitalidad de su autor, que fluye a través de ella”. Ante la naturaleza como

totalidad, la mirada del ser humano la reconstruye, la divide y aísla en distintas unidades que llama “paisaje” (Simmel, 2018, p. 9).

Las propuestas sobre el paisaje de Simmel cobran particular vigencia al vislumbrar cómo los literatos funden en sus obras el paisaje con las emociones, con los conflictos sociales, las desigualdades de clase, en etapas históricas y lugares determinados.

La novela

Como punto de partida, de acuerdo con Mario Casus (1963), se presenta un esquema en el que se hace una comparación entre los elementos que manejan José Herrera Petere y Malcom Lowry en sus novelas contemporáneas, considerando la atmósfera y los lugares emblemáticos de la ciudad de Cuernavaca.

AUTOR/ NOVELA	ATMOSFERA	LUGARES EMBLEMÁTICOS
<p>Herrera Petere José, (1909 -1977), español que llega a vivir a Cuernavaca por prescripción médica. Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca.</p> <p>Escrita en cuatro versiones: 1942, 1943, 1946 y 1963.</p>	<p>Influencia fascista, el asesinato de un personaje anónimo en la barranca de Amanalco, en Cuernavaca.</p> <p>Ambas novelas describen el clima de la ciudad y la temporada de lluvias. Los autores recrean personajes y sucesos que presenciaron, dando vida a espías nazis falangistas, fascistas alemanes, guerrilleros españoles exiliados, “indios mexicanos”.</p> <p>Novelas con un mapeo figurativo. La historia traza diacrónicamente el movimiento de los personajes de casa en casa y de un momento a otro, mientras el entrecruzamiento de sus relaciones crea gradualmente un espacio imaginario.</p> <p>Hay coincidencias importantes en estas dos obras:</p> <p>El corte político, refieren a los dictadores Hitler, Stalin, Franco; exiliados de guerra, españoles, marroquíes.</p> <p>Refieren la Revolución Mexicana.</p> <p>Existe coincidencia de nombres y sucesos reales en sus personajes y lugares</p>	<p>Centro Histórico, La Catedral, Zona Arqueológica de Teopanzolco. Hotel Casino de la Selva, el Jardín Borda, el Palacio de Cortés, la Estación del ferrocarril, el Hotel Buena Vista, la barranca de Amanalco, el Zócalo, el Cine Morelos, 57 cantinas</p>
<p>Lowry Malcom, (1909 – 1957) Bajo el Volcán.</p> <p>Escrita en 4 versiones: 1936, 1937, 1940 y 1944.</p>	<p>Lowry no intenta negar el espacio por completo ni su realidad física. Al igual que con el tiempo o la vida en general, la actitud de Lowry hacia el espacio depende de la percepción.</p>	

Elaboración propia en base en Casus Mario, 1963.

En el siguiente cuadro se enuncian las novelas coincidentes en su visión sobre Cuernavaca, el paisaje constituyente y los eslabones considerados como los distintos lugares de procedencia de los visitantes de la ciudad.

LECTURAS	PAISAJE CONSTITUYENTE	ESLABONES	CONCLUSIONES
Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca. Bajo el Volcán.	Cuernavaca: Teopanzolco, Col. Miraval, La estación, Catedral, Palacio de Cortés, 57 cantinas	Morelos: Cuautla, Cañón de Lobos, Cuernavaca. Edo. México: Volcán Popocatepetl (territorio fundacional). Cd. De México. parque en la Rivera de Santa María la Redonda, la Alameda, la Avenida Juárez, el Fuerte de Perote. Estados Unidos: Nueva York, Washington, Chicago.	Cuernavaca se convierte en un lugar en el que coinciden espías nazis, refugiados españoles, refugiados franceses, norteamericanos simpatizantes de los nazis y los nativos mexicanos. Si bien todas esas personas viven en la misma Ciudad, cada uno de estos grupos se apropia de un paisaje particular y se envuelve en su atmósfera

En *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca* los personajes se integran en grupos sociales de identidades e historias propias que interactúan en la trama de esta obra. Básicamente se identifican seis grupos, y se presentan en orden descendente de acuerdo a su estatus:

Espías nazis: Schorst (jefe principal), Kuntz, Von Funkel (ayudante de Kuntz) Huss (agente de la Gestapo), Sra. Bürk Valdemar, subordinado (personaje prominente en la trama). Wintzingerode (el chófer) Miss Napier (pitonisa de los espías alemanes y simpatizantes de los nazis) Isolda Loeve, espía nazi	Norteamericanos Henry Williams (jefe), simpatizante de los nazis, Humphires (socio de H. Williams) Birtly (ex esposa de H.W.) Annabel (hija de H.W.)	Comité directivo de América First, la máxima representación de la falange española: Canciller Don Juan Ibarra y Castro, jefe, Esposa Doña Ángeles, Hija Salomé. Francisco de Aranguren: Lideró en Roma la organización de jóvenes Falangistas, subordinado.
	Mexicanos: Margarito (papá de Lauro, esposo de Francisca) Rosendo y Darío, obreros ferroviarios.	

<p>Refugiados llegados de España: Reymundo, Pedro, la Pilar, Diego (encarnan a los antifranquistas) Serafín Celis (filósofo, amante de Birtidy) Sr. De Quejigal, Troncoso, gallego, Dr. Llovera: Planean una organización antifranquista, el Ateneo, formada por intelectuales perseguidos por Franco.</p>		<p>Refugiados franceses Albert un refugiado argelino francés, un hombre gordo sonriente de unos 45 años, Gastón (su secretario un joven también francés o qué de origen griego) una estrella de cine, Mimi.</p>
--	--	---

Herrera Petere alude al paisaje de Cuernavaca como el punto de encuentro de grupos procedentes de Alemania, España, Estados Unidos (Chicago, Nueva York, Washington) y de individuos llegados de Francia y de Rusia.

En Cuernavaca la temporada de lluvias se resiste a terminar, a mediados de mayo estallaba la primavera. En la novela hay una recurrencia al paisaje, una reiterada fusión entre el espacio y las pasiones humanas. Era el verano de 1941, durante la guerra miles de hombres morían en las llanuras de Smolensk, Europa organizaba los campos de concentración, Inglaterra y Estados Unidos se ponían en guardia y Japón estaba al acecho, desde Estados Unidos una desbandada de gente indeseable se dirigía a México, pues veían venir la tormenta, los atemorizaban las leyes de guerra, el alza de precios, los racionamientos, la movilización, los impuestos y el contraespionaje. “México se llenó por tanto de rentistas desaprensivos, de desertores, de miembros de la organización America First y de agentes del eje más o menos activos, huidos de Estados Unidos ... Una parte de Europa del siglo XX se había volcado sobre México y con ella venían una serie de misteriosas pasiones políticas de sistemática intensidad, desconocida en este nuevo mundo”. José Herrera describe los odios añejos y los rencores transatlánticos, igual que las podridas aguas de un pantano fermentaban las ambiciones y los nervios fatigados, de hombres destronados, arruinados, destituidos, estafadores, modistos, que convivían con los habitantes mexicanos y la masa de refugiados políticos e idealistas (Herrera, 2017, pp. 141-142).

Cuernavaca era el refugio ideal para los europeos y americanos establecidos recientemente en la ciudad de México. A lo largo de su novela Herrera alude al paisaje, esa mirada integradora en la que se entrelazan los elementos de la naturaleza con las pasiones humanas; la ciudad, cercana a la capital, era a la vez propicia para la intimidad, la soledad, y un clima inigualable, en la que pasaban inadvertidos enfermos y refugiados de todo el mundo, víctimas de todos los avatares económicos, políticos, morales y militares ante una tremenda guerra mundial. Ya hacía unos 20 años que Cuernavaca era muy apreciada por los turistas y un refugio perfecto para los enfermos, ancianos prematuros, pasados oscuros, espíritus quebrantados y clandestinas actividades políticas.

Allí llegaron a vivir dirigentes de América First, la máxima representación de la falange española y un sector del servicio exterior. Así la antigua Cuauhnáhuac de los toltecas, que fuera residencia del Marqués del Valle Hernán Cortés, campo de operaciones de Zapata y ciudad turística nacional, debido a su clima y su belleza, pasó de un reducido poblachón histórico a una ciudad de recreo vibrante, cosmopolita, inquieta y misteriosa. De un silencio y su paz engañosos, detrás de sus montañas se ocultaban violentísimas tormentas tropicales y entre el césped alacranes y arañas venenosas, tras de las apacibles y bucólicas costumbres de sus vecindados extranjeros, igual se escondían terribles tormentas morales y activos venenos de todo orden. Para darse cuenta de ello era necesario hurgar desde el tono verde que rodeaba la ciudad, hasta los más recónditos *bungalows*, que guardaban las conversaciones nocturnas de los misteriosos turistas, que se refugiaban en el alcohol y el juego, buscando olvido y paz interior. En Cuernavaca, la colonia veraniega, todos los visitantes se temían entre sí, guardaban secretos, eran desesperados, enfermos y neuróticos (Ibid., pp.165 - 166).

Paisajes y atmósferas: Henry Williams

Paisajes: en Cuernavaca “cesó de llover y comenzaron a cantar los sapos con sus lejanos, misteriosos y dulces silbidos. Entre un jirón de nubes salió la luna que se miraba en el agua quieta de la piscina. Bajo su luz los corpulentos árboles del jardín cabeceaban. Había un silencio suave y fresco, pero también una tremenda sensación de impotencia y aislamiento infinitos”. En la noche se oían los soplidos del tren proveniente de Zacatepec con el azúcar que llevaba a los Estados Unidos, se veían las sombras de los eucaiptos del jardín. El humo se veía como un ángel blanco enorme.

Mientras que en Washington al calor extremo se unían el barullo y la agitación. “El más gigantesco aparato Estatal de América había concentrado allí a miles y miles de personas... era difícil encontrar alojamiento y la vida en general resultaba bastante incómoda; por eso, los más altos funcionarios, los que podían permitírselo, preferían vivir en cierta cercana playa, donde por lo menos disfrutaban de sus horas de descanso, de brisa y de silencio”. Había ahí gente de toda ralea, negociantes, periodistas, comerciantes, y espías clérigos de la candente política internacional (Ibid., p.35, 37).

En *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca*, José Herrera Petere inicia con el planteamiento de que los nazis necesitaban enviar unos barcos desde Estados Unidos hacia Alemania y la operación fracasa, Valdemar, un espía nazi, es reprendido y él culpa a los españoles por no actuar con rapidez. El jefe de la organización de la Falange era Francisco de Aranguren y

los nazis aliados con él, sugieren pedir en Madrid que este sea destituido. Kuntz, un jefe de los espías nazis les dice a sus subordinados que está a punto de estallar la guerra entre Estados Unidos y Japón, a esa guerra seguirá la guerra de Estados Unidos contra Alemania así que, no podrán permanecer más en ese país, ni podrán disimular bajo el velo del comercio sus actividades de espionaje, por lo que saldrán para México, con todo el material que tienen y ahí esperarán órdenes.

En Cuernavaca Albert, un inmigrante francés, organiza una fiesta, invita a sus sirvientes y a personajes influyentes a la inauguración de su taller de “Recreación de Curiosidades Mexicanas”, instalado en una antigua iglesia, contrató un grupo de Mariachis y en una de las naves de la iglesia presentó una exposición. Los componentes del paisaje se presentan recurrentemente, “la música de mariachi ya se había acabado, se oye un furioso rechinar de los grillos y el más lejano y misterioso de los sapos parecía que se transmitían consignas, llamadas, voces...” (Ibid., pp. 66 - 76).

Atmósfera: “...era una mañana maravillosa veraniega de mar y sol azules, el césped de los jardines y las casas blancas de aquella ciudad marítima cercana a Washington resplandecía, pero también resplandecía la superioridad orgullosa en el rostro de Valdemar” quien busca a Huss, considera que es muy inferior a él, le indica como tratar a Henry Williams, pues los va a presentar. Valdemar siente un gran disgusto cuando Huss le dice que, de acuerdo a las indicaciones del servicio exterior de Alemania, debe trabajar en México bajo sus órdenes, siente una gran derrota política y moral. Al encontrarse con Henry Williams, el expresa su preocupación por declaraciones periodísticas que podrían afectar las conversaciones diplomáticas con Alemania (Ibid., p. 78, 80).

En otro momento Valdemar, se encuentra con su jefe inmediato y amigo Kuntz, esperando una explicación de por qué lo ha puesto bajo las órdenes de dos personas inferiores a él, pero no consigue respuesta. Destituido por Valdemar en Chicago, Paquito Aranguren habla con el embajador Torrejón quien le dice que en lugar de que regrese a Madrid arreglará que valla a México con el Canciller Juan Ibarra y Castro.

Los agentes nazis residentes en Estados Unidos inician los preparativos para irse de ahí, atemorizados porque la policía puede sorprenderlos. Schorst su máximo jefe, organizaba todo para resguardar el trabajo que habían hecho durante 8 años. Sus subordinados Kuntz, Huss, y la Sra. Bürk hacían los preparativos. Valdemar estaba indignado pues siendo tan importante estaría bajo sus órdenes. Agobiado por esa situación fue a visitar a una pitonisa, había consultado a varias en Berlín, París, Viena, Praga y a varios gitanos en España, buscó a miss Napier quien le inspiraba gran confianza. Ella le dice que es un loco, que tiene una herida que cura el agua corriente, le dice que es un hombre muy fuerte, que una mujer lo perseguirá a muerte, que será rico pero que tiene la sangre negra y que

eso es su desgracia. Que le falta terreno bajo sus pies, que se eleva, ve un cristal roto, ve a otra mujer furiosa, ve un árbol frondoso, las pasiones que se desatan, los lobos que son lobos para los hombres. Ella está agotada y se disculpa con él, le dice que tal vez lo ha confundido con un hombre que estuvo ahí antes que él, un tal Henry Williams. Al oír eso Valdemar siente una gran repulsión por ella, le pregunta si es judía, ella dice que sí, si la consultan muchos alemanes a lo cual ella asintió, dijo que la visitaban muchos nazis. Se despide, huye de ahí: va ante un espejo, se dice que es la viva imagen de Dios todopoderoso (Ibid., pp. 103, 108).

Acerca de las interacciones sociales Simmel señala que “la proximidad y la distancia no tienen que ver con el espacio físico sino con el sentido que se asigna a la vecindad, que puede producirse a pesar de la distancia física, o la extranjería con todo y la cercanía corporal (Sabido Ramos, 2017:379). De acuerdo con esto, se observa en la novela de Herrera Petere, cómo en Cuernavaca conviven extranjeros de distinta procedencia con marcadas diferencias sociales, es el caso de los refugiados españoles Raimundo, Pedro, la Pilar y el señor Diego quienes se reúnen para aclarar sobre los contratos con el señor Albert, su patrón, pues él quiere pagar menos de lo que debe ser a los obreros. Ellos recriminaban a Albert su forma de vida que tachaban de inmoral, borracheras, ruido, además, sorprendieron a Albert con Florence y a Gastón, su asistente, con Mimí, o sea que intercambiaban parejas, lo cual resultaba muy escandaloso para los obreros españoles, que presenciaban esos desmanes. Raimundo le recrimina que parece que están en una casa de fueras, que parece un burdel.

Albert más que enojado estaba asombrado. Al huir de Francia había viajado por muchos países, Argel, Marruecos, Egipto, La India, África del Sur, Canadá y Estados Unidos, donde había llevado esa vida y nadie le había reclamado. Y ahora en México unos obreros extranjeros se atrevían a entrometerse, él les tenía simpatía a los refugiados, les quería dar trabajo, con ínfimos pagos. No entendía por qué esos hombres recordaban cosas pasadas, desagradables y monótonas en lugar de crearse una nueva vida, una nueva posición en este nuevo continente (Ibid., p. 118).

A partir del aporte de Simmel sobre la precepción podemos entender cómo estos extranjeros ven la vida de manera distinta. Desde la sociología del cuerpo, David Le Breton señala que en: la “Digresión sobre la sociología de los sentidos”, Simmel incursiona en ese campo de estudio cuando muestra que importante es la mediación sensorial en las interacciones sociales. En ese sentido, sus reflexiones se inscriben en el legado de algunos textos precursores que plantean cómo es posible dar cuenta de “la percepción de los innumerables estímulos que el cuerpo puede recibir en cada momento en función de la pertenencia social del actor y de su modo particular de inserción en el sistema cultural” (2002: 57, 59, citado en Olga Sabido Ramos, 2017, p. 375).

Schorst, el máximo jefe de los espías nazis, con el viaje de Estados Unidos a México cerraba ese periodo histórico de preguerra americana, un ciclo de espionaje que sucedería otro. Huss y la Sra. Bürk viajaron en tren. Desconfiado, Valdemar viajó en autobús a México. En un restaurante del trayecto platica con un hombre que era gerente minero, le dijo que era un nazi, que había escuchado su conversación con el policía en la cantina y que nada le daría más gusto que matar a un nazi como a un perro, Valdemar salió de ahí rumbo al autobús que ya arrancaba (Herrera, 2017, pp. 122 – 126).

Alusión al paisaje: el autobús se desplaza durante 2 días, pasa por un solitario páramo salvaje. Cada vez se hacía más extraña y espesa la vegetación, los ríos secos parecían túneles de espinos entre los matorrales. “El autobús se detenía en los pocos lugares habitados por los que atravesaban, eran en ellos sorprendentes la suavidad y el estado de tristeza desoladora en que parecían sumidos sus habitantes para pregonar sus pobres mercancías, frutas flores y curiosidades en medio de este silencio de tumba y de desolación, se elevaba como una blasfemia un *american bar*, con todo lujo” era tan moderno como los que había en las prósperas ciudades de Estados Unidos, estaba equipado con batidores de crema y de cocteles, refrigeradores, ventiladores y una sinfonola. Conforme el autobús ascendía por la montaña era más intensa la lluvia, cayó una fuerte tormenta durante toda la noche. Ya muy fatigado, Valdemar pasó la noche en Ciudad Valles entre la tormenta (Ibid., pp. 126 - 127).

Percepción: Insomnio en Cuernavaca

Henry Williams, un periodista muy hábil en la política, escribió un discurso que recibió muy buenas críticas y él promovió que le hicieran una entrevista. Cuando el Canciller Ibarra, su esposa, su hija Salomé y Paquito Aranguren se dispusieron a partir hacia México, Williams citó a Ibarra para que se vieran en un bar, le pidió datos de los alemanes, dijo que pagará bien, Ibarra le contestó que los caballeros no acostumbran traicionar a sus aliados. Williams lo amenazó con acusarlo de estar en contacto con alemanes, eso significaría para Ibarra la destitución y regresar a su país con honores. Finalmente, ambos acuerdan olvidar el asunto y seguir en contacto. Williams buscó los datos con los mismos nazis en Alemania, no era un patriota, quería dar una nota espectacular y asestar un fuerte golpe a sus enemigos antihitleristas rooseveltianos.

La novela de Herrera Petere refiere elementos históricos: la población de la capital de México aumentó considerablemente; los cines, restaurantes y cabarets estaban abarrotados, los precios subieron, florecieron nuevos comercios e industrias, aumentó el turismo permanente. En esa época la

prensa fascista inició una nueva campaña. Reiteradamente en la novela se refieren elementos que Simmel analiza en su obra, “ciertas condiciones históricas posibilitan formas de percepción. En los albores del siglo XX, para Simmel también son ciertas condiciones materiales las que posibilitan el movimiento de los cuerpos y las formas de percepción” (Sabido Ramos, 2017, p. 383).

Don Juan Ibarra y Castro llegó a México acompañado por su celosa esposa y su hija Salomé. Valdemar conversa con el Lic. Luis Escudero de la Torre, Paquito Aranguren y Salomé, ella siempre vestía elegantemente y solía usar joyas con símbolos como un alfiler de plata: el haz de flechas y el yugo de la Falange. No mencionaban el reconocimiento del gobierno de Franco por el de México. Luis Eduardo invitó a Valdemar a una fiesta, éste se había encontrado con Huss, quien le ordenó irse a Cuernavaca donde trabajarían. En la fiesta Paquito Aranguren le dice a Valdemar que ha sido sustituido por su culpa a pesar de que estaba completamente a las órdenes de la Falange, que está en México por la ayuda de Don Juan Ibarra, que le ha afectado mucho verse destituido. Salomé llegó a sentarse con ellos, después baila con Valdemar y le pide que ayude a su amigo Paquito Aranguren (Ibid., pp. 144 - 154).

Doña Ángeles trataba con reprimida benevolencia a Paquito “Era una de esas señoras españolas de las que suele decirse que ‘parece que se ha tragado el molinito’ por su aire de dignidad y tiesura”. Reconocía en su hija Salomé gran parecido con ella, de gran belleza y temperamento frío que le protegía de cualquier peligro. En ambas había un profundo sentimiento de superioridad orgullosa, de desprecio al macho, transformado en la madre en despectiva austeridad religiosa, y en la hija en coquetería y presunción misógina. Mientras tanto, Don Juan Ibarra reafirmaba su simpatía por los nazis, promoviendo la pertinencia de que todas las Américas se unieran con España.

El paisaje: Cuernavaca era un refugio seguro y tranquilo para los alemanes nazis, era un encierro conventual en el que trabajaban todo el día, solían salir a pasear al oscurecer. El turista inadvertido o el indígena ignorante los confundía con gringos.

Pasaban todo el día trabajando como arañas tejedoras, como hormigas, muy de vez en cuando alguno de ellos iba a México para hablar con sus superiores, se mantenían totalmente alejados de los pobladores de la antigua ciudad de Hernán Cortés y de Zapata. A veces salían a pasear antes de que anocheciera o callera la cotidiana tormenta. Eran como arañas y escorpiones escondidos en la oscuridad con los ojos brillantes, otros velaban con el corazón lleno de odio, angustia o de terror.

A la capital de Morelos había llegado en el siglo XX una pequeña parte de Europa acompañada de implacables y misteriosas pasiones políticas de odio sistemáticos y enloquecedores miedos. En las montañas y en las

gigantescas selvas tropicales los árboles “se abrían sólo para dar paso a las cabalgatas de los dolientes indígenas o a los coches de simples y atónitos turistas norteamericanos, se estremecían ahora al ser también cruzados por automóviles de sombríos espías, de agentes de las implacables potencias imperialistas en celo”. Los nativos mexicanos veían a muchos extranjeros interesados en subir a las montañas, coleccionar insectos, recorrer las costas, pescar tiburones. Sacaban muchísimas fotografías. Escuchaban una espantosa jerga de idiomas bárbaros. Se extendían las influencias enconadas de la guerra, a mayor distancia mayor independencia y mayor personalidad adquirirían sus representantes.

Un corpulento nazi conducía un auto negro en el que iba la señora Bürk, sostenida por una indomable energía. Iban bajo la noche oscura, bajaron la montaña bajo una lluvia torrencial. “Todo en Cuernavaca era oscuridad, rumor de agua y misterio. Rechinaron las ballestas del coche al lanzarlo a toda velocidad por las calles empedradas y por fin se detuvo ante cierta rustica casa de las afueras, situado al mismo borde de una de las profundas barrancas que atraviesan” la ciudad. Bajo una sombría fuerza, había un trabajo concienzudo e interminable, una actividad ávida y febril para beneficiar a una determinada raza en prejuicio de la humanidad (Ibid., pp. 166- 168).

Valdemar también llegó en auto a la ciudad, “a paso rápido penetró en otro puente que atraviesa la barranca de Amanalco. Al hacerlo no pudo menos que mirarla tentado por la curiosidad, los bordes superiores estaban cubiertos de basureros. Más abajo aumentaba el declive hasta convertirse en una cima profundísima de paredes estrechas y perpendiculares, al fondo de las cuales, en la oscuridad, brillaba un hilo de agua turbia.” subió una pequeña cuesta hasta llegar a una puerta con la leyenda: “Pschorr House”, “Hotel restaurante”, “Cocina alemana”. Las Tapias cubiertas de hiedra, el suelo de hierbas verdes, hongos y enormes flores, parecía un lugar abandonado. La atmósfera tenía una humedad pegajoso. En el Horizonte e veía una dentada hilera de montes, entre las nubes emergía la nieve de los volcanes (Ibid., pp. 169 -170,174 - 175).

Los refugiados españoles saben que Cuernavaca está lleno de espías y les llama la atención cómo es que el restaurante alemán tiene poca gente y sin embargo denota prosperidad, está lleno solo los domingos, pensaban que los alemanes estaban allí para espíarlos a ellos, pobres refugiados que decían consignas contra Hitler.

Herrera describe la atmósfera de la gente pobre que vivía en Cuernavaca: En un pobre jacal situado entre una de las tapias de la fábrica de recreación de curiosidades mexicanas y la barranca de Amanalco, ahí vivía una familia de milagro, Margarito el padre, había enfermado de fiebres malignas y no podía trabajar, las tres hijas mayores lavaban ropa de vez en cuando, la madre también, a veces se colocaban como asistentes en algu-

na casa. En ocasiones Lauro, el hijo mayor, subía a los bosques a hacer carbón, pero recientemente se había expedido un decreto prohibiendo la venta de carbón y castigando severamente a los infractores. El hijo mayor había perdido su trabajo, la madre y las hijas apenas y podían reunir unos cuantos pesos. “Eran las 8 de una tempestuosa noche cuando Raimundo, Pedro, el señor Diego y la Pilar bajaban por el camino donde estaba situado el pobre Jacal de Margarito, el camino oscuro como la boca del lobo, estaba lleno de lodo, ramas de árboles, matorrales, hojas secas y charcos de agua, de vez en cuando tropezaban con alguna roca mojada y cubierta de barro, sobre la que era fácil resbalarse” (Ibid., p.177). Visitan a Margarito, nativo muy pobre, charlan cordialmente, lo que contrasta con su precariedad material, los españoles les dicen que son como sus hermanos.

Analíticamente, de acuerdo con Simmel la percepción es posible a través de los sentidos corporales, plantea el estudio de los sentidos de forma integral, “permite identificar tanto 1) las condiciones históricas de la percepción individual, como 2) el tipo y las formas de enlace y acción recíproca que genera la atribución a lo que sentimos a través de los sentidos. Respecto a esto último, Simmel va de las formas de percepción a las formas sociales a través de la percepción”. Así, al analizar la mutua percepción se puede “identificar: 1) el grado de reciprocidad, 2) la temporalidad o duración de la mutua percepción, 3) el grado de simetría/asimetría que se establece, y 4) la intensidad emocional en la que deviene tal percepción recíproca”.

La percepción refiere al cuerpo que siente, la experiencia corporal, la percepción es “multisensual” (Rodaway, 1994). Existen entre 13 y 33 sentidos (Vannini et al., 2012, p. 6; Howes, 2014, p. 17. Citados en Sabido Ramos, 2017, p. 375). La percepción involucra al cuerpo y las extensiones tecnológicas como los lentes, el bastón, los audífonos, etcétera, implica la “experiencia sensual total”. De acuerdo con Nick Crossley (1995, p. 45) la percepción consiste en recibir estímulos sensoriales del exterior, a la vez que se les atribuye significado, Según Maurice Merleau-Ponty, la percepción es la configuración significativa de sensaciones (1995), (Sabido Ramos, 2017, pp. 377, 392- 393).

En el relato de Herrera se advierte la atmósfera en que se encuentran los mexicanos con los refugiados españoles, hay simpatía y afinidad entre esas personas, acerca de la percepción y la mutua percepción: tambaleándose Margarito los saluda y los invita a pasar. Su vestimenta de harapos, su enfermedad y su expresión demacrada contrasta con su delicadeza y finura, se disculpó, por no poder ofrecerles “ni siquiera un atolito, un chicozapote, un plátano”. Hubo un momento de silencio. “Toda la familia estaba reunida alrededor del candil y presentaba un aspecto tan triste y al mismo tiempo tan acogedor, que el señor Diego sintió su pecho penetrado de profundo amor. Sus ojos se llenaron de lágrimas ... Margarito tenía que

hacer los honores de su Jacal, antes se moriría que pasar por descortés” El señor Diego les dijo que eran sus amigos, sus hermanos de México, y refirió sus disposición a dar la vida por ellos y por la patria, que de tanta ruina y tanto dolor surgiría un mundo nuevo, que le habían matado a toda su familia, pero tenía a sus camaradas de causa, sus compañeros de dolor, hermanos como ellos, sería un mundo donde no les mataran a los hijos a fuerza de hambre o de dinamita. “Se despidieron abrazándose. Ya sabía Margarito que los españoles estaban a su disposición para todo lo que gustase mandar. Por su parte los refugiados sabían dónde tenían su casa” (Ibid., pp. 179 -181).

Atmósfera: Rosendo y Darío, dos mexicanos obreros ferroviarios, mestizos maduros, obesos y apelmazados, de rostro mongólico, humildes y sencillos, puros y abnegados, dispuestos a dar con placer sus vidas, sus ideas eran simples, firmes y escépticas; y sin embargo incorruptiblemente rebeldes. “Sabían callar y su sentido del humor era como un juego sombrío que lo iluminaba todo de fría y pálida claridad realista y melancólica” (Ibid. p. 184).

Valdemar calló en un estado de apatía extrema, trabajaba incansablemente y actuaba como si las ocurrencias de Huss y la señora Bürk fueran caprichos sagrados a los que él debía atender en una actitud más que servil. Desaliñado y rígido caminó hacia el restaurante alemán, ahí encontró a Salomé.

Atmósfera: Valdemar salió a pasear, cruzo el camino de Amanalco y entro al bosque de eucaliptos, llegó a un abandonado parque novecentista, tenía la sonrisa de un decrepito funcionario, desaliñado, parecía un enfermo. “Corría ruidosamente el agua de las fuentes, el parque estaba oscuro y el cielo rojizo. Sobre las montañas se apelotonaban ya las gruesas nubes de color plomo. A lo lejos, entre la bruma del color del calor y del humillo de cien cocinas encendidas”. Subió a la carretera, había una luz rojiza luz, brillaba el horizonte, la basura despedían un acre olor (Ibid., p.189).

Birdy se encuentra en la ciudad de México con Serafín Celis, queda deslumbrada por sus discursos filosóficos y escribe una carta a su esposo Henry Williams con quien se había casado por interés, en una carta le pide el divorcio renunciando a cualquier indemnización, le da una extensa explicación. Aquí el personaje de Herrera se hace una con el paisaje: “había vuelto a encontrar al filósofo español refugiado político y famoso profesor Serafín Celis, ahora comprendo que yo me sentía como esta ciudad de Dios reseca y en espera del Río lentificado que iba a fecundarme con su ímpetu, ahora lo siento cerca y los lirios de su frescura deleitan reseco trigo de mi vientre, no sé si entenderás lo que te digo” (Ibid., p.196).

Williams se entrevistó con Jasper Hob quien le entregó una misiva, con la que lo citaban a una entrevista con el jefe alemán Schorst. Williams le dice que necesita fortalecer su imagen y que puede denunciar a

algunos nazis para ello, el jefe le dice que ya conoce a algunos, le entrega unos documentos y al día siguiente aparecen grandes encabezados con sus declaraciones.

La pandilla de Kuntz, maestros en el espionaje, “Traían consigo por menores para incendiar barcos, entre los que se cita el trasatlántico “Normandie”, detalles precisos sobre la producción de tanques, de aviones, proyectos para la defensa del canal de Panamá, especificaciones correctas sobre los puntos donde más conviene en lanzamiento de bombas, y datos sobre cada una de las fábricas bélicas, centros de comunicación”, producción de acero, armas americanas y municiones, centros de entrenamiento de las fuerzas armadas. Ya ni la señora Bürk, Huss, Valdemar y Kuntz existían legalmente, ya estaban en México. Valdemar estaba sumido en el abatimiento, sus anhelos de dominio y grandeza racial estaban por los suelos, mientras caían en poder de Alemania las ciudades rusas él estaba ahí, archivando papeles (Ibid., p. 200).

Juan Ibarra y Castro buscaba el reconocimiento de Franco, pero ya estaba cansado, por ello envía a Cuernavaca a Paquito Aranguren, donde haría sutilmente campaña. Juan Ibarra, su esposa Doña Ángeles y su hija Salomé llegan en un mes de julio a Cuernavaca, “tomaron posesión en ... un alegre bungalow con piscina, aterciopelada pradera y vistas a los volcanes situado al borde mismo de la Barranca ... en los alrededores de la llamada Colonia Miraval” (Ibid., p. 206).

Perspectiva relacional: La mujer y la bestia

Una mañana Valdemar toma un descanso y lee un libro de un estudioso alemán, cierta justificación de la guerra y sus personajes como Hitler; recuerda que es alemán nacionalsocialista, remueve en su interior su rencor. Kuntz visita a Huss, la señora Bürk y Valdemar, les dice que la guerra entre Estados Unidos y Alemania estallaría pronto, y por ello la ruptura de relaciones con México y Latinoamérica, sería difícil enviar sus materiales a Alemania, no habrá protección de la embajada ni la vía diplomática. Ellos se hacían pasar por comerciantes de cerveza y ya Huss había codificado su información oculta en temas relacionados con la producción cervecera (Ibid. p., 119, 223).

Diego era uno de tantos hombres desafortunados que habían llegado a América debido a los acontecimientos políticos y militares. Nacido en Madrid era hijo de un matancero, tenía su novia “la Aurora” luego ocupó una plaza de bedel en el Instituto San Isidro. Padre de tres hijas la Aurora, la Clara y la Rosario. Presenció el triunfo del nazismo en Alemania, y el estallido de la guerra en España con Franco. El 30 de octubre de 1936 Madrid fue invadido por fuerzas alemanas. Hubo explosiones en la man-

zana donde vivía, murieron ahí su esposa y su nieto, sus hijas eran viudas. Diego marchó al frente el 7 de noviembre. En Cuernavaca participaba en la organización de un congreso con representación de todo el continente americano, y en conseguir dinero para sostener un sanatorio para refugiados tuberculosos. Ahí estaban refugiados españoles enfermos o heridos, sólo algunos antifascistas norteamericanos y mexicanos los ayudaban. El director del sanatorio dictó el proyecto de manifiesto contra el terror franquista y Diego tenía que recabar firmas.

Henry Williams creó el proyecto “Comité Investigador de Actividades Antiamericanas”, tenía muchos opositores de la prensa, que le recriminaba cada día tener ancestros alemanes y judíos, un boletín semanal denunció los turbios manejos de Williams con los alemanes para enviar petróleo a España. Sus opositores tenían razón; él decidió tomarse unas largas vacaciones en Latinoamérica (Ibid., p. 245).

En una reunión de exiliados españoles el Sr. De Quejigal platica con Troncoso, un joven gallego, planean una organización antifranquista, el Ateneo, formada por intelectuales perseguidos por Franco, muchos ilustres hombres de ciencia se encontraban en México exiliados políticamente, desterrados, perseguidos por Franco temerosos de morir en aquella tierra si se prolongaba el exilio, “había muchos refugiados enfermos moral y físicamente y en los dos años que llevaba la migración política española había muerto un 10% de los refugiados” (Ibid. p. 255 – 256).

Valdemar encuentra a Salomé en la pirámide de Teopanzolco y está acompañada por Paquito Aranguren quien lo saluda efusivamente y después se despide; al quedarse solos, él le declara su amor, pero ella lo rechaza y se va (Ibid., p. 260- 61).

Herrera Petere presenta una red de interacciones entre los inmigrantes de Cuernavaca, se conocen, interactúan sin importar sus lugares de origen ni sus posturas ideológicas, “Simmel entiende la sociedad como creación intersubjetiva que sólo desde la relación entre los individuos puede estudiarse, dando a la realidad social un carácter dinámico, fluido y plástico, como realidad viva y en transformación. Entonces el estudio de lo social debe emprenderse como un análisis de las interrelaciones entre los individuos” se trata entonces de una *sociología interaccional, formal o de la recursividad -bolista y atomista-* (Gutiérrez, 2016, p. 27).

Henry Williams se propuso tomar unas vacaciones ante el panorama de la entrada a la guerra de Estados Unidos contra el eje. La organización America First, un movimiento dirigido por industriales había fracasado. Él sabía adaptarse a las nuevas circunstancias. Voló a México, avisó a la prensa que iba a estrechar relaciones de buena vecindad. Llegó con su hija Annabel, recién casada, y con sus hijos pequeños, se instalaron en la Ciudad de México y después en Cuernavaca en una gran mansión estilo español. Birdy les presenta al filósofo Serafín Celis y a Troncoso, maestro gallego

que daría clases de matemáticas a los niños y de español a Annabel y a Henry. Vivía en Cuernavaca la bailarina rusa Nadia Mijailovna, orgullosa y dedicada al estudio y a cuidar animales. Formó un grupo para dar clases de danza clásica, eligió a Annabel Williams y a Salomé (Herrera, 2017, p. 266-67).

La manera en que Herrera Petere presenta las interacciones de sus personajes aliados unos, confrontados otros, puede observarse a partir de la propuesta que hace Simmel acerca de una perspectiva relacional: a la obra de Simmel subyace un razonamiento sociológico que es una perspectiva relacional; plantea relación del ser que se sitúa con otros, un ser para, contra, frente a otros o con otros. Para el estudio sociológico de la percepción pueden distinguirse dos dimensiones analíticas desde una óptica relacional. Una que plantea cómo es que ciertas condiciones históricas y materiales posibilitan cierto tipo de percepción mediante los sentidos. Son los individuos los que perciben, pero lo hacen desde ciertas condiciones sociales de posibilidad. La otra dimensión visibiliza qué efectos plantea la mutua percepción de las personas o “percepción recíproca” (Lewkow, 2014, p. 39). Es decir, “desde la óptica relacional simmeliana el estudio sociológico de los sentidos corporales no se limita a lo que las personas sienten, sino a cómo ese sentir da lugar a “formas sociales” o formas de relación” (Olga Sabido Ramos, 2017, p. 380).

Henry Williams aplicó la política de buen vecino en América Latina con su clara convicción de que “el pez grande se tragaría a los peces chicos, y lo haría de forma encubierta bajo fines culturales y de fraternidad entre las Américas”. En menos de un mes ya había creado la sociedad de producción cinematográfica “Continente Films, S.A. Espuma y espíritu de las Américas”, con el capital inicial de un millón de pesos. En el gran “Edificio Orbe”, estableció las oficinas de su nueva empresa, también había varios departamentos pertenecientes a empresas con nombres en idioma inglés, muchos trabajadores de ahí hablan esa lengua.

Valdemar ante el desprecio de Salomé, contra todo sentido común sentía una creciente pasión y amor por ella, una enfermedad violenta y absurda. Se reconocía junto con los nacionalistas y con Hitler como enfermos; estaba loco de amor por Salomé.

Albert y Gastón invitaron a Williams a tomar el té y a conocer la fábrica. Raimundo los vio llegar, eran cuatro jinetes, uno de ellos le pareció conocido, recordó que ese jinete era Paquito Aranguren, lo conocía bien pues había trabajado en su casa, era el verdugo de su pueblo, falangista de Santa Olalla que invadió las fincas del marqués de Azeña liderando a los yunteros hambrientos, él lo hizo encarcelar y apalear por la Guardia Civil. Albert le ordenó a Raimundo que sacara las colecciones y él contestó que no. Raimundo y Paquito se miraban con odio, Albert indignado por su desobediencia quiso golpearlo, se contuvo, despidió a Raimundo y a Pe-

dro, y les dijo que abandonarían el local junto con su familia. Raimundo no encontró apoyo en el tribunal de arbitraje que estaba a favor de los patrones. Don Luis de la Peña intervino y logró que Albert pagara tres meses de indemnización, pues era un hombre liberal y compasivo, los refugiados españoles gozaban de gran simpatía en Cuernavaca.

La atmósfera en el sueño: El toro del siglo

Valdemar tiene un sueño, se encuentra en Europa vestido con un elegante uniforme, estaba en las montañas y bajaba a ver a su familia, el pueblo estaba quemado, se dirigía a las estepas rusas y hería a sus enemigos rusos, veía infinidad de cadáveres a su paso, la Señora Bürk a la que hería se elevaba a las alturas, en la cúspide veía a una hermosa mujer, parecida a Salomé, que lo despreciaba, él se veía arrastrándose, rogando por su amor. Después se veía caminando en un alambre sobre la barranca, en el fondo estaba la muerte, el cieno, la condenación. Se decía que era la hora de su descanso, de encontrar su amor, ahí estaba Salomé burlándose, riéndose de él, él contestaba que era un superhombre, una espesa niebla envolvía todo. Colérico decía que las mujeres eran inferiores a los hombres. Ella estaba en el fondo de la barranca y él le gritaba insultos, estaba rodeado de enemigos. Varias escenas de su sueño se hacen realidad.

Al parecer el fracaso del personaje de Valdemar tuvo como punto de partida el verse como un individuo, para él ya no estaba en primer lugar la causa nazi, sino él mismo. Simmel analiza tal situación y plantea que “si uno quiere influir en el curso natural de los acontecimientos, tal influencia debe ser de tipo social, no puede estar dirigida a las personas” (aclara su enfoque sociológico) “que problemas sociales requieren soluciones sociales y no individuales” (Sabido Ramos, 2017, p. 280).

Apareció una nota periodística, los guerrilleros españoles habían rapado un barco alemán lleno de mercurio y lo entregaron a los ingleses. Gran hazaña al librar todos los obstáculos alemanes. Eso era un progreso extraordinario en la conciencia política de los guerrilleros españoles. Los refugiados en México habían de contactarse con los guerrilleros antifranquistas en Madrid, Galicia, Zamora, León, Euzkadi, Andalucía, Extremadura, Campo de Gibraltar, Maestrazgo, Sierra del Cadi, el Pirineo, Aragón, había que unificarlos y exterminar a todos los alemanes que estuvieran en España para evitar que ésta fuera a la guerra. Diego fue designado para esa misión; Raimundo le cuenta que son espías nazis los alemanes del restaurante y que los visita el asesino Paquito Aranguren, que tenían que dar parte a las autoridades o a los camaradas. Diego fue a pedirle dinero a un médico para el sanatorio, se lo negó; contento por su nueva misión fue a tomar un café, al cine. Vuelve a su casa y piensa con lágrimas en los

ojos que esas escenas del cine no se comparan con la política de Franco, los gabinetes de tortura y las agresiones en la cárcel (Ibid., p. 299 - 302).

Pasó varios días enfermo, en su delirio Valdemar veía a Salomé, quien le preguntaba como seguía y él le decía que sentía un gran vacío, un gran fracaso. Esperaba que alguien lo visitara, nadie llegó. En su delirio culpaba a sus jefes, va a pedirle a Schorst el dinero que Huss le negó, no lo consigue, cada día su mente se trastorna más, le ordenan regresar a Cuernavaca, vaga por la ciudad, llegó al parque en la Rivera de Santa María la Redonda, interactúa con malvivientes, asaltó a un gringo, invitó a todos de beber. Regresó a Cuernavaca, tenía intermitentes arranques de ira.

Conocer, sentir: Paisaje revolucionario

En la novela *Profunda retaguardia* el autor se refiere poco a los nativos mexicanos, sin embargo, los describe con simpatía, como una población pobre, triste y desencantada, y en esa precepción hay coincidencias con otro escritor contemporáneo, Fast, (2015, p. 17) señala, “Cuando uno ha estado en México durante algún tiempo se llega a aceptar la tristeza de los rostros mexicanos como si las facciones mismas admitieran el dolor; pero hay quienes dicen que en todo el mundo no existen rostros más hermosos que los oscuros rostros surcados de los indios de esta tierra infeliz y, por lo tanto, el dolor nunca es vulgar”. Se trata de una deformación, una intrusión, porque se trata de hechos para la luz de la alegría, a pesar de quedar el misterio de cómo puede ser que el dolor se grabe en forma tan profunda.

Herrera Petere presenta a sus personajes mexicanos y los refugiados españoles como simpatizantes que entablan una fraterna amistad.

Lauro tenía un profundo temor, la vida era terrible y misteriosa, sus leyes eran crueles y fatales, su suerte era muy triste. Quería entrar como peón en los ferrocarriles, pero sentía desconfianza, tocaba la guitarra en la noche para armonizarse con algo (Herrera, 2017, p. 322).

Su padre sí, fue un Rebelde, algún tiempo se dejó arrastrar por el ardiente viento revolucionario proveniente del sur: Emiliano Zapata. Fue como un temporal, como un torrente irresistible para el campesino suriano. Los seguían casi de manera semi – inconsciente, ritual, como si participaran en un grandioso milagro. Ese año se retrasaron las lluvias. Las ennegrecidas nubes acompañadas, en los arrozales de Morelos, por diversos cantos de los sapos. Sí, fue un año milagroso, de prodigios. Lo importante era el reparto de tierras. Luego ya verían. No quedarían abandonados por los astros, ni las nubes, ni el melancólico y agorero canto de los sapos. “Su padre había combatido con fervor, había sido herido. Las

tierras fueron de ellos. Después tuvo que huir al monte para salvar la vida. Habían asesinado al rayo del sur, al ‘general’, ‘su general’” (Ibid., p. 321).

De la casa de los alemanes salió sigilosamente Paquito Aranguren hacia el sendero, se encontró frente a frente con Raimundo, con una mirada infinita de odio, corrió por el sendero, Raimundo le lanzó una piedra y lo tiró, los perros mordisquearon sus piernas, Paquito pudo zafarse, se levantó y siguió corriendo, Raimundo, Troncoso y Pedro lo seguían; la puerta de la “Pschorr Hauss” se abrió nuevamente, la mujer seguía vociferando violentamente, Valdemar despeinado salió con un machete, se dirigió a la barranca y desapareció. Se oyó un sordo golpe contra las rocas del fondo, se oían sus gritos ¡OH Dios de los fuertes!, después vino el silencio.

Se completa la escena desde otro ángulo: Huss llega en un taxi, atraviesa la entrada, saluda a Paquito que lo espera en el bar. Atravesó el jardín y entró a la habitación donde estaba la Señora Bürk y Valdemar, éste golpea a Huss con un machete, fue hasta la maleta, sacó una cartera y salió corriendo al oscuro camino; la Señora Bürk le gritaba insultos, Valdemar corrió por la barranca hasta la casa de Salomé, sigilosamente se acercó a ella, le tapó la boca y la amenazaba con el machete, la arrastró hacia la barranca, abusó de ella y escapó. Don Juan Ibarra fue con Schorst para presentar una queja por el ataque a su hija, no lo escucharon, le dijeron que el castigo de Valdemar era cosa de los alemanes.

Valdemar se fue a México, sucio y agresivo de día vagaba por calles apartadas y de noche acudía a bares y hoteles de mala nota. En cartelones escribía consignas contra Hitler, se instalaba en los lugares más concurridos de la Ciudad de México, en la Alameda, en la Avenida Juárez y repartía volantes. Cuando vio que le quedaba poco dinero entró en pánico, se encerró en el hotel San Gerónimo, recordó a Henry Williams y se presentó en la Continental Films S.A. Espuma y espíritu de las Américas. Henry tardó en reconocerlo, lo que viniera de los nazis con quienes se había relacionado anteriormente le desagradaba, llamó al guardia, Valdemar les apuntó con una pistola y le quitó la cartera a Henry.

Los alemanes conocían todos los pasos de Valdemar, el Servicio debía deshacerse de él de manera muy discreta. Era muy peligroso para todos ellos que siguiera vivo, en los carteles aparecían los nombres de Huss, Schorst, Kuntz, Von Funkel y la señora Bürk. Valdemar regresó a Cuernavaca. Huss, la Señora Bürk y Wintzingerode tenían todo planeado para eliminarlo. Como todo asesino que regresa al lugar del crimen bajó a la barranca, le pareció ver a sus camaradas, recibió un golpe en la cabeza que le asestó Wintzingerode, cayó al suelo muerto, Wintzingerode y la señora Bürk lo golpearon, le desfiguraron el rostro, arrojaron el cuerpo al precipicio, borrarón los rastros de sangre y regresaron a su trabajo (Ibid., pp. 340 – 344).

Teóricamente, Simmel plantea una idea importante para los debates actuales sobre la sociología de los sentidos, “la ‘presencia sensible en el mismo espacio’ produce entre las personas un intercambio tanto cognitivo como sentimental. Cognitivo porque la “impresión sensorial” es “tomada como medio para conocimiento del otro: lo que veo, oigo, siento en él no es más que el puente por el cual llego a él mismo, como objeto de mi conocimiento” (Simmel, [1907] 2014: 622). Y al mismo tiempo sentimental, ya que la “impresión sensible” de los otros genera “sentimientos de placer y dolor, de elevación o humillación, de excitación o sosiego” (Sabido Ramos, 2017, p. 393). Así, los nativos de Cuernavaca, los refugiados españoles y los espías alemanes, ven su existencia de acuerdo a sus antecedentes históricos y a los sentimientos que los embargan en ese lugar.

En Cuernavaca era un mediodía invernal, entre la parda sociedad atmosférica se esfumaba el Popocatepetl, turbio y azulado. El campo lucía como un severo mosaico amarillo y negro. Emborronaban el horizonte nubes de humo de los bosques quemados por los carboneros. Todo, los seres y las cosas, era cubiertos por una suave e inmensa melancolía, que se reflejaba en los ojos tristes, contemplativos, tiernos, soñolientos y escépticos de los campesinos indios.

Lauro necesitaba cambiar de vida, no seguir en Cuernavaca, con la añoranza de la lucha zapatista. Quería ir a México, tal vez trabajar en los ferrocarriles nacionales. No podía concretar ese sueño. Sentía una sorda y esfumada rabia, como el inmenso volcán, destartalado en el horizonte. Esa misma rabia se disolvía en la dulce y blanda tristeza de clima tan suave, de aquella atmósfera, de aquellas dulces y suaves luces, “toda la melancolía estática y tropical, no era suficiente para atenuar la pasión política de los que habían llegado a Cuernavaca, de arribada forzosa, procedentes de las tempestuosas playas de Europa. Para ellos, Cuernavaca no era sino la más profunda, la más alejada de las retaguardias, pero retaguardia, al fin y al cabo, de una lejana lucha a muerte, sin precedentes en la historia” (Herrera, 2017, p. 345).

Raimundo, Pedro y Troncoso, los refugiados españoles, estaban dispuestos a denunciar a los nazis, era un reto de honor revolucionario y a la causa del género humano y a la humanidad, se había unido a ellos Annabel, la hija de Henry Williams. Ese día los cuatro fueron al restaurante alemán, Lauro los acompañó, se sentaron, pidieron de comer y retornaron a los alemanes, empezaron a golpearse unos y otros. Llegó la policía y la Cruz verde pues Lauro estaba desmallado. Todos rasguñados, desgredados y golpeados fueron llevados a la comisaría. Ahí Raimundo dijo que se trataba de espías nazis relacionados con falangistas españoles, que eran enemigos de la democracia y de México. Annabel dijo que le habían mordido el brazo por vitorear a los jefes de las Naciones Unidas y amenazó con quejarse con el Cónsul norteamericano.

Diego pensaba si en España correría la misma suerte de sus amigos que fueron ahorcados, valía la pena el riesgo por conseguir la libertad. “No dejaba de ser emocionante el abandonar México, el dejar ese dulce y generoso país, ese delicado y melancólico hermano que da sin esperar retribución... Los ruidos de la calle, los tranvías, los automóviles, los aparatos de radio, a menudo tan odiados, parecía que le llamaban para despedirle”. El bullicio de la Ciudad de México, era como múltiples manos que tiernamente le sujetaban para que no se fuera. Le preguntaban qué iba a hacer, por qué los dejaba, si ahí había vivido bien. “Yo Ciudad de México, te he recogido, te he albergado, cuando todo el mundo te rechazaba y te escupía, no te he pedido nada, únicamente que vivieras tranquilo y feliz, ganándote la vida, todo el dinero que pudieras desear. ¿Por qué pues me dejas?” (Ibid., pp. 353 – 355).

Conclusión

Las propuestas teóricas de Georg Simmel acerca del paisaje, la percepción y las interacciones sociales cobran particular vigencia al vislumbrar cómo los literatos funden en sus obras el paisaje con las emociones, con los conflictos sociales, las desigualdades de clase, en etapas históricas y lugares determinados. Responden totalmente al estilo de los escritores de la época que describen el paisaje de Cuernavaca. En este caso, José Herrera Petere en *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca* nos muestra cómo es el paisaje de Cuernavaca durante la década de los 40, visto como un todo unitario donde los personajes de la novela, independientemente de su lugar de origen, funden sus sentimientos con el entorno, el silencio, el verdor del paisaje, las sombras y el misterio.

A lo largo de la novela Herrera alude al paisaje con una mirada integradora en la que se entrelazan los elementos de la naturaleza con las pasiones humanas, Cuernavaca, era a la vez propicia para la intimidad y la soledad: tenía un clima sin par, ahí pasaban inadvertidos enfermos y refugiados de todo el mundo, víctimas de todos los avatares económicos, políticos, morales, económicos y militares ante una terrible guerra mundial.

El novelista presenta un paisaje histórico del paisaje de Cuernavaca. Plasma en la novela un toque periodístico, conoce el efecto y la manipulación que logra la prensa en la sociedad. Cada grupo social referido en su obra conforma eslabones del paisaje que se encuentran en un espacio específico. Los personajes se integran en grupos sociales de identidades e historias propias que interactúan en la trama. Así, alude al paisaje de Cuernavaca como el punto de encuentro de grupos procedentes de Alemania, España, Estados Unidos (Chicago, Nueva York, Washington) y de individuos llegados de Francia y de Rusia. Paisaje en el que había un silen-

cio suave y fresco, pero también una tremenda sensación de impotencia e infinito aislamiento.

El planteamiento de Simmel sobre las interacciones sociales, la proximidad y la distancia, que tienen que ver con el sentido asignado a la vecindad, que va más allá de la distancia física, la extranjería; los personajes de la novela se desenvuelven en distintas atmósferas, la de los espías nazis era densa, llena de desconfianza y odio entre ellos; los refugiados españoles simpatizaban con los nativos mexicanos, el refugiado francés aun cuando cuidaba sus intereses económicos era solidario con los refugiados españoles.

Desde la propuesta de Simmel, la percepción alude al cuerpo sensible, a la experiencia corporal, que es “multisensual”, es el proceso en el cual el ser humano al recibir estímulos sensoriales del exterior, les atribuye significado. De manera que ciertas condiciones materiales posibilitan el movimiento de los cuerpos y las formas de percepción.

La novela de Herrera Petere refiere elementos históricos: la población de la capital de México aumentó considerablemente, proliferan comercios de índole diversa, industrias y el turismo permanente. Los alemanes nazis interactúan con los falangistas españoles; los refugiados españoles saben que Cuernavaca está lleno de espías. En el relato se advierte la atmósfera en que se encuentran los mexicanos con los refugiados españoles, entre ello hay una entrañable amistad y solidaridad.

La manera en que Herrera Petere presenta las interacciones de sus personajes aliados unos, confrontados otros, puede observarse a partir de la propuesta que hace Simmel acerca de una perspectiva relacional que plantea relación del ser que se sitúa con otros, un ser para, contra, frente a otros o con otros. Refiere cómo es que ciertas condiciones históricas y materiales posibilitan cierto tipo de percepción mediante los sentidos. Son los individuos los que perciben, pero lo hacen desde ciertas condiciones sociales de posibilidad, así, en la trama de la novela el empresario francés a pesar de las diferencias económicas con sus empleados, es un hombre liberal, compasivo y aprecia a los refugiados españoles que gozaban de gran simpatía en Cuernavaca.

Se describe la atmósfera en el sueño de Valdemar, quien se ve en Europa vestido con un elegante uniforme, estaba en las montañas, busca a su familia y encuentra un pueblo quemado, en las estepas hería a sus enemigos rusos, veía cadáveres a su paso, veía a su jefa y a una mujer parecida a Salomé que lo despreciaba.

Al parecer el fracaso del personaje de Valdemar tuvo como punto de partida el verse como un individuo, para él ya no estaba en primer lugar la causa nazi, sino él mismo. Y aquí Herrera responde en su relato al planteamiento de Simmel al proponer que “si uno quiere influir en el curso natural de los acontecimientos, tal influencia debe ser de tipo social, no puede

estar dirigida a las personas”, de manera que los problemas sociales no requieren soluciones individuales sino sociales, y en ese sentido el personaje de Valdemar perdió el rumbo, a diferencia de los refugiados españoles en México que siempre se mantuvieron organizados y tenían visión de futuro.

Finalmente, en el apartado Conocer, sentir: Paisaje revolucionario, se describe cómo a pesar de que el autor se refiere poco a los nativos mexicanos, los describe con simpatía, como una población pobre, triste y desencantada, y en esa precepción hay coincidencias con otro escritor contemporáneo, Fast, afirma que al vivir en México por algún tiempo se llega a conocer la tristeza de los rostros mexicanos como si sus facciones admitieran el dolor, por ello se ven sus rostros muy hermosos. Los personajes mexicanos y los refugiados españoles entablan una fraterna amistad. Lauro, el hijo de un revolucionario zapatista sentía temor, veía la vida terrible y misteriosa, de leyes crueles y fatales y muy triste su suerte; en la noche tocaba la guitarra para armonizarse con algo.

Un refugiado español se encuentra con su gran enemigo, un opresor franquista y lo persigue. Valdemar el espía nazi abusa de la falangista española que siempre lo despreció, y días después es asesinado por su compañera de trabajo, cumpliéndose así la predicción de la pitonisa que consultó.

Simmel hace un planteamiento teórico sobre la sociología de los sentidos, las personas al compartir la ‘presencia sensible en el mismo espacio’ generan un intercambio cognitivo y sentimental. La ‘impresión sensorial’ constituye el medio para el conocimiento del otro, lo que ve, oye, siente en él es el puente para llegar a él mismo, como objeto de su conocimiento; a la vez es sentimental, porque la “impresión sensible” de los otros produce sentimientos de elevación o humillación, de placer o dolor, de excitación o calma. Así, los nativos de Cuernavaca, los refugiados españoles y los espías alemanes, ven su existencia de acuerdo a sus antecedentes históricos y a los sentimientos que los embargan en ese lugar. Los refugiados españoles, estaban dispuestos a denunciar a los nazis, era un reto de honor revolucionario y a la causa del género humano y a la humanidad, se había unido a ellos la hija del empresario norteamericano simpatizante de los nazis.

Referencias

- CASUS, M. (1963), “Literatura nazi en Cuernavaca” en Herrera, José, *Profunda retaguardia*. Novela de Cuernavaca, pp.11-22.
- FAST, H. (2015), *Cristo en Cuernavaca*, La Cartonera, Cuernavaca, Morelos, 2a edición.
- HERRERA, J. (2009), *Profunda retaguardia*. Novela de Cuernavaca [edición crítica, introducción y notas de Mario Martín Gijón]. Obras completas. Narrativa III, Diputación de Guadalajara, Junta de Castilla, La Mancha, España.

- LOWRY, M. (1967), *Bajo el Volcán* [Cuento traducción de Raúl Ortiz], Editorial Galerna, Argentina.
- MARCIAL, D. (15, noviembre, 2019), El día que los nazis atacaron a Pablo Neruda, *El País*, México. https://elpais.com/cultura/2019/11/15/actualidad/1573775587_406252.html
- MAYORAL E. (2019), *Georg Simmel: Filosofía del paisaje*. Proyecto, Progreso, Arquitectura. Noviembre, Universidad de Sevilla, España.
- SABIDO, O. (2017), Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción. *Revista Mexicana de Sociología* 79(2) (abril-junio, 2017), 373-400. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. México, D.F.
- SÁNCHEZ, A., Herrera, J. (s/f) *Enciclopedia de la Literatura en México*, Wikipedia, <http://www.elem.mx/autor/datos/116859>.
- SIMMEL, G. (2018), *Filosofía del paisaje*, Casimiro Libros, Madrid, 3ª edición. Wikipedia.

Puesta en valor del patrimonio de Taxco en la narrativa de Manuel Toussaint

OSBELIA ALCARAZ MORALES
AGUSTÍN CARLOS SALGADO GALARZA
Universidad Autónoma de Guerrero
osbeliauag@gmail.com
galarza1210@gmail.com

Resumen

El principal objetivo de este de este trabajo es conocer la puesta en valor del patrimonio de Taxco como objeto de interés en el turismo, a través de la literatura del “paisaje de pueblo mexicano” en el período posrevolucionario. Se revisa el libro *Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*, en donde Manuel Toussaint realiza una narrativa sobre el paisaje de la ciudad colonial de Taxco de Alarcón, específicamente se refiere al patrimonio edificado, el ambiente natural y la sociedad taxqueña. El autor combina sus vivencias con su imaginación, sin dejar de lado sus creencias, valores, significados, ideología y condición social.

Introducción

En este trabajo se identifica el valor que se le otorga al patrimonio de Taxco como centro de interés para el turismo, mediante la literatura creada sobre el “paisaje de pueblo mexicano”. Taxco de Alarcón es el pueblo imaginado por Manuel Toussaint narrado en el libro *Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*, editado por primera vez en 1927. Expresa con emoción la forma del patrimonio edificado, el ambiente natural y la sociedad taxqueña de esta excepcional localidad patrimonial.

El Paisaje de Taxco es inspirador, su belleza y características particulares estimula emociones expresadas en trabajos de fotografía, de pintura, dibujos y narrativas que describen y muestran su paisaje natural y cultural. Son múltiples los autores, intelectuales y artistas que han descrito a Taxco,

el trabajo de Manuel Toussaint y Ritter, destaca por los escenarios relatados que se presentan y dan fe de la historia de la época de la posrevolución, permite palpar la configuración del “paisaje de pueblo mexicano” a partir de su obra.

El documento se organiza de la siguiente manera, el primer apartado busca definir las ideas conceptuales básicas relacionadas con el paisaje, el cual puede ser representado por distintas expresiones y elementos que lo constituyen. En la segunda parte se revisa la noción sobre la narrativa del paisaje patrimonial de Taxco; el paisaje narrado genera emociones y es relatado por alguien que se encuentra dentro de un determinado universo, forma parte de una cultura y mediante su obra manifiesta las estructuras socio espaciales en las que se encuentra sumergido. En el tercer segmento, se realiza un estudio de la obra de Manuel Toussaint, en donde se busca desmenuzar la literatura para analizar el “paisaje de pueblo mexicano” en la posrevolución y el valor del patrimonio en el turismo, a través del imaginario del autor. Por último, se agregan las reflexiones finales, se revisa cual es el paisaje componente de la narrativa, la importancia de crear una idea de pertenencia a un proyecto de nación, y de impulsar destinos turísticos mediante el imaginario de pueblo mexicano.

El Paisaje

El concepto de paisaje ha sido abordado por diferentes disciplinas, desde el medio académico hasta el artístico. Según el Diccionario de la Lengua Española paisaje viene del termino francés *paysage*, que se deriva de *pays* que es “territorio rural”. El paisaje es “Parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar. Espacio natural admirable por su aspecto artístico” (REA, 2019). El paisaje se relaciona con el entorno natural, sin embargo, las ciudades se han establecido invadiendo estos ambientes, mediante la devastación y explotación de los recursos. Por tal motivo el paisaje en las ciudades manifiesta un entorno natural transformado por el hombre, “el paisaje cultural alude a un proceso histórico en el que los seres humanos interactúan en el espacio y el entorno afectándose mutuamente” (Zacarías, Moreno y Rubio, 2014; 128).

En la arquitectura la idea de paisaje, se refiere al diseño de los espacios exteriores que pueden o no complementar la edificación y la reconstrucción deliberada de cierta naturaleza (Souto, 2011). La arquitectura del paisaje tiene sus orígenes en el diseño de jardines, en el siglo XIX,

los arquitectos del paisaje planifican, diseñan, y gestionan el paisaje... es una profesión de base estética que se apoya en un entendimiento del entorno... se ocupa de espacios abiertos y públicos, y de la relación entre las actividades humanas y el entorno natural (Holden y Liversedge, 2014; 8).

En el ámbito académico como en las carreras de arquitectura, urbanismo y arquitectura del paisaje, en el diseño se le da prioridad a la estética, por lo que generalmente se desarrollan proyectos que cambian la naturaleza de los paisajes, de esta manera se convierten en un ambiente natural alterado (Ramírez y López, 2015).

Desde un enfoque artístico el paisaje capta lo que se ve y también lo que se siente; pero desde el punto de vista de la ciencia, el paisaje no incorpora las emociones, solo es aceptable lo que es comprobable por el método científico y se cree que los sentimientos no lo son. Con este enfoque el paisaje es

entendido como la apariencia de una porción de la superficie terrestre, lo que se nos presenta a los sentidos, en particular a la vista, reconoce la huella material de los procesos sociales, de sus dimensiones históricas, políticas, culturales, económicas, demográficas y ambientales, sin embargo deja de lado la parte de las emociones (Ramírez y López, 2015; 72).

Lo cierto es que el paisaje genera emociones, este no solo es una porción de la realidad natural o cultural independiente de quien la observa, es un panorama visto e interpretado por el observador, quien se encuentra en un momento histórico, con valores, conocimiento, apegos e ideología de la sociedad a la cual pertenece (Milan, 2005, en Ramírez y López, 2015;73).

El paisaje no solo es el mundo que vemos, el medio natural y cultural, también es una construcción del mismo, se construye de los valores, el significado, la ideología de quien los observa, interpreta y elabora (Crosgrave, 1998, en Ramírez y López, 2015). Es importante destacar esta idea para que los arquitectos y urbanistas tomen conciencia de ello, porque son los principales encargados de elaborar las ciudades y reconozcan la responsabilidad social que tienen.

Antes de concluir esta parte es importante dejar claro que el paisaje en si mismo no es neutral, tiene como ya lo vimos, significados, simbolismos sociales y culturales, cabe agregar que existen diferentes paisajes en las ciudades, se presenta de manera más evidente en los destinos turísticos, los paisajes visibles y no visibles, los últimos son aquellos que parecen esconderse, estos son los asentamientos irregulares, la zona roja, los sitios donde viven las clases de escasos recursos. Estos paisajes se ocultan del panorama que se vende y se muestra a los viajeros, estos desaparecen del paisaje visibles, del que se mercantiliza en el turismo.

Finalmente se puede decir que el paisaje es una forma de representación del medio que existe alrededor de cualquier ser humano, puede ser constituido por la naturaleza misma, por el entorno cultural, en un jardín, en los edificios, en una ciudad; se crea en un lienzo, en una novela, en diferentes materiales relacionados habitualmente con el arte, que reflejan el imaginario de su tiempo, de la forma de entender el mundo. El paisaje

se representa con lenguajes distintos, puede ser a través de lienzos donde se imprime y representa por colores, texturas y formas que lo representan en la pintura, o de un texto que de él se lee, formado por palabras que lo describen, se plasma en un papel a partir de la escritura y se comunica por la literatura. “El paisaje se concibe ... como una creación cultural del ser humano, que tiene atributos que permiten asociarlo con los textos” (Ramírez y López, 2015; 89).

Como se vio líneas arriba, el paisaje se puede manifestar de formas distintas, aquí se estudia el que se expresa en el relato de la literatura. Según la Real Academia Española (REA) literatura es “Arte que emplea como medio de expresión una lengua”. Etimológicamente, “**Literatura**” deriva del latín *Littera*, que significa “letra” o “lo escrito” (2019). Pero el escrito es redactado por alguien que se encuentra dentro de un determinado universo. En las expresiones artísticas literarias, se debe tener presente que el autor forma parte de una cultura y mediante su obra manifiesta las estructuras socio espaciales en las que se encuentra sumergido. Lo que expresa en su texto tiene un referente en su vida, en el mundo, que se refleja en sus creencias, valores, significados, en su imaginario e ideología, de la misma forma que el lector. En ese sentido “La conformación, percepción y representación del paisaje se constituye...con base en las prácticas de significación que se van plasmando al mismo tiempo que se van leyendo.” (Ramírez y López, 2015; 90).

En este trabajo se entiende por paisaje literario a la configuración de espacios reales o imaginados, contruidos o narrados en una obra. Crea un espacio imaginado y trasmite en el texto mensajes que generan emociones. En los sitios turísticos con herencia patrimonial el paisaje narrado en la literatura manifiesta el valor, el significado, el imaginario y las creencias que se tienen del mismo patrimonio; lleva al origen, a la historia, crea sentimientos, de ahí el interés y el deseo de ir al lugar y regresar nuevamente.

La narrativa del paisaje de Taxco

Para colocar en contexto la literatura en el paisaje del patrimonio de Taxco, es necesario traer a cuenta el antecedente de México en el periodo posterior a la Revolución mexicana (1910), con la presencia de varios caudillos a lo largo del territorio, las autoridades buscaban la manera de unificar y calmar al país, se impulsaron obras que representaban la lucha social, y que expresaran la idea de una nación homogénea, en donde quedarán plasmados los principios revolucionarios que representaran el nuevo país. De la misma forma que lo hacen las sociedades; en la época posrevolucionaria se construyeron nuevos códigos y valores que expresaran el sentir de esa época.

Uno de los objetivos del período posrevolucionario, fue impulsar la actividad turística en México, para este fin se proyectó el antiguo puerto de Acapulco, el gobierno implementó políticas que lograran este propósito, fue así que se abrió la carretera México – Acapulco en noviembre de 1927. Con el paso obligado de este camino por la ciudad colonial, los viajeros descubrieron el magnífico paisaje cultural herencia del virreinato del entonces pueblo de Taxco. Así dio inicio la actividad turística en esta cautivadora ciudad. (Alcaraz, 2017).

Como resultado de su valor cultural, se han elaborado varios textos que estudian Taxco y su patrimonio. Después de realizar una minuciosa revisión de los documentos escritos sobre este destino turístico, se encontraron desde la posrevolución a la fecha 34 libros, los cuales tienen el siguiente enfoque: varios de ellos son históricos; algunos son biográficos referidos a personajes que vivieron en esta ciudad; los menos se refieren al arte, estos estudian litografías, retablos o los diseños de la artesanía de la plata; también se encuentran los que analizan la arquitectura sobresaliente del sitio, como la Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián, edificio ampliamente estudiado, sin embargo también se han examinado las capillas ó algún edificio con reconocimiento por sus antecedentes históricos, así como el resto de la arquitectura, al presentar características muy particulares por ubicarse en un terreno montañoso.

Pocos son los libros que giran en torno al patrimonio en el paisaje de pueblo de Taxco desde la literatura, que es el propósito de este trabajo. Aún cuando son múltiples los autores, intelectuales y artistas que han descrito a Taxco, sobre el tema que nos ocupa destaca Manuel Toussaint y Ritter.

El paisaje literario de Manuel Toussaint

Después de la revolución surgieron valiosos literatos entre los que se encontraban Juan José Arreola, Juan Rulfo, Carlos Fuente, Rosario Castellanos, Elena Garro, Sergio Galindo, Agustín Yáñez, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Amparo Dávila, autores fundamentales en las letras nacionales. En tal contexto Manuel Toussaint realizó su obra y a esa casta perteneció. “Es la década del surgimiento de una nueva narrativa en México que signará no sólo un rompimiento sino el derrotero y consolidación de una verdadera literatura que se proyectará en el ámbito internacional.” (Gutiérrez, 2008; 84).

Manuel Toussaint y Ritter fue literato, crítico de arte y catedrático en la Universidad Nacional Autónoma de México, también fundó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Quien mostró gran interés sobre el patrimonio cultural de esta ciudad, ejemplo de ello es que parti-

cipó en la formulación de la Ley para la Conservación de Taxco, en 1928, asimismo formó parte de la Asociación de Amigos de Taxco, integrada por reconocidos intelectuales, artistas, políticos y miembros destacados de la sociedad, durante el período posrevolucionario jugaron un papel fundamental para la protección y conservación del patrimonio cultural de este naciente destino turístico. (Ortega, 2015).

Los libros de Toussaint sobre Taxco son los siguientes: “*Tasco. Su historia, sus monumentos, características actuales y posibilidades turísticas*”, de 1931 y “*Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*”, primera edición en 1927. En el primero narra con particular sensibilidad la historia, características de personajes ilustres, configuración urbana y la arquitectura, así como la visualización que tenía sobre el desarrollo turístico de esta ciudad. La segunda obra se enfoca al paisaje del patrimonio cultural y natural de esta ciudad colonial; en ella describe con cierto sentimiento algunos espacios públicos de la ciudad, también la arquitectura, como la parroquia de Santa Prisca y San Sebastián, los demás templos religiosos y las casas del poblado, igualmente se refiere al paisaje natural de la época y, menciona las contrastantes características de los dos polos de la sociedad, por un lado al rico minero don José de la Borda y por el otro a los mendigos; de tal manera que describe la atmósfera de la vida de un pueblo característico de la época postrevolucionaria, o la idea que el tenía de pueblo mexicano.

Al revisar la obra que el autor escribió sobre Taxco, se puede advertir que su relato no solo es resultado de su imaginación, es una narrativa vivencial, más bien es un híbrido entre sus vivencias y su imaginario. La literatura es resultado de la experiencia vivida y la imaginación, incorpora como antes se mencionó sus creencias, valores, significados, ideología y condición social, como opina Amparo Dávila “No creo en la literatura hecha a base de inteligencia pura o la sola imaginación, yo creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, lo que hace que la obra perdure en la memoria y en el sentimiento...” (en Vite, 2020;31) de quien lo lee, agregaría, más es lo que logra conectar o enganchar al lector de una novela.

Se agregan algunos extractos del libro “*Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*”, únicamente se revisa la parte que corresponde a la localidad de estudio, en el cual se revela el imaginario que el autor tiene de pueblo, en el siguiente texto el mismo autor lo dice:

... ¿qué cosa hay que ver en Taxco? ... yo, trotamundo infatigable, ... mi anhelo mayor descubrir pueblos remotos en busca de joyas coloniales, hice el propósito de escribir esta guía de emociones. Aquí no escribo, ni hago historia, ni estudio; si tal cual fecha se desliza entre renglones es sólo para fijar mis palabras en el tiempo. Este pequeño libro sólo encierra fantasías literarias motivadas por Taxco; con toda propiedad podía haberle puesto

este título: *Lo que vio en Tasco Manuel Toussaint* (Toussaint, 1967; 169, 170).

Aquí se puede observar que la idea que se tenía de paisaje de pueblo es la representación de nuestra historia, nuestro origen a través de la herencia colonial, la nostalgia de nuestros ancestros.

En la obra literaria de Toussaint el paisaje de Taxco es el protagonista. Los elementos que considera en la literatura y que conforman el paisaje son el patrimonio urbano, el arquitectónico, el natural, la fauna y los habitantes, los dos extremos de la sociedad, el minero más rico en el virreinato Don José de la Borda y los mendigos del pueblo.

Paisaje del Patrimonio Edificado

En el relato sobre el patrimonio cultural construido de Taxco, las imágenes centrales de la ciudad son las calles, las plazas, las fuentes, los empedrados; de la arquitectura la parroquia de Santa Prisca y San Sebastián, las capillas y las casas. De las vías dice lo siguiente:

Imposible imaginar seres más caprichosos, más locos que las calles de Tasco. Odian la línea recta por su fealdad matemática; detestan la horizontal por su falta de espíritu. Aquí, en Tasco, las calles avanzan, suben, deciden, tuercen a la izquierda, después a la derecha; de pronto se encabritan en una barranca, o se arrepienten y regresa al punto de partida... Las calles de Tasco existen como entes sinrazón, lo cual justifica su existencia más que si lo fuesen de razón (Ibid; 80).

El mensaje que transmite el autor de las quebradas calles, es la realidad imaginada cargada de emociones, que a su vez el lector se imagina y se emociona. Continúa señalando las particularidades de las calles.

La Rebeldía de las calles de Tasco, al no querer seguir un plan definido, ha hecho que, sin pensarlo, se formen entre ellas huecos que no ha sido posible llenar de casas: entonces se realizó el prodigio de las plazas de Tasco.” (Ibid; 85). Lo que da pie al siguiente relato de las plazas, empezando con la principal “LA PLAZA MAYOR, ceñida por un anillo de laureles de la India, es, desde luego, la de más importancia. Allí se hace el mercado a falta de edificio propio; allí se reúnen los vecinos conspicuos; allí las guapas chicas de Tasco, o las de Iguala que tienen el buen gusto de pasar temporadas en Tasco, esperan a los novios, indiferentes o despaciosas (Ibid; 86).

Al leer el texto sobre la originalidad de las calles, el receptor ve en su imaginación el escenario; en donde también señala que la irregularidad de éstas forman las plazas. Los núcleos sociales en el entramado de las urbes son las plazas de los barrios, aquí se agregan las más conocidas:

LA PLAZA DE LA VERACRUZ, admirable de romanticismo, con sus dos cipreses italianos ... sigue en importancia. ¡Oh, enamorados de todos

los puntos de la Tierra, venid a gozar en está Plaza un pequeño Idilio de éxtasis!"... (Ibid; 89). "LA PLAZA DE BERNAL se forma, al llegar al centro de Taxco, por los ángulos que forman las calles entre sí..." (Ibid; 90). PLAZUELA DE LOS GALLOS. Para llegar a ella hay que subir por la calle que se abre a la derecha del Télegrafo y torcer a mano derecha. (Ibid; 91). PLAZA HIDALGO, antes de San Juan. Se halla frente a la Casa Grande, que era donde antes residían las oficinas del gobierno: las casas reales (Ibid; 94).

Las fuentes en la época colonial fueron muy importantes, eran el medio para que la población se surtiera de agua, por ese motivo son un elemento manifiesto en este pueblo, para hablar de las fuentes Toussaint lo hace de la siguiente forma:

Tasco nos recibe con una fuente... Los manantiales son abundantes, el agua goza, derribándose por caños y tubos. La tubería de hierro se maraña en sitios, sigue a veces la superficie del suelo, afeando la calle o, discreta, se sumerge subterránea. Naturalmente, Borda contribuyó a aumentar el caudal de los manantiales, haciendo un acueducto de más de quinientas varas. Esta abundancia de agua, Taxco feliz, origina múltiples fuentes: se cuentan en número no menor de ocho o diez las públicas (Ibid; 103).

Posteriormente describe las fuentes públicas que se localizan en cada barrio y continua diciendo "...No hay casa de consideración que no tenga su fuente. Las tienen de todas formas, desde la suntuosa de curvas y contracurvas, hasta la humilde que acepta lavaderos en su propio recinto." (Ibid; 106). También relata sobre los lavaderos públicos que desde el período colonial era un sitio importante, porque permitía el lavado de la ropa y aseo personal de la mayor cantidad de los lugareños, generándose un centro de socialización "Y ¿qué decís de los lavaderos públicos que asean la ropa de Taxco? ¿No os parecen deliciosos? Y el baño público para caballos, en la calle de Pineda, obra del Ayuntamiento de 1874, ¿no forma un rincón único? (Ibid; 106).

Una de las particularidades del poblado son sus empedrados en las calles y callejones, que el autor destaca en su escrito de la siguiente manera.

Todo Taxco está finamente empedrado con pequeñas pedruzuelas, azules, grises, rosadas, negras. El empedrador...ha tenido el cuidado de inscribir en grandes números oscuros, dentro de un marco, la fecha de cada empedrado. 1867, 1873, 1890, 1922... otras veces con amor indecible, el operario se ha sentido artista y ha dibujado con sus cantos pequeños, delante de una carnicería, un buey; un alacrán enfrente de una botica; una casa al entrar a Taxco, para que vean cómo deben ser las casas de Taxco; techos de dos aguas, tejas, muros blancos, puertas y ventanas sencillas; un airoso venado a la puerta de quién sabe que establecimiento comercial... (Ibid; 145, 147).

Resultado de sus vivencias en la histórica ciudad, describe como parte del escenario principal al patrimonio arquitectónico; sería imposible pensar

que Toussaint no colocara en primer termino al emblemático templo del poblado, se refiere a él de la siguiente manera:

El corazón de Tasco, el centro de su vida espiritual, el monumento que desde cualquier sitio se ve, es la parroquia de Santa Prisca. Edificada en cantera traída del monte de Huisteco, goza en dominar sus contornos, goza en entregarse cuando se mira desde las alturas circunvecinas. Su perfil desgarrado, su cúpula de azul espejeante, su color rosado sobre el cielo ultramar, sus torres rojas al cerro crepúsculo, despiertan una emoción que difícilmente puedo olvidarse. Todo Tasco está en ella y se difunde como fuerza magnética sobre su ciudad: es su orgullo y amparo... (Ibid; 114).

Reseña las características del edificio con valor histórico “La fachada nos muestra un bello ordenamiento barroco...” (Ibid; 118), continua describiendo a su manera de forma detallada, también ingresa al templo para hablar de los retablos “Podéis penetrar conmigo al interior del templo. Los retablos deslumbran en una tempestad de oro fino”... “Y los retablos llenando los huecos de los arcos; he aquí el interior del más bello templo de la República,” (Ibid; 121, 123). Haciendo un recorrido por el inmueble indica “Salgamos a ver Tasco, sus callecitas empedradas, sus recodos llenos de paz; sobre nosotros queda el templo, corona de Tasco, maravilla del arte virreinal...” (Ibid; 125)

Indica datos importantes de la historia de los demás templos religiosos, empieza con “La capilla de Chavarrieta es, acaso, la más insignificante... La capilla carece de carácter; a no dudarlo, es el del siglo XVIII, si bien fue reformada y reparada recientemente en 1923” (Ibid; 128). Uno de los templos con reconocimiento arquitectónico es:

EL CONVENTO DE SAN BERNARDINO DE SIENA... Perteneció a la orden de Dieguinos y es edificio de más consideración. La portada del templo, tolsiana, marca bien los caracteres de su época y lo mismo se puede decir del cimborrio. Pero el templo no fue concluido, sus torres no llegaron a existir completas; el templo es una ruina lamentable y llorosa (Ibid; 129).

También se refiere a la iglesia de “Guadalupe. Tuvo su origen en una Hermandad de indios establecida en 1735... situada en el barrio de Cacayotla.” (Ibid; 131). Detalla la privilegiada ubicación del edificio.

La capilla de Guadalupe está sobre una colina: desde cualquier parte de Tasco distinguís sus vivos colores... Desde arriba veréis el espléndido panorama de Tasco, sus callejas enmarañadas, sus techos de tejas formando conspiración y bandería contra los de la azotea... (Ibid; 132).

Puntualiza sobre otro de los templos con mayor antigüedad, “Acaso es el de la Santísima el templo más antiguo que existe en Tasco, aunque se sabe que fue reparado en 1713...” (Ibid; 134).

La arquitectura de Taxco tiene características particulares resultado del territorio donde se localiza, en las faldas del cerro de Atache, con cierta admiración Toussaint describe las casas de la siguiente manera,

Tienen la sencillez de las cosas perfectas. Todas están cubiertas de tejados magníficos. Salvo cinco o seis que gastan techos de terrado y azotea. Sus muros encalados deslumbran; sus puertas azules acogen. Casi todas las casas ostentan terrazas cubiertas, loggias con arquerías anhelosas al bello panorama. Y, en vez de balaustradas, derrochan citarillas de ladrillos curvos, en dibujos geométricos, fantásticos que se cuentan en variados por docenas (Ibid; 96).

Explica de manera singular la arquitectura escalonada y empotrada en la ladera del cerro de Atache.

Su interior es apacible. Unas abren a la calle sus habitaciones y atrás dejan su pequeño jardín: éstas son las casas del centro. Otras, en las afueras, situadas casi siempre en alturas, se explayan en terrazas escalonadas, a la manera italiana, y atrás, en la parte conspicua, queda la casa, enamorada del paisaje de Tasco. La locura de las calles es contagiosa: por ello hay casas que no son menos local(s) que las calles. Ésas, que tienen dos pisos al frente y por detrás se encastillan en cinco, como las de Borda; otras, que parecen un suntuoso edificio y es una simple casa, alta, que está recargando su fatiga sobre la inclinación del cerro. Otra que luce muy ondrada sus dos pisos, con vista a la plaza mayor y después recula en una calle que sube, para terminar en una tienda con puertas a la calle que queda a nivel del segundo piso del frente... (Ibid; 96 y 98).

Las casas más sobresaliente que fueron propiedad de la clase dominante en el virreinato, las narra así,

LAS PRINCIPALES CASA DE TASCO. Primero la casa Borda: todo lo de Borda es lo primero en Tasco. Es ésa que tiene dos pisos al frente y cinco por detrás; adonde parece un palacio italiano de la Edad Media: una gran muralla sostenida por contrafuertes y huecos de balcones y ventanas, distribuidos a discreción...la fecha del edificio, inscrita en pedrezuelas; 1759... balcones maravillosos, abiertos sobre la inmensidad del abismo de Tasco, sobre delicia del paisaje incomparable... (Ibid; 99, 100).

Cuando se refiere a las casonas también cita datos históricos importantes dignos de considerar,

CASA QUE HABITÓ EL BARÓN DE HUMBOLDT, SEGÚN DICEN. Estupenda fachada cubierta de alicatados mudéjares; interior desgranándose; terrazas escalonadas, hacia la barranca; fuente; bello muro con arcos invertidos, limitando la casa...". CASA GRANDE. Antiguamente fue llamada Casas Reales porque allí residía el gobierno. Bella casa señorial, con hermoso patio y grandes estancias, hoy descuidadas. CASA DEL ANTIGUO AYUNTAMIENTO, HOY COLEGIO DE NIÑAS. Se encuentra en la plazuela de la carnicería, al entrar al centro de la población.

Es un edificio esquinado con grandes contrafuertes y bella logia que mira hacia la barranca. Una hermosa fuente es lo más notable que hay en el interior (Ibid; 100, 101, 102).

Toussaint describe con cierta preferencia las características del paisaje construido de Taxco, sin embargo, también expresa en su relato su imaginario, su ideología, sus valores y el significado que para él tiene el patrimonio de un pueblo en el período posrevolucionario.

El Ambiente Natural

Para referirse al entorno natural de esa época se enfoca al clima y a la fauna, también hace una narración de cuando llueve y cuando es de noche.

EL CLIMA DE TASCO. Ha sido siempre muy elogiado por todos los visitantes célebres. Ningún clima es más notable, más uniforme. En verano, a mediodía, parece que quiere empezar a hacer calor. En la noche refresca, para que pueda uno cubrirse con una sabana, todas las ventanas abiertas. Suelen soplar vientos, pero es con discreción y mesura. Los aguaceros son torrenciales, pero rápidos; otras veces nocturnos, con sólo un fin de limpia (Ibid; 160).

En su obra el autor transmite su idea del ambiente natural y construido, con el no solo despierta el imaginario del receptor, si no también los sentidos, la vista y el olfato, como continuación se puede leer

CUANDO LLUEVE. Tasco sale a lavarse la cara. En un momento se inundan las calles con chorros de saetas movedizas; a poco, son torrentes..." (Ibid; 163). "A los cinco minutos se aclara el cielo; el sol devuelve sus colores a Tasco, pero más frescos, más nuevos, sin basura ni polvo. Las calles sonríen con sus pedrezuelas azules más azules; más negras las negras, rojas de vergüenza las rojas. Huele a Tasco mojado; olor espeso que nos hincha los pulmones de vida. Sentimos el alma profunda y buena (Ibid; 163, 165).

Con una notoria sensibilidad relata las peculiaridades de las noches en el poblado:

TASCO EN LA NOCHE. Como en las viejas litografías. Tasco goza engalanando sus noches con lunas espléndida. Los focos eléctricos se avergüenzan de su luz de vela de sebo, se achican, se colonian. Las calles de Tasco para ese entonces fosos alumbrados a la luz de la luna. Sombras fantásticas que se deslizan sin ruido por los recios pavimentos... (Ibid; 166).

Continuando con el romanticismo de la narrativa el escritor opina de la luna lo siguiente:

Tasco, a la luz de la luna, para soñar en los amores reales y presentes, y hacerlos tan bellos como los pasados o los imposibles... Tasco se sacude

su sarpullido de luces, en las grandes arrugas de sus barrancas, sobre el lobanillo de sus cerros, mientras la luna sarcástica ríe, fría, con ironía, pero no exenta de envidia porque no puede dejar de admirarse, ella misma, del sorprendente paisaje de Taxco (Ibid; 168).

Cuando describe la fauna de Taxco, cita algunos animales que se pueden ver en el poblado, "... En tiempos felices, las mulas cargadas de plata hacían brotar chispas de los empedrados de Taxco.." (Ibid; 153), también se refiere a los cerdos, a los comúnmente llamados cuminillos, que son nada menos que las alacránas, "las chicharras de Taxco son como las clásicas cigarras de Grecia, Su música estidente nos acompaña por los alrededores, por las calles que rodean la población.." (Ibid; 154). Sigue mencionando otros animales, pero se detiene para expresar sobre los insectos propios de la región,

Los jumiles son muy estimados por los tasqueños y cuando aparecen que es de septiembre a octubre, al morir de las lluvias, suelen venderse caros: tres por un centavo... Los venden vivos, pues para que sirvan deben estar recién muertos (Ibid; 156, 157).

A su manera el autor da a conocer algunas de las costumbres del lugar, como es el consumo de los jumiles, que son insectos habitualmente disfrutados por los lugareños.

El Imaginario de Toussaint en la Sociedad Taxqueña

El autor narra el ambiente del domingo, porque es el día que tienen libre los trabajadores de las minas y pueden visitar el pueblo para hacer sus compras, los comerciantes aprovechan para vender sus productos.

Es alegre como una sonaja. La romántica soledad cotidiana desaparece, para dejar su sitio a la alegría bullanguera del mercado. (El tianguis, en Taxco, se verifica en domingo porque es el único día que los mineros de los alrededores pueden pasársela en Taxco). ¡Que aspecto de alegría infunden los mineros en Taxco! ¡claro!... Son pintorescos los mineros en domingos en Taxco... (Ibid; 137).

Es el espectáculo de pueblo mexicano, así se lee el paisaje como espacio social imaginado, nunca se refiere al panorama real de las duras jornadas de trabajo de los mineros de esa época.

Se detiene en la descripción de la indumentaria especial de los mineros, porque no es la que usan cuando hacen sus labores en las minas,

...usan en su calzón blanco anudado en los tobillos; usan su camisa muy blanca con una mascada estridentista... Su sombrero de anchas alas enroscadas, de palma, blanco, completa la indumentaria; ¡ah!, y la bolsa de cuero con labores y bordados, para guardar los tecolines (Ibid; 139).

En el paisaje de la literatura el autor narra el espacio social y algunas características de personajes opuestos que integran la sociedad, por un lado a Don José de la Borda y por el otro a los méndigos de Taxco, sobre estos últimos cuenta lo siguiente,

Son dos: una leprosa y un cojo. La leprosa no es leprosa... A consecuencia de quemaduras horribles, la infeliz tiene el rostro cubierto de llagas, amarillas, rojas, azules; los párpados sanguíneos con oasis de dolor en la que el mapa de infierno... El Cojo si escojo y, además manco. Es un cojo largo que cojea largamente por las callejas de Taxco, ayudado de un bastón largo también... Su rostro, sin afeitar, parece escapado de un Españolito... (Ibid; 148, 150).

Para el relato de los méndigos se basa en la apariencia física, nunca se refiere a su situación de clase, tampoco es el propósito de esta obra, se observa que lo que pretende es atraer al turismo hacia esta extraordinaria localidad.

Para hablar de Don José de la Borda, Toussaint hace uso de su imaginación, más que en el resto del texto, porque el reconocido personaje vivió en la época virreinal, y el autor realiza su obra en la segunda década del siglo XX.

EL BUEN caballero se pasea a lo largo del amplio corredor. Su casaca aparece y desaparece en el hueco de los arcos, espejeante en oro y bordados. Afuera, los jardines son una gloria en el día luminoso. Es don José de la Borda que ha venido a su casa de Tehuiltepec. Como las minas de San Ignacio y la Lajueta quedan cerca, ha escogido este sitio para residencia de su familia (Ibid; 108).

Hombre piadoso, si los ha habido, y magnifico en su piedad, gastó grandes sumas en templos, obras de beneficencia, mejoras y ayudas a iglesias y caridades a los pobres. Cada bonanza de Borda, era bonanza de sus iglesias predilectas... (Ibid; 110).

La relación entre espacio y tiempo es subjetiva en la narrativa de Toussaint, es posible que se base en el imaginario que tienen los lugareños de este personaje, ellos están agradecidos por la construcción de tan importante templo religioso, la parroquia de Santa Prisca y San Sebastián, es la obra arquitectónica más reconocida del pueblo, que junto con su entorno construido fue incluida en la lista indicativa del Patrimonio Cultural de la UNESCO, en 2001; además este notable paisaje patrimonial es el atractivo principal para que lleguen los turistas.

Conclusiones

Como se puede advertir en la obra literaria de Toussaint sobre Taxco, el protagonista es el mismo paisaje, constituido por el patrimonio urba-

no-arquitectónico, el medio natural y la población que lo habita, esto es el patrimonio natural y cultural, así como el tangible e intangible.

Este trabajo no es una novela, ni poema, ni es un texto histórico, es como el mismo autor lo menciona, una guía de emociones y motiva al lector para que visite la ciudad de Taxco de Alarcón, parece un montaje preparado para el turista, en el cual hermosea el paisaje.

El escrito es un híbrido entre las vivencias del narrador, su imaginación e incorpora también sus creencias, valores, significados, ideología y condición social de Toussain. Cabe agregar además que, la relación entre espacio y tiempo en la narrativa es subjetiva, porque cita personajes que no son de su época, los describe basándose en su imaginación.

A través de la lectura también se identifica el “paisaje de pueblo mexicano” que se busca promover durante el periodo de la posrevolución mexicana, con el propósito de generar la cohesión social, en un momento de división generalizada resultado de la revolución, es decir, el gobierno mexicano buscaba generar la percepción de pertenencia a su proyecto de nación.

Después de la Revolución mexicana el gobierno estimuló el turismo, como una de las actividades económicas importantes para el desarrollo del país, mediante políticas que la favorecieran. Es el motivo por el cual en noviembre de 1927 fue inaugurada la carretera México Acapulco, vía que pasaba de forma obligada por el pequeño poblado de Taxco, el cual mantenía una gran riqueza cultural, con arquitectura del período que va del virreinato hasta el siglo XIX, ubicada en torno de la Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián; además con una particular forma de la ciudad, con traza de plato roto, manzanas y lotes irregulares, que de inmediato atrajeron a los turistas (Alcaraz, 2017). El propósito era impulsar centros turísticos diversos, por un lado el puerto como destino de sol y mar, por el otro, estaba Taxco como un destino cultural. Acapulco y Taxco llegaron a tener reconocimiento internacional.

En este contexto se inserta la obra de Manuel Toussain. Durante y después de la lectura del texto, la narrativa de este literato hace que el lector se enamore de Taxco, que tenga el deseo de regresar a esta incomparable ciudad turística mexicana, es decir el paisaje literario pone en valor el patrimonio de Taxco en el imaginario de quien lo lee, de tal manera que este escrito incide en la decisión para elegir un viaje turístico.

Cabe mencionar que la relación entre literatura y paisaje es importante, porque el paisaje literario incide en el turismo cultural y coloca en valor el patrimonio cultural y natural como objeto de interés para los viajeros, a través de las guías de turistas, novelas y libros, como el que aquí se estudia, se siembra el interés de conocer y el deseo de visitar un destino turístico.

El paisaje de pueblo mexicano en Taxco que se vende a los turistas, excluye la difícil situación de trabajo en las minas, la pobreza de las vi-

viendas de la clase proletaria, es decir existe un paisaje que se hace visible, pero también existe uno que intencionalmente se hace invisible a los ojos de los turistas. En este sentido se puede considerar que mediante la narrativa se realiza un paisaje que se quiere mostrar y hay otro paisaje que no se menciona se excluye de la narrativa, por lo tanto es invisible para el autor y para los lectores. Aún cuando Toussaint menciona a dos mendigos de Taxco, lo hace de manera superficial, sin analizar las causas de su circunstancia. Se infiere que el propósito de la obra de Manuel Toussaint es promover Taxco con una visión de “paisaje de pueblo mexicano” en el periodo posrevolucionario.

Referencias

- ALCARAZ M., O. (2017). *Contexto arquitectónico del hospedaje en Taxco, Guerrero*. México. Juan Pablos Editor.
- ALCARAZ M., O. y Salado G. A. C. (Octubre 2018-Marzo 2019). El Paisaje Patrimonial para la Promoción Turística. Acapulco y Taxco, Guerrero. *Revista Topofilia*. Año XI, No. 17. 178-198.
- CORTÉS de Figueroa, L. (1950). *Taxco. The Enchanted City*. México. Editorial Fischgrund.
- GUTIÉRREZ, León G. (2008). Las historias ocultas de Amparo Dávila. Recuperado 15 dic 2020. Texto leído en Palacio de Bellas Artes en homenaje a Amparo Dávila. http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf
- HIERNAUX N. D., Cordero A., Duynen M. L. V. (2002). Imaginarios Sociales y Turismo Sostenible. *FLACSO*.
- HOLDEN, R. y Liversedge, J. (2014). *Arquitectura del paisaje una introducción*. BLUME.
- ORTEGA Martínez, S. R. (2015). Reimpresión de libro *Tasco. Manuel Toussaint Ritter*. México. Gobierno del Estado de Guerrero.
- PILLET C., F. (2014). El paisaje literario y su relación con el turismo cultural. *Cuadernos de turismo* No. 33. Universidad de Murcia.
- RAMÍREZ V., B. R. y López L., L. (2015). *Espacio. Paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México. UNAM, UAM-Xochimilco.
- REAL Academia Española. (2020). Recuperado el 16 de diciembre 2020. <https://dle.rae.es/paisaje?m=form>
- SOUTO, P. (2011). El concepto de paisaje. Significados y usos en la geografía contemporánea. En Souto P. Coordinadora. *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- TOUSSAINT, M. (1967). *Oaxaca y Taxco. Guía de emociones*. México. Fondo de cultura Económica.

- VITE, F. (5 mayo 2020). Para desnudar las sombras. *Periódico El Sur*, sección Cultura.
- ZACARÍAS C., P., Moreno O. A. M. y Rubio G. H. (2014). Paisaje cultural, turismo e imaginarios. Una disputa por el patrimonio. En Valenzuela A., Alvarado C., Saldaña C. y Gama G. Coordinadores. *Imaginarios del paisaje y el turismo. Entre tradición y distintivos oficiales*. México. Juan Pablos.
- ZUBELZU M., S. y Allende A., F. (ene-jun 2015). El concepto de paisaje y sus elementos constituyentes: requisitos para la adecuada gestión del recurso y adaptación de los instrumentos legales en España. *Revista Colombiana de Geografía*, Vol. 24. No.1. Bogotá Colombia.

Paisajes regionales postrevolucionarios de Chiapas en *Nahuyaca* de Heberto Morales Constantino

JOSÉ FRANCISCO GÓMEZ COUTIÑO
BEATRIZ EUGENIA ARGÜELLES LEÓN
Universidad Autónoma de Chiapas
franciscogomez2@gmail.com
beatriz.arguelles.leon@gmail.com

Resumen

La temporalidad de la novela se establece posterior a la Revolución Mexicana y previa a la conclusión de la 2ª Guerra Mundial, período de gran inestabilidad política y productiva debido a la salida de la burocracia colonial y la consiguiente lucha por el control de la “nueva nación”. La narración muestra al protagonista “Xalik”, perteneciente al grupo indígena “chamula” quien inicia un recorrido desde la región Altos, de la que es originario, hasta el Soconusco en la costa chiapaneca describiendo la diversidad de la naturaleza, las condiciones del clima, los escenarios, costumbres y tradiciones prehispánicas como la presencia de un “nagual” protector. El tesón que muestra Xalik para llegar a su lugar de destino después de diversos contratiempos, constata la fortaleza y temple que ha requerido una población que desde la llegada de los españoles fue denigrada y despojada de su religión, tradiciones culturales y propiedades, siendo obligada a vivir apartada de los españoles y mestizos, en viviendas muy humildes de madera y paja; situación que no cambia con el movimiento de Independencia o con la Revolución Mexicana.

En este trabajo se realiza un breve recuento de la novela en Chiapas enlistando a los autores mas relevantes y sus obras, con lo cual se identifican las metodologías desde la lectura del paisaje postrevolucionario a través de la descripción de los elementos naturales y la lectura que los personajes hacen de ellos.

Introducción

Somos seres históricos, aprendemos de los tiempos antiguos, recordamos el pasado cercano, vivimos el presente, esperamos el futuro que en momentos se vuelve el hoy. Los hechos pasados, las vivencias de los individuos que nos precedieron, permiten comprender como se llevó a cabo la conformación de nuestro presente. Para recabar esa información histórica, se recurre a diferentes fuentes: investigación de campo, análisis de los vestigios de épocas previas; información de testigos del hecho histórico y documentos históricos. Así se conforma una narrativa cronológica en textos que explican y nutren la historia.

Méndez (2019) propone el análisis de relatos literarios para conocer tanto el contexto histórico, social y cultural de una época pasada; parafraseando a Ricoeur (1989) *“Tenemos necesidad del relato empírico y del relato de ficción para llevar al lenguaje nuestra situación histórica”*. En su escrito *“Para una teoría del discurso narrativo”* Ricoeur (1989) manifiesta que tanto la historia como la ficción tienen características similares:

- Ambas utilizan el discurso narrativo, la primera mediante una cronología, la segunda con una secuencia.
- Existe una delgada línea que las separa y puede ser cruzada. La historia se convierte en relato cuando el historiador recurre más a la imaginación y menos a la información veraz. Por su parte el escritor recurre demasiado la mimesis retomando la realidad tal cual, sin emplear la ficción para reestructurar el hecho y el relato pierde su carácter imaginativo.
- El relato literario tiene una relación con la imaginación histórica y la temporalidad humana, es decir, escribimos de lo que sabemos, aprendemos y vivimos.

La literatura describe el contexto histórico-social y el espacio donde se desarrolla el relato denominado “paisaje literario” que es creado a partir de la realidad. Es posible analizar el paisaje de un lugar, en una época determinada a través de las obras literarias, ya que *“El paisaje supone... una organización cuyo centro de arraigo es la conciencia humana... de esta manera puede ser un fenómeno racionalmente captado...”* que se usa como recurso escenográfico para las novelas (Méndez, 2019; Csejtei, 1999).

Como ventaja el relato ficticio permite proyectarnos en el tiempo histórico descrito e imaginar lo que las personas dirían o harían (Ricoeur, 1989). Para el estudio del paisaje literario Méndez (2019) propone enfocarse en las características físicas relatadas y la atmósfera que se crea en cada descripción. Esta atmósfera es ese “ambiente emotivo” que se describe junto al ambiente físico, las sensaciones que el lector capta indirectamente, ligadas al espacio y los acontecimientos históricos.

En la búsqueda de enfoques desde los cuales se pueda revisar el paisaje desde la literatura, se menciona la relación paisaje – espacio con lo que se pretende identificar claves, significados o simbolismos sustentados en el contenido y la trama de la obra. El paisaje desde su acepción general no incluye el componente físico, sin embargo, la descripción de objetos puede formar parte de un paisaje fundiéndose en él¹; así si el análisis del paisaje incluye la descripción de una vivienda, generalmente el escritor sin ser arquitecto o constructor, puede describirla envolviéndola dentro de su contexto geográfico (montañas, cerros, árboles, etc.) con lo que el lector pueda dar rienda suelta imaginación para visualizarla mentalmente.

Desde este mismo enfoque espacial de la literatura, la actuación de los personajes puede ocurrir dentro de un espacio delimitado, una casa, un jardín, una iglesia, etc., siendo capaz el lector de percibir las dimensiones de ese espacio delimitado y reducido frente a una escala de paisaje definida por el escritor a través de la ventana de una casa o al abrir las puertas de una iglesia. Gracias a esta imaginación el paisaje adquiere un rasgo infinito, ya que se trata de una categoría inventada por el hombre, en el reino de la subjetividad que caracteriza el paisaje en la literatura.² En esta lectura sobre el paisaje el lector no tiene límites, podrá ir más allá de los que imponga el escritor y adquiere con ello matices propios de recuerdos, añoranzas, sentimientos que acuden a su mente, quizá como una vivencia similar a la lectura; aquí el artista elige un fragmento o un instante de naturaleza y lo incorpora a su estado de ánimo, a su nostalgia, a su hedonismo, sólo entonces ese trozo de naturaleza se convierte en paisaje.³

Con esto se observa que las descripciones en la literatura de paisaje revelan dos cosas importantes: la subjetividad u objetividad de la contemplación. La subjetividad contiene la necesidad de transmitir con exactitud la mirada subjetiva del personaje, lo que a su vez supone objetividad; el juego consiste en el grado de veracidad que le quiere atribuir el autor, lo que se refiere también a la historia contada, al paisaje que quiere mostrar.⁴

Por ello, en el relato, el escritor está pidiendo, veladamente al lector que viva esa subjetividad, es decir lo que percibe, argumenta, y da a conocer a través de su lenguaje, inventado o real.⁵

La novela es la obra literaria donde se describe el paisaje como la construcción de una realidad ficticia; donde el autor juega con personajes y paisajes que por ende pueden ser reales o inventados. El relato novelesco revela la potestad del escritor de navegar en un mar ardoroso de enigmas

¹ Kanev. *Paisaje y espacio en la literatura*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Benedetti. *Paisaje y lenguaje de la novela*, p. 3.

⁴ Kanev. Op, cit., p. 14.

⁵ Sánchez. *El paisaje en la Literatura Americana, elemento desconocido, aunque dominante*, p. 396

que lo ubican más allá del mundo que vive ordinariamente;⁶ o donde simplemente elabora una naturaleza a la medida de sus apetencias o necesidades.⁷ Sin embargo, el escritor debe tener asideros de lecturas geográficas, históricas, vivenciales o relatados para realizar la trama de la novela.

Dentro este contexto de paisaje, explicado por los literatos, habría que rescatar la visión de paisaje de pueblo; que hoy en día quedó en el olvido de las letras modernas, por los aconteceres del mundo globalizado, del consumismo, por el surgimiento de las metrópolis. Por ello, es indispensable el rescate de este binomio: paisaje-pueblo en la literatura hispanoamericana, en sus diversos géneros literarios, expresado, quizá hasta de forma metafórica, pero que son portadoras de variados significados:

- La búsqueda de una identidad de un sujeto, pueblo, nación;
- La expresión de sentimientos: odio, temor, amor, tristeza, añoranza, enojo, etc., o también representar un sentido social, político, religioso, cultural, entre otros.

Con todo ello, se puede crear un paisaje nocturno en una oscuridad casi total por medio del tacto y el oído; el chapoteo de los pies en el fango, el chasquido de una marcha, el eco de los pasos, el roce de los dedos con un muro húmedo, un fragmento de ciudad, que se concibe como espacio, pero al prolongarse en la imaginación o los sentimientos se convierte en paisaje.⁸ El paisaje pues, hay que admitirlo tiene que ser ilimitado.

La novela en Chiapas

La novela, al igual que el cuento y el ensayo, es un género poco cultivado en el jardín de las letras chiapanecas. Los orígenes de la novela en Chiapas se remota a la época de la Dictadura (1864–1875). La primera novela publicada se tituló: “Una rosa y dos espinas, Memorial del imperio en Chiapas” del escritor sancristobalense Flavio A. Paniagua Ruiz (1843–1911), misma que fue publicada en la imprenta del Porvenir de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en 1870. Posteriormente, Flavio Antonio Paniagua publicó “Lágrimas del Corazón” (1873), “Florinda” (1889), “La Cruz de San Andrés” (1890) y “Salvador Guzmán”. La guerra de Tres Años” (1891). Por esta misma época figuró a nivel nacional, Emilio Rabasa (1856–1930), con las novelas “La Bola” (1887), “La Gran Ciencia” (1887), “El Cuarto Poder” (1888), “Moneda Falsa” (1888) y “La Guerra de Tres Años. Novelas publicadas en plena edad de oro de la literatura mexicana.

⁶ Espinosa. *Sobre la tierra*, p. 9.

⁷ Sánchez. *Op. Cit.*, p. 395

⁸ *Ibid*, p. 18.

A mediados del siglo XX, surgió un despertar de la conciencia donde predominó un discurso sobre la identidad nacional, y con ello la necesidad de recuperar sus orígenes y sus historias para proyectarse como colectividad hacia el futuro.⁹ Surgieron esporádicamente algunos otros novelistas de distintos valores literarios, entre los que figuran: Antelmo Figueroa Pulido (1887–1971), Ranulfo Penagos (1889–1946), Ernesto Parrés Gamboa (1895–1972), Arqueles Vela Salvatierra (1899–1977), Jesús Agripino Gutiérrez (1914–1977), José Casahonda Castillo (1915–1985) y Rosario Castellanos (1925–1974), la figura femenina más destacada, en todos los tiempos, de la literatura chiapaneca, Rafael Arles Ramírez, con “B. S. Tamila” (1978); Alfonso Díaz Bullar, escritor chiapaneco comparado con Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, por su calidad literaria y temática realista-

La década de años sesenta marcó un “resurgimiento” de la literatura local o “de lo local” en la literatura, donde la figura del indio era el tema principal;¹⁰ diversos escritores enfilaron sus plumas hacia diversas temáticas incluyendo en su literatura a los indígenas. Un escritor ajeno étnicamente a la problemática indígena, emplea en su literatura el mito, la tradición oral y la memoria; además conoce las diversas culturas del área, lo que proporciona verosimilitud a su texto.¹¹ Vinculada con intelectuales y funcionarios gubernamentales, algunos, y académicos, otros, esta literatura dejó una impronta en el modo de representar al indio ya no con la visión romántica que le precedió, sino como ser humano de carne y hueso, de tinta y papel, representando la complejidad de la condición humana.¹²

Por ello, uno de estos literatos es Heberto Morales Constantino (1933), con “Jovel, serenata para gente menuda” (1992) y autor también de “Nahuyaca”, motivo de este escrito, quien declara que un factor determinante para la construcción de sus mundos de ficción es,

El haber recorrido muchas partes del estado de Chiapas a pie, a caballo y de otras formas; he viajado por algunos de sus ríos...el elemento más decisivo ha sido el contacto directo (con la geografía, las situaciones de las personas) ...platicué largas horas con indígenas mayas-tzotziles que me proporcionaron muy valiosa información y reacciones...¹³

Otros escritores de esta tendencia son: Fausto Cruz Padrón, Alberto Sánchez Merchant, Oscar Palacios, Jesús Morales Bermúdez, Alfredo Palacios Espinosa, escritor perteneciente a la nueva narrativa de Chiapas junto con

⁹ Morales, Heberto. *Jovel (serenata a la gente menuda)*, p.6.

¹⁰ González Roblero, Vladimir. *Novela histórica y levantamientos indígenas en Chiapas*, p. 21

¹¹ Morales, Heberto, *Op. Cit.*, p. 7.

¹² González Roblero, Vladimir. *Op. Cit.*, p. 21

¹³ *Ibid*, p. 8

Oscar Palacios, Jesús Morales Bermúdez, Heberto Morales Constantino y Héctor Cortés Mandujano.

En este apartado se revisan brevemente a autores como Lewis¹⁴ quien destaca lo significativo del reto que vivió Chiapas en enero de 1994, cuando México ingresaba en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), y en este estado fronterizo caracterizado por ser el de mayor marginación aparecía el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), con lo se marca un parteaguas: se debilita la moneda nacional, se complica la sucesión del partido oficial y se suscitan asesinatos políticos. Chiapas de acuerdo con Lewis no había vivido movilización popular importante durante o después de la revolución armada de 1910 a 1920. Las peticiones del EZLN mostraron la debilidad y corrupción del estado federal en Chiapas: elecciones limpias, mejores escuelas y mejor sistema de salud.

Por otra parte, De Vos¹⁵ y Cortés¹⁶ quienes narran etapas que conmovieron a la sociedad chiapaneca: la resistencia armada ante la llegada de las tropas carrancistas a principios del siglo XX.

La revisión bibliográfica de la novela en Chiapas llevó a la identificación de ensayos narrativos que describen principalmente vivencias, memoranzas, emociones naturales transcritas a través de un lenguaje vivo. Se identificaron al menos cuatro enfoques: histórico, retórico, sociológico, antropológico; asimismo se han identificado una amplia gama de autores que van desde personajes apenas conocidos, hasta ganadores de premios estatales, nacionales e incluso con reconocimiento internacional, como es el caso de Heraclio Zepeda.

A continuación, y derivado de esta definición y búsqueda del concepto surge la intención de revisar brevemente desde una escala regional y a través de una línea del tiempo, el impacto que la Revolución Mexicana tuvo en el estado de Chiapas, ya que debido a diversos factores la revolución nunca llegó a Chiapas, por lo que surge la Contrarrevolución; lo que lleva a la reflexión en la interpretación que Díaz¹⁷ hace de las “Epistemología del Sur” de De Sousa, como relaciones, prácticas y procesos de un sur que no es geográfico, sino metafórico.

La novela “Nahuyaca” de Heberto Morales Constantino se desarrolla en la década de 1930 y los primeros años de la década de los 40’s. En ella se relatan diferentes lugares y sus paisajes, debido a que el protagonista (perteneciente a un grupo indígena denominado “chamula”) hace un recorrido por Chiapas, de Petej a una de las fincas cafetaleras en el Soconusco

¹⁴ S. E Lewis. La revolución ambivalente. p.12

¹⁵ J. De Vos. Vienen de lejos los torrentes. Una historia de Chiapas.

¹⁶ H. Cortés M. Mapaches: campos de maíz, campos de guerra, p. 15.

¹⁷ H. D. Díaz A, Representación y reconocimiento del migrante del Sur Global: historia, subalternidad y globalización en dos novelas del siglo XXI. p. 2

“Lingen”. Dicha finca es un ejemplo imaginario del autor, que retoma de las fincas cafetaleras de extranjeros, establecidas en el área circundada por el Tacana (oriente), Motozintla (al norte), Huixtla (al poniente) y Tapachula (sur).

Con el propósito de proveer a su familia (esposa e hijo) de una mejor calidad de vida, un hogar más digno y hecho de materiales durables (como la mayoría de las propiedades de mestizos), Salvador (el protagonista, mejor conocido como Xalik), emprende una travesía hacia un destino lejano que necesitó de varios años de su vida; un gran esfuerzo, voluntad y escalas en los pueblos ubicados a lo largo del recorrido, para obtener sustento y un techo provisional, hasta cumplir su meta.

La finalidad de este documento es el análisis de los paisajes literarios de Chiapas específicamente en la época de la contrarrevolución de Chiapas hasta principios de la Segunda Guerra Mundial, descritos en el libro de Heberto Morales “Nahuyaca”, que relata la vida cotidiana y dificultades de un individuo perteneciente al grupo indígena “chamula”, Asimismo, las repercusiones de este evento en la comunidad alemana asentada en el territorio del Soconusco donde se construyeron las fincas cafetaleras. El objetivo de la novela fue exponer historias y detalles de Chiapas, por lo que su análisis como fuente de información es de especial importancia para conocer el paisaje de la primera mitad del siglo XX.

Referencias metodológicas del paisaje postrevolucionario en Chiapas

La revisión del paisaje puede tener diversos enfoques, como se comentó en el apartado anterior, no solamente es el contenido de los elementos que conforman el paisaje sino el lenguaje que se utiliza para recrear la mirada lo que establece un código real o imaginario, el observador se transforma en artista en la medida que logra hacer una representación completa de una imagen que a cualquier otra persona le parezca un entorno sin trascendencia.

El escritor elige cada elemento constituyente del paisaje que le es representativo y deja de lado todo lo que no le dejan huella; de ahí que no es en sí un lugar el que describe sino la representación que obtiene a través de las emociones que en él origina.

El paisaje tiene un fuerte componente físico que se interpreta como estático en el tiempo, especialmente si se relaciona con la naturaleza, los paisajes han sido descritos por las emociones que reflejan en el observador, pero finalmente son solo un fragmento, así entre más complejo sean los elementos que componen el fragmento más complicada la representación final es más específica y difícil de transmitir. La ausencia de complicadas

representaciones urbano-arquitectónicas lleva a paisajes “simples” sin tanta escenografía y por lo tanto su descripción parecería un “contenedor”.

De aquí que no solamente el paisaje debe ser observado, sino que el artista mediante su intervención logra completar la imagen, la *atmósfera*. La interpretación transmite el complemento para que el resultado sea la recreación plena del paisaje.

El artista en el caso de los paisajes escritos se enfoca a la integración de emociones debido al compromiso de lograr crear una *atmósfera* que muestre en su obra la integralidad de los dos elementos por lo que por lo general se recurre a lo que describe Méndez (2019) como los “extremos sublimes”.

La reflexión de que la representación de los paisajes rurales sin complejidad de los elementos físicos deja mayor posibilidad a la lectura que el artista debe hacer, es lo que lleva a identificar elementos que tengan más peso en la representación final, así factores de la naturaleza como la vegetación, el sol, el cielo, la fauna y flora, etc., además de los personajes de la trama toman mayor protagonismo. Lograr que las escenas transmitan las emociones, fantasías, drama, tragedia; lo que implica un buen grado de imaginación no solamente del observador sino de los espectadores y esto lleva a la identificación de un tipo específico de público que puede compartir experiencias similares a la del relator.

En el caso del paisaje de pueblo se involucra un análisis del elemento construido desde una escala urbano-arquitectónica que rescata estilos y tipologías originarias que no han sido lo suficientemente registradas por lo que estas fuentes son elementos de gran valor para el proceso de reconstrucción de la historiografía.

En nuestro caso de estudio, el contexto representa una variedad de elementos y circunstancias que logran enriquecer la riqueza descriptiva del escritor, que como se comentó en el primer apartado se enfrenta a la dificultad de obtener información en fuentes bibliográficas, por lo que realiza un recorrido por la geografía chiapaneca a fin de rescatar información necesaria a fin de que el paisaje tenga una presencia relacional, no solo testimonial, rescatando el valor simbólico.

En el caso de *Nahuyaca*, Heberto Morales Constantino describe el viaje físico del protagonista a través de diversos escenarios descritos por separado en los que a través de la trama funde a los personajes, incluyendo drama y tragedia. El autor incluye circunstancias a lo largo del viaje que acompañan con descripciones de diversas miradas del paisaje. Recrea el paisaje cautivando la imaginación de los espectadores con esa imaginación (acción lúdica) enfocada a la mirada del paisaje.

En el relato la naturaleza es la *atmósfera* pero también se convierte en paisaje al ser un elemento fundamental de la trama que va desarrollándose desde la perspectiva con que el escritor muestra circunstancias de esce-

narios: los tonos de la naturaleza, los sonidos de los animales, las condiciones del clima, que se mezclan con los pensamientos de los personajes intercambiando roles protagónicos, en ocasiones solo está la naturaleza y las personas se desdibujan, para luego ser los protagonistas de la escena. Este juego de elementos del escenario desde la mirada del autor muestra un reto para el lector especialmente al que conoce la historia del lugar ya que le brinda una imagen en cierta forma familiar y propia.

La *atmósfera* que Heberto Morales describe del paisaje de pueblo es, en ocasiones, incluso imperceptible para el protagonista, quien se enfoca en su destino, por lo que no percibe que el protagonista muestra un paisaje con valor simbólico, en el que no aparecen elementos discordantes: sonidos, olores que distraigan del objetivo, la misma voz narradora o la del protagonista.

En la novela *Nahuyaca*, Heberto Morales Constantino,¹⁸ crea mundos sólidos, como describe Carlos Gutiérrez Alfonso en el prólogo:

...le interesa que cada espacio tenga un nombre, que cada personaje también lo posea; le gusta que se sepa que los personajes se mueven y que algunos se extravían quizá para reencontrarse. Sigue fascinando por la libertad con la que se desplaza su narrador en pos de los personajes, como una nahuyaca.

La temporalidad de la novela se establece al inicio de la Contrarrevolución en Chiapas, la cual inicia el 14 de septiembre de 1914 con la entrada de las fuerzas carrancistas a Chiapas¹⁹. La etapa final se establece aproximadamente al término de la 2ª guerra mundial (1945) cuando los aliados bombardean Alemania para iniciar la entrada a Berlín.

Pueblos como San Bartolomé de Los Llanos anteriormente era una gran villa, al ser el principal lugar de descanso para viajeros que transitaban por el Camino Real, pero fue azotado por epidemias de cólera y viruela en los años de 1850, 1858, 1882 y 1883 y las acciones tomadas por los carrancistas disminuyeron el número de pobladores (Viqueira, 1997, citado en Juárez, 2019). Los pocos que quedaron migraron a otros asentamientos en busca de una mejor calidad de vida. Era entonces una ciudad silenciosa con calles cubiertas de laja. Con pocas casas integradas con patios llenos de vegetación donde jugaban los pequeños.

¹⁸ Autor de *Jovel, serenata a la gente menuda* (1992), *Ciudad Real en México: del origen castellano al siglo XVIII: relato histórico* (1998), *Yucundo: lamento para una ribera* (2008), *Canción sin letra* (1999), *Cántaros* (2006), *Sangre en la niebla* (2006), *Sinfonía de secretos* (2014).

¹⁹ En Chiapas dio inicio una guerra interna en 1911, un año después de que estallará la revolución en el Centro del país, debido al cambio de residencia de los poderes del estado de San Cristóbal a Tuxtla Gutiérrez. En 1912 intervino la Federación y se restableció el orden centralista.

Como menciona Virginia (Molina, 1976) a Chiapas llegó la independencia sin tener que sufrir las guerras su sufrió en resto del país, pero en ese momento decide anexarse a México y con ello inicia una etapa de apego a las leyes agrarias, disputas armadas, centralización de recursos, debido a las decisiones de la capital nacional. La salida de la burocracia colonial dejó un vacío en el poder que fue aprovechado por personas que creyeron tener el poder suficiente requerido para el control del territorio, en algunos de los casos estos fueron caudillos que adquirieron el control político de la región. Lo anterior debido en parte a la distancia al centro del país además de la poca importancia que esta región tenía para la “nueva nación” lo que derivó en una inestabilidad política y productiva de toda la región.

Existen referencias en la novela a la posrevolución, como en la entrada que hace Xalik, al pueblo de San Bartolo, el cual se ve diezmado por las pestes y las luchas de los denominados carrancistas que había diezmado la población de San Bartolo. El ganado había desaparecido de los corrales. Mucha gente había huido a Chiapa, Tuxtla, San Cristóbal. Pero parecía haber una testarudez congénita en aquellos pobladores que, contra viento y marea, continuaban con la ilusión de que su pueblo habría de salir adelante.

La atmósfera del paisaje de pueblo chipaneco posrevolucionario

El trayecto inicia en Laguna Petej, lugar de origen de Xalik, a donde se accede por medio de senderos que se encuentran circundados por bosques de niebla, cada mañana en el paisaje predomina la neblina que adorna los encinos y robles, procedente de la laguna. Se encuentran asimismo plantaciones de algodón y cercanas a las casas de los indígenas se extienden las áreas de cultivo decoradas con maíz y frijol, los cuales sirven tanto para su comercialización en “Jovel” como para el autoconsumo. La alimentación es a base principalmente de frutas y verduras, los animales que crían como borregos y gallinas “tulukas” son para comercializarse.

El núcleo familiar se compone de la casa de Xalik y la casa de sus padres, constituidas con muros conformados por hileras de madera, la iluminación provenía de los espacios entre las varas, con una única puerta cubierta por un petate. Las casas carecían de mobiliario a excepción del fogón conformado por tenamastes en medio de la vivienda, servía de calefacción y para la cocción de alimentos. Para cocinar se empleaban utensilios de barro como comales y jarras. Para dormir se disponía petates en lugar de camas, hamacas de fibras en vez de cunas y como sillas una tabla sobre dos troncos o costales llenos de la cosecha que las mujeres cultivaban mientras los hombres hacían trabajos para los mestizos de Jovel. Un

detalle interesante es que estas casas tenían vegetación dándoles vida y decorándolas, pero en menor cantidad que la de los “caxlanes” de Jovel”.

.... que podamos levantar casa de verdá, no puras varas. Entra el viento de día y de noche.

Cercano al lugar estaba la laguna que se cruzaba para llegar a “Jovel”, asimismo estaba la Escuela de Milpoleta, único espacio destinado para la educación de los indígenas, los pocos que llegaban a cátedra aprenden a expresarse, leer y escribir, no obstante, la mayoría aprendía el castellano de manera empírica al tratar con otros parlantes, en consecuencia, su repertorio expresivo era escaso esto generaba un obstáculo para que fueran entendidos.

El camino a la ciudad cruzaba a través de áreas de trilla, Jovel era el lugar de comercio y venta de servicios, para las poblaciones indígenas ubicadas en la periferia o contiguas a la ciudad. Destacaba por sus construcciones hechas con muros de cal y canto, techos a dos aguas con estructura de madera y teja de barro. Se describe que las señoras poseían tapias llenas de hermosos jardines que le otorgaban colorido a la ciudad.

La historia muestra que Xalik y su papá trabajan en la casa de doña Chagüita un típico hogar mestizo hecho con las mejores técnicas constructivas de carácter regional, en ella se crea un paisaje interno constituido por una variedad de flores y arbustos..... *... desde la esquina de un corredor de su casa: casa coleta, con macetas colgadas de las vigas para lucir sus geranios de todos colores, sus gardenias...*

El autor relata la escala urbana localizando los equipamientos más importantes: Jovel era conocida por la cantidad de iglesias que poseía, mismas que se convertían en nodos urbanos y espacios de socialización para sus pobladores. En ese periodo histórico la Merced servía de mercado. A pesar de que ya para entonces no fungía como capital del estado ni el poder residía en la Iglesia, parte de las costumbres cotidianas giraban en torno a los inmuebles religiosos se menciona la visita a la catedral, se destacan la iglesia de San Nicolás, El Calvario y Santo Domingo..... *La iglesia resplandecía en el oro de sus paredes y sus retablos.*

El recorrido inicia en este lugar a través de un sendero largo, montañoso, lleno de infinitas tonalidades de verde y aire fresco, los relieves montañosos dan lugar a puntos de descenso con un clima y vegetación cambiantes, de “Tierra Fría” a “Tierra Caliente”. Las grandes distancias y condiciones topográficas exigen mucha condición para los trayectos, en esta época los caminos eran brechas que solamente marcan guías para los conocedores.

Rodó entre los pedruscos. Abrió los ojos y contempló extasiado la corriente toda risa y esperanza del río Yayagüita, que él jamás había imaginado ni en sueños.

Después de recorrer las quebradas de “Chajá” aparece el cerro de Mis-pía y debajo de este el pueblo de San Bartolomé de Los Llanos²⁰, en donde aparece un acueducto y una pila construidos en la época colonial para abastecer de agua a la ciudad que en esa época tenía un número considerable de pobladores. Otro rasgo importante del pueblo es el establecimiento de sus iglesias mismo que fue regido por los árboles de ceiba plantados previamente para venerar a otros dioses, puesto que para las culturas prehispánicas constituían un vínculo con el más allá.

Debido a la cantidad de área despoblada, poblaciones indígenas comenzaron a residir en el lugar, se expone la poca tolerancia de los pobladores mestizos por el aumento de esta en los barrios de El Calvario, Cruz Larga y San Sebastián. Este último es mencionado como lugar de emplazamiento de dos templos, uno en ruinas que actualmente desapareció y otro nuevo conocido como la “Parroquia de San Bartolomé Apóstol”.

A raíz de que eran tan pocos, los ciudadanos se conocían y al llegar Xalik lo consideraron atípico por lo que estaban pendiente a cada hora, más cuando en las tardes pasaba su tiempo libre escuchando el sonido de la marimba en la plaza central. Dicho instrumento fue creado en 1896 por Jesús Borraz (originario de San Bartolo) por lo que su empleo en la plaza era una manera de conmemorar y festejar la cultura del lugar (Solís, 2020).

Como paisajes constitutivos se encuentran dos: un ejemplo de casa mestiza perteneciente a doña Ninfa y don Pancho Constantino; y la propiedad de don Pascual (chamula) denominada Ok'il. La primera se ubicaba cerca del centro de la ciudad, en el terreno se encontraba una ataujía del acueducto que les permitía abastecerse de agua; contaba con un gran patio decorado con arriates, que posterior se llenarían de flores dándole vida a la propiedad. Esta era de grandes dimensiones y la casa ocupaba la totalidad, de esquina a esquina, en la esquina poniente se ubicaba el torreón que alimentaba a la pila de la plaza. Las habitaciones eran frescas y altas, la principal medía cuatro metros.

La segunda se encontraba en la periferia de la ciudad, sus calles eran caminos que conectaban con otros asentamientos, contaba con vista a los relieves montañosos el Encanto, el Yalchén y el Cashatón. La casa ocupaba una pequeña parte del terreno (al fondo resguardada del sol por la vegetación del lugar), como espacios anexos contaba con una troje. El terreno se encontraba delimitado por una barda de piedra, el paisaje era bello, armónico, repleto de árboles que siempre filtraban el aire de la contaminación proveniente de la quema de cultivos, de noche se volvía un lugar místico.

Como se observa en las descripciones, las propiedades tienen características opuestas, en la casa de don Pancho Constantino destaca el tamaño, comodidad y ubicación, una atmósfera hogareña, pintoresca y tradicional;

²⁰ En la actualidad recibe el nombre de Venustiano Carranza.

mientras que la de los chamulas predomina la vegetación, el paisaje, la topografía, las vistas y las construcciones quedan en un papel secundario, pero el conjunto crea una atmósfera de paz, belleza, serenidad, que se comunica con “el alma”.

El pueblo que en la novela denominan “Chachi” en la actualidad recibe el nombre de Vega de Chachi o Vega de Chalchi, localidad de Venustiano Carranza actualmente posee una población de 17 habitantes (Pueblos de América, 2020). En la lectura no hacen una descripción clara del asentamiento se deduce que esto se debe a que en ese entonces y a la fecha es un asentamiento muy pequeño.

El rancho de ganadero de don Amadeo. En comparación con las construcciones en las que Xalik había trabajado, el rancho era un espacio vasto de grandes proporciones que causaba admiración, debido a la cantidad de animales que criaban y el área de los cultivos.....¿Y quién irá a comer tanto será?

De igual modo las dimensiones de la casa de doña Chagüita y don Pancho Constantino no tenían comparación con la de su jacal. La casa era grande rodeada de un corredor, en las vigas de su techumbre, colgaban los productos que se comercializaban en San Bartolo. Cercanas a esta se encontraban dispersas pequeñas construcciones pertenecientes a los “baldíos”, los individuos que trabajaban en el rancho. Sus casas eran de bajareque, techo de palma y un fogón en el centro que despedía señales de humo cuando las mujeres preparaban la cena. Entre los baldíos y los dueños del rancho, existía una buena relación de solidaridad y respeto.

La vegetación estaba constituida por quebrachales y plantas con espinas. Debido a la variación de niveles del suelo, así como el clima cálido de la zona, el camino era agotador, los relieves montañosos obstruían la visión de las zonas más bajas. Por tal motivo el camino al poblado más cercano sólo fue claro al asomarse de un peñasco y ver el puente colgante que atravesaba el río Yayagüita. Era un puente de hamaca con tablero de madera, sostenido por cables que conformaban sus parapetos, lo que le otorgaba una apariencia insegura y frágil.

La casa de doña Chonita es el único paisaje constitutivo que se menciona, pero lo dicho sólo describe a su patio el cual no tenía decoración ni vegetación ornamental, era un espacio funcional que servía para alojar animales y costales de café para vender.

La atmósfera en un principio es de incertidumbre, desesperación, tristeza al no saber qué rumbo tomar, subsecuentemente es de miedo, pánico, determinación puesto que para llegar a al pueblo se requiere cruzar por un puente que para los ojos de Xalik era frágil. Cuando llega a la casa de doña Chonita es de tranquilidad.

Y esa misma tarde el Xalik volvió a lo que sabía hacer, lo que había hecho toda la vida sin que pareciera que alguien se lo hubiera enseñado. De sus manos fueron brotando los arriates bien alineados con la variedad de plantas que la anciana patrona fue consiguiendo de los pequenísimos jardines de sus amigas y comadres, que habían llevado gajos o semillas desde la lejanísima Comitán de los altos llanos y los furibundos ventarrones...

El paisaje que se extiende de Siltepec a la zona de las fincas está lleno de relieves montañosos que imposibilitan tener una perspectiva clara del camino. No obstante, seguir la trayectoria del río permitió a Xalik divisar en área habitada desde la altura de un peñasco (Imagen 1).



Imagen 1. Recorrido por paisajes regionales chiapanecos. Fuente: Autores (2020).

En la última etapa del viaje, Xalik llega a las fincas cafetaleras, en 1863 se promulgó la ley de colonización que permitía a los extranjeros obtener terrenos en el Soconusco. El objetivo de la ley fue poblar zonas desiertas, generar ingresos económicos y disminuir la población indígena mediante la mezcla de ambas culturas (como una manera de colonizar), estas medidas fueron para crear una nación más desarrollada y progresista. A esta región arribaron seis oleadas extranjeras siendo una de ellas la alemana que buscaba terrenos en donde cultivar el café, puesto que desde el siglo XVIII era considerado como “artículo de lujo” en Europa. Las principales fincas cafetaleras fueron la “Helvecia”, “Germanía”, “Nueva Alemania”, “Hamburgo”, “Bremen”, “Lubeca”, “Hanover”, “Badenia” y “Eileben” (Tovar, 2000).

Estas fincas fueron inspiración para la creación a manera literaria de la finca Lingen. Se describe como un espacio de grandes dimensiones “un lugar de gigantes”. La zona se ubicaba a 200 msnm, paisaje estaba constituido por bosques de chalum los cuales estaban cubiertos por neblinas en las primeras horas de la mañana. El clima de la región era húmedo, al sur de la finca emergían colinas y posterior el mar, al norte corría el Río Cuilco. El conjunto, aunque fuese grande permanecía aislado de las demás fincas cafetaleras, la más cercana era la de los Lutmann pasando las colinas al sur.

La finca se dividía en varios espacios: las áreas de cultivo repletas de cafetos, divididas por senderos, uno principal y secundarios por donde los trabajadores (tzotziles) transportaban las cerezas a los patios, luego llevadas a las despulpadoras, secadoras y embolsado en un edificio central para su traslado a Tapachula y de esta ciudad a Europa.

Como toda finca contaba con una casa especial para los dueños de la propiedad denominada “Casa Grande”, esta se desplantaba en el área más alta del terreno de donde se podía observar la totalidad del predio como táctica de control, así mismo como recurso para destacarla como elemento jerárquico. Para acceder a ella se debía subir una escalinata que llevaba al corredor exterior de madera que rodeaba a la construcción donde se hallaba la puerta principal. El estilo de esta era una reminiscencia de las casas alemanas tradicionales por las pendientes del techo, el tipo de ventanas utilizadas (las pequeñas ventanas buhardillas y la triangular que daba al mar en la habitación principal), ya que fue diseño de sus abuelos cuando se establecieron en Chiapas. La casa guardaba muchos recuerdos de su abuelo, abuela y padre, quienes previos a él fueron los dueños de la Casa Grande. Los espacios que la constituían eran la recámara principal en planta alta la cual accedía a un corredor; en planta baja una sala, la cocina, el corredor, un patio con palmeras, una sala de lectura con muebles repletos de fotografías y pertenencias familiares, junto a esta, una alcoba con un muro divisorio que contaba con una hendidura para vigilar la sala de lectura.

Lejana a la Casa Grande se levantaba el edificio techado con palmas, conocido como “las galleras” donde los indígenas que trabajan en la finca llegaban a descansar sobre camastros por las noches. No se exponen las características físicas del espacio, pero si se manifiesta que es asociado con la oscuridad, podredumbre y tristeza. Como lo expone Paris (2006) las galleras también conocidas como galeras eran con piso de tierra, oscuras y sucias debido al hacinamiento. En pocas palabras eran como corrales o cárceles “*Cuando llegan estos parias al lugar donde van a trabajar, son alojados en galerones llamados “galleras”, en donde están más vigilados que en una cárcel, y el que pretenda fugarse es amarrado y golpeado*” (El Nacional, 1934 citado en Paris, 2006).

Sin embargo don Guillermo manda a construir una nueva gallera, con el objetivo de que la estancia de los indígenas fuese en mejores condiciones (más humana). Se describe como una sala rectangular con paredes de cal y canto, techumbre de teja, con un dormitorio común lleno de literas con un espacio de cocina al oriente y letrinas al poniente. La descripción alude un espacio poco privado, con condiciones mínimas de confort y habitabilidad. El relato del edificio ayuda a proyectar en la mente del lector, las características generales de estos espacios en las fincas. La nueva construcción es vista como un lujo debido a que el dueño de Lingen es cuestionado por invertir en él, reprochándole que es un gasto innecesario que no van a agradecer.

Junto a las galleras se ubica la Tienda de Raya manejada por un administrador alemán de nombre don Franz o don Pancho del cual no se describen sus elementos constitutivos, pero es un inmueble importante donde los trabajadores obtienen su sustento y pagos. Complementa el ambiente de injusticia en el que se veían envueltos los enganchados.

El área de la finca era muy extensa por lo que sus espacios se dispersaban entre su vasta extensión, (López, 2006) explica que regularmente era de 300 hectáreas. En vista de ello para recorrerla diariamente en su totalidad era necesario desplazarse cabalgando, para vigilar que todo funcionara de manera adecuada, empero, su registro era dificultoso como se demuestra en la novela cuando no logran hallar a Xalik, el cual erige un jacal de ramas y bejucos en los límites de la finca para vivir.

El espacio más apartado de la Casa Grande era la iglesia ubicada sobre un farallón, oculto entre la espesura de los árboles que adornaban la finca. La altura de este peñasco dotaba a la iglesia de monumentalidad e imponencia, pues a sus costados se extendía un campo llano, sólo esta resaltaba sobre la elevación.

En ella la abuela de don Guillermo le enseñó a orar y profesar su fe, pero al morir esta, el inmueble quedó olvidado hasta que Xalik le proveyó de nueva vida con un jardín repleto de flores. Su interior era de una nave, con un altar modesto hecho por manos indígenas, al fondo se encontraba un camarín triangular que resguarda la imagen de Cristo.

Por lo descrito, es clara la definición de los puntos de jerarquía en el conjunto de dos de los inmuebles descritos: la Casa Grande y la iglesia, ambos destacan en su entorno, por desplantarse sobre elevaciones del terreno. El primero para albergar cómodamente al dueño de la finca, el segundo como símbolo de Dios para profesar la fe cristiana. De ahí las galleras, tienda de raya y edificio central carecen de atributos estéticos puesto que sólo responden a fines funcionales. El área restante es empleada para la plantación de cafetos, ubicados cerca del campo de visión de la Casa Grande, aledaños a las galleras para que el acceso de los trabajadores de la finca fuera inmediato y junto al río Cuico para su lavado.

Es en esta parte del escrito donde se explica el problema principal de Xalik, la falta de ingresos, una vida precaria y humilde, misma que desde la época colonia no había cambiado. Viviendas hechas de vara y techo de palma, frágiles y expuestas a la intemperie; terrenos disgregados en la periferia, trabajos mal remunerados realizados para los mestizos de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Dos paisajes distintos, el rural comprendido por una pequeña porción de viviendas precarias y el urbano adornado con relieves montañosos, iglesias como puntos jerárquicos y casas tradicionales llenas de colorido que manifiestan la herencia mestiza (Jovel).

Ante sus ojos adoloridos apareció una gran casa. Nunca había visto una casa así, ni siquiera en las calles de Jovel: Parecía un lugar para gigantes: rodeada por corredores a los que se accedía por escalinatas de piedra, lucía ventanitas protegidas por breves techumbres de madera, agazapadas bajo el peso del techo que se erguía rumbo al sol.

Aquí ni calles, ni iglesia Santorominco, ni nada.

Lecturas del paisaje desde la mirada de los personajes

Una parte importante de la lectura del paisaje es la preservación de tradiciones prehispánicas muy arraigadas para los nativos como la veneración de naguales, religiosidad a elementos de la naturaleza y rituales en cuevas como la que se describe en la lectura “*Las piedras de la pequeña cueva resudaban lágrimas de siglos entre grietas*” esta expresión expresa que dicho espacio fue testimonio de los rituales prehispánicos realizados con plena libertad antes de la evangelización y posterior llevados a cabo con cautela, con el peligro de ser reprendidos por las prohibiciones de los frailes evangelizadores (Viqueira, 2009).

Otra lectura es la desesperación de Xalik por salir de la condición en que se encuentra con la claridad de que la solución son las fincas cafetaleras, pero ir no de “enganchado”, ya que eran las mismas condiciones precarias que permanecieron desde sus antepasados. Con la llegada de los españoles, las poblaciones indígenas fueron denigradas, despojadas de sus derechos, manejadas como propiedad y mano de obra para la construcción de nuevas ciudades. Fueron adiestrados despojándolos de su religión original, tradiciones culturales y propiedades; obligados a vivir apartados de los españoles y mestizos; en los peores terrenos y sólo les alcanzaba para viviendas humildes, hechas con madera y paja que en la época colonial Remesal (1932) describe:

Las casas de los indios son de poca costa y embarazo, cuatro horcones hincados en tierra y el tejado de paja, las paredes de caña cubierta con lodo, puertas, ni ventanas, no las ocupan, ni menos escaleras para los altos, que todas están en tierra (...)

A pesar de los movimientos de Independencia y Revolución Mexicana, la situación de los grupos indígenas como se aprecia en Nahuyaca, siguió siendo precaria y muchos de ellos continuaban en tratos injustos con los dueños de las fincas que les pagaban con monedas que sólo servían en la tienda de raya. Xalik decide buscar un trabajo justo, con mejores ganancias por cuenta propia para no convertirse en enganchado y ser remunerado con fichas que no le servirían para la construcción de su casa soñada.

La lectura del paisaje desde los personajes se identifica desde momentos como en el que Xalik va al fondo de su terreno en Petej donde se forma un montículo alto junto a un roble por el que se veía la ciudad de Jovel, este punto se convirtió en un lugar de pensamiento e introspección para Xalik en donde divisaba el estatus de vida que tanto deseada y planeaba cómo conseguirlo. ¡Se proyecta una atmósfera de meditación, confusión, planeación, determinación y esperanza...*las fincas!*

Cuando llega a San Bartolo y a raíz de que eran tan pocos los habitantes del lugar, los ciudadanos se conocían y al llegar Xalik lo consideraron atípico por lo que estaban pendiente a cada hora, más cuando en las tardes pasaba su tiempo libre escuchando el sonido de la marimba en la plaza central. Cuando decide salir en busca de las fincas después de compartir una tarde con los paisanos, con una lágrima en el rostro piensa.....*me gustó aquí*..... sin embargo, tiene fija la idea de llegar a las fincas cafetaleras y emprende nuevamente el viaje.

Una persona como *Xalik* que nunca había salido de “Tierra Fría” proyecta sentimientos de admiración, curiosidad, alegría y al mismo tiempo miedo y desesperación, puesto que no le ve fin al sendero. En su recorrido va conociendo a personas que finalmente le reconocen lo trabajador y honesto que es, así como la dedicación que pone en el cuidado de los jardines, creando una atmósfera de ensueño, de idealización, de tranquilidad, júbilo y paz.

Se describe que una vez al año la llegaban los chinacos, quienes se hospedaban en la ciudad, vendían productos y después de descansar, continuaban su recorrido a las fincas para la cosecha. El término chinaco proviene de los guerrilleros que participaron en la Independencia de México, en la guerra contra Estados Unidos y la Intervención Francesa. Trabajaban en las haciendas españolas y vestían “...*un sombrero de alas anchas, calzón de manta que cubría un pantalón de gamuza, abierto por los lados externos que se abrochaba con botones y mostraban tablones de tela ligera; portaban una ancha faja a la cintura, chaquetilla de corta con hombreras externas, y un paliacate que se colocaban en la cabeza...*” (Iglesias, 2016). La confusión por los rasgos indígenas y la vestimenta que aludía a la de un chinaco genera confusión, aunque más adelante se aclara el hecho de que Xalik es un chamula pero se le sigue denominando chinaco. Es notable el desconocimiento por parte de la población mestiza de los distintos grupos indígenas,

por lo que la atmósfera es de confusión, de perturbación por la llegada de un individuo externo al poblado, disgusto por el hecho de que su clase social disminuía mientras la otra aumentaba. No obstante, no se pierde la solidaridad a ese estrato social denigrado.

Aparecen sentimientos de admiración, sorpresa, intriga, determinación en Xalik quien muestra una cualidad de adaptación a cada nueva escala del paisaje y trabajos más pesados; o a las condiciones de los espacios donde dormía. Otros sentimientos son los de intimidación ante la vasta extensión de los territorios que recorre y lo fácil que es perderse o desplazarse por la dirección errónea.

La visión de Xalik al llegar a la finca es de asombro, magnificencia, felicidad y valentía por haber alcanzado su meta, a pesar de los obstáculos logra obtener un trabajo en la finca que no era de “enganchado”. En su trayecto observa como los edificios van incrementando su tamaño, belleza, riqueza compositiva, primero en casas de “caxlanes”, posterior, ranchos y al finalizar las fincas vastas y monumentales que eran como un sueño para él (Imagen 2).



Imagen 2. Diversidad de paisajes regionales chiapanecos. Fuente: Autores (2020).

La lectura de otro personaje es la de melancolía, tristeza y extrañeza de parte de Don Guillermo, dueño de la finca Lingen quien debe dirigir la producción de café, compartiendo sentimientos de falta de identidad con la propiedad, debido a habiendo nacido en ese lugar fue enviado a estudiar a Alemania. Este desajuste se debe a que su padre lo envió a estudiar fuera como lo expone Tovar (2000, pág. 35) “Se dio el caso de mandar a los hijos a realizar estudios en Alemania y posteriormente regresarlos para hacerse cargo

de las fincas". A ese hecho se debe el conflicto interno del patrón de la finca al tratar de adaptarse a su nuevo entorno.

En la descripción de la iglesia se puede apreciar sentimientos de nostalgia por los recuerdos del pasado de don Guillermo, como la iglesia estaban perdidos y abandonados debido probablemente al cambio de la ideología liberal a la conservadora, en un principio la religión fue el núcleo central de la vida cotidiana de las personas, por ello su abuela llegaba constantemente a profesar su fe y enseñársela a su nieto. Posterior a finales del siglo XIX y principios del XX la influencia de la Iglesia merceda y el poder que una vez tuvo, pasa a manos de las autoridades públicas. Muchos inmuebles religiosos son cerrados, vendidos y modificados para albergar funciones culturales (Lisbona, 2008) Asimismo, la iglesia de la finca es olvidada y el inmueble es relegado a fines funcionales o celebraciones esporádicas.

Conclusiones

La descripción de la trama de *Nahuyaca* mediante la lectura de la atmósfera ubica al lector en un espacio específico, con elementos que constituyen el rescate de la época postrevolucionaria en el estado de Chiapas, debido a la incidencia plena del paisaje de pueblo por la riqueza de sus elementos físicos desde la naturaleza tan diversa como muestra el recorrido del protagonista por una parte de las regiones chiapanecas; sin embargo el relato se complementa con la lectura de las emociones de los personajes que cuentan historias de inequidad, injusticia, romanticismo pero llegando también al drama y la tragedia.

El tesón que muestra Xalik para llegar a las fincas lo lleva por lugares nunca imaginados, pero además le despiertan sensaciones diversas: ranchos con gran número de animales y grandes extensiones de cultivos, enormes construcciones de casas que denotaban lo ostentoso, bello, lujoso, grande, iluminado, alegre, magnífico; ríos de gran caudal que nunca imaginó, senderos que parecían interminables y personajes con lo que logró establecer lazos de amistad e incluso cariño.

Alcanzar el objetivo de llegar a las fincas trae a la mente la tenacidad que muestran los paisanos y centroamericanos en alcanzar el "sueño americano" en la época contemporánea: no importa lo que se tenga que sufrir en el camino, siempre la recompensa se tiene al final.

Referencias

- BENEDETTI, M. (1995). *Paisaje y lenguaje de la novela*. Anagrama.
- CORTÉS, H. (2014). *Mapaches: campos de maíz, campos de guerra*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

- DÍAZ, H. (2017). *Representación y reconocimiento del migrante del Sur Global: historia, subalternidad y globalización en dos novelas del siglo XXI* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional-Universidad Nacional de Colombia.
- ESPINOSA, J. (2016). *Sobre la tierra*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- GONZÁLEZ, V. (2016). *Novela histórica y levantamientos indígenas en Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- KANEV, V. (2003). Paisaje y espacio en la literatura. *América Cabiers du CRICCAL*, 2 (29), 9-19 p. <https://doi.org/10.3406/ameri.2003.1582>
- LISBONA, M. (2008). *Persecución religiosa en Chiapas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ, M. (2000). Identidad, autonomía y cultura: *El espíritu del capitalismo en las Fincas Cafetaleras Alemanas en el Soconusco (1850-2006)*. [Tesis de doctorado] División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana. <http://148.206.53.233/tesiuami/UAMI13595.pdf>
- JUÁREZ, C. (2019). *El Complejo hidráulico de San Bartolomé de los Llanos. Proyecto ejecutivo para su conservación*. [Tesis de maestría] Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Chiapas.
- LEWIS, S.E. (2015). *La revolución ambivalente. Forjando Estado y nación en Chiapas, 1910-1945*. Universidad Nacional Autónoma de México -Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur.
- MÉNDEZ, E. (2019). *El paisaje imaginario en el Ixtepec de Elena Garro*. [Manuscrito no publicado] Biblioteca personal del autor.
- MOLINA. (1976). *San Bartolomé de los Llanos: una urbanización frenada*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MORALES, H. (1992). *Jovel (serenata a la gente menuda)*. Stockcero.
- MORALES, H. (2017). *Nabuyaca*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- PARIS, D. (2006). Sindicalismo agrario o indigenismo laboral en el Soconusco, Chiapas: 1934-1940. *Secuencia*. (65), 69-90.
- REMESAL, A. (1932). *Historia General de las Indias Occidentales*. Sociedad de Geografía e Historia. (Trabajo original publicado ca. 1570)
- RICOEUR, P. (1989). Para una teoría del discurso narrativo. *Semiosis*. (22-23), 19-90.
- SÁNCHEZ, L. (1940). El paisaje en la Literatura Americana, elemento desconocido, aunque dominante, *Estudios Revista Iberoamericana*, 2(4), 389-399.
- TOVAR, M. (2000). Extranjeros en el Soconusco. *Revista de Humanidades, Tecnológico de Monterrey*. (8), 29-43.

- VIQUEIRA, J. (2009). *La Iglesia católica en México*. El Colegio de Michoacán A.C.
- VOS, J. de. (2010). *Vienen de lejos los torrentes: una historia de Chiapas*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- RECURSOS electrónicos:
- BENEDETTI, M. (2011) *Paisaje y lenguaje de la novela*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk3z4>
- CSEJTEI, D. (1999) *La filosofía del paisaje en los ensayos de Unamuno*. http://acta.bibl.u-szeged.hu/9513/1/esz_007_052-079.pdf
- IGLESIAS, S. (16 de Agosto de 2016). *El origen de los chinacos y la etimología del nombre*. DEMX: <https://masdemx.com/2016/08/los-chinacos-esos-valientes-guerrilleros/>
- PUEBLOS de América. (1 de Octubre de 2020). *Vega del Chabi (Chiapas)*. Pueblos de México <https://mexico.pueblosamerica.com/i/vega-del-chalchi/>
- SOLIS, A. (15 de Octubre de 2020) *La marimba de Chiapas*. Senda Maya. <https://www.sendamaya.com/la-marimba-de-chiapas/>

Utopía, imaginario y paisaje sublime: El Centro Internacional de la Cultura del Dr. Atl

MILTON ARAGÓN

Universidad Autónoma de Coahuila
miltonaragon@uadec.edu.mx

Resumen

Se busca interpretar la descriptibilidad y el sentido del paisaje en la Ciudad Ideal, propuesta por el pintor y vulcanólogo Dr. Atl en 1952. Ciudad que nombró como el Centro Internacional de la Cultura. Desde la narrativa de un lugar utópico. Se toma como sentido para la interpretación de las significaciones el romanticismo y su correlato con la metáfora del hombre como microcosmos y su vínculo con los imaginarios tecnocientíficos. Con ello se busca representar el paisaje como símbolo que obtiene su sentido desde su puesta en valor.

Introducción

El objeto de estudio central de este texto es el paisaje, pues este dirigirá lo que se busca interpretar en los textos literarios. No el paisaje como un lugar de la acción, sino como símbolo representado con un sentido dado desde su puesta en valor. Ya se tienen el qué buscar, pero el problema real de investigación es el cómo y dónde. El por qué sale sobrando, tal vez sea por mera curiosidad o por el interés de buscar nuevos métodos para el estudio de la construcción social del espacio. Al final poco importa. El paisaje es lo que importa en este momento y su representación por medio del sentido de un paisaje del conocimiento.

Primero hay que tener más o menos claro qué se entiende por paisaje y, más aún, paisaje literario. El especificarlo permite marcar sus límites, porque si fuera desde la ecología o la geografía física, el paisaje resulta fácil de ubicar y diferenciar por medio de la vegetación y la geomorfología. Pero en el caso que nos compete se vuelve difuso y complicado de asir.

Si se define desde su origen semántico, hace referencia a la campiña, por lo tanto, a lo bucólico. Pero el paisaje es mucho más que eso, su origen corresponde a un cambio en la mirada. Se da junto con la invención de la perspectiva lineal y el punto de fuga, así como la incorporación de un fondo en las ventanas de las pinturas renacentistas. El paisaje fue el resultado de un cambio en la percepción producto de una nueva representación del espacio en la pintura. De tal forma que el paisaje en un primer momento se construye por medio de la imagen y la mirada en un orden de lo visual.

El paisaje se vincula con lo sublime, en un orden de los sentidos. Como menciona Georg Simmel (2013):

Detenerse en un detalle o advertir varios a la vez no basta, sin embargo, para tener conciencia de estar ante un “paisaje”. Para alcanzar esa conciencia, nuestros sentidos deben, justamente, dejar de centrarse en un elemento particular y abarcar un campo visual más amplio, es decir, percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales; sólo entonces estaremos ante un paisaje. (p. 7)

Un paisaje que emerge de la construcción simbólica que se tenga sobre éste, pues no todos encuadran, perciben y sienten el paisaje de la misma forma. Se tiene un imaginario instituido de lo que es un paisaje y que significa sus representaciones, pero eso opera en el orden de lo visual, pero no necesariamente en el orden de los sentidos, pues para Augustin Berque (2009), “El paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está en *la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno” (p. 59). Ya que para este geógrafo francés, el paisaje existe para los europeos desde el renacimiento, no así para otras culturas como la Oriental. De ahí que el paisaje más que un metaobjeto que se construye con la pintura, corresponde a una experiencia estética sublime del saber ver que se origina en lo que llama el pensamiento paisajero, “es decir, de que haya identidad entre el hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje” (Berque, 2009, p. 19).

Lo que lleva a ubicar al paisaje como un fenómeno social vinculado a un imaginario espacial. Alejándose de una representación elitista de la alta cultura, pues el paisaje se siente a partir de su percepción, no importando si un versado en el arte del renacimiento experto en perspectiva o un campesino que recorre los cerros con su ganado. El paisaje aparece en la encrucijada de la mirada y los sentidos, porque “En suma, el paisaje concierne a lo visible *pero también* a lo invisible. A lo material *pero también* a lo espiritual. Es esta ambivalencia lo que es esencial, y lo que hace la realidad del paisaje” (Berque, 2009, p. 85). Entonces la significación primaria del paisaje se origina en el mismo lugar del que surgen los mitos.

¿No es acaso el paisaje literario un punto medio entre ese paisaje que corresponde al orden de lo visual y al orden de lo sentido? Pues este se

construye por medio de analogías que remiten a la narración y al mundo del texto, el cual para Paul Ricoeur (2012), puede “*abrir* más ampliamente el lenguaje sobre el mundo, como si la creatividad en el lenguaje expresara al mismo tiempo un *excedente de referencialidad*” (p. 32). Excedente que permite re-construir el espacio más allá de lo representado por el autor en su texto. El paisaje no se construye como un simple escenario donde ocurre una acción para el lector, sino como un espacio construido desde su imaginario a partir de significaciones producto de sus vivencias y experiencias espaciales.

El paisaje literario siempre se construye a partir de la imagen del lector que le evoca un sentimiento. Como si fueran las madalenas del personaje de Proust, un paisaje literario tendrá más carga emocional si hay una experiencia espacial real con éste. Porque, a pesar de que:

Todo acto de narración instauro un mundo posible con unas coordenadas espacio-temporales y una red de relaciones sociales e intersubjetivas que le son propias y que definen el nivel de realidad del relato, independientemente de que los espacios, tiempos y personas de ese mundo tengan o no un referente en el mundo del entexto, es decir, en el mundo “real”, el nuestro. (Pimentel, 2012, p. 177)

Más allá de la intencionalidad dada por el autor en la construcción del espacio en el texto, el lector es quien lo interpreta y construye simbólicamente a partir de sus vivencias y experiencias espaciales que le hayan resultado significativas. Porque esa instauración del mundo dada por el autor-narrador, al no ser un referente directo del mundo real, sino simbolizado a partir de la intencionalidad e imaginario del quien lo escribe, porque:

Sin ser un mundo real, ese objeto intencional que es puesto en la mira por el texto como su fuera-de-texto constituye una primera medicación en la medida en la que el lector puede apropiarse, ya no la intención perdida del autor detrás del texto, sino del mundo del texto ante el texto. (Ricoeur, 2012, p. 33)

Es justo en la apropiación de la descripción del espacio, por parte del lector, donde el paisaje literario adquiere su forma y sentido. Sobrepasando aquella forma original, al refigurarse por el excedente de referencialidad, que abre el lenguaje del texto (Ricoeur, 2012). De ahí que “Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió” (Ricoeur, 1995, p. 43). Por tal motivo, el espacio descrito desde la realidad construida por el autor, funciona como punto de partida e influye dependiendo la habilidad y la profundidad con la que autor-narrador construye el espacio, pues:

Dada la posición aparente tiempo/espacio que dispara la dinámica narrativa, la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es

la *descripción*. En cierto sentido, y sobre todo para las descripciones que se quieren “realistas”, describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar un actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por tanto, en su *descriptibilidad*. (Pimentel, 2012, p. 179)

El espacio representado en lo general y, el paisaje en lo particular, como lugar de la acción en la encrucijada espacio-tiempo, es producto esa descriptibilidad del mundo figurado con el autor-narrador y refigurado por el lector a partir de su mundo simbólico, que toma como base el sentido original y se interpreta desde el imaginario del lector. Porque “No hay identificación que no relacione aquello de lo que hablamos con una posición singular en la red espacio-temporal, y no hay una red de lugares en el tiempo y el espacio sin una referencia final al aquí y el ahora situacionales” (Ricoeur, 1995, p. 47). Referencias que se imaginan a partir de los elementos simbólicos del lector a partir de su experiencia espacial de lugares que le hayan resultado significativos.

El paisaje literario se vincula con lo sublime, al significarse desde la conciencia simmeliana y la simbolicidad del arte, que es “parecida a la emoción o placer que provoca la metáfora” (Beuchot, 2012, p. 88). Donde se evoca el paisaje en el orden de lo imaginario mediado por lo metafórico, instaurando ese mundo posible del texto, de ahí que para poder marcar las coordenadas significantes del paisaje narrado en el texto, sea necesario construir puentes con sus imaginarios presentes en la descriptibilidad del mundo.

Que para los fines buscados en este texto, se interpretará la descriptibilidad y el sentido del paisaje en la Ciudad Ideal del Dr. Atl, representada en el Centro Internacional de la Cultura. Propuesta por el pintor y vulcanólogo en 1952 y, años posteriores, en la búsqueda de apoyo gubernamental para materializar su idea. El centrarse en este documento en específico, es por ser la base desde donde va construyendo su narrativa para justificar el por qué de la construcción de su Ciudad Ideal. La cual en años posteriores nombró como Olinka, que significa en náhuatl: donde se reconcentra el movimiento (Dr. Atl en Medina, 2018). Es por ese motivo que sólo se analiza dicho documento. Hay que señalar que el Dr. Atl, aparte de ser un pintor reconocido por sus paisajes montañosos y vinculado al expresionismo, también tuvo creación literaria tanto de ficción como de textos de corte académico, como lo fue, su registro del nacimiento del Paricutín publicado por el Colegio Nacional.

La pista ha seguir, en la búsqueda del sentido del paisaje en la Ciudad Ideal del Dr. Atl, será el de la narrativa de un lugar utópico desde la visión de un pintor. De ahí que se significará desde el romanticismo y su correlato con la metáfora del hombre como microcosmos, pero también en clave de los imaginarios tecnocientíficos, pues su ciudad utópica tiene el dejo del

espíritu moderno del conocimiento. Pues el imaginario tecnocientífico, se relaciona con las narrativas de la búsqueda de la verdad científica, vinculadas a los esquemas que construyen la realidad de la tecnociencia (Aragón, 2015). Y es en la construcción de esa realidad, desde las significaciones de los imaginarios, donde propuestas como ciudades del conocimiento como lugares para creación y el desarrollo científico, se espacios para una utopía basada en el razón. De ahí, que para ubicar los elementos simbólicos que permitan interpretar el sentido del paisaje en el Dr. Atl, se utilizarán los documentos enviados por el vulcanólogo-pintor, para solicitar apoyo para la creación de la Ciudad Internacional de la Cultura. Dichos textos forman parte del apéndice del libro *Olinka, la ciudad ideal del Dr. Atl de Cuauhtémoc Medina* editado por El Colegio Nacional. Libro que aborda:

la historia de una ciudad que no se alzó más allá de la tinta sobre papel, la crónica de un fracaso. Durante varias décadas, Gerardo Murillo, llamado Dr. Atl, uno de los mayores pintores de México en el siglo XX, trató de fundar una ciudad para refugiar ahí a los artistas, los sabios y los científicos con la finalidad de que pudieran proseguir sus tareas sin interferencias: sin los estorbos de la política, de las necesidades prácticas o de las preocupaciones del hombre corriente. (Medina, 2018, p. 11)

Por lo cual, el objetivo del texto es interpretar los elementos simbólicos que refieran a la función y sentido del paisaje en la propuesta del Centro Internacional de la Cultura. El cual tiene la cualidad, de tener un referente físico-espacial sustentado en el paisaje montañoso y una fuerte carga simbólica de los imaginarios utópicos y tecnocientíficos. Pues su idea buscaba construir un lugar para la creación e investigación artística y científica, muy acorde al espíritu de la época, pero con cierto temple del romanticismo.

El paisaje sublime y la metáfora del hombre como microcosmos

El por qué optar por el paisaje sublime para sumergirse en la búsqueda de un método para interpretar el sentido del paisaje literario, radica en el vínculo entre el excedente de referencialidad, la identidad simbólica y la experiencia espacial real. Donde esos elementos permiten delimitar las formas en la que será significado el paisaje. El paisaje se delimita entonces no como campiña, no como arte, no como fondo de una ventana, sino como un fenómeno que parece en el cruce de la mirada con la experiencia y los sentimientos que evoca. Por lo tanto como un paisaje sublime.

El paisaje sublime, en el sentido de la geografía romántica, para Yi-Fu Tuan (2015), se “inclina hacia los extremos en el sentir, el imaginar y el pensar. Busca no tanto lo bonito o lo cáusticamente bello como lo sublime

con su mezcla de lo cautivador y horrible, las alturas y las profundidades” (p. 26). Esos extremos son representados por unos valores polarizados que “Incluyen tinieblas y luz, caos y orden, cuerpo y mente, materia y espíritu, entre otros” (Tuan, 2015, p. 29). Que pueden variar según sea la cultura, pero que tienen elementos similares en su evocación. En estos valores polarizados:

Subyace una geografía romántica por las siguientes razones: se centra en los extremos en vez de el rango medio; afectan a nuestros sentimientos y juicios hacia los objetos y personas que nos encontramos en nuestra vida cotidiana, pero también –y más relevante aún para una geografía romántica- a la conceptualización y a la experiencia de grandes y desafiantes entornos como el planeta Tierra con sus subdivisiones naturales de montaña, océano, selva tropical, desierto, meseta y hielo, y sus equivalentes humanos en desafío –la ciudad-. (Tuan, 2015, p. 29)

Además, los valores polarizados “definen los límites de lo aceptable en el quehacer cotidiano de las vidas humanas –la geografía- y apuntan a posibilidades que van más allá –la geografía romántica” (Tuan, 2015, p. 30). Es por medio de esa definición de los límites como se afectan los sentimientos y juicios hacia los objetos y sujetos, a su vez, producir la escala de los sujetos respecto a los entornos y su descriptibilidad e intencionalidad al narrar o construir simbólicamente el paisaje. De ahí la posibilidad de ir hacia más allá, pues lo que hacen es simbolizar el espacio desde los extremos dados por el sujeto y su entorno.

Esos valores polarizados y su función de delimitar simbólicamente la escala y las emociones respecto al espacio de los sujetos, tiene un correlato con la metáfora del hombre como microcosmos de los alquimistas. En la cual el:

ser humano como microcosmos, como mundo pequeño, compendio, espejo, horizonte y síntesis de todas las cosas. Tiene en sí algo de cada reino de la naturaleza, de lo mineral, de lo vegetal, de lo animal y de lo espiritual. Por ello coloca como el ser privilegiado del cosmos. Es el análogo o ícono del universo, de todo lo creado, del ser. En todo caso, nos habla de lo que el hombre es, y de cómo está lleno de potencialidades. (Beuchot, 2011, p. 31)

El hombre como microcosmos es una metáfora que nos orienta en la vida y dota de sentido a la existencia, donde se representa al “hombre como microcosmos frente al macrocosmos, como pequeño mundo frente al mundo mayor, como análogo del universo, como ícono o símbolo de toda realidad” (Beuchot, 2011, p. 31). Por lo tanto el ser humano es contenedor de los reinos de la creación.

La metáfora del hombre como microcosmos, se potencia en el orden de los sentidos, en el símbolo como ícono que aglutina y se mueve entre un adentro y afuera transcendental, porque:

esos viajes metafóricos hablan implícitamente de la posibilidad de un retorno de la mente en espíritu, mientras aún está encarnado, a un pleno conocimiento de la fuente trascendental de la cual brota el misterio que hace que una vida concreta aparezca dentro de este marco de tiempo y retorne a aquélla en la que el tiempo se disuelve. (Campbell, 2013, p. 39)

Es en el trayecto de este viaje introspectivo hacia lo exterior que trasciende lo real, un espacio significado por el aura, donde el paisaje sublime adquiere significado desde los valores polarizados que median el microcosmos del macrocosmos. Es un orden de los sentidos que van más allá del cuerpo, son aquellos sentidos que provienen del exterior y se simbolizan en metáforas en lo interior, pues “Los sentidos llevan imágenes a la mente desde el mundo exterior, pero éstas no devienen mito hasta que son ahí transformadas por su fusión con percepciones acordes, que desde el mundo interior del cuerpo despiertan como imaginación” (Campbell, 2013, p. 40). Y el mito tiene un fuerte vínculo con lo imaginario, un mismo origen mágmico pero con sentidos y significaciones un poco distintas.

El imaginario a partir del proyecto de la modernidad ha desplazado al mito a la cara oculta de las significaciones de la realidad (Aragón, 2020). Y es justo por medio del viaje metafórico, como se puede devolver el poder simbólico del mito, presente en el paisaje sublime que emerge ante la mirada sensible que lo percibe:

Porque al despertar ese ojo interior, y reunir la revelación que surge del propio espacio interior con las impresiones que los sentidos traen a la mente desde el espacio exterior, el significado de la conjunción se pierde a menos que la imagen externa se abra para recibir y encarnar la idea primordial, Éste es el sentido total de la transformación de la naturaleza en arte. (Campbell, 2013, p. 44)

Y es en esa transformación de la naturaleza en arte, producto de un despertar del ojo interior o de la mirada que trasciende, donde se presenta el sentido sublime del paisaje vinculado a la metáfora del hombre como microcosmos. Que se representa en los valores polarizados de la geografía romántica. De ahí que el paisaje sublime sea el análogo que se ubica en medio del microcosmos y el macrocosmos del hombre al representar la pequeñez de la vida humana frente a la grandeza de la Naturaleza.

El paisaje sublime se manifiesta, también, como una forma de la simbolicidad del arte, la cual es “una manera de expresar el grato asombro que nos produce el que un objeto o conjunto de objetos transformen nuestra percepción ordinaria y la vuelvan percepción estética” (Beuchot, 2012, p. 87). Es ese despertar del ojo interior que produce el asombro, mediando

los valores polarizados como experiencia estética y que tienen su origen en el mito. Porque “El arte y la estética nos enseñan a recuperar el mito, porque el mito es símbolo, y ambos son usados para hablar de lo trágico, para decir el drama” (Beuchot, 2013, p. 115). Y el mito es:

una realidad cultural extremadamente compleja [que] relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, se ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (Eliade, 1999, p. 13-14).

El paisaje sublime como simbolicidad del arte y experiencia estética adquiere su sentido a partir de signos que tienen su origen en los acontecimientos del tiempo primordial, el espacio y tiempo del mito. Su realidad es creadora y arquetípica, no reproduce ni describe la realidad perceptiva. Es una realidad sentida desde la experiencia sublime y significada por la metáfora del microcosmos. De ahí sus valores polarizados y su analogía que media entre lo ínfimo y lo infinito. Es la grandeza del ser humano a partir de su pequeñez frente a la Naturaleza.

Un ejemplo del paisaje sublime lo podemos encontrar en el Romanticismo, donde “el paisaje se hace trágico porque reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre” (Argullol, 2006, p. 17). Escisión que es una clara referencia a la metáfora del hombre como microcosmo. Además que la tragedia romántica “ya no se debe al destino, sino que es autoimpuesta por el propio individuo que la padece. Ya no es algo externo, sino algo interno” (Beuchot, 2013, p. 115). Tragedia que devino en imaginario de resistencia a la racionalización del mundo producto de la ilustración, pero que recuerda el origen sobrenatural de la naturaleza y sus seres divinos ante la mundanidad del ser humano, donde “el hombre-romántico-ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y ese abismo le provoca terror, pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción” (Argullol, 2006, p. 12).

¿No son acaso el terror y la atracción un tipo de valor polarizado que definen los límites de lo aceptable en lo cotidiano pero que son mediados desde la metáfora del hombre como microcosmos en la representación de la Naturaleza de los románticos? Dicha representación del paisaje sublime la podemos ubicar de forma clara en la obra pictórica y poética de los románticos, pero que tiene correlatos en la narrativa en los discursos político-utópicos como los de Morris (2013 y 2016) y en la propuesta de la Ciudad Internacional de la Cultural de Dr. Atl. Quien no es considerado dentro de la corriente romántica, pero sus paisajes representan esa metá-

fora del hombre como microcosmos. La cual se puede ejemplificar en su obra *Paricutín* de 1943, en la que plasma el nacimiento de dicho volcán. Imagen que nos evoca terror pero también esa atracción a un fenómeno natural que antepone la grandeza de la Naturaleza frente al ser humano.

La utopía y la Ciudad Internacional de la Cultura

La utopía para Ricoeur (2010) es “proyectar la imaginación fuera de lo real en otro lugar que es también ningún lugar” (p. 357), de ahí que su sentido sea el representar “un otro lugar que es ningún lugar”. Por lo cual, lo central para comprender la utopía, es significarla como una posibilidad de lo irreal de un lugar. Pues lo irreal:

en el caso concreto del hombre, constituiría un ingrediente de su vida. Y, efectivamente, se nos dice, lo irreal es justamente lo que no es real; está constituido por ese *no*. El hombre tiene de hecho, innegablemente, la capacidad de forjar esos noes. Tiene la capacidad de forjar justamente lo irreal [...] Y, evidentemente, en virtud de esta capacidad, el hombre ejecuta esos actos de forjar justamente lo irreal, además de aquellos actos con que aprehende lo real. En definitiva, el hombre estaría colocado entre lo real y lo irreal, oscilando y pendulando de o uno a lo otro en el curso de su vida. (Zubiri, 2005, p. 10)

Lo irreal al no ser lo real opera en el mismo sentido que la utopía, pues ambas producen una serie de noes. Pero esto no quiere decir que no existan. Su existencia se da en la posibilidad de su concreción, pues ambas pueden ser una ficción o un proyecto que oscilan por medio de su posibilidad de lo real a lo irreal en un tiempo futuro. No actúan ni en el presente ni en el pasado y siempre presentan un referente de sentido de la realidad, porque “Lo irreal es un contenido creado o forjado, pero que siempre está inscrito dentro de carácter físico de la realidad. Forjamos lo irreal incrustando esto que forjamos en la realidad y, por consiguiente, estando nosotros mismos, en una u otra forma, en la realidad” (Zubiri, 2005, p. 72). Y al igual que lo irreal, la utopía se construye desde la realidad. Ya sea un anhelo, ideal o necesidad, la utopía emerge del magma del orden de lo irreal y oscila entre la posibilidad del lugar con el un otro lugar, ya que “la unidad del fenómeno utópico no resulta de su contenido sino de su función, que siempre es la de proponer una sociedad alternativa” (Ricoeur, 2010, p. 357). De ahí que más de la forma estética de su representación o figuración, lo que importa es su sentido textual de la narrativa que busca sociedades alternativas. Así como también el “Imaginar el no lugar es mantener abierto el campo de lo posible [además] la utopía es lo que impide al horizonte de expectativa fusionarse con el campo de la experiencia. Es lo que mantiene la distancia entre la esperanza y la tradición” (Ricoeur,

2010, p. 359). Por eso la utopía se puede entender desde el campo de las posibilidades y lo irreal de un lugar, al no perder su origen con la realidad, pero a la vez, no estar atada a las mismas convenciones que limitan ese horizonte de lo posible a lo realizable:

Es por ese sentido de la posibilidad de lo irreal del lugar, construido desde la realidad, las utopías “nos hacen el mundo tolerable [pero] Cuando, sin embargo, se abre una brecha entre el mundo cotidiano y el ultramundo de la utopía, reparamos en el papel que la voluntad de utopía ha desempeñado en nuestras vidas y percibimos nuestra utopía como una realidad separada” (Mumford, 2013, p. 23). Y el que sea percibida como una realidad separada, es lo que permite la oscilación entre la realidad y lo irreal que amplía el horizonte de expectativa. De ahí que, como menciona Ricoeur (2010):

para poder soñar con otro lugar es necesario haber ya conquistado, mediante una interpretación siempre nueva de las tradiciones de las que procedemos, algo así como una identidad narrativa. Pero, por otra parte, las ideologías en las cuales esta identidad se disimula reclaman una conciencia capaz de contemplarse a sí misma sin vacilar, a partir de ningún lugar. (p. 360)

Para que la utopía adquiera sentido, tiene que ser resignificada a partir de los símbolos de la realidad y su imaginario social. Pues el símbolo aglutina a los sujetos y el imaginario es parte de la significación de la realidad, pero juntos, tienen una función importante en la ideología. Por lo cual, la utopía siempre requiere un narrador que la construya desde su percepción, ideología e imaginarios, con los que experimenta su realidad. Como menciona Morris (2016, p. 69): “La única manera segura de leer una utopía es considerándola como la expresión del carácter de su autor”. Esto le da un sentido narrativo y de contenido a la utopía, antes que estético y de forma. Toda utopía tiene un creador que algunas veces se ha diluido o que es colectivo, pero que parte de una narración que construye puentes simbólicos del imaginario social hacia la realidad sobre la posibilidad de lo irreal del lugar.

Esta conjunción imaginario-símbolo presente en la ideología tiene un vínculo importante con el mundo de la ideas que para Mumford (2013) tiene gran peso en su trabajo sobre la utopía, pues para él:

Una de sus funciones es la fuga o compensación: la búsqueda de una liberación inmediata de las dificultades o las frustraciones que nos han tocado en suerte. La otra es tratar de establecer las condiciones de nuestra liberación futura. Llamaré a las utopías correspondientes a esas dos funciones utopías de escape y utopías de reconstrucción, respectivamente. La primera deja el mundo tal como es; la segunda trata de cambiarlo, de forma que podamos interactuar con él en nuestros propios términos. (p. 27)

La utopía de escape, se vincula directamente con la fantasía. La cual o niega la realidad o la oculta, construyendo un mundo de las ideas desvinculado de la realidad. De ahí que produzca una construcción imaginaria de la realidad. Como serían las utopías literarias como la isla de Utopía de Tomas Moro, la Ciudad del Sol de Tommaso Campanella o la Nueva Atlántida de Francis Bacon. Mientras que la utopía de reconstrucción, se vincula con la ideología, persigue un ideal cimentado en bases reales. Es, por lo tanto, una construcción simbólica-material de la realidad. Es en esta último tipo de utopía donde se puede ubicar la ciudad de Olinka del Dr. Atl, pues a pesar de que no se llegó a materializar, esto se debió a que no contó con el apoyo para realizarla. A diferencia, por ejemplo, de la comunidad socialista en Topolabampo de Albert K. Owen, apoyado indirectamente por Porfirio Díaz por la construcción de las vías del tren y un grupo de socialistas norteamericanos que se instalaron en el asentamiento (García-García y Guerra-García, 2020).

El sentido de la propuesta de la Ciudad Internacional de la Cultura del Dr. Atl, buscaba cambiar el mundo desde un lugar donde el arte y la ciencia interactuarán en una Super-Universidad, pues para él: “Sólo hay un medio para crear una nueva civilización: construir una Ciudad ad-hoc centro de la cultura Universal –para reconcentrar en ella la potencia mental del hombre y dirigirla hacia la conquista del Universo- meta inmediata del desenvolvimiento humano” (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 190). Lo expuesto por el Dr. Atl, es parte de un panfleto donde le plantea la idea de la Ciudad Internacional en 1952. El cual sirve de base para interpretar el paisaje sublime y la utopía en el proyecto de ciudad del Dr. Atl.

La Ciudad Ideal del Dr. Atl tuvo su origen en 1913 mientras vivía en París y se refuerza con el fervor de la revolución, pero al encontrarse con la turbulenta realidad en su regreso a México, dicha eferescencia tuvo resonancia en otros proyectos, por que lo manda al tintero 40 años su proyecto. Como menciona en dicho documento:

Me pareció que las posibilidades que ofrecía un país en revolución eran más amplias que aquellas que yo tenía delante de mis propios ojos en la Ciudad Luz. ¡Grave error! Abandone lo que ya tenía en las manos por una quimera. ¿Quimera? No, bajo ningún punto de vista. La revolución hizo su camino y yo, arrebatado entre sus remolinos, olvidé el magno proyecto que me había hecho volver a México para realizarlo en sus vastas tierras. (Dr. Atl en Medina, 2018, pp. 188-189)

Hay que resaltar su autorespuesta cuando llama quimera a su proyecto. Pues no lo abandonó, al contrario, en ese momento, pensaba que los vientos de cambio que traería la revolución producirían un caldo de cultivo idóneo para que germinara su ciudad ideal. Lo anterior muestra el talante utópico del Dr. Atl, al sumarse al proyecto revolucionario como una po-

sibilidad de un cambio social participando activamente en la búsqueda idealista de ese cambio social. Por ejemplo, en una carta que dirigió a Emiliano Zapata en la que le advertía sobre un posible ataque, le sugiere la publicación de un comunicado, pero le dice que confía en el uso de la razón más que de la fuerza, con le escribe lo siguiente:

La opinión pública del todo el país, simpatiza con el movimiento que Ud. encabeza, pero esta misma opinión se inclina a creer que en el seno del Ejército libertador existen elementos capaces de impedir el desarrollo del programa del pueblo. No debemos derramar ya ni una gota de sangre. Ha llegado el momento de hacer obrar nuestra razón y nuestra fuerza moral, elementos que en las actuales circunstancias, pueden tener mayor eficacia que una victoria con las armas en la mano. (Dr. Atl, 2009 [1914])

En lo anterior podemos ir ubicando a la metáfora del hombre como microcosmos y macrocosmos, al poner los sujeto y su razón y moral ante el universo de la revolución, pero también el valor extremo de la moral y las armas. El tema del derramar sangre en búsqueda de un ideal le pesaba al Dr. Atl, pues su ciudad utópica se basaba justo en la razón y la convivencia. En el dialogo entre científicos y creadores, por eso tardo 40 años en retomarla, pues justo en la década de los cincuentas el imaginario tecnocientífico es el principal correlato de la utopía ante la barbarie que fueron las guerras mundiales. El mundo vio el potencial destructor de la ciencia mal encaminada, pero a su vez, vio las posibilidades de transformación por su avance acelerado. En este sentido el Dr. Atl escribía lo siguiente:

Las tendencias políticas y sociales y la prodigiosa evolución de las ciencias han desorganizado la estructura ancestral del mundo. La humanidad se debate en un caos de contradicciones. Los caminos que podían llevar a la paz y al completo goce de la vida están cubiertos de sangre. La voluntad del hombre, tendida hacia todos los rumbos, no puede asirse a nada. Es necesario para que esa voluntad no se agote en vanos esfuerzos, dirigirla hacia un punto, hacia un ideal, hacia una creación grandiosa de la que pueda surgir un hecho completamente nuevo. (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 189)

La postura del Dr. Atl respecto a la ciencia representa esos valores polarizados de la geografía romántica, pues le da horror pensar en toda la sangre que se derramó, y a su vez, esperanza que el desarrollo científico lleve a una transformación de la sociedad. Transformación que solo se podría lograr por medio un lugar que fuera creado para ello, porque “Un centro director, *un centro de planificación intelectual* es necesario para encauzar la evolución hacia una nueva meta. Esta meta nueva es la conquista real del Universo” (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 190). Y dicho centro es su Super-Universidad representada por la Ciudad Internacional de la Cultura. El cual tendría las montañas mexicanas como escenario, pues para él, el

país ideal sería México por “su situación geográfica, por la amplitud de sus tierras, por la evolución de su gobierno, por las cualidades de sus hombres, presenta las posibilidades requeridas para crear esta Super-Universidad” (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 190). Es interesante que no habla de cualidades o características, sino de posibilidades, lo que denota el sentido utópico, pues la Super-Universidad es un espacio de posibilidades, en las cuales el factor geográfico y cultural son importantes, porque la Ciudad Ideal, “Será erigida en una zona que ofrezca las condiciones necesarias para su pleno desenvolvimiento y sus múltiples funciones: vastos espacios, excelente clima, abundancia de agua, grandes bosques, magnífica paisaje” (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 191). Esta característica del paisaje es clave para el Dr Atl, porque “La nueva civilización debía acomodarse a los caprichos de un paisajista, que estaba convencido de que el pensamiento sólo surgiría en condiciones de silencio, calma y hermosura” (Medina, 2018, p. 95). Ante lo cual ubicaba su Ciudad Ideal en sitios con características montañosas de Chiapas, Jalisco, Ciudad de México y Morelos que tuvieran la característica de ser “enclaves aislados, cerrados, distantes y esplendorosamente vírgenes, trozos del paraíso” (Medina, 2018, p. 95).

Es interesante la idea del Dr. Atl, en la cual, la función estética que tendría el paisaje en el proceso creativo, tanto de artistas como de científicos, es clave para su desarrollo. Por ello resalta la importancia del paisaje boscoso de clima templado, pues éste se vincula con los imaginarios románticos de la naturaleza, pues en el medievo, ese paisaje representaba el mal, pero que con la entrada del proyecto moderno se resignificó como un lugar para la creatividad.

El fondo que serviría como escenario tendría que tener esas características de la grandeza de la naturaleza, la cual fomentaría la creatividad artística y científica. Pero en cuanto al diseño de la Ciudad Internacional del Conocimiento, está:

Estará planeada en tal forma que permita su constante transformación. La evolución humana se verifica ahora en proporción geométrica y los problemas que ella ofrece son de día en día más complicados y grandiosos. Si todavía no se puede producir un más amplio desenvolvimiento de la inteligencia es porque está rodeada de dificultades materiales. (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 191)

Esa planeación dinámica basada en la transformación de los espacios, tiene parecido al modo atemporal de construir de Christopher Alexander (2019), que trata “de un proceso a través del cual el orden de un edificio o de una ciudad crece directamente de la naturaleza interior de la gente, los animales, las plantas y la materia que está en su interior” (p. 25). Ya que ambas se sustentan en un principio evolutivo del hábitat humano. Es interesante la relación entre proporción geométrica y evolución humana

del Dr. Atl, pues pareciera que la medida de la pequeñez del humano se da ahora por su propia creación: la ciudad. Y ya no en su proporción con la naturaleza. Un discurso muy de su época del tecnodesarrollo acelerado que se vivía, en la cual la naturaleza era representada como una fuente de recursos materiales y un telón de fondo que embellece la obra, de ahí que el paisaje sea estático. Mientras que la propuesta de Alexander va más en el sentido de la armonía y el florecimiento humano, de ahí que la transformación vaya más ligada a una emoción y sensación que a una necesidad material. Hay que tener en cuenta que entre ambas propuestas existen 25 años de diferencia y las dos son afines al espíritu de su época, pero ambas comparten el sentido de la metáfora del hombre como microcosmos y macrocosmos.

En lo que respecta a las necesidades de diseño de la Ciudad Ideal del Dr. Atl, éstas tienen una función sustentada en la enseñanza y la creación, la cual:

constará de los edificios dedicados a la investigaciones científicas de toda especie, a las letras y las artes. Contendrá grandes salas de conferencias, observatorios astronómicos centralizados y se construirán edificios para los nuevos experimentos; las habitaciones para los investigadores y el cuerpo de ayudantes, para la servidumbre etc. Hoteles, lugares de recreo etc. (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 191)

Las edificaciones requeridas para la Ciudad Ideal del Dr. Atl no distan de la de la cualquier ciudad universitaria, salvo que se incluye hotel y alojamiento para sus habitantes. Aunque resulta interesante, que a pesar de haber participado activamente en la revolución, sigue presentando una sociedad diferenciada por jerarquías sociales. Donde en se presentarían a los investigadores y artistas como el estrato más alto y la servidumbre en el más bajo. Pareciera que el crear no debería contaminarse de las cuestiones domésticas y cotidianas. Reproduce el mismo modelo de sociedad estratificada verticalmente. Dando el sentido de que se su utopía busca mantener el *status quo* con la grandeza de la naturaleza de telón de fondo. Una contraposición que podría interpretarse como que el ser humano produce grandeza, pero la naturaleza magnificencia. No busca construir una comunidad utópica, sino un lugar donde los artistas y científicos creen para el desarrollo de la ciencia y el arte. Lo cual se puede observar en su esquema de operación, el cual no es diferente al de otras organizaciones formales, porque:

La Ciudad Ideal estará regida por un Consejo nacido de su propio seno, dividido en dos cuerpos: el administrativo y el reconcentrador. El primero se encargará de los gastos de la Ciudad, del bienestar y subsidios de los investigadores, del mantenimiento de la servidumbre, de la construcción, de la conservación o adaptación de los edificios, y de los gastos que originen

los trabajos científicos, las ediciones de los escritores, los trabajos de los pintores etc. El segundo cuerpo estará formado por especialistas dedicados a recibir las aportaciones que México y el mundo entero envíen, para ser distribuidas a los centros que les corresponda. (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 191)

Se puede observar que la forma en la que operaría la Super-Universidad no es distinta a la que opera cualquier universitaria autónoma. Un administrador y un gestor de fondos, donde la inversión inicial sería de fondos gubernamentales y el resto “llegará por sí solo, como ha llegado siempre al seno de todas las grandes empresas” (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 192). Lo cual corresponde más a una ilusión que a una utopía, porque en un delirio, pone su Ciudad Ideal al nivel de grandes sucesos de la humanidad, pues menciona que “Las empresas quiméricas nunca fracasan por falta de dinero: el descubrimiento de América, la conquista napoleónica de Europa, las investigaciones atómicas, la conquista del mundo grecorromano de Pablo de Tarso. Una empresa quimérica es, por sí misma, creadora de riquezas” (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 192). Lo anterior es más una justificación más del orden de la fantasía que del orden la realidad del utopía. Llevando más allá su idea, elevándola al nivel de una entelequia megalómana, con lo siguiente:

Además, el proyecto de construir la Ciudad Internacional, la Ciudad reconcentradora de las investigaciones del hombre, *la coalición de la inteligencia conquistadora*, no es el resultado de una teoría arbitraria, o de un principio político, o de una teoría filosófica, sino la consecuencia lógica de un movimiento general pero confuso, que no se había concentrado todavía en un programa lógico. Y siendo así, si realmente corresponde a una ingente necesidad intelectual humana, la humanidad sabrá responder en la debida forma para satisfacerla. (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 192)

Pareciera que la Ciudad Ideal del Dr. Atl sería una materialización de la deriva cultural de la humanidad en su necesidad de producción de arte y conocimiento. Lo ubica como una necesidad intelectual humana, como si un espacio pudiera satisfacer dicha necesidad. Responsabilizando a la misma humanidad de llevarlo o no a cabo. Concluyendo su documento así:

Era necesario exponer los antecedentes del programa del Consejo para sostener el valor intrínseco de sus postulados con una razón histórica. Histórica y profética. Profética porque la idea de reconcentrar en un instituto Internacional las energías mentales del hombre, planteadas en París en 1912, empieza hoy, después de cuarenta años, a manifestarse en algunas corporaciones científicas, aunque sólo fragmentarias. El Consejo lo ha cogido íntegra [sic] en sus manos. Es el momento propicio para iniciar su realización. Realizarla es cumplir con la más alta misión del hombre contemporáneo. (Dr. Atl en Medina, 2018, p. 192)

La conclusión dada por el Dr. Atl denota el sentido de su utopía educativa. La cual no busca un cambio social, sino un lugar la creación y la producción de conocimiento donde se mantengan las clases sociales y los creadores y científicos gocen de los privilegios de ser el grupo que está por encima de todos. Y no conforme con ello, es un deber de la misma humanidad crear la posibilidad de que así sea. Hay que señalar que de la parte estética de la Ciudad Ideal, se esboza posteriormente con apoyo del Arq. Jacobo Königsberg, quien utiliza una vieja vanguardia que recuerda una estética entre el futurismo, el expresionismo y el constructivismo ruso, para dibujar los bocetos de los edificios. Lo cual manifiesta una estética que emerge de un imaginario del futuro significado en una vieja vanguardia artística, pues en la época cuando se presenta, la vanguardia fuerte era el movimiento moderno.

Conclusiones

Para Jean-Marc Besse (2010), los historiadores del paisaje ubican como primera referencia a la experiencia paisajista la carta escrita por Petrarca al ascender el monte Ventoux, porque:

al decidirse escalar la montaña para, simplemente, gozar la vista que se puede obtener desde su cumbre, habría sido el primero en encontrar la fórmula de la experiencia paisajística en el propio sentido del termino: la de la contemplación desinteresada, desde una altura, del mundo natural abierto a la mirada. (pp. 21-22)

La experiencia paisajística se presenta en esa contemplación desinteresada, al tener un sentido introspectivo al perderse en la amplitud de la mirada que delimita al paisaje. Pero la Ciudad Ideal del Dr. Atl, no busca dicha experiencia, pues para él, el paisaje era importante como factor para detonar la creatividad, así como también, correspondía más con una unidad de paisaje de la geografía física, al meter el factor climático como parte central de la ubicación de su Super-Universidad. Por tal motivo, su paisaje ideal era el de montaña en general y el boscoso en lo particular, al buscar un clima propicio que no fuera cálido y tuviera agua pero no en exceso.

Su paisaje no buscaba un lugar para la acción, sino como un telón de fondo, en el cual su puesta en valor se sustentaba por las características ambientales, más que por las cualidades contemplativas que pudiera brindar. Su proyecto utópico no era ni revolucionario ni innovador, tan solo consistía en proponer un lugar donde los creadores de arte y ciencia, mantuvieran una jerarquía alta en un espacio diseñado para que cumplieran con sus tareas. El único requisito espacial es que fuera montañoso, que bien podría interpretarse en clave del romanticismo, al representar la magnificencia de la naturaleza frente a las construcciones del hombre, que en

este caso sería su Super-Universidad y sus creaciones. Pero si se interpreta en clave utópica, su proyecto es una utopía que no buscaba un cambio en la sociedad, sino crear un espacio para mantener a una clase privilegiada de artistas y científicos.

Así, el paisaje como un símbolo que obtiene su sentido desde su puesta en valor, su sentido presente en la descripción del Dr. Atl, se vinculaba con la puesta en valor desde la creación y las emociones que transmite el paisaje. Así como Petrarca subió a la montaña para meditar y contemplar la grandeza de la naturaleza, en el imaginario utópico del Dr. Atl, la montaña sería el lugar idóneo para la creatividad científica y artística.

Referencias

- ALEXANDER, C. (2019). El modo atemporal de construir. España: Pepitas de calabaza.
- ARAGÓN, Milton (2015). El imaginario tecnocientífico: Notas para su estudio. *Sociología y tecnociencia* 2(5)
- ARAGÓN, Milton (2020). “Notas sobre el estudio de los imaginarios: reflexiones desde la representación y la mitología”. En: Hiernaux, D., M. Osorio y R. Vázquez (coord.), *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*. México: Universidad Panamericana.
- ATL, Dr. (2009). Carta del Dr. Atl al general Emiliano Zapata. *Legajos* 7(1). Consultado en: <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/226>
- BERQUE, A. (2009). El pensamiento paisajero. España: Biblioteca Nueva.
- BESSE, J.-M. (2010). La sombra de las codas. Sobre paisaje y geografía. España: Biblioteca Nueva.
- BEUCHOT, M. (2011). Metáforas de nuestra vida. Antropología e interpretación. España: Hergué.
- BEUCHOT, M. (2012). Belleza y analogía. Una introducción a la estética. México: San Pablo.
- BEUCHOT, M. (2013). El arte y su símbolo. México: Calygramma.
- CAMPBELL, J. (2013). Las extensiones interiores del espacio exterior. España: Atalanta.
- ELIADE, M. (1999). Mito y realidad. España: Kairós.
- GARCÍA-GARCÍA, A. y E. Guerra-García (2020). Owen en Topolabampo, México: interculturalismo, contexto y experiencia. México: UAIM/UANL.
- PIMENTEL, L. (2012). Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada. México: UNAM.
- MEDINA, C. (2018). Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl. México: El Colegio Nacional.

- MORRIS, W. (2013). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*. España: Pepitas de Calabaza
- MORRIS, W. (2016). *La era del sucedáneo y otros textos contra la civilización moderna*. España: Pepitas de Calabaza
- MUMFORD, L. (2013). *Historia de las utopías*. España: Pepitas de Calabaza
- RICOEUR, P. (1995). *Teoría de interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- RICOEUR, P. (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica 2*. México: FCE.
- RICOEUR, P. (2012). *Escritos y conferencias 2. Hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- SIMMEL, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. España: Casimiro.
- TUAN, Y-F (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*. España: Biblioteca Nueva.
- ZUBIRI, X. (2005). *El hombre: lo real y lo irreal*. España: Alianza.

Talpa. Tan allá, tan lejos

JOSÉ ALFONSO BAÑOS FRANCIA
Universidad de Guadalajara
jose.banos@academicos.udg.mx

Debajo del sol de los días y del frío de las noches

Ahí estaba Ella, en su nicho sagrado de la Basílica del Rosario de Talpa. Habían transcurrido cinco jornadas para postrarme a sus pies y ofrecerle el despojo humano en que me había convertido, para salvarme de una vez y para siempre. Vine a rogarle que me ayudara a ponerle punto final al infierno de mi existencia, forjada lentamente por una niñez atormentada, esa juventud rebosante de carencias y una adultez marcada por el desprecio, el desamor y los resentimientos. Nunca había salido de mi pueblo, de los confines de Soyatlán del Oro, pero ahora estaba aquí y aunque volvería al potrero de mi querencia, de alguna manera me quedaría por siempre. Detuve la mirada y la posé con diligencia en la pequeña figura sagrada, rodeada de doradas columnas y muchas velas, una imagen luminosa que atraía la energía de las almas, que como yo, habían venido de lejos para pagar una manda, encomendarse al futuro o pedir por los asuntos imposibles, porque aunque había muchas vírgenes, sólo la de Talpa era la buena¹.

Sin conocer el sosiego

Recorrer caminos me era tan familiar que casi podía acariciar aquellos suaves pliegues de los cerros que me habían cobijado desde pequeño. Pero iniciar una nueva aventura venía acompañado de una punzada en el alma, como cuando se clavan espinas muy adentro, en el fondo, como huizapoles secos o erizos atezados en las rocas de la mar. Lo más jodido era el recuerdo, la presencia cercana de un pasado ya vivido y abandonado pero que volvía con más rapidez que los jirones del viento que jugaban con mi

¹ En Jalisco, la práctica religiosa de peregrinación es significativa; los tres principales centros son San Juan de los Lagos, Zapopan y Talpa de Allende, dedicados al culto a la Virgen María, atrayendo a millones de peregrinos que refuerzan la tradición religiosa del occidente de México (México Desconocido, 2018; Baños, Tovar y Muñoz, 2013).

sombrero, obligándome a tomarlo con las dos manos para no perderlo. En esta ocasión, había una pizca inédita en el recorrido; por primera vez, no iba tras el ganado al que tan acostumbrado estaba sino que caminaba para encontrar el sendero del que me había apartado hacía bastante tiempo.

El aguijón volvía a sentirse, no había manera de aplacar al espíritu. Pensaba en la soledad y en las noches heladas que se venían, bajo el cobijo de las estrellas, queriendo tener como compañero al *raicilla*² que no rajaba, contenido en las sensuales curvas de las *dama-juanas*. Mi anestesia era la embriaguez, esa sensación que otorgaba una pausa artificial al resentimiento que me carcomía por dentro. *-Este carajo dolor lo traigo a rastras desde que era una criaturita-*, me decía en aquellos momentos donde bebía hasta perder la conciencia. Un cúmulo de imágenes aparecían como si se tratara del álbum familiar, repositorio de fragmentos de mi tierna infancia, arrancados de golpe por las exigencias de mi padre, don Rivelino Güitrón, al ponerme al cuidado de los animales y de tanta tierra, pelona y pedregosa, abundante de nada.

Después de muchos años de sacarle la vuelta, como toro que no embiste a las bravatas del matador, ahora me concedía anuencia para sentir toda la rabia acumulada, cuyo único destinatario tenía un rostro conocido: mi progenitor, personaje admirado en el ejido por ser hombre de una sola pieza, de los que nunca se rajan, que me engendró a mí y a seis hermanas más, curtido con el sol inclemente y la coraza del desamor familiar que le fue negado por su propia madre muchos ayerés atrás.

Quizá por ello, con los años, pude perdonarlo a pesar de que casi me mató a leñazos, la vez que perdí a la chiva aquella, la más inquieta de todas, a la que llamaba la *Salomona*. La Salomona, vaya nombre....!. El hecho es que quedé molido por dos días, tras la ráfaga de golpes asestados con el firme propósito paterno por convertirme en un hombre de *bien, hecho y derecho*. No volví a casa ni para rezar el rosario y quizá hasta mi madre se preocupó, pero no lo supe porque nunca me lo dijo.

Más que el dolor físico lo que calaba era la sensación de valer poco o nada, en un ambiente seco de afecto y ternura, donde la devaluación personal era sinónimo de hombría. En esos tiempos, era imposible ponerle nombre a las carencias que se fueron acumulando en mi entorno familiar. Y no se trata de blandir culpas ni caer en la fácil trampa de la auto-conmiseración. No, no es eso ni va por ahí; más bien intentaba entender las causas que propiciaron una afectividad distorsionada que incidió en mí afi-

² En la costa norte y en la sierra occidental de Jalisco los destilados de agaves son llamados *raicilla*. En las localidades serranas, se utilizan las especies silvestres de agave: Maximiliana, Inaequidens y Valenciana, mientras que en la costa, especialmente en Cabo Corrientes, los agaves utilizados son *Angustifolia* y *Rhodacantha* de las cuales se derivan diferentes variedades: Chico Aguiar, Amarillito, Amarillo, Cenizo y Cerde (Ruíz, 2020; Valenzuela, 2008).

ción por beber en exceso la deliciosa *raicilla*. Esos yerros me complicaron alcanzar la libertad que tanto deseaba.

Todos hemos tocado fondo en algún momento de la vida y sentido el dolor que acarrea, como agua imparable en el riachuelo tras una tarde de prolongada tormenta. La acumulación de días y noches nos brinda experiencias, cicatrices y máscaras, muchas enquistadas en la coraza de la memoria, sin que se diluyan a golpe de penurias y gozos. Pero hay de jornadas a jornadas, en algunas ocasiones el alma está tan de buenas que uno imagina que nada malo podría suceder. En otros momentos, jalar de la cuerda que apriete el pescuezo parece ser la única realidad que se antoja.

Con ello me imaginaba el inframundo, la dimensión desconocida de los antiguos pueblos y aún de los presentes. Pensaba en K'inich Janaab' Pakal el Grande, alojado por centurias en el corazón de la selva chiapaneca, en la íntima humedad de la pirámide de *Las Inscripciones* en Palenque. Soñaba en un diálogo con el venerado rey desde lo alto de una ceiba para admirar la grandeza de la naturaleza y la fatalidad del paso azaroso y limitado de los humanos. Por alguna razón, encontramos inspirador y fascinante observar el paisaje desde las alturas, quizá por el reto que supone vencer la fuerza de la gravedad, forjándose una intensa relación entre la jerarquía del poder divino con la posibilidad de despegarse del suelo, y mientras más arriba, mejor.

Es posible que este deseo estuviera tallado en el corazón de los constructores de Tikal, envueltos en esa obsesión por colocar sus templos por encima de los gigantescos árboles que se desparraman en el corazón de la selva del Petén. Ahí, en esos nodos de conexión esotérica, la divinidad salía al encuentro de los hombres, ya fuera para atenderlos, castigarlos o exigir la sangre derramada en sacrificios que mantuvieran saciada su sed y avaricia³.

Adentrarse en el suplicio del drama personal empuja a entender la filigrana de la que cuelgan los defectos de carácter, esa suma acumulada de decisiones que nos atan a una sensación de vacío profundo que no se cura con nada ni con nadie. Que ni el más bello de los encuentros amorosos alegra ni el más intenso de los vientos revolotea. Traer a cuenta que cada decisión tomada, camino escogido o plática compartida va configurando, trágica o cómicamente nuestro pasar por la vida.

³ Las civilizaciones mesoamericanas practicaron la peregrinación con sentido ritual; la fundación de Tenochtitlan viene antecedida por el mito del recorrido hasta donde habrían de asentar los mexicas la capital y ciudad principal, hacia 1325 (León Portilla, 1985); una vez consolidados como el grupo hegemónico en el Altiplano Central de lo que hoy conocemos como México, los mexicas practicaron con frecuencia procesiones rituales a sitios considerados sagrados como Teotihuacán, *la ciudad de los dioses* (Thomas, 1993).

Y es que uno es, *los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas.* Pulimos la personalidad con el roce y la acumulación de vivencias como sucede con la bóveda de un banco o una pileta de agua, almacenando los fragmentos valiosos que dan sentido a cada respuesta ante los retos por acometer.

Para entonces, era incapaz de recordar como se fueron soltando las amarras de mi sensatez, pero intuía que sucedió lentamente, como cuando aparece una nube y luego otra hasta convertirse en diez, para cubrir el cielo con un manto de infinitos tonos grises y desparramarse en cortinas de agua sobre los pliegues del territorio, trayendo vida y que, en exceso, resulta en desgracias. Estaba cierto que antes de cumplir los quince años, el mundo, mi mundo había comenzado a precipitarse cuesta abajo, tan rápido como cuando salí volando por el barranco en la vieja bicicleta sobre la que recorría el rancho, de una esquina a la otra.

Los dolores de mi alma encontraron una calma aparente al calor del *raicilla*, elixir bendito de la tierra y obtenido gracias a la generosidad del maguey, transformada con delicadeza en lechugilla por aquellas sabias y amorosas manos rancheras. El primer trago me llegó cuando apenas emergía la sombra de un novel bigote, gracias a los buenos oficios de Artemio, el capataz de la parcela vecina, quien me acercó la botella de vidrio que atesoraba el *vino del cerro*, traído en mula desde Cimarrón Chico, allá por el rumbo de Mascota. *-Esto arde por todo el cogote-*, grité al terminar el sorbo de iniciación en aquel rito del que me volvería devoto practicante.

Sentí que había estado esperando una eternidad a que esa cálida liquidez entrara en el cuerpo y una vez ahí, aplacara el teatro de dramas en que había convertido mi presente. Aquella sensación de mareo fue encontrando su lugar, en un rincón difícil de ubicar pero que oscilaba como péndulo entre la mente y el corazón. Ahí, como brújula imprecisa en un navío que irrumpe una tormenta, con la intuición de ubicar a cada una de las chivas a mi cuidado.

El *vino* me daba valor, ánimo para acercarme a las muchachas y controlar ese tartamudeo que aparecía en cada celebración de fiestas patrias en septiembre cuando la plaza de Soyatlán del Oro se convertía en un hervidero de gente conocida y otros fuereños llegados con la atracción del ponche de granada, los elotes de doña Yeya y la música típica que duraba hasta bien entrado el amanecer.

En los albores de mi juventud todo parecía prometedor. Había aprendido a torear con especial alegría las golpizas de don Rivelino, me gustaba la soledad del valle y estaba poco preocupado por sentar cabeza o hacerme una novia. Pero sentía estremecer mi cuerpo cuando me topaba con alguna de esas chamacas que tanto me gustaban, en particular la prietita de ojos

luminosos y paso seguro, que atendía la tienda de forrajes en el portal de la plaza. Esa sí que me gustaba y alcanzaba a ponerme muy nervioso al despacharme una vez por semana.

Quién me habría de decir, en aquel entonces, que ella sería la primera en mostrarme lo que era dolor, y del bueno, porque me encariñé rapidito de esa Susana tan chula y atrevida. Me costaron mucho trabajo los primeros esfuerzos para conquistarla, porque mi timidez me jugaba feo, haciéndome quedar mal y perdiendo con rapidez el interés de ella. Luego me salió con que se iba del pueblo a los *Yunaites* en pos de una vida mejor, de unos dolaritos y de un gringo de ojos color del cielo.

Antes de que partiera, en un intento tan desesperado como infructuoso, le llevé una sortija barata con la que quise amarrarla, pero ella hábil y testaruda recalcó despacito que *ni-de-loca-se-queda-ba-en-ese-rancho-con-un-fulano-tan-desquehacerado-como-yo*. Y es que, a decir verdad, nunca fui afortunado en el amor, a pesar de que *en el hombre rancharo, no son mal vistos los vicios del cuerpo, la embriaguez, la cópola extramarital, el dormir a la sombra de un árbol y el tabaco*.

Experiencias como ésta y la constante ausencia de una mujer, me empujaron a los barrancos de la soledad del alma, como perfecta compañera para asistir, con una fidelidad envidiable, a la tradicional cita con el *raicilla*. Así, me fui embriagando hasta el hastío con aquella miel venenosa.

Me volví afecto al billar y cantina *El ballenato*, que solía llenarse con personajes que, como yo, buscaban un poco de alivio para sus atormentadas penas, marcadas con el diario vivir. Pegando mis codos sobre la barra, contemplaba el vaso conteniendo los últimos vapores del *vinu* que tanto dolor y felicidad me traían. Sabía que, a la siguiente mañana, la cabeza me iba a estallar, pero ni por ello podía parar mi obsesión por beber.

Con la pesadez de la borrachera, llegaba el sentimiento de culpa y vergüenza porque no podía mantener mi juramento (y vaya que si lo hice) de que solo me tomaría un vasito de *raicilla*. Uno solo. Pero como siempre sucedía, un empinón de licor se volvieron cinco, luego diez y mi cuerpo, cansado ya de tanto alcohol, habría de cobrarme con creces.

Como pude, salí a la negrura de la noche y al fresco ambiente. Caminé hasta llegar a la plaza donde la ví, en el perfil de su santuario, a la Virgen del Rosario de Talpa⁴. Los hilos finos de la niebla que descendían del valle ocultaban la capilla levantada con las manos humildes de los indígenas en el barrio *de la Y*, como muestra de su devoción y gratitud. De rodillas, le

⁴ La Virgen del Rosario se venera en Talpa de Allende desde 1585; sin embargo, el 19 de septiembre de 1644 ocurrió el milagro de la *renovación* cuando María Tenanchi, una indígena comisionada para enterrar la imagen debido a su mal estado, fue sorprendida por un resplandor que actualizó la figura. Tras la verificación del milagro por las autoridades eclesiásticas de la época, creció la fama de la imagen como muy milagrosa, especialmente en temas relacionados a la salud (Baños, Tovar y Muñoz, 2013).

juré que no volvería a tomar. *-si me sacas de este infierno, iré peregrinando hasta tu santuario, aunque sea de rodillas, para pagarte la manda-*.

Mi desesperación impidió calibrar el calado del juramento. Aunque lo deseaba, no sabía que, a veces, hay que tener cuidado con lo que uno pide porque se le puede cumplir. Y es que, a pesar de la rigidez, dureza y severidad del campesino de esta porción de la sierra jalisciense, siempre se procuró el respeto a la Virgen de Talpa, ella estaba presente en todos los hogares con imágenes, rezos y recuerdos.

Quizá su importancia se fue forjando en los tiempos de la Cristiada, cuando todos los pueblos de la redonda pelearon contra el gobierno para mantener los templos abiertos y las prácticas religiosas como parte de la vida y tradiciones locales. La lucha intestina dejó abiertas heridas que nunca cicatrizaron, reforzándose el sentido de identidad religiosa que tenía como destinataria el rostro materno de la Virgen del Rosario, gracias a su cercanía con las necesidades de atención y cariño.

En cuanto a la educación y valores inculcados por don Rivelino, destaca la importancia del esfuerzo físico, donde la destreza en el manejo del caballo, la reata, el cultivo de la milpa y el cuidado de las reses concedían sentido individual y comunitario. Y la “familia” era sagrada, conservando los secretos y las vergüenzas de la puerta hacia dentro, como sucedía con el aguante de mi madre ante las golpizas propinadas por su esposo. Aún recuerdo su discreción para ocultarlo a la plebe, tapando su cara ensangrentada en el mandil de flores decorado con encaje barato de mercería. Con esa generosidad y sumisión incomprensible para mí, todavía le preparaba comida y hasta lanzaba bendiciones a mi padre, cuando partía a la milpa.

De mis hermanas no tengo mucho que decir, aunque las quería, me daban pena las pobres porque se les cargaba la mano en las labores de casa, limpiando el jacal, preparando comida, lavando ropa, alistando a las vacas. De las seis que tuve, Lugarda fue la más amable conmigo, aunque su vida tuviera tintes de una tragedia griega.

En el seno familiar prevalecía un ambiente austero, sencillo, rayando en lo severo. Por camas teníamos petates y dormíamos en un cuarto redondo, con poca intimidad personal. Cuando hacía mucho frío, nos gustaba sentarnos cerca del fogón, viendo a nuestra madre cocinar esos frijolitos tan sabrosos que no he vuelto a probar, con el olor inconfundible a leña, mientras se colaban traviesas hebras de luz entre los huecos del muro de adobe.

En ese ambiente absorbí la rezadera porque si eramos muy devotos, congregándonos al caer la noche para elevar plegarias a la Virgen, eso sí, a la del Rosario de Talpa porque ella era la *buena*. Hasta mi padre, violento y seco de carácter, se volvía una sedita con tantos *Padres Nuestros* y *Aves Marías*; quien lo viera. A decir verdad, a mi nunca me incomodaron las plegarias, veladoras encendidas y letanías de corridito, es más, creo que

disfrutaba porque al menos prevalecía una calma momentánea, aunque muchas veces me quedaba dormido, volviendo en mí por el dolor del fuate propinado con maestría por mi madre.

La idea de un Dios y una Virgen me ayudaron a enfrentar mi timidez e inseguridad persistente, sobre todo, en las noches aquellas cuando mi padre no llegaba a casa y yo me quedaba en vela hasta escuchar el resuello de su caballo aproximarse al jacal ese al que llamábamos casa.

Mis sentidos y miedo estaban tan aguzados que podía percibir, a la distancia, los movimientos fallidos y tropicados del jinete, salvados por la nobleza de su animal pero incapaz de evitar los tumbos de esa figura tan querida y temida que era don Rivelino. En una ocasión, escuché un golpe seco, como un bulto de forraje cuando cae sobre el granero, levantándome de mi cama de un brinco; al entreabrir la puerta de la recámara apareció la escena de su embriaguez, confirmando en espiral descendente la veneración que le tenía.

Aún siento en mi piel esa angustia difícil de describir y aceptar, ese amargo sabor que pasaba de la boca al estómago, prometiéndome que yo nunca tomaría una copa de licor y me mantendría inmune a las seducciones de la borrachera.

Lo que desconocía, es que estaba preparando el terreno para mi propia tragedia, modelando una inconsciente cadena de temores, resentimientos y enojos que fueron emergiendo con la inevitable pérdida de la inocencia infantil. Debía tener unos doce años cuando en un paseo por el río, mi primo Gabriel sacó una botella de cerveza, retándome a echarle un trago. No supe decir que no y el sabor me pareció muy malo pero llegó una somnolencia y mareo que me gustaron. En aquel momento, no alcancé a comprender lo que sucedía, ni los demonios que estaba a punto de desatar.

El trabajo en la parcela y el potrero eran punto y aparte. La vida del campesino en este rincón de Jalisco es canija, incrementada por el carácter irascible de mi padre, que nada le gustaba, reprendiéndome por cualquier decisión. El peso de ser el único varón aumentaba mi angustia al no poder satisfacer las expectativas y necesidades, tanto familiares como comunitarias, acumulándose las responsabilidades por atender.

Cada mañana despertábamos antes del alba y nos dirigíamos al encinar y magueyera que baja por el cerro del Macuchi, donde estaba *El Espino*, esa agrupación de tierras de temporal y agostadero que habían sido propiedad de la familia por generaciones.

La labor se repartía entre las manos de mi padre y mías, a las que se sumaban las de Jacinto, el mayordomo contratado por temporadas. El se encargaba de formar las cuadrillas para limpiar la tierra, derribando los rastrojos y plantas aventureras, labor que puede hacerse en tareas individuales o en grupos, según conviniera más. Una vez cumplida esta etapa, se metían los bueyes con los arados de fierro para el deslome, rayando la

tierra en forma paralela al lienzo de piedra que marca el límite de la parcela paterna; así, se aseguraba que el trazo fuera parejo, facilitando la apertura del surco hasta que la tierra queda lista para dejar caer la semilla que se convertirá en elote.

Y lo mismo me pasaba, al remover las cargas pesadas en mi interior para recibir la semilla y acometer acciones luminosas que me hicieran sentir mejor. Porque eso tuve que experimentar por largo tiempo para entender que la vida es más fecunda cuando encontramos el sentido del viaje y la belleza que entraña recorrer su senda.

Cuando veía la parcela recién sembradita y a la espera de las primeras lluvias de junio, imaginaba un rosario de cuentas deseosas de ser recorridas por las manos orantes y que germinarían como elotes grandes, dulces y tiernos, enormes como aquellos que se dan en Xala, donde la tierra está cargada de minerales aportados por el volcán *El Ceboruco*. Yo también quería crecer y desarrollarme para salir al encuentro de mis paisanos y ayudarlos a superar sus situaciones tan jodidas, donde el abuso e injusticia de los patrones eran la marca de la casa.

Apenas me daba cuenta del costal de piedras en que convertí mi existencia por el resentimiento acumulado por tanto atropello. Llegaban los recuerdos, supuestamente olvidados, cuando mi padre descargaba sus frustraciones a base de fuetazos sobre mi lomo y vaya que tenía la mano pesada el viejo. Yo era una creatura pegada en sus huesos de lo flaco y ni por ello había piedad en el trato; al contrario, el potrero es testigo de la férrea disciplina que se aplicaba sin miramientos. Que ironía, lo que necesitaba era la fuerza de la ternura y la comprensión, prácticas que eran diametralmente diferentes a las que experimentaba.

Lo que nunca me dijo mi padre pero supe leerlo entre líneas, era que el viento, la lluvia y el sol se comunican con nosotros a cada instante pero para reconocer su mensaje es necesario acallar las voces que se amontonan a trompicones en el alma. Estas habilidades no se aprenden en los libros ni en la escuela, pero es posible encontrarlas en el campo, en particular en este rincón olvidado y perdido de la sierra de Jalisco.

Entre un amontonadero de gente

Fue en el agostadero cuando ví, por primera vez, aquellos puntos que se movían en el paisaje, como rascando el lomo del cerro de la Posta. Vendría a enterarme, días después, que eran peregrinos⁵ que iban a *pagar una manda* a la Virgen de Talpa, a la madre de todos, patrona de la región, buena

⁵ En la tradición católica, María y José emprendieron un recorrido previo al nacimiento de Jesús y en otro pasaje de la Biblia, el mismo personaje se extravía de sus padres en una peregrinación a Jerusalén a los trece años (Ratzinger, 2007).

y cumplidora ante los ruegos de sus hijos y fieles devotos. Debo confesar que me pareció extraño eso de la peregrinación⁶, *-tamaña locura es que la gente deje el rancho, así nomás por nomás para ir a rezarle a esa mona a la que llaman virgen-*, y lo menos que pude sentir fue compasión por esas almas tan abandonadas y necesitadas del abrigo de una figura de pasta de caña.

Poco a poco, mi propia tragedia personal me fue orillando a aventurarme en una experiencia similar, peregrinar hacia allá. Los preparativos me llevaron un par de meses, fijando la fecha de salida para finales de noviembre.

Por fin, llegó la hora de la partida, muy de madrugada, cuando el frío y la negrura lo cubrían todo. Traté de llevar las menores posesiones para aligerar el paso, pero lo que más pesaba era el miedo ante lo desconocido. Tomé por el camino del guayabal hasta el arroyo de los *Coamecoates*, sabiendo que encontraría la brecha hasta el rancho de *La Monedita*, propiedad de don Porfirio González, que me conocía bien y permitía andar por sus dominios. De ahí, habría que brincar los cerros que me depositarían en Mixtlán, primera escala considerada.

Con la salida del sol, el paisaje se tornó más nítido, pudiendo tomar conciencia de la amplitud de los parajes, acompañados por el sutil canto de los pájaros, el zumbido de los grillos y el correr del viento. También llamó mi atención la manera en que los campesinos delimitan sus parcelas, por medio de *lienzos* contruidos con piedra colocada con técnicas ancestrales y que se extendían para fundirse con el horizonte interminable. Muy entrada la noche, alcancé las primeras calles del poblado mixtlenense.

Al alba del segundo día, me topé con una caravana de migrantes que habían salido de Ameca dos días antes y que venían muy atentos, rezando, algunos cantando alabanzas religiosas, otros distraídos con la caminata. Pero nadie venía a solas como yo. Con ello, comprobé mi carácter tímido

⁶ Dentro del rito católico, las Cruzadas fueron peregrinaciones de carácter militar para recuperar la Tierra Santa y devolverla a la cristiandad; uno de los personajes más representativos, san Francisco de Asís, comenzó su vida dedicada a Dios con esta aspiración (Larrañaga, 1980). En España, el *Camino de Santiago* es una peregrinación popular desde la Edad Media; sus orígenes se remontan al siglo IX, donde yacen los restos del cuerpo del apóstol Santiago el Mayor, atrayendo a millones de viajeros cada año. En el rito musulmán, la peregrinación es particularmente relevante ya que una vez al año deben reunirse en La Meca en torno a La Kaaba para orar a Alá en comunidad (el Hajj), independientemente de su condición étnica, social y cultural, promoviendo la unidad islámica y demostrando que todos son iguales a los ojos de Alá. Los Hajjis o peregrinos visten ropas sencillas de color blanco (llamados ihram) y durante su estancia se renueva el sentido de ser en el mundo. El Hajj es el quinto pilar del Islam y se desarrolla en el mes de Dhul Hijjah, que coincide con el doceavo mes del calendario islámico. Representa el viaje que cada adulto debe tomar, al menos una vez en su vida, si puede realizarlo y se encuentra sano. Así, se subraya el sentido divino de La Meca en el imaginario islámico y su importancia como lugar sagrado donde el acceso es concedido solamente a los musulmanes (Baños, Tovar y Muñoz, 2013; Cousineau, 1999).

y taciturno, con toques de desconfianza ante los desconocidos, dando paso a un ensimismamiento que se me había vuelto normal. A los peregrinos nos delataba el azoro de quien no conoce la tierra que pisa. El resto del día transcurrió en mantener el paso, distraído de tiempo en tiempo por las juguetonas siluetas de la sierra, que iban modificando su visual conforme me desplazaba por la ruta; esa noche descansé en el albergue de *La Estanzuela*.

El amanecer del tercer día comenzó como una revelación, ya que la luna colgaba sobre el horizonte boscoso, pero con un tamaño y claridad que era difícil de asimilar. Me mantuve un buen rato en estado de éxtasis, maravillado por la potencia que tiene la belleza de las pequeñas cosas. Cuando me armé de valor, emprendí la caminata teniendo como objetivo llegar hasta a Atenguillo. En esta porción, la ruta tuvo un grado de complejidad intermedia porque la topografía es caprichosa y van alternándose los niveles sobre los que se transita. Pero se alegra la experiencia por la gran diversidad de arroyos que ondulan sobre las crestas y cañadas, refrescando el ambiente y el alma.

Para la cuarta jornada, me preparé mentalmente porque había escuchado que adelante de Atenguillo vendría la parte más pesada de la peregrinación a Talpa, teniendo que ascender al *Espinazo del Diablo*, confirmando, una vez recorrido, el porqué de su nombre. Durante el primer tramo del ascenso, la respiración se hace pesada y el resuello obliga a detenerse con frecuencia. La senda está cubierta por un polvo blanquecino, fino y abundante que se mete por todos lados, en la ropa, en el paliacate que llevaba al hombro, en mi sombrero de palma. También hay piedras sueltas que pueden hacerte trastabillar y perder el buen paso. En uno de esos momentos, estuve a nada de venirme abajo y visitar el suelo con toda mi humanidad y pocas posesiones.

Mientras subía, fui recordando los pasajes que me habían significado un esfuerzo añadido y gracias a los cuales no terminé sumido en el sótano, muy abajo. El espíritu humano está llamado a cumplir una misión, pero solemos desviarnos por fallas, tentaciones y errores. La suma de estos confusos eventos, nublan la perspectiva de la existencia, como me pasó con la niebla que encontré a la salida de Mixtlán, y que terminan por confundirlo todo, cambiando el camino por un riachuelo o los buenos fines en actos temerarios o egoístas.

Unas horas después, y evitando los restos de excremento de las vacas que rumiaban por ahí, ascendí al pie de un barranco donde colgaban unas cuerdas para facilitar la subida. Esa experiencia fue muy estimulante por la sensación de mi pequeñez ante la inmensidad del territorio que adquiriría una dimensión ampliada. Una vez superado este obstáculo, aparecieron ante mi mirada, cientos de cruces de madera y metal, como un bosque de recuerdos de antiguos peregrinos y cristianos personajes. La diversidad de formas, diseños y materiales llamaron mi atención, así como la devoción

con que fueron transportadas y colocadas, como símbolo del paso efímero de los seres humanos.

El esfuerzo del ascenso encontró un periodo de quietud en el *Mirador de los Guayabos*, donde varios peregrinos nos enfrascamos en una animada discusión acerca de la llamada que nos llevó a buscar el cobijo de la Virgen de Talpa. A muchos nos movía el dolor, ya fuera personal por asuntos no resueltos, o familiares como la pérdida de un ser querido, una dificultad económica o el titubeo antes un futuro incierto. La gratitud por algún favor recibido era otro poderoso motivo para peregrinar, *pagar la manda* es un compromiso que hay que cumplir, pronto o cuando sea, para que Nuestra Señora mantenga el beneficio de sus bendiciones.

En todos los casos, hubo un motivo interior, un despertar que nos sacudió para abandonar la seguridad del hogar y empolvarnos en una ardua tarea, complicada y poco atractiva. Esta decisión pudo extrañar a nuestros familiares o amigos, incluso a nosotros mismos pero las posibilidades abiertas por esta vía de espiritualidad, rendiría frutos de crecimiento interior. Parecía que la mortificación física abría la oportunidad para engrandecer lo intangible, aunque pareciera reservado a unos pocos.

Durante el día, había que enfrentar los avatares de la jornada, el cansancio y el calor, mientras que, por la noche, las heladas calaban hasta los huesos, aunque el sueño tuviera como techo la infinitud de la Vía Láctea. Todo era recompensado por la certeza de estar andando el camino correcto, de calibrar los motivos para vivir, algo muy cercano a la iluminación.

Sobra aclarar el martirio que significó el lento ascenso a la cumbre del *Espinazo*. Al menos había momentos de refresco y calma, como cuando en un claro del bosque emergía un fragmento del paisaje que estallaba ante mis ojos, o cuando un chiflón del viento alborotaba las hojas y el ambiente. A la menor oportunidad, mi atención se desviaba del rumor de plegarias y rezos para admirar embelesado la silueta de la sierra. Sin darme cuenta, llegué al *Santuario de los Locos*, una ermita edificada con la lenta pero constante aportación de locatarios del Mercado de San Juan de Dios en Guadalajara.

Tras varias horas de mantener el ascenso, finalmente llegué a la cumbre; casi sin fuerza ni confianza, pero logré superar la prueba física más demandante del camino a Talpa. Al momento, sentí como se aligeraba la carga, no solo de la mochila sino de mi paso. Y comencé a llorar, primero pausado y quedito, como un sollozo para transformarse en lágrimas salidas de muy adentro, como el vendaval de una tormenta en alta mar que no pude parar, y que daba cauce al profundo dolor macerado por los años de acumular resentimientos. Pero también me llegó la vergüenza porque *los hombres no lloran, solo los maricas, y yo traigo machos, no jotos*, mascullaba don Rivelino a los cuatro vientos, como queriendo disipar los rumores de pasajes de homosexualidad y apetitos familiares inconfesados.

Yo crecí con el miedo, con el pavor de expresar y compartir mi delicada sensibilidad, capaz de emocionarse con el color de las flores o el aleteo breve, sabio y fugaz de los colibríes. Mi mirada era capaz de detenerse a contemplar el hábil caminar de las hormigas, la pereza de los perros y la presencia de los árboles, altos, fuertes y frondosos.

Con el tiempo comprendí que los varones tenemos derecho a llorar, porque es tan normal como reír, y que ambos sentimientos forman nuestro carácter, como las nubes que llegan de súbito a llenar de vida los campos sembrados de maíz. Dicen que el agua limpia al cuerpo y las lágrimas lavan el alma y esta convicción se agolpó de improviso en la cumbre del *Espinazo del Diablo*, tras esa explosión de belleza enmarcada por el paisaje que tenía frente a mis ojos, concediéndome ese indulto que tanto necesitaba.

Desde las alturas todo se veía minúsculo, pequeñito. Ubiqué el sendero que me había traído hasta aquí y no daba crédito a la longitud caminada. Comenzó a germinar un sentimiento contradictorio que se mantendría por toda mi vida: estaba molido, después de cuatro jornadas de peregrinación, caminando de sol a sol, alargando los pasos y experimentando humores diversos, un divertido sube y baja emocional que oscilaba como péndulo entre los extremos de alegría y enojo, paz y miedo, aceptación y resentimiento.

Pero en esa cumbre sentí tranquilidad, algo raro para mi realidad, a pesar del ambiente lúgubre y festivo de la colección de cruces que se erguían en memoria de antiguos peregrinos ya partidos, quienes desde el más allá seguían manteniendo el entusiasmo por caminar hasta Talpa⁷.

Tenía ganas de quedarme ahí por largo tiempo, pero las piernas empezaban a acalambarse por la mezcla de fatiga, esfuerzo y emoción. Pensé que lo más sensato era continuar el camino, abrigado por la esperanza de que no habría que escalar más, ahora todo sería de bajada. O al menos eso me habían contado, o quería imaginar. *Y es que, lo más resbaladizo, es creernos sin memoria.*

Minutos después de reiniciar la marcha, me encontré navegando en un bosque de pinos cuyo olor y ambiente lo envolvía todo. La presencia casi interminable de troncos daba la impresión de haber estado ahí por siempre, como una sala hipóstila o las columnas clásicas de algún templo griego.

⁷ Por más de tres siglos, la fama de *milagrosa* ha acompañado a la Virgen del Rosario de Talpa, atrayendo a millones de fieles provenientes de diferentes localidades vecinas consolidando una de las tradiciones religiosas más significativas de Jalisco, mediante recorridos de peregrinación que distintos grupos de fieles realizan a lo largo del año a la Basílica de Talpa. Este recorrido de alto valor religioso congrega a personas de variado estrato socioeconómico y encierra, además, valores culturales y patrimoniales de gran relevancia regional (Jalisco, 2012).

También se escuchaba el correr de arroyuelos que se entreveraban entre las ondulaciones del terreno, aportando el plácido murmullo del correr del agua. En un punto me detuve a rellenar mi cantimplora, comprobando la frescura y limpieza del líquido. A pesar de que eran varios los peregrinos que se desplazaban a la redonda, su presencia pasaba inadvertida ante la belleza y sublime inmensidad de la naturaleza que nos embriagaba.

Perdí la noción del tiempo invertido en recorrer ese fragmento de bosque que me depositó en un claro limitado por un macizo montañoso coronado de piedras pelonas. La amplitud del llano facilitaba el disfrute de una perspectiva que alargaba la sensación de inmensidad desparramada sobre un pedazo de territorio. La tarde jugaba con los últimos rayos del sol y supuse que era buena idea encontrar un lugar para descansar, a pesar del miedo que despertaban en mí la furtiva presencia de los animales del cerro.

No quise unirme a los grupos de peregrinos que rezaban y cantaban en comunidad alabanzas a Dios con especial dedicatoria a la Virgen. Mi espíritu taciturno y solitario encontró más tranquilizador permanecer a la distancia, observando la piedad con que entonaban el rosario y la alegría que brillaba en sus caras ante la experiencia de estar juntos. El sitio de ese descanso lleva por nombre *Las Cruces*, y es un referente en la geografía simbólica de los peregrinos.

Durante la madrugada desperté en muchos momentos por los chiflones de viento helado que se colaban por mi petate; el frío se recrudeció a la salida del sol, y ni su presencia ayudó a calentar el ambiente. Parecía que arreciaban las pruebas para dar la vuelta a casa y dejar la peregrinación para mejor ocasión, pero caí en la cuenta que éste era el último tramo para llegar a Talpa tras las jornadas transcurridas.

Recordé que el primer tramo había comenzado antes del amanecer en *Soyatlán del Oro* con el objetivo de llegar a *Mixtlán*, atravesando por brechas saca-cosechas en esa superficie arrugada como papel apretado al que llaman sierra. La segunda parte fue menos pesada, aunque mis piernas ya acusaban signos de agotamiento por la falta de costumbre ante tanta caminata; esa noche alcancé a llegar al albergue de *La Estanzuela*, donde entretejé mis sueños con el manto de estrellas que lo cubre todo. La tercera fue del ascenso al *Espinazo del Diablo*, y donde gracias al cansancio físico que implicó la subida, había logrado ampliar el nivel de conciencia sobre mi vida pasada y sus posibilidades futuras.

Esta última etapa consideraba acometer el tramo entre *Los Jacales* y *Gallineros* hasta encontrar el crucero que deriva al valle de Talpa. Con ese objetivo en el corazón, comencé a caminar entre pinos, con un ambiente de silencio y frescura que logró colarse a mi mente y corazón, aportando un mar de calma seductor y desconocido.

La ruta era entrecortada, con un zigzaguo constante ante el despliegue de ondulaciones compuestas de vegetación y rocas. De improviso, me llegó un segundo aire de entusiasmo, incomprensible y fortuito, con un cuerpo que, a pesar del cansancio, renacía ante el reto de mantener el camino, clarificando mis acciones.

Al llegar a *Los Jacales* me tomé un atole de guayaba con las señoras *aplaudidoras* que son parte del paisaje y le agregan un toque especial y divertido al lugar. A pesar de mis esfuerzos por controlar mi gusto por la comida, no pude resistir un buen plato de birria tatemada, acompañado de tortillas amasadas a mano y cocidas con la sabiduría que solo doña Evarilda y su leña puede proporcionar. Y es que, si de recetas secretas se trata, ella es la indicada.

En ese momento recordé que, en mi etapa de mayor alcoholismo, cuando la cruda era fenomenal, solo una ración de *menudo* podía hacerme volver a la circulación, a pesar de sentir que la cabeza me iba a estallar. Porque si en algo fui eficaz, fue en sabotear mi salud física, emocional y espiritual, con consecuencias funestas a pesar de que creía ser el rey del mundo, hasta amanecer tirado en la calle del pueblo, ante los comentarios de desaprobación de mi comunidad, que me miraba con vergüenza. Hacía el mal que no quería y dejaba de hacer el bien deseado, pero algo me reveló que la Virgen del Rosario de Talpa podría ayudarme a alcanzar la anhelada conversión.

Ahora intuyo que el remedio implicaba tocar fondo y arrodillarme ante el indecifrible misterio de un poder superior, al que, en mi experiencia, le llamaba Dios. Para alcanzar el perdón había que mortificar al cuerpo y al alma, como un amargo remedio que atenuara el pinchazo de dolor que me atenazaba por dentro, como una llama ardiente del ocote que crepitaba en el oate de la morada materna.

Este despojo de restos humanos en que me había convertido, mantuvo la ruta de la peregrinación por el rumbo de *Mal Paso*, asombrado por la compañía fascinante del bosque, escuchando el lenguaje del viento y el trinar de las aves, que no me habían abandonado desde los andares de mis primeros pasos.

Con el caer de la tarde, llegué al crucero hacia Talpa; de ahí, el chiste estaba en girar a la izquierda y mantener el rumbo en paralelo al trazo de la carretera, que sería el medio para postrarme a los pies de la Virgen del Rosario.

En ese trayecto, el paisaje oscila entre plano y ondulado, con unas crestas más suaves que alentaban a mantener el rumbo. También me acechaba la emoción de saberme cada vez más cerca, y de comprobar que era la primera vez que salía del rancho. Una agitación interior se materializaba en la falta de aire y constantes jadeos, teniendo que detenerme a suspirar y permitir que el aire fresco del bosque rellenara mi ser con un poco de calma.

Una cresta ascendente que parecía interminable me depositó en *La Cruz de Romero* y con ello, surgió de improviso el valle sobre el que se asentaba Talpa, en medio de una cañada por donde se esparcía el caserío. Para entonces, la agitación era compartida por los peregrinos, quienes se habían vuelto miles, congregados desde varios puntos, confluyendo en este punto en común.

Las nubes del poniente jugaban con el sol, perfilando líneas que invitaban a concluir la peregrinación hasta la Basílica. Con este convencimiento, me dispuse a transitar el último tramo del trayecto, a pesar de que mis piernas resistían a mantener el ritmo, pero dejándose llevar por un impulso sagrado.

Una lágrima grande, salida de muy adentro

El final de mi peregrinación estaba de frente. Había desafiado el oleaje sin timón ni timonel y me sentía un ser renovado y dispuesto a eliminar los aspectos negativos de mi personalidad.

Comencé a descender por la senda en la que ya se congregaban cientos de fieles, venidos a honrar y pagar su manda a la Virgen de Talpa. Como en el *Espinazo del Diablo*, también había muchas cruces para recordar a los peregrinos fallecidos, y en algunas colgaban camisetas con el nombre del difunto, aderezadas con flores de variados colores.

Las piedras sueltas del sendero tornaban más complicado mantener el paso, pero eso no parecía hacer mella en mis piernas magulladas, que exudaban entusiasmo. Algún tiempo después, desemboqué en la *Calzada de las Reinas*, cuyo trazo es recto hasta llegar al poblado. Ahí apareció el *Arco monumental de ingreso*, modelado bajo influencia estética colonial mexicana y en cuyo nicho superior yace una réplica en cantera de la Virgen de Rosario, con una alabanza que reza:

Dios te salve, María. Hermano peregrino, la reina del santo Rosario te espera con el corazón lleno de amor para escucharte, bendecirte y darte la paz. Bienvenido.

Y así me sentía yo, como un hermano peregrino que regresa al seno maternal como en la parábola del hijo pródigo, a pesar de que era la primera vez que pisaba estos parajes. Una mezcla de emoción, inquietud e impaciencia iban mezclándose en mi interior, porque sabía que de ahí a los pies de la Basílica solo me separaba un par de kilómetros, distancia muy corta, que era nada comparada a la distancia recorrida desde que salí de mi potrero.

Mi corazón retumbaba con el ímpetu de los danzantes que iban congregándose en el camino principal. *Bum, bum, bum* y muchas veces *bum*, pegaban en mis sienes y en las paredes de mi caja torácica, incrementando la velocidad. El paisaje natural y boscoso al que me había acostumbrado en

los días pasados, se tornó en portales, aleros de teja y muros coloreados en tonalidades diversas, aderezados por las voces infantiles que jugaban en las calles. El ánimo colectivo me inundó y yo me dejé llevar.

Envuelto en ese tumulto, un detalle logró llamar mi atención y me remitió a mis sitios tradicionales, comparándolos: los portales. Allá, se estructuraban con columnas de fuste cilíndrico, dotadas de capitel y base, mientras que aquí los soportes eran de madera, alargados, asentados en base de piedra. La esbeltez daba una sensación de mantenerse flotadas por la complicidad divina. Una cualidad del portal es el cobijo que proporciona a los andantes, al cubrirlos de las inclemencias del tiempo, pero permitiendo que el viento y la luz natural circularan en su interior, refrescando e iluminando el recorrido.

La multitud ocupaba todos los rincones de Talpa, en esa tarde. Y es que yo no estaba acostumbrado a ver tanta gente, mi pueblo se caracteriza por la soledad, el abandono y el recogimiento, contrastando con esta experiencia, vívida y notable. Por la calle Independencia llegué a la Plaza principal y ahí emergió, como navío en altamar, la Basílica de Nuestra Señora de Talpa.

Por fin los esfuerzos de mi peregrinación alcanzaban su objetivo. Mi mirada recorrió cariñosamente el perfil de las torres puntiagudas, erguidas como queriendo tocar el cielo, coloreadas en amarillo como la luz que iluminaba en las últimas luces de ese día de noviembre. Cuatro campanas integraban los cuerpos de las torres, dos en cada lado, cuyo tañido constituye un complejo sistema de comunicación que participa a la comunidad mediante códigos sin cables. Por medio de su sonido, los vecinos y peregrinos se informan del horario, marcando el inicio del día y su final; también operan como un sistema de alarma cuando hay un peligro, reuniendo a los ciudadanos para asambleas colectivas y anunciando las fiestas.

Para los que tienen el oído aguzado, el tañer de la campana distingue la llamada a la celebración del culto (misa), de Ángelus⁸ o *Vísperas*, para informar de los santos oficios durante las Fiestas Mayores de la Iglesia católica.

Y ahí estaba yo, sin poder creer que faltaba poco para verla, a mi Virgencita del Rosario. Las manos me sudaban frío de la emoción y mi cuerpo anhelante de entrar, resistía por alguna extraña razón. Algo así me había pasado cuando invité al baile a Susana por primera vez, antes de que me mandaran al rincón del baúl de sus recuerdos.

Los danzantes se esparcían por todos lados, ejecutando movimientos corporales acompasados con sonidos de tambores y chirimías. El frenesí

⁸ La versión más extendida consiste en tres golpes de campanas más un grupo final, tocándose tres veces: a las 6 de la mañana, 12 horas y a las 6 de la tarde, para recordar el momento de la Anunciación de María.

colectivo era compartido entre los participantes de todas las edades, aunque en mi opinión, los más entusiastas eran los ancianos, quizá porque el peso de la culpa se acrecienta con los años o porque está cercano el momento de la partida final.

La conciencia alterada del conjunto tuvo mella en mi ser, y me dejé llevar hasta la puerta de la Basílica, donde caí de rodillas en cuanto traspasé el arco principal de ingreso, como frontera invisible e imponente. Y entonces me salió *una lágrima grande, salida de muy adentro*. Y luego fue otra, y otra y una multitud de sollozos que se agolparon en mis ojos, hasta volverse *un llanto aguantado por muchos días*, como cuando se abría la compuerta de la presa de Corrinchis, para dejar salir el agua que amenazaba con su derribo.

Y es que vine a llorar hasta aquí, a los pies de mi madre, solo para que supiera que mis congojas y sufrimientos los depositaba a sus pies, haciendo míos los dolores de todos, porque yo también sentía dentro el peso de los otros peregrinos, como si estuviéramos exprimiendo el trapo de nuestros pecados.

De rodillas y despacito me fui desplazando por la nave central de la Basílica, acalambándose mis extremidades y todo mi ser. No se podía avanzar porque casi todos veníamos igual, arrastrando el alma y el cuerpo para depositarlo a los pies de la Virgen. El espacio brillaba con la luz de miles de velas y las enormes lámparas de cristal cortado que colgaban desde la bóveda.

En ese momento comprobé que el mundo y yo, estábamos sedientos de esperanza, ahora más que nunca. Y que el amor de Ella no depende de nuestros logros, deseos, o proyectos. La auténtica alegría solo viene de quien nos mantendrá firmes hasta el final, de modo que dejemos de estar dormidos, aletargados, sin compromiso en este mundo que la Virgen del Rosario de Talpa tanto ama, a tal grado que fue capaz de rasgar el cielo para volver fecundo mi corazón reseco, estéril y trashumante.

Lo que quedó en el tintero

Esta participación es un viaje de peregrinación, a partir del recorrido interior y material del protagonista, quien busca salir de las trampas que ha tendido en su propia vida y de quien nunca sabemos el nombre. El destino aparente es llegar a los pies de la Virgen del Rosario en la Basílica de Talpa, pero la meta final considera un proceso de conversión interior. El paisaje matriz es un fragmento de la sierra jalisciense, que arropa, acompaña y (se) comunica con los peregrinos, ya sea en la esfera personal o colectiva, al tiempo que el paisaje constituyente es modelado con lugares emblemáticos localizados a lo largo de la procesión. La narrativa contiene toques autobiográficos del autor, amplificadas por un deseo de acompañar

a los trashumantes de todos los tiempos, en particular a los impulsados por fuerzas divinas. En el intento, toma la voz de escritores universales como Juan Rulfo, particularmente con el cuento *Talpa* contenido en la colección *El llano en Llamas*, de Juan José Arreola con su obra *La feria*, de Agustín Yáñez en *La tierra pródiga* y finalmente de *Pueblo en Vilo* del maestro Luis González. La polifonía de voces y sonidos buscan hacer eco de la memoria rural de Jalisco y de ciertos rincones de México.

Referencias e inspiraciones

- ARREOLA, Juan José. (1963). *La feria*. México: Mortiz.
- BAÑOS, Alfonso; Tovar, Rodrigo; Muñoz, Manuel. (2013). “La ruta del peregrino: de la tematización del turismo religioso a la inserción de objetos emblemáticos”. En: *Turismo Interior*, (coords.) Stella Maris Arnaiz y Luz Angélica Ceballos, pp. 289-312. México: Universidad Autónoma de Nayarit y Universidad de Guadalajara.
- CARERI, Francesco. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COUSINEAU, Phil. (1999). *El arte de la peregrinación. Guía de viaje para los lugares sagrados*. México: Grijalbo.
- FERNÁNDEZ, Anna María (2009). “Turismo religioso en Jalisco”. En: Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales, Centro de Estudios de América del Norte, El Colegio de Sonora. Vol. 2, Núm 1; pp. 1-21.
- FRANCISCO. (2015). *Laudato si. Sobre el cuidado de la casa común*. México: San Pablo.
- FRANCISCO (2020). *Fratelli tutti. Sobre la fraternidad y la amistad social*. México: San Pablo.
- GONZÁLEZ, Luis. (1984). *Pueblo en vilo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JALISCO, periódico oficial del estado (2012). *Programa Subregional de Desarrollo Turístico de la Ruta del Andador del Peregrino*, Estado de Jalisco, 5, sección II, 4 de febrero 2012, tomo CCCLXXI.
- KALLEHAUGE, Mette Marie y Jorgensen, Laerke Rydal. (2018). *Elemental. Alejandro Aravena*. México: Arquine.
- LARRAÑAGA, Ignacio (1980). *El hermano de Asís. Vida profunda de san Francisco*. Chile: TOV.
- LEÓN Portilla, Miguel. (1985). *Los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MÉXICO Desconocido (2018, noviembre). *Jalisco: Turismo religioso. Guía especial*. México: G21 Comunicación.
- PITOL, Sergio. (1996). *El arte de la fuga*. México: Era.
- RATZINGER, Joseph. (2007). *Jesús de Nazaret*. México: Planeta.

- RUÍZ, Alondra. (2020). “Producción de raicilla como promotor del desarrollo rural sustentable en el municipio de Cabo Corrientes, Jalisco”. Tesis de maestría en formulación, no publicado. Puerto Vallarta: Universidad de Guadalajara.
- RULFO, Juan. (1953). *El llano en llamas*. México: RM.
- RULFO, Juan. (1986). *Pedro Páramo*. España: Fondo de Cultura Económica.
- SABINA, Joaquín. (2002). “Peces de ciudad”. *Dímelo en la calle*. Sony BMG.
- SANTOS, Xosé Manuel. (2006). “El camino de Santiago: turistas y peregrinos hacia Compostela”. En: Cuadernos de Turismo, Universidad de Murcia. no. 18; pp. 135-150.
- SODA Stereo. (1992). “Fue”. *Dynamo*. Sony Music.
- THOMAS, Hugh. (1993). *La conquista de México*. España: Planeta.
- VALENZUELA, Ana. G., Regalado, Aristarco, Mizoguchi, Michiko. (2008). “Influencia asiática en la producción de mezcal en la costa de Jalisco. El caso de la raicilla”. México y la Cuenca del Pacífico. Vol. 11, núm. 33/ Septiembre-diciembre; pp. 91-116.
- VERANI, Hugo J. (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YÁNEZ, Agustín. (1968). *La tierra pródiga*. México: Aguilar.

Viaje a lo sublime. Representaciones paisajísticas en Sergio Galindo

POLIMNIA ZACARÍAS CAPISTRÁN

CRISTÓBAL ARELLANO JIMÉNEZ

Universidad Veracruzana

zpolimnia@yahoo.com.mx

Resumen

En este capítulo se explora la relevancia del “paisaje de pueblo mexicano” a través del acercamiento literario y de interpretación de la imagen escrita, que sobre Las Vigas -una localidad situada en la región montañosa del Cofre de Perote en el centro del Estado de Veracruz-, aporta Sergio Galindo en dos de sus obras: *El Bordo* (1960) y *Otilia Rauda* (1986). Se exploran también las crónicas y relatos de los viajeros de los siglos XVIII y XIX que recogió Martha Poblett (1992). Al conjugar la dimensión imaginaria proveniente de la literatura con la dimensión experiencial proveniente de los viajeros, se espera desvelar la urdimbre más profunda que se ha mantenido en tensión para la representación de las formas paisajísticas que permean aun temporalidades distintas. La articulación de las obras pertenecientes a géneros literarios distintos -las que se expresa mediante personajes que protagonizan tramas humanas en escenarios costumbristas del México posrevolucionario, con los diarios de viaje traducidos en evidencia de evocación y memoria de situaciones vividas-, se efectúa desde un abordaje proveniente de los campos de la estética, del arte y del mundo fenomenológico, considerando que los personajes, las tramas y las configuraciones espacio-temporales, se sintetizan en los paisajes representados. El propósito último es plantear una herramienta que nos acerque a la idea de paisaje de pueblo mexicano en sus particularidades epistemológicas e historiográficas y en sus múltiples significados.

Introducción

El paisaje de pueblo, para muchos autores de la posrevolución, ha sido uno de los motivos descriptivos más comunes en la literatura; la construcción

de paisajes de pueblo ha permitido descubrir en las esferas del imaginario y en los hechos narrados que estos textos revelan atmósferas que pueden interpretarse como situaciones hipotéticas que consiguen acercarse a la realidad histórica.

Saber lo que acontecía en el contexto de la inmigración de extranjeros a Veracruz a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, de la posrevolución y del anticlericalismo en la región central de Veracruz, nos acerca a las obras elegidas de Sergio Galindo, como saber de las travesías de los viajeros durante el México Independiente, de los intereses económicos y científicos de los exploradores de un nuevo territorio; nos remite a las crónicas y relatos que recogió Martha Poblett. Pero, estos textos nos hablan además de una geografía y de un ambiente, de una arquitectura y un espacio-tiempo que acoge los usos y costumbres, donde un imaginario se gesta y un paisaje se configura. Tanto Sergio Pitol, en su invitación a la lectura, como Joaquín R. González en su prólogo a Guillermo Prieto, en *Memorias de mis tiempos*, coinciden en el valor de los textos literarios como “fragmentos del mundo” que nos conducen a “una permanente construcción y rectificación de nosotros mismos”.

El paisaje, como categoría de análisis se fundamenta aquí en la visión que Simmel (2003) ofrece al identificarlo como una “unidad que no se constituye por la suma de partes,” donde lo que media entre “las cosas vistas” y un paisaje es, en palabras del autor, “un proceso espiritual”. De ahí su pertenencia al campo de la estética donde entra en juego la *corporalidad* (Dussel, 2020) de quien percibe y donde imbrican lo sensitivo y lo racional. Para Simmel la naturaleza se nos muestra en el “constante devenir de una unidad sin límites”, mientras el paisaje precisa de éstos porque se reconoce en su singularidad “óptica, estética o sentimental” que le hace coexistir con “su pertenencia a la naturaleza ilimitada”.¹

Tomando esta premisa como punto de partida, observamos en Sergio Galindo (*El Bordo* y *Otilia Rauda*) la representación de un paisaje que podemos interpretar desde los campos estético, fenomenológico y también poético. Pues, tanto espacio habitado, el paisaje que Galindo nos muestra de Las Vigas amalgama *lo real*² -definido en los textos por el territorio, el clima, el relieve y la vegetación, donde además actúan los ciclos, los sonidos, los colores, los olores, la invisibilidad o luminosidad de un entorno, singularizado en consonancia con el Bosque Mesófilo de Niebla- que el autor sabe captar y traducir en ejercicio literario. Amalgama también un mundo social histórico donde cohabitan los personajes creados y desde el cual dan sentido a su vida cotidiana, sus evocaciones e imaginarios. Todo

¹ Simmel 2013.

² Zubiri 1993.

en un espacio-tiempo que dibuja en diferentes escalas ópticas, estéticas y sentimentales, las formas construidas.

El mismo tratamiento podemos aplicar a las crónicas compiladas en *Cien Viajeros en Veracruz, crónicas y relatos* de Martha Poblett. Descubrir en ellas los paisajes narrados si bien nos conduce al redescubrimiento de nuestra historia, nos acerca a la experiencia vivida, a los viajeros que siguieron los pasos de Humboldt quien retrató la geografía paisajística y el ambiente histórico y social de los lugares y sitios visitados. La percepción sensorial de todos ellos quedó plasmada en el asombro y la incomprensión, en el peligro y el miedo, según las circunstancias que los acompañaran.

Si la lectura de estas crónicas ha sido fuente alternativa de información para conocer los hechos históricos y culturales de la sociedad mexicana de la época, su narrativa nos hace descubrir la manera en que estas geografías fueron captadas, vividas, evocadas e imaginadas desde la mirada externa. La forma en que se describieron los entornos habitados, al igual que en Galindo, se constituyen en fuente para desvelar atmósferas espaciales transmutadas en paisajes.

De las categorías pertenecientes a la dimensión imaginaria (los personajes, la trama de sucesos y el espacio-tiempo en que se sitúan las obras), y de la dimensión experiencial (narrada por los viajeros y aún por los personajes de Galindo), surgen los datos iniciales cuya interpretación se realiza ubicándonos en primer término en el campo de la estética. Una *estética situada* en palabras de Enrique Dussel quien propone un sistema de pensamiento construido desde el lugar de la enunciación y desde otras bases ontológicas. A esta primera interpretación sigue una fenomenológica proveniente del mundo estético en el sentido heideggeriano, y una tercera proveniente del campo del arte en tanto poiesis y su aportación como herramienta historiográfica que hurga en la producción de espacios habitados y formas construidas.

El paisaje de pueblo funge así, como una categoría madre, una categoría que cruza distintos campos delimitados por sus propios métodos, configurando el mapa de orientación que se espera ayude a interpretar la imagen escrita del paisaje de Las Vigas. Aun con ángulos de observación distintos, se reconoce la naturaleza relacional de la idea de paisaje y su comprensión como concepto conjugado, por lo que, al tratarse de representaciones literarias y experienciales provenientes de fuentes distintas, pero del mismo sitio geográfico, en cada aproximación participan necesariamente los otros campos. Al final se ofrece una interpretación sintetizada del paisaje literario del sitio en cuestión que nace de los abordajes siguientes:

- a. Aproximación estética: desentrañar la manera en que los personajes descubren y se relacionan afectivamente con su entorno natural, un entorno que para la estética situada de Dussel constituiría lo dado, *lo real*. ¿De qué manera esta realidad es captada y

subjetivada por los personajes afectándolos emocionalmente? La estética (áisthesis) como posición de la subjetivación ante lo real, es una emoción, dice Dussel, donde “lo real, es un a priori que se descubre, se capta” y donde la corporalidad, que no el cuerpo, es el tono general de la subjetivación. La naturaleza se constituiría en la realidad captada por la corporalidad emotiva y racional de los personajes perfilando las formas subjetivadas del paisaje que Sergio Galindo les hace habitar y los viajeros deciden explorar.

- b. Aproximación fenomenológica: reconocer tanto el mundo social-histórico donde los personajes interactúan y dan sentido a sus experiencias, como el submundo o modo particular en que éstas son vividas. Hurgar en su mundo estético como constructor de paisajes cohabitados, acotados por sus vivencias, sus valores y significados.
- c. Aproximación poiética: descubrir el espacio geográfico humanizado, los paisajes como realidad simbiótica edificada por el ser humano, donde la belleza natural es subsumida por sus habitantes en una poiesis, habilidad o técnica productora de hábitats propios. Una aproximación al paisaje como obra de arte mediada por la tecnología donde la realidad es interpretada desde un mundo cultural.

De las categorías y los datos

El lugar

Las Vigas de Ramírez³ es una población situada en la parte central del Estado de Veracruz sobre la cara oriente del Cofre de Perote, a una altitud de 2,420 metros sobre el nivel del mar, esta posición le otorga condiciones climatológicas del tipo frío húmedo de alta montaña; ahí las corrientes de aire tibias provenientes del mar se enfrían al chocar con la montaña para condensarse y formar espesas capas de neblina que propician persistentes lluvias durante todo el año, formando un complejo sistema biodiverso de alto valor ambiental, condiciones propias del Bosque Mesófilo de Montaña. Las Vigas de Ramírez, con cerca de 10 mil habitantes⁴ dedicados principalmente a la agricultura, a la ganadería y al comercio, está comuni-

³ En el año de 1976 la ciudad adopta el nombre de Las Vigas de Ramírez mediante un decreto emitido por la H. Legislatura del Estado de Veracruz.

⁴ El Censo de Población y Vivienda INEGI, 2010 registró un total de 9,684 en la cabecera municipal.

cada por la carretera federal México-Veracruz, en el Km. 140 entre Xalapa y Perote.

A partir de 1525, año en que según el Profesor Ramírez Lavoignet⁵, se registran las primeras ventas en la trayectoria de Veracruz al altiplano, se menciona una estancia de paso con el nombre de “Venta del Puente de las Vigas”, ya que para acceder a ella había que cruzar un puente de vigas sobre un arroyo. La importancia de esta venta para el tráfico comercial hizo que “Las Vigas” se consolidara como una comunidad prestadora de servicios. Con el tiempo, y como respuesta a factores geográficos, a necesidades y coyunturas de orden social, económico y político, el lugar adquirió una imagen propia logrando constituirse en el núcleo de las localidades que hoy conforman el municipio del mismo nombre: Las Vigas de Ramírez.

Como un poblado típico de la época colonial, en el año 2005 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) catalogó 80 inmuebles con una arquitectura caracterizada principalmente por cubiertas en dos vertientes de madera y teja donde destacan amplios corredores con columnatas que sostienen arcos de medio punto; en este escenario del sureste de México, Sergio Galindo, novelista y cuentista veracruzano ubicó dos de sus obras más importantes: *El Bordo* y *Otilia Rauda*.

Las obras

En *El Bordo* y *Otilia Rauda*, Sergio Galindo recurre a la construcción de atmósferas costumbristas para recrear los principales rasgos que caracterizan el escenario del pueblo de Las Vigas. En su condición de narrador desde su mirada literaria Galindo destaca la memoria histórica que permite al lector un viaje al pasado a través de la imagen en palabras. Señala Sergio Galindo: “[...] no podría yo haber escrito Otilia Rauda sin antes haber publicado mis demás libros”. En su novela *El Bordo*, “casi todo el año la niebla cubre el pueblo de Las Vigas, una niebla húmeda y espesa que elimina la distancia del cielo y lo hace descender hasta tocar el escaso empedrado de las calles [...] es decir, el mismo pueblo en que vivirá y se desarrollará Otilia Rauda”.⁶

EL BORDO

Escrita en 1960, esta obra se desarrolla en los años 50 en el no tan lejano contexto de la inmigración de extranjeros a Veracruz, especialmente de españoles de Asturias y Galicia, que se va a producir con mayor fuerza a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Así como ocurre con algunos

⁵ P. Zacarías, F. Winfield y M. Hernández, Coords. 2013.

⁶ F. Torres 1986.

OTILIA RAUDA

Publicada en 1986, esta novela ha sido valorada como la mejor obra de la amplia producción literaria de Galindo⁷, que “[...] nos permite disfrutar el ejercicio de un narrador de gran madurez, dueño de su oficio, cuya prosa conserva, de principio a fin, dos certeras brújulas: la claridad y la eficacia”⁸ donde se cuestionan los valores de una sociedad cuyos conflictos humanos se ven enmarcados en los conflictos sociopolíticos posteriores a la Revolución Mexicana, entre los años 1933 y 1941; valores reflejados en la figura de un personaje femenino de exuberante belleza enfrentada a los prejuicios de una sociedad recalcitrante.⁹

Para Sergio Galindo, *Otilia Rauda* representa una narrativa costumbrista en la que el escenario principal, es el pueblo de “Las Vigas”, que comparte una trama de sucesos con su personaje más relevante; la relación entre estos dos protagonistas queda configurada en un paisaje constituyente: pueblo, sociedad, naturaleza y en un mosaico constitutivo: historia, Otilia, Rubén. En esta urdimbre, Otilia Rauda, se manifiesta como una mujer solitaria que narra sus pasiones, miedos y prejuicios protagonizando una singular historia de amor, odio y venganza en dos connotaciones isotópicas: 1) Amor y sensualidad y 2) Peligro, odio, venganza y muerte.¹⁰

Sergio Galindo expresa de manera imaginativa los peligros del amor y el desamor que, finalmente conducen a la muerte; configura en este imaginario literario la idea de paisaje narrado en tiempo y espacio, entrelazando los aspectos humano y social que, en conjunto elevan la narrativa a la categoría de paisaje de pueblo, al tiempo que contextualiza la realidad política del país y de los grupos de poder local. El texto da cuenta de las trasmutaciones emotivas de los personajes que protagonizan cada uno de los episodios, en una construcción literaria que explica la idea de paisaje de pueblo en el momento postrevolucionario.

⁷ F, Bradú 2009.

⁸ Yoon, Bong-Seo 2009.

⁹ Otilia Rauda fue merecedora del Premio Xavier Villaurrutia y llevada a la pantalla en el año 2000 por Alfredo Ripstein con la dirección de Dana Rotberg.

¹⁰ T. Díaz 2013.

Otilia Rauda. Los personajes

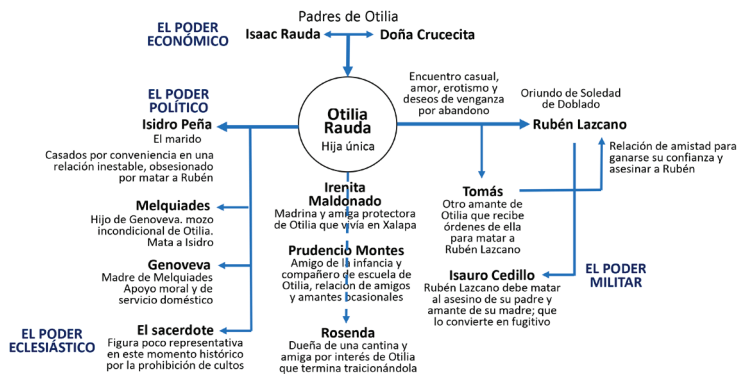


Figura 2. (Elaboración propia)

Los Viajeros, crónicas y relatos

Un lugar citado de manera recurrente en las crónicas de los siglos XVI al XIX por haber sido un lugar de paso obligado por el Camino Real del puerto de Veracruz con rumbo al altiplano fue la venta de Las Vigas, situado a seis leguas (25 Km.) de Xalapa y cuatro leguas (17 km.) de Perote. Las numerosas descripciones que Martha Poblett compila en *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos* (1992)¹¹, enriquecen la representación constitutiva del paisaje de pueblo de Las Vigas desde un abordaje procesual que se dibuja también en las vivencias de muchos viajeros nacionales y extranjeros que no pasaron por alto este lugar llevándolo consigo mediante su registro escrito. Desde el temprano 1584 en su *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, Antonio De Ciudad Real, hace referencia a la venta de Las Vigas: “(...) y entonces salió a dormir a una venta seis leguas de allí llamada de Las Vigas, donde por orden del guardián de Xalapa había tan copioso aderezo de camas y de cenar para doce personas que iban, que sobró para muchos pasajeros españoles que allí habían llegado.” Más adelante refiere:

Jueves 31 de diciembre, último día del año de 1587, salió el padre comisario al amanecer de la venta de Perote, y pasados dos o tres arroyuelos que descienden de la sierra nevada sobredicha, y andada legua y media, por entre pinares, de razonable camino, y andada otra legua [más] entre

¹¹ M. Poblett 1992.

pinares, llegó a otra venta que llaman de Las Vigas, junto a la cual corre otro arroyo; allí le dieron de comer y descansó un rato, [...] ¹²

Pero ¿qué podemos encontrar en los relatos y crónicas de estos viajeros que tengan relación directa con las determinaciones espacio-temporales contenidas en *El Bordo* y *Otilia Rauda*? Para una aproximación a esta relación, he aquí algunos fragmentos que en gran medida son coincidentes en momentos históricos distantes, con la atmósfera de Las Vigas dibujada por Sergio Galindo. En sus *Memoriales* de 1609, Alonso de la Mota y Escobar, escribe:

Estuvimos en esta villa hasta el día 15 (diciembre), que salimos por la mañana, y pasando por el pueblito de San Miguel del Soldado, La Hoya y varios ranchos, fuimos a comer a Las Vigas, sitio muy frío, montuoso y desabrigado, siete leguas. [...]. A otro día, que era víspera de Navidad, fui a dormir a Las Vigas, cuatro leguas. La mañana fue buena al principio, pero se descompuso con una niebla alta, fría y tan espesa en su elevación, que, no llegando abajo, llovían mucha agua los árboles de toda la serranía, que es grande y trabajosa, como saben los que han transitado este país, temible en todos tiempos y mucho más en tiempo de frío.¹³

Las descripciones contenidas en las dos obras de Galindo y en los diarios de viaje dan cuenta fehaciente de las particularidades de la geografía paisajística, físicas y socioculturales del pueblo de Las Vigas. En sus distintas narrativas podemos observar la fuerza del paisaje independientemente de sus temporalidades y recorte espacial sustentado en unas tramas literarias y pictóricas que son susceptibles de imponerse en tiempos tan distantes y en cualquier momento de la historia. La dimensión experiencial vertida en los diarios de viaje hurga en lo vivido, en la memoria que hace presente lo ausente configurando al igual un paisaje donde el cobijo y el frío se entrelazan.

La aisthesis del paisaje natural

Aproximación estética

Si para Simmel, la naturaleza es una realidad, una “cualidad interna, distinta al arte, a lo artificial, a lo ideal o histórico” de donde el paisaje se desgaja reconstruido por la mirada del ser humano que la aísla en unidades, y, donde la “impresión inmediata” es un proceso mediante el cual aprehendemos el paisaje como “una prolongación más estilizada de esa primera impresión”; para Dussel hablaríamos de la áisthesis, del acto de

¹² De Ciudad Real, Antonio. 1584. “Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España” (M. Poblett 1992, 94 y 103)

¹³ De la Mota y Escobar, Alonso. 1609; *Memoriales* (*Idem.*)

descubrir y captar la belleza natural a través de la subjetivación de nuestra corporalidad. El artista, dice, subsume la belleza natural en la obra de arte, la belleza natural que es captada e interpretada como una realidad que encuentra su sentido desde un mundo cultural. Esto ocurre con la naturaleza, el paisaje y la corporalidad tanto de los personajes de Sergio Galindo como con las primeras impresiones registradas en los diarios de viaje, fuentes para este estudio.

En *El Bordo*, desde el inicio de la obra, S. Galindo dibuja Las Vigas como un lugar de atmósfera indeterminada, inasible e indescifrable como un fantasma, pero a la vez, aunque pocas veces al año, visible y luminoso. Un paisaje en el que las mujeres, originarias de lugares tan cercanos como lejanos (Xalapa, Cuernavaca, España,) parecieran dibujar con las mismas herramientas, sus distintas historias; todas ellas fueron llevadas por sus maridos a un sitio al cual debieron adaptarse cumpliendo con un rol social propio de las familias adineradas. Un lugar que pareciera desaparecer y en su invisibilidad, “no se ve a un metro” “no se sabe dónde inicia el cielo”, sus habitantes, dedicados al cultivo del maíz, a la cría de cerdos, vacas y guajolotes, entre el frío, la llovizna y los relámpagos, intercambian su frialdad y desesperanza, como efectos de una vida tan dura como admitida: “aquí todos trabajamos” “La tierra y los animales son nuestro trabajo, nuestra vida.”

En este ambiente, la rudeza, extraída del cotidiano interactuar hombre-naturaleza, se acepta como algo natural que caracteriza el habitar de este pueblo. Un paisaje que encarnan los personajes contrastándolo con el calor de una Cuernavaca turística y la algarabía de un Veracruz agitado por el ir y venir de extranjeros y nacionales en espera del barco por donde habrían de llegar unos o partir los otros.

A través de Hugo y Esther, recién casados, Sergio Galindo traza las particularidades de Las Vigas y la primera impresión que ofrece es la de un sitio aislado, ensimismado, donde el frío y el viento helado con sus olores afrutados, se funden en una imagen de vejez y suciedad, dentro de un caserío humilde pero contradictoriamente alegre y cobijador, de calles escasamente empedradas donde las mujeres transitan presurosas por un espacio que pareciera hecho más bien para estancia de los hombres: “[...] había unos cuantos hombres [en los portales], parados a las entradas de las tiendas de semillas y abarrotes [mientras por] la iglesia, [...] avanzaba un grupo de mujeres enlutadas que dejaron de hablar y caminar para observarlos.”

La vida y la muerte se juegan en este lugar donde el instinto y la evasión buscan transgredir el destino de los personajes más jóvenes que muestran su desarraigo en sus deseos tan fuertes y reales como su vida misma [Lorenza sobre Eusebio, su hijo de tres años]:

[...] nunca sería campesino. Unos años más de ahorros y podrían volver a vivir en Jalapa. [...] Deseaba vivir en la ciudad, construir edificios de departamentos y vivir de las rentas (p. 39). Con Hugo casado, y viviendo

allí. [...] Dejaba de tener el único problema que le impedía pensar en abandonar Las Vigas. Ya no dejaría solas a su madre y a Joaquina [...] antes de los cuarenta esperaba estar bien establecido en Jalapa; y más adelante hacer un viaje a Europa.¹⁴

En *El Bordo*, las acciones que configuran la trama se suceden en medio de una geografía que impone sus condiciones, provocando, bien sobresaltos, bien agitada contemplación que recuerdan a *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar Friedrich (1818), un caminante en aislamiento y soledad, representación prototípica de lo sublime, propio del romanticismo. Coincidentemente se trata de un caminante ante el paisaje de Suiza, tal como lo equiparan los viajeros del siglo XIX: “Creeríase uno transportado a Suiza [...]”

El “monstruoso paisaje sin límites” donde Galindo sitúa ambas obras: *El Bordo* y *Otilia Rauda*, es captado y subsumido por sus personajes a veces como la contemplación de un “naranja-rubí del horizonte momentáneamente estancado en el filo de los cerros” o como la presencia de una ausencia guardada en la memoria, “[...] esa lluvia menuda tan lenta en su caer que parecía detenerse en el aire, recordaba los inviernos en las montañas de Austrias [...]” Una imagen que el autor delinea en sus detalles: “Llovió a diario durante más de dos semanas; los troncos de los árboles se cubrieron de musgo y los caminos de lodo. Hacía mucho frío. Los campos amanecían tapizados de hielo”. Más aún, es subsumido en el interior de sus cuerpos haciéndoles pertenecer a un orden superior:

El rostro de Otilia se transfiguró y así como el paisaje unos momentos antes se despojaba de la opacidad de la niebla para bañarse de sol, así ella, sin la suavidad de la naturaleza que torna casi imperceptibles sus movimientos, despobló su cuerpo de tormento y ropas” [...] “un follaje de luceros los enlaza, los ensalza, y se sumergen en cálidos ríos y son ellos los ríos.

Pero también es capaz de manifestarse como una realidad ingrata: “Fue un milagro -aunque un milagro ingrato- retornar a los sonidos del mundo: el distante mugido de una vaca, el graznido de un vertiginoso pájaro que pasa muy cerca del tejado [...]”

Xalapa, una ciudad que participa de las novelas de Galindo debido a su cercanía con Las Vigas, con unas condiciones climatológicas también cercanas, consigue penetrar al igual en sus personajes. Un paseo por el parque Juárez:

Resplandecieron de vida, como las plantas y las flores que perfumaban la ciudad y la llenaban de un esplendor y vitalidad. A ese esplendor contribuían la lluvia y la niebla. Una lluvia, por largas temporadas diaria. Una lluvia que no podía resistirse al llamado de la vegetación pues en mil casas habitaban selvas particulares y las cúspides de sus araucarias y hayas avizoraban los vecinos jinicuales y laureles alentándolos a no dejarse doblegar. La lluvia enclaustra a los niños [...] más no así a los mayores que caminan

¹⁴ S. Galindo 1960, 39.

[...] al paso habitual; la lluvia es parte de ellos [...] Tampoco la niebla los encierra, y allí van como fantasmas de sí mismos, apenas adivinados y apenas adivinando quién pasa en la otra acera y con quien [...]¹⁵

El paisaje bello y el paisaje sublime como lo distingue Kant, se nos presentan en las obras de Galindo como dos paisajes situados que nacen del mundo de sus habitantes, de sus añoranzas, miedos, y frustraciones en una continua tensión que les hace abdicar y pertenecer a “ese mundo exacto, lógico y simple de los pinos, el frío, la naturaleza.” [...] “Entonces pensó en Las Vigas como un paraíso olvidado; añoró bosques y laderas, las ráfagas de viento helado y resinoso y, sobre todo, la quietud que reina en el aire limpio donde sin duda perdería esta horrible tos cada vez más recia y ruidosa, y su pueblo no solo no le pareció un paraíso sino un perfecto sanatorio.”

Una subjetividad, que desde su corporalidad los personajes muestran tanto en palabras como en acciones: “yo tuve una impresión triste el primer día, no se veía a un metro de distancia por la neblina. [...] “comenzó a contarle como había sido su primer viaje a Las Vigas -a los once años- y cuán enorme, interminable, le había parecido no solo el paisaje sino la misma casa”. Francisco: “Viene una tempestad. Se asomaron todos, con el vaso en la mano, a ver el cielo. Un cielo de plomo sobre el ahora verde oscuro de los pinos, los campos de maíz repentinamente opacos, fundiéndose en el negro de los cerros.” [...] “Si viene recio el agua se nos va a meter al jacal [...]” “[...] si no es muy dura les va bien a las flores [...] si llueve mucho, Cristóbal tendrá pretexto para no llegar a dormir a su casa [...]”

Podemos decir que, tanto en *El Bordo* como en *Otilia Rauda*, Sergio Galindo capta y representa un paisaje sublime que hace de Las Vigas más que un escenario, un *actante* y un atractor por tomar el término de B. Latour. Su fuerza, de profunda sensación estética radica en la forma en que sus personajes, con su “ser en el mundo” heideggeriano, dan sentido a sus vidas tan cotidianas como impredecibles. Hugo de pie ante *El Bordo*: Aquí es mi escondite: “Había en el ambiente, en su quietud, algo capaz de borrar los odios, las limitaciones, las miserias”.

El lenguaje paisajístico del territorio

Aproximación fenomenológica

Captar la realidad desde el “ser-en-el-mundo,” es con Heidegger, dar sentido a las cosas a partir de nuestras experiencias, tiene que ver con entender el mundo como una totalidad con sentido. Y, tanto en las obras literarias de Sergio Galindo, como en los textos de los viajeros, puede observarse

¹⁵ S. Galindo 1986, 140.

cómo el paisaje también es captado desde el mundo propio y colectivo que habitan los personajes situados en un entorno físico geográfico que descubren o les pertenece y en un contexto histórico que comparten o les es ajeno. El mundo estético de cada uno se ve atravesado por el mundo cultural-histórico al igual que la dimensión literaria se ve atravesada por la dimensión experiencial.

El habitar y construir modos de vida caracterizados por las actividades cotidianas de los personajes, sus tradiciones, sus costumbres y sus propios imaginarios les hace asombrarse, adaptarse, querer huir, delimitar o expandir su entorno, significando la lluvia, la neblina, el frío, el viento, los aromas, los sonidos, los acontecimientos y las situaciones creadas. Las relaciones e interacciones que se producen motivadas por los roles sociales y familiares, por las vivencias, las pasiones, los deseos no cumplidos, van otorgando a las tonalidades del paisaje físico-geográfico un tono humano.

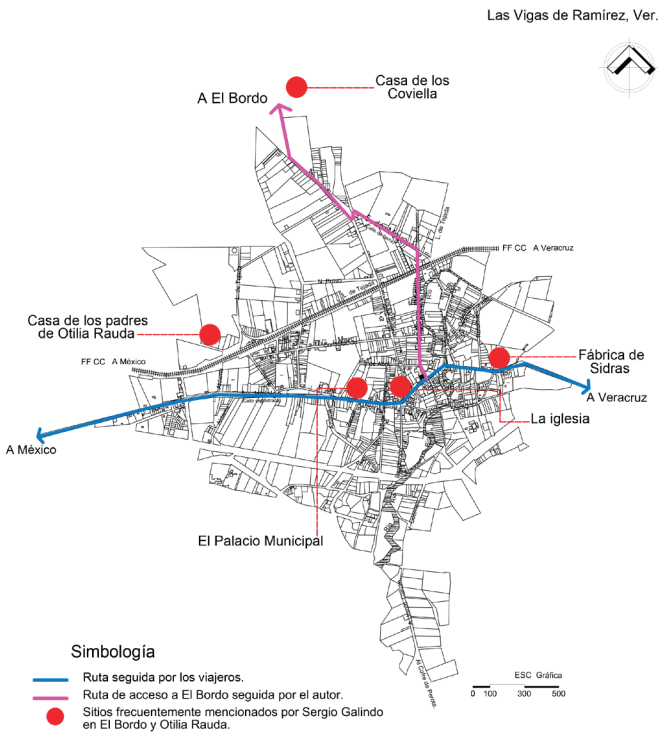


Figura 3. Representación gráfica de sitios preeminentes en la narrativa de Sergio Galindo. Elaboración propia.

¿De qué manera Sergio Galindo tiñe el paisaje natural de Las Vigas y le hace adquirir un tempo y un matiz humano que nos ayuda a singularizarlo? En el *El Bordo*, el autor hace visible la pérdida del mundo de Esther y la adopción de otro, el tránsito de su soltería al mundo de una mujer casada. Cuando llega por vez primera a Las Vigas, proveniente de un lugar cálido, se adentra a un mundo que no es el suyo, a un paisaje de neblina y frío donde, sabe, iniciará una nueva vida. Poco a poco descubre sus rasgos: los manzanos y pinos brillantes que bordean la carretera, el caserío con las torres de dos iglesias. Al adentrarse observa sus portales característicos y ayudada por su marido, identifica los lugares más frecuentados: la escuela, la panadería, las tiendas de abarrotes, el mercado, la casa del doctor. La imagen del pueblo se le muestra polvorienta y fría, “luego siguieron más de un kilómetro por un camino solitario.” [...] “¿Llegaré a querer esto? [...] “Unos segundos más el viaje habría terminado para siempre”.

El paisaje se nos muestra como si fuese una realidad dada, distinta a la realidad de donde se proviene, se trata de un paisaje intervenido, de un mundo que es descubierto y caracterizado como una totalidad. Un mundo que, al ser ajeno, es captado en su singularidad distintiva dentro de una estética que bien puede ser considerada natural, con todo lo que le conforma, y es capaz de afectar la subjetividad de quien por primera vez le confronta, de motivar imágenes y sensaciones que la memoria guardará o que, en el caso de los viajeros habrá de traducirse en registro escrito.

La experiencia de un paisaje hostil es en los viajeros de los siglos XVIII y XIX un motivo de evocación y memoria:

El temperamento se reconoce frío desde malpais en adelante. A las seis de la mañana en Las Vigas el termómetro marcaba once grados. [...] desde las tres leguas en adelante los árboles comunes son pinales muy derechos, altos y fornidos, de suerte que parece haberse dejado los países de América pasando repentinamente a los del norte de la Europa.¹⁶ [...] antes de llegar a la mitad del camino a Las Vigas se desató un norte sobre la costa y en un instante nos encontramos rodeados de nubes que se parecían sorprendentemente, tanto en apariencia como en efectos, a una niebla escocesa de noviembre. Nuestras capas no eran suficientes para protegernos del penetrante frío.¹⁷ “Creeríase uno transportado a Suiza, tanto más cuanto que la comarca es montuosa; está cortada por barrancos y cubierta de bosques donde domina el pinabete y la encina, además la brisa de la mañana es muy fresca en estas alturas. La comarca es desierta, el bosque claro y todo a propósito para una sorpresa.¹⁸

¹⁶ Antonio de Ulloa. (1777). “Descripción geográfica física de una parte de la Nueva España” (M. Poblett 1992).

¹⁷ Henry George Ward. “México en 1827” (*Ibid.*, 99).

¹⁸ Ernest de Vigneaux. “Viaje a México”. 1855 (*Ibid.*, 315).

Pero a la dureza del paisaje se suma la inquietud de un mundo desconocido provocando temor y desconfianza ante las señales que hacen sentirse al asecho:

[...] cada cien yardas de nuestra ruta [a Las Vigas], estaban marcadas por la triste erección de una cruz de madera, indicando, de acuerdo a [sic] la costumbre del país, la perpetración de algún horrible asesinato, en el punto donde era plantada. La espantosa escena afectaba por igual la vista y el corazón, por la asociación terrible que existía entre el caos físico que presentaba la tierra y los símbolos fúnebres de matanza humana perpetrados por el puñal de un asesino¹⁹.

La sensación de estar ante un paisaje que supera la experiencia vivida, acerca la aventura de lo incomprensible a lo sublime:

El aspecto de estos pasos de montaña excedían infinitamente en rusticidad salvaje al distrito cercano a Fondi, en Italia, y los diversos desfiladeros agrestes de los Alpes y los Apeninos; acompañados como estaban, además, por los innumerables signos de mortandad erigidos en toda dirección, que nos hacían mirar en forma instintiva alrededor en cada vuelta del camino, esperando ser asechados por una banda de rufianes proscritos, cuya intrepidez es algunas veces tan temeraria como para atacar aun a la diligencia, arrojando por tierra a los pasajeros con violencia, y son tan numerosos que desafían todo poder de resistencia [...].²⁰

Como territorio habitado, el paisaje de Las Vigas se ha descubierto con distintos lenguajes provenientes del imaginario, unos, de las experiencias vividas, otros, afectando de distintas maneras “la subjetividad mundana de quien vive dicho mundo”. Una subjetividad que para E. Dussel es “racional, emotiva, perceptual, sensible y estética simultáneamente,” determinando sus tonos y estableciendo su tempo, según las situaciones vividas.

En *Otilia Rauda*, la estética fenomenológica del paisaje se constituye en el ambiente propicio para desarrollar la historia de una mujer que desafía la moral de una clase pudiente en un pueblo serrano donde todo pareciera contenido, donde el poder del cura es aprovechado debido a sus propios relajamientos y donde se tensan los símbolos del poder local, donde la edad se cumple en concordancia con los ciclos de la naturaleza: en agosto, cuando es “la época de la manzana y de la molienda en la fábrica de sidras” y es propicio comer esos “chiles en nogada [...] preparados con el mejor jerez dulce español y el queso fresco de Las Vigas”, donde entre los perfumes del Jazmín y la madreSelva, se puede “tejer y destejer el futuro”, aunque otros, parecieran sucumbir y, como los curiosos cardos arrancados por el viento o por los años, de los más robustos encinos, su vital soporte,

¹⁹ Henry Tudor. “Relato de un viaje a Norteamérica comprendiendo México en una serie de cartas escritas en los años 1831-1832” (*Ibid.*, 272-273).

²⁰ Henry Tudor, *Ibid.*

sus vidas pareciera depender de otro viento que “los aproximara a un tronco al cual adherirse, o [de] unas piadosas manos [que] los transportaran de nuevo a la altura y dependencia de otras ramas [...]”

Un paisaje vivo donde una estética natural se gesta incontenible como la propia vida, así como Katya Mandoky lo propone y así como Sergio Galindo la descubre, la subsume y lo exterioriza al hacerla equiparable al más profundo existir de los personajes, donde el paisaje también puede volverse cómplice de los actos mundanos para salvar las vidas de quienes, como los forajidos, pueden no solo ocultarse tras los sonidos de la lluvia, del viento o de las ramas secas, sino desaparecer tragados por la niebla, a sabiendas de que “por esos rumbos se esfumaban todos los rastros y los habitantes de esas comarcas”, avivando visiones y leyendas.

Aproximación a la poiética del paisaje

Tanto las obras de Sergio Galindo como las crónicas y relatos de los viajeros nos dibujan ambientes situados espacial y temporalmente que podemos reconocer en las atmósferas narradas. A la emoción que produce el descubrir el paisaje natural y, a la vivencia que le da sentido, se incorpora ahora la humanización de la naturaleza para explorar una poiética del paisaje.

La poiesis en tanto proceso creativo y más particularmente productivo, precisa de técnicas y tecnologías que nacen de la relación histórica del ser humano con la naturaleza, del inacabable trabajo que moldea el entorno en el acto de habitar y preservar la vida.

La naturaleza, el mundo y la circunstancia husserliana están inscritas en el propio nombre de la población: Las Vigas. Una fisiografía montañosa propia del Bosque de Niebla con amplísima variedad de árboles y ecosistemas biodiversos impuso una particular forma de habitar. Al abrazar el camino que comunicaba Veracruz con la capital del país, a la orilla de un cruce de río, surgió una venta, pues los viajeros demandaban descanso y abrigo y, para acceder a ella se construyó un puente con vigas de madera. De esta suerte, el paisaje donde se erigió la venta se irá paulatinamente moldeando, sumando servicios y dando forma a un singular vecindario con casas hechas con tablones y troncos de árboles, y cubiertas de tejamanil. Los viandantes así lo asentarán en sus diarios de viaje:

[Entramos] al pueblo indio Las Vigas, construido con tablones y troncos de árboles, y tejados de tejamanil al igual que las casas de los pueblos montañosos de Noruega y los Alpes.²¹ [...] Pasamos por la aldea de Las Vigas, que, al decir de Humboldt, es el punto más alto de del camino de México. Las casas de este vecindario son de estructura diferente de la de las tierras

²¹ William Bullock. (1823). “Seis meses de residencia y viajes en México” (M. Poblett, 57).

bajas; están hechas de madera de pino; de cada árbol se saca una sola tabla que tiene 3 pulgadas de espesor, y anchura igual al diámetro del tronco; las desbastan con hacha, y quedan muy bien ajustadas [...]. Los pisos de las habitaciones son del mismo material, y los techos, de tejamaniles. La estructura de las casas indica un clima más frío que el de las tierras que acabamos de atravesar; y lo mismo manifiesta también el aspecto de sus moradores, que son más fuertes y robustos que los habitantes de los llanos que bordean el mar.²²

El paisaje se define en la mirada y en la percepción de los viajeros, en las circunstancias que viven, en el entorno que les rodea, y este captar la realidad que les envuelve es en gran medida coincidente al referirse a la fisonomía del pueblo de Las Vigas, a sus atmósferas y de alguna manera a la actitud hospitalaria de la población:

[...] había tan copioso aderezo de camas y de cenar para doce personas que iban, que sobró para muchos pasajeros españoles que allí habían llegado.²³ Después de desayunar, a la acostumbrada hora de las doce, con huevos y frijoles, sustituyendo con una botella de vino tinto que traíamos el té y café que no pudimos conseguir, salimos de Las Vigas [...].²⁴

La mirada escudriña los detalles o se aleja hasta captarlo todo buscando coincidencias o contrastes:

[...] febrero 18. Partimos a las tres. Las Vigas es la primer parada, (sic) y el día comienza a apuntar cuando llegamos a este punto. Es un villorrio pintoresco, cuyas casas construidas con tablas sobre un basamento de piedra, se unen con clavijas de palo, haciendo un efecto original. Creeríase uno transportado a Suiza, tanto más cuanto que la comarca es montuosa; está cortada por barrancos y cubierta de bosques donde domina el pinabete y la encina, además la brisa de la mañana es muy fresca en estas alturas.²⁵

Con un tempo trasladado a las vivencias de los viajeros y de los personajes de las obras, el paisaje natural y los contextos históricos ambientan el espacio-tiempo que acoge las trasmutaciones emotivas de los personajes, su sentido existencial objetivado en los espacios que dan forma al paisaje de pueblo.

Así podemos observar en *Otilia Rauda* el perfil que Sergio Galindo ofrece de Las Vigas: un pequeño pueblo agrupado alrededor de una plaza central con su representativa iglesia, donde tras la imagen de un típico pueblo mexicano se esconden sus deseos, sueños y esperanzas.

²² Brantz, Mayer. (1841). “Lo que fue y lo que es” (*Ibid.*, 85).

²³ Antonio De Ciudad Real. (1584). “Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España” (*Ibid.*, 94,103).

²⁴ Henry Tudor (*Ibid.*, 272-273).

²⁵ Ernest de Vigneaux. (1855). “Viaje a México” (*Ibid.*, 315).

[...] los tejados de la antigua y deteriorada construcción de un piso cuyo frente, un portal, ostentaba en forma desoladora la incuria y pobreza que –a principios de los cuarenta– mostraban casi todas las casas de Las Vigas. [...] desde que se pavimentó la carretera que unió Las Vigas con Jalapa y el Puerto, por un lado, y por el otro con Perote y Puebla, ese tramo del camino quedó en desuso, como una calle muerta.²⁶ Aquellos años [...] fueron de marcha irregular por el estallido de la Revolución pues, aunque pocos ecos tuvieron en el pueblo sí paralizó su vida en numerosas ocasiones. Allí los cambios no fueron ni muy grandes ni menos aún profundos. Cuando años más tarde el agrarismo hizo su marcha triunfal por el estado.²⁷

Esta descripción pinta con palabras el ambiente del pueblo para que el receptor pueda apreciar y reconstruir en su imaginario la realidad descrita.

Ante sus ojos en línea casi recta, hacia abajo, el sendero se cortaba primero por una pequeña barda de piedras musgosas que demarcaba el principio de la huerta, donde añosos ciruelos, membrillos y manzanos extendían sus retorcidas ramas cuajadas de flor en pleno invierno [...]; abrió los postigos y a través de los visillos de encaje contempló el jardín mustio y mojado; un chipichipi silente hacía gris la atmósfera. [...] se internó en la serpenteante calle de Aldama con sus comercios cerrados por la celebración de la Independencia. Las banquetas estaban más animadas que antes y todos los transeúntes, ataviados con sus mejores ropas, dirigían sus pasos al mismo sitio: la plaza y la calle Hidalgo [...]²⁸

El entorno construido producto de la relación simbiótica, ser humano/naturaleza, como el acto de fabricar lugares, no está ausente en el acto de fabricar paisajes, de ello dan cuenta los viajeros, de ello da cuenta Sergio Galindo, de ello damos cuenta al hurgar en los textos elegidos. El paisaje es así resultado de una poética ininterrumpida que conlleva el acto de fabricar lugares para alguna intención humana. Y así como la naturaleza precisa de una tecnología natural, propia de los procesos de lo vivo, el ser humano como entidad viva, precisa de su entorno, y, situado, como lo observó Ortega y Gasset: *soy yo y mi circunstancia*, actúa y hace nacer una estética propia.

Conclusiones

Varios aspectos destacan al explorar el paisaje de Las Vigas, el primero tiene que ver con la selección de los textos utilizados, el segundo con las claves de exploración, las dimensiones y categorías que orientaron estos primeros trazos y el tercero, con los resultados divididos éstos en la inter-

²⁶ S. Galindo Op. cit., 27-31.

²⁷ *Ibid.*, p.80.

²⁸ *Ibid.*, 186.

pretación del propio paisaje del caso estudiado, sus implicaciones patri-moniales, así como sus implicaciones epistemológicas e historiográficas.

Selección de textos: Aunque se partió de la hipótesis de que las obras literarias que mejor retratan el paisaje de pueblo son las que escriben los llamados “autores de la posrevolución,” acercarnos a dos obras del veracruzano Sergio Galindo -*El Bordo* publicada en 1960, con una trama que acontece en los años cincuenta, y, *Otilia Rauda*, publicada más de dos décadas después, en 1986, pero con una trama ubicada en las primeras décadas del siglo XX mexicano, ambas situadas en Las Vigas, Veracruz, permitió interpretar la manera en que el autor dibuja el paisaje del mismo sitio en una temporalidad que abarca poco más de la mitad del siglo, además de los paisajes de ciudades como Xalapa, la ciudad de Veracruz y los rasgos de algunas otras ciudades incluidas en los textos literarios. El hecho de que el autor sitúe dos obras en el mismo lugar supone un apego al lugar y las posibilidades estéticas que en este encontró. Se observa en la primera de estas dos obras, la relevancia del paisaje natural y la manera en que este participa de las emociones de los personajes elevándolo a un personaje más que de alguna manera marca el tempo-ritmo de la trama.

Puede decirse que en *El Bordo* el paisaje constituye el leitmotiv, más aún, encarna la trama de la obra colocando la historia en un segundo plano. No obstante, en ella se tejen las motivaciones de los personajes desde un realismo que deja ver la forma en que se establecen las relaciones humanas y familiares, pero también las relaciones sociales ligadas a un contexto histórico, el de la posrevolución. En *Otilia Rauda*, en cambio, los sucesos y el contexto histórico toman el mando colocando a la localidad y su paisaje natural como el escenario de los acontecimientos, pero este se resiste pudiendo actuar como un cómplice o hacerse presente en los sentimientos más profundos de los personajes. Ambas obras describen con detalle las atmósferas en que se desenvuelven, donde participan, además de las condiciones físico-geográficas de la región, el trazado de sus calles, la forma de sus casas, los materiales constructivos, sus espacios constitutivos, lo que pueden compartir o distinguirles, así como los referentes espaciales colectivos y los que abrazan la intimidad deseada. Motivos por los cuales ambas obras constituyen referentes importantes para el ejercicio realizado.

Incluir las crónicas y relatos de los viajeros nacionales y extranjeros de los siglos XVI al XIX, compiladas por Martha Poblett, permitió observar cómo la fuerza del paisaje permea en la mayoría de quienes descubren el sitio y registran sus experiencias; en ellas queda impresa también, la imagen de la población, las edificaciones, los materiales y sus características constituyéndose en evidencia histórica pero también en fuente para la interpretación del paisaje. La importancia de estos textos, referidos al mismo sitio, permiten interpretar al paisaje en sus distintas dinámicas históricas, pero también en sus permanencias.

Dimensiones y categorías de observación: Al trabajar con obras literarias que participan de una dimensión imaginaria y que en tanto arte del lenguaje constituyen una unidad que debe ser apreciada en sus modulaciones, su análisis, para encontrar las claves que se sintetizan en el paisaje, nos condujo a asir las obras a través de sus personajes ¿quiénes son éstos? a observar la forma en que se articulan las tramas de los acontecimientos a intentar desentrañar la relación que guardan con los sitios y sus temporalidades, encontrando una relación simbiótica entre espacio-tiempo, atmósfera y paisaje. La dimensión imaginaria, clave en el ámbito de la literatura, resultó clave también para desentrañar los elementos que se conjugaron en los paisajes vividos y narrados.

En cuanto a los diarios de viaje, las experiencias contenidas permitieron una aproximación al paisaje desde otra dimensión donde también juega la memoria y la imaginación. Al tratarse de textos escritos se decidió por un tratamiento similar encontrando tanto en las obras literarias como en los diarios de viaje: emociones, sucesos, experiencias, ambientes, mundos, atmósferas y personajes que encarnan paisajes. Desde esta perspectiva, las obras literarias en su dimensión imaginaria conjugan las vivencias del autor y las vivencias de los personajes, como las crónicas de viaje en su dimensión experiencial recogen la imaginación y la memoria de quienes escriben ante el desafío que supone adentrarse a un territorio desconocido. El paisaje se coloca así en una frontera borrosa entre realidad y ficción.

Claves de exploración: Habiendo definido las categorías de análisis, más propias de los textos literarios y partiendo de la idea de que el paisaje es una noción que emana antes que del campo artístico, del campo de la estética, aún de una estética situada como lo propone Enrique Dussel, se exploró la forma en que el entorno geográfico es captado como sensación estética y traducido en paisaje por el autor a través de sus personajes, como por los viajeros a través de sus registros. Otra clave mediante la cual se exploró la forma en que el lugar habitado y el tiempo histórico configuran un paisaje que es vivido por los personajes y los viajeros desde sus propios mundos, afectándolos en sus particulares formas de relacionarse con su entorno y con su historia, proviene de la estética fenomenológica. Al igual, una estética situada desde el lugar de la enunciación. El paisaje es hasta aquí una subjetivación que se subsume desde una singularidad mundana capaz de objetivarse en múltiples significados.

La tercera clave de exploración descubrió en las distintas narrativas del autor y de los viajeros la poética del paisaje. Las distintas formas paisajísticas nos dibujan un entorno esculpido por el tiempo, su percepción, bien mediante un paneo, admite recorrer el trazado sinuoso de sus polvorientas calles, sus casas con portales, sus techos inclinados, aquí la iglesia, allá la escuela..., bien mediante una foto fija, detenerse en los detalles o utilizando un *zoom in* penetrar en las geometrías espaciales, en las técnicas

constructivas de una casa, de una venta. El paisaje es forma, y la forma es cultura, pero también es arte, y su percepción es interna y es externa. Aquí la poética del paisaje adquiere relevancia.

El paisaje de pueblo en Las Vigas. Representación literaria e interpretación: Las Vigas, hoy denominada, de Ramírez, en honor a un reconocido pedagogo de ahí originario, se reconoce en los paisajes que le han configurado y le han significado. En ellos la riqueza de un entorno le ha provisto de variados tonos y matices, de opacidad y transparencia ante una fisiografía que desafía la singularidad de los paisajes, siendo esta diversidad, la causa de su singularidad. En sus paisajes, la continuidad de sus formas construidas y la pátina del tiempo se pierden a veces en la espesura de la niebla o se revelan en sus detalles queriendo opacar con su nuevo colorido, la ausencia de lo vivido, la presencia de un paisaje perdido, de lo que fue y ya no es.

Ascendiendo por su entorno montañoso, en Las Vigas se tiene la impresión de caminar sobre las nubes concitando fascinación y temor. Aún quedan testimonios de sus antiguos empedrados, de las arquerías, adintelamientos y soportales, de los zarzos, de la otrora majestuosidad de sus amplias edificaciones, de los vientos afrutados, de la algarabía cuando por primera vez paró el Ferrocarril Interoceánico y del impacto que para la población supuso la apertura del libramiento carretero en 1952.

Hoy, fachadas de cristal espejo alternan con portales fracturados y losas de concreto, grandes anuncios por aquí o allá donde se ha abierto una farmacia, se han aperturado vanos, subdividido sus casonas bicolores, agregado segundos pisos, ante la indiferencia de una población que busca satisfacer sus necesidades económicas y su imagen modernizadora.

La ciudad es tiempo y es historia, es proyecto y es suceso, dijo alguna vez A. Rossi. Es manufactura que encierra en sus cambios y permanencias, la complejidad de sus formas y la poética de sus paisajes.

Implicaciones patrimoniales: No solo los valores culturales, urbanos o arquitectónicos que se puedan atribuir a sus formas construidas, los valores físico-geográficos y ambientales de la región donde se asientan, también la historia y la memoria contenida en la significación dinámica de sus paisajes pueden justificar la valoración de las poblaciones como patrimonio. La multiplicidad de paisajes que podemos percibir y significar sobre Las Vigas de Ramírez y sus formas de habitar nos acerca a una estética fenomenológica y poética que trasciende la materialidad tangible de lo edificado. Explorar las claves patrimoniales de los lugares habitados conduce a explorar nuestros sentidos y los de quienes dibujan o encarnan sus paisajes.

Implicaciones epistemológicas: El paisaje, en tanto término que proviene de los campos estético y artístico con matices históricas y culturales, fungió como categoría madre haciendo visibles las sombras que la luz oculta.

De ontología relacional, el concepto alude, más allá de la imagen representada en las fuentes literarias, a la subjetivación de atmósferas, ambientes y lugares, a las emociones que median entre lo observado y quien observa. Implica la posición y corporalidad de quien describe. Es al mismo tiempo un concepto conjugado donde imbrican personajes (habitantes, experiencias), entornos (ambiente, tonos y matices), atmósferas y lugares habitados (significado, imaginado, evocado) que se expresan en particulares tempos y ritmos. Hurgar en la idea de paisaje requiere aproximación a otros campos disciplinares en la búsqueda de distintos modos de aproximación.

Implicaciones historiográficas: El paisaje de pueblo como noción y construcción epistemológica se advierte útil para la tarea historiográfica en tanto aproximación metodológica para reconocer en los pueblos mexicanos la potencialidad de sus paisajes habitados. Además de hurgar en fuentes originarias y testimoniales en búsqueda de datos a partir de los cuales establecer premisas explicativas de la imagen que pueda describir un sitio, el acercamiento a otros campos de valoración como son los estéticos y artísticos pueden aportar instrumentos, metodologías y vías de análisis enriquecedoras para la labor historiadora. Las obras literarias que abrevan en los sentimientos de la posrevolución pueden en este sentido, aportar a la formulación de nuevas hipótesis.

Cierre: Este texto resulta de un primer trazo de exploración que quiere abrir perspectivas de aproximación metodológicas y críticas a partir de colocar la idea de paisaje como un concepto central. Si, efectivamente, pensado como término “se ha vuelto difuso” como afirma Amaya Larrucea, común y aún gastado en los campos de la geografía, el arte, la arquitectura y el urbanismo; pensado como noción compleja, de contenido teórico-empírico estético e histórico, puede resultar útil al implicar una multidimensionalidad de miradas para explorar los valores patrimoniales de los paisajes habitados en nuestro país.

Referencias

- BRADÚ, Fabienne. (1988). “Crónica de narrativa”, *Vuelta*, núms 133-134, diciembre de 1987-enero.
- GALINDO, Sergio. (2013). *Otilia Rauda*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- BUENO GUSTAVO. (1978). *Conceptos conjugados*, El Basilisco, 1ª época, número 1, páginas 88-92. <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm>
- CASSETA, Germán. (2007). *Ventajas de la ontología relacional en la Teoría del Vínculo de Pichón Rivière*; Ponencia presentada en el I Congreso de Psicología de la Facultad de Psicología, de la Universidad Nacional de Córdoba, en junio de 2007.

- DUSSEL, Enrique. (2020). Curso virtual. *Estética de la liberación latinoamericana*: UNAM.
- GARCÍA Díaz, B. y Pérez Montfort, R. (2001). *Veracruz y sus viajeros*. México: Banobras; Gobierno del Estado de Veracruz, Grupo SANSCO.
- GARCÍA Díaz, Teresa. (2013). *Otilia Rauda: eros y thánatos* (Prólogo) Sergio, Galindo, (2013). *El Bordo*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- LARRUCEA Garritz, A. (2016). *País y paisaje. Dos intervenciones del siglo XIX mexicano*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM.
- MANDOKI, Katya. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- MÉNDEZ, Eloy. (2019). Protocolo del proyecto *El Patrimonio cultural y natural en el paisaje de pueblo en la literatura*. Formulación de un método desde los imaginarios locales aplicado a una forma de representación en obras jaliscienses de la posrevolución mexicana (1947-1963). Texto inédito.
- MOULINES, C. Ulises. (1998). *Esbozo de ontoepistemosemántica*. en *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*, Vol. 13/1, N° 31, segunda época, 141-159. Consultado May 1, 2020, from www.jstor.org/stable/23918036
- POBLETT Miranda, Martha. (1992). *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*, México: Gobierno del Estado de Veracruz. Tomo I-V.
- SIMMEL, Georg. (2013 [1907, 1911 y 1913]). *Filosofía del paisaje*, Madrid: Casimiro.
- TORRES, Vicente Francisco. (1986). “*Otilia Rauda, la novela que he trabajado a lo largo de mi vida*”, *La Palabra y el Hombre*, Xalapa: Universidad Veracruzana, núm. 59-60.
- VÁZQUEZ Rentería, Hugo. (2012). “*Postales para un tráiler*” (Prólogo) Sergio, Galindo, (2012). *El Bordo*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- YOON, Bong-Seo. (2009). *El cuestionamiento social en Otilia Rauda, de Sergio Galindo*. Sincronía N° 53 Winter.
- ZACARÍAS Capistrán P., Winfield Reyes, F. N., Hernández Bonilla, M. (Coords.). (2013). *Las Vigas de Ramírez. Pérdida y permanencia de una memoria urbana colectiva*, Veracruz, México: Facultad de Arquitectura, UV.
- ZUBIRI, Xavier, 1993, *Sobre el sentimiento y la volición*, Madrid: Alianza Editorial.

Segunda parte

Paisajes urbano territoriales

Introducción a la *Segunda parte*

MILTON ARAGÓN

SYLVIA CRISTINA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

El paisaje es la forma estética del territorio que emerge ante la mirada de quien lo recorre. Ya sea desde el aire o la tierra, el paisaje territorial produce una narrativa visual desde sus topofomas naturales o las huellas de las intervenciones humanas. Correspondiendo su narrativa a dos sentidos: el natural y el humano. En el natural, el paisaje territorial es producido por los efectos del tiempo, el clima y las especies biológicas. Mientras que el humano, corresponde al producido por el uso y necesidades de los humanos, como son las minas al aire libre, presas, caminos y, sobre todo, las ciudades. De tal forma que el paisaje territorial no se puede desvincular de lo urbano. Por lo que se le considera un continuo representando por una serie de paisajes urbano-territoriales que construyen un mosaico de paisajes visible desde el aire. Paisajes que adquieren su sentido desde las singularidades de cada territorio. Singularidades paisajísticas que se analizan en los textos: *Chihuahua Apache* de Javier Ortega Urquidi, *Asesino Solitario* de Élmer Mendoza, *Tijuana Inn* de Hernán de la Roca y *Todo lo de las focas* de Federico Campbell, así como *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño. De ahí que los diversos capítulos que componen esta segunda parte abarcan desde territorios apaches, dinámicas sociales en ciudades nortenas y el consumo cultural del espacio de la Ciudad de México.

El primer capítulo que compone este apartado es: El habitar, el sentido del lugar e imaginarios en *Chihuahua Apache* de Javier Ortega Urquidi, texto en el cual Ramón Leopoldo Moreno Murrieta y Leticia Peña Barreira, exploran desde los imaginarios espaciales, el sentido de lugar del territorio Apache y su construcción del paisaje. Pues el sentido de dicho paisaje es el natural. Abarcando diferentes ecosistemas como los son los áridos y los boscosos, que a su vez producen las prácticas sociales y del habitar al estar fuertemente relacionadas con las características ambientales. El paisaje narrado es abordado por los autores a partir de los siguientes ejes de análisis: conceptos de habitar, lugar e imaginario y su relación con la vida cotidiana; los escenarios y relatos de la comunidad apache; la construcción del espacio social, paisaje y habitar en Chihuahua Apache. De tal forma que los paisajes narrados de los ecosistemas boscosos y áridos, dibujan las manifestaciones sociales, históricas y arquitectónicas de la mitad del siglo

xix. Donde la vida del apache muestra la defensa de su territorio ante la amenaza de los invasores. Los relatos y discursos en *Chihuahua Apache* describen diversos momentos de los enfrentamientos, así como de la discriminación hacia esta etnia por parte de los colonizadores.

El abordaje de los escenarios y los relatos del paisaje se ubican en el antiguo presidio de Janos -hoy el Pueblo Mágico de Casas Grandes-, donde cada uno de los integrantes tenía asignados roles específicos, en su mayoría en torno a la guerra. Con divergencias y diferencias en relación con el espacio social entre jóvenes y adultos en el interior de la comunidad. Buscaban espacios de paz y tranquilidad. Los paisajes sociales y culturales en la vida de la comunidad Apache se daban con la participación de los jóvenes, la inseguridad que sentían debido al rompimiento del tratado de paz que los convertía en agente de la guerra como defensa de sus principios y los resultados por estos hechos. El espacio del imaginario del habitar en esta narrativa habla de escenarios de la conducta y acción social e individual del hombre.

El segundo capítulo titulado: El paisaje narrado en el montaje de escenarios de miedo en Culiacán en *Asesino Solitario* de Élmer Mendoza, escrito por Sylvia Cristina Rodríguez González, su tema central son los imaginarios urbanos del miedo y como el montaje de diversos escenarios en Culiacán es una de las representaciones que configuran el paisaje literario en la novela de Élmer Mendoza, situada en un ambiente de los años noventa. Al ser una novela negra, de género policiaco, su narrativa dramática permite pasar del relato a la puesta en escena de los personajes en las dimensiones física y emocional acompañadas de un lenguaje simbólico. Destacan el paisaje constituyente y constitutivo, entre los que se prefigura el paisaje imaginario, el cual no es narrado en la novela, pero se ubica entre la relación de espacios y hechos. En el paisaje se configuran las atmósferas de la integración del territorio por los tres ríos, la ciudad aplastada y la informalidad. Se consolida el imaginario de la inseguridad y se expone el imaginario de la ficción

En ella se compaginan escenas que muestran planos y contraplanos -del espacio urbano de Culiacán- que desarrollan una trama de la que se construye una narrativa del miedo en la ciudad. Entre ambientes de inseguridad e incertidumbre se expone un imaginario colectivo que prefigura un paisaje radical entre lo bueno y lo malo. Hay reacciones y deseos que transitan entre un ambiente de escenarios tematizados, se exponen lenguajes simbólicos que narran, a través de su personaje central, una ciudad ordenada que expresa un espacio vivido del encerramiento. Configurando escenas de inseguridad, así como, recreando escenarios de ficción con diferentes itinerarios durante sus escasos recorridos reales por la ciudad.

En el capítulo Paisaje y mito de la ciudad del vicio en *Tijuana Inn* de Hernán de la Roca y *Todo lo de las focas* de Federico Campbell escrito

por Alberto Almejo Ornelas y Aurora García García de León, se busca el paisaje de la ciudad fronteriza del norte. Ciudad con una gran diversidad de estilos, lugares e identidades, así como una toponimia sumamente compleja que la vuelve intersticial y laberíntica. El paisaje de los lugares de la frontera norte, ha sido narrado como espacios en pugna, representados por la aridez, la hostilidad y el caos. La condición fronteriza de Tijuana detona muchos de los acontecimientos que marcan su historia, incluso que la frontera motivó a su fundación, y sus orígenes se remontan a rancherías reconocidas como punto de paso e intercambio de mercancías en las aduanas. La frontera es un elemento plagado de significados de una serie de implicaciones que van desde la ideología de justicia e ilegalidad, principalmente hasta los deseos del sueño americano. Basadas en la crisis de identidad en el imaginario de la frontera norte, configurando paisajes polisémicos y atmósferas específicas dedicadas al turismo y a las actividades lúdicas, enfocado en la Tijuana pos-prohibición. En el capítulo estos fenómenos se analizan desde dos manifestaciones literarias - conocidas como *border writing*- que tienen lugar en la frontera.

En *Tijuana Inn* de Hernán de la Roca se describe a una Tijuana de los años veinte del siglo pasado, como ciudad del vicio. Época en la que se construye el imaginario que da pie a la leyenda negra de Tijuana. El personaje de Gloria Zaragoza cae en los abismos del vicio y el placer en escenarios que llevan a la mente de los paisajes urbanos en torno al gran hipódromo Aguascaliente. Se analiza desde sus dimensiones cronotópica, estructural, comunicativa y subjetiva. Mientras que En *Todo lo de las focas* de Federico Campbell, se sitúa en los años setenta. Donde se narran tres tiempos históricos de la ciudad de Tijuana y, por lo tanto, tres ambientes yuxtapuestos. Enfocada en la prohibición gringa con la promulgación de la *Ley Volstead* en Estados Unidos, conocida como ‘ley seca’ o la ‘era de la prohibición’ en un ambiente de *glamour* y opulencia. Teniendo como punto en común la construcción del paisaje urbano desde la vida nocturna.

Como cierre de los trabajos sobre los paisajes urbano-territoriales, Mariano Castellanos Arenas analiza un clásico contemporáneo de la narrativa latinoamericana en: Lectura cartográfica del paisaje del DF, en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. En este capítulo, se describe el espacio de la ciudad mediante la superposición del espacio y el tiempo. Aparecen elementos significativos de las dinámicas urbanas como es el metro de la Ciudad de México. Corresponde a una obra desde la perspectiva de análisis del sistema espacial. Registra los itinerarios, las escenas y la trama con arte performativo y los desplazamientos por el espacio urbano, presentes un mapa simbólico generado en un sistema espacial. En donde la atmósfera envolvente de la narración de Roberto Bolaño, situada en el Distrito Federal –hoy Ciudad de México- corresponde a fragmentos de su

vida en dicha ciudad. Por lo tanto a una geografía íntima que representa sus lugares más significativos.

Los protagonistas trazan un itinerario que da forma al paisaje como un sistema cartográfico de formas, procesos y acontecimientos. Construyendo el paisaje de la Ciudad de México entre calles, bares, cafés, edificios históricos, el cine, la radio, la televisión y la música. Un paisaje simbolizado por la bohemia de un grupo de artistas y poetas. El ritmo del relato es urbano, entre espacios abiertos, peligrosos y empobrecidos. Entre el amor y el sexo se dibuja la ciudad. Entre la realidad y la ficción. El ex Distrito Federal narrado por Bolaños, tiene un valor simbólico y la identificación de los lugares desde la experiencia especial y sus lugares significativos por sus itinerarios bohemios y llenos de añoranza. La ciudad se expresa como lugar de la memoria, donde el paisaje, formar parte de una geografía íntima.

Como se podrá ver, lo que entreteje los distintos capítulos que componen la segunda parte del libro, es la relación entre los usos espaciales y las experiencias e identidades que ahí convergen. Pues las representaciones que emanan de dichas narrativas refieren a un territorio que defender del invasor; una ciudad estigmatizada por el miedo y el crimen organizado; una ciudad del vicio y el placer y una ciudad de la bohemia. De donde se construyen una diversidad de paisajes literarios, simbolizados por sus imaginarios que los dotan de sentido y pertinencia. Delimitados desde la cotidianidad de sus personajes. Los paisajes urbano-territoriales narrados en las novelas que aquí se exponen, permiten describir atmósferas nacionales en diferentes etapas históricas, que entre escenarios de la vida cotidiana y otros tematizados.

El habitar, el sentido del lugar e imaginarios en Chihuahua apache

RAMÓN LEOPOLDO MORENO MURRIETA

LETICIA PEÑA BARRERA

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

ramon.moreno@uacj.mx

lpena@uacj.mx

Resumen

Hoy en día la vida cotidiana del estado grande de la república mexicana se ve inmersa en diversas situaciones sociales, económicas, urbanas, arquitectónicas, históricas, culturales, literarias que hacen de estos núcleos atractivos para entender la actividad turística que se genera en su interior, ante dicha situación.

El vasto paisaje en Chihuahua permite abordar su construcción desde diversas ópticas en las que es posible construir un medio ambiente específico mediante las historias, culturas y grupos en los cuales se concreta un habitar derivado de la novela Chihuahua Apache.

Las figuras territoriales que se incluyen en la diversa obra literaria del estado grande de México retratan varios escenarios donde se ilustra la naturaleza, el medio social que se generó en distintas épocas históricas y sobre todo la conexión arquitectónica, cultural e ideológica que se manifestó en ellas.

La esencia de esta propuesta parte de visualizar desde el orden de la fenomenología, del espacio y el lugar como elementos generadores de nuevas relaciones que ahí ocurren apoyados en el uso de cartografía y fotografía además de la observación no participante para la comprensión de las acciones e interacciones que ahí ocurren.

Introducción

Considerando que el habitar es un proceso donde los habitantes de una comunidad determinada realizan en un entorno determinado, el cual permite

construir distintas relaciones en esa área donde se asientan o desarrollan sus interacciones que construyen lazos entre individuos y grupos.

Por otro lado, el medio natural y social que definen una determinada zona para explicar las condiciones en que los individuos se asientan y empiezan a formar parte de la idea de su espacio o mejor dicho del lugar donde desarrollan condiciones de vida distinta, además de que empiezan a delinear las manifestaciones directas en su familia, vecinos o amistades en los cuales se vierten esas actuaciones

Con el desarrollo individual o grupal se establecen actos propios internos o externos los que afectan o influyen el lugar y el entorno donde se asientan además de conocer el impacto que tiene en el medio social, natural, histórico, arquitectónico que cobija la acción de los actores que intervienen en esas interacciones.

Aparece en el escenario de un Estado que por su extensión territorial es el más grande del país y en la cual se insertan las dimensiones de los grupos que en él habitan y que forman parte de los mosaicos históricos, sociales, arquitectónicos, urbanos, entre otros que, dan vida a una parte fundamental de su territorio, sus residentes.

El paisaje, habitar y lugar construyen imaginarios importantes y de relevancia en la comunidad de Chihuahua, sobre todo con la descripción de los usos y prácticas que se narran en la novela regional, aparecen en ellas las haciendas, los presidios y aldeas como expresiones de los grupos que dan vida e historia a las comunidades en donde se realiza la acción de los apaches, los blancos y militares, en algunas situaciones que se generan en esta novela, los escenarios donde se realiza la acción se construye un habitar concreto con los actores que se mencionan.

Las formas de interacción que se realizan en Chihuahua Apache van identificando el modelo de comunidad que se gestan al interior de las formas que se mezclan entre paisajes físicos rodeados por sierra, montaña, y desierto, en los usos, prácticas de los residentes de las haciendas, Aldeas y Presidios, dibujan en el entorno de actuación de los apaches y los blancos una lucha por determinar cómo se fotografía el lugar y da origen a un paisaje de inclusión y exclusión de quienes intervienen en estos relatos.

Bajo esta perspectiva interesa conocer y rescatar las condiciones que se dan en las comunidades de Chihuahua, la presencia de distintos grupos étnicos en la literatura regional y cuyas manifestaciones sociales, históricas y arquitectónicas se sitúan a mitad del Siglo XIX, en donde la vida cotidiana del Estado se presenta en contexto regional de tipo costumbrista, donde las relaciones sociales y culturales se basan en la estructura de clases. La intención general de este capítulo es describir y analizar el contexto que rodea la vida del Apache en su lucha por la defensa del territorio que les fue arrebatado por los blancos y las actitudes discriminatorias que se han presentado, en el tiempo.

Estrategia Metodológica

El enfoque del estudio de este capítulo se circunscribe al cohorte cualitativo de tipo interpretativo, concentrado en el análisis de los hechos que se describen y narran en la novela, de tipo costumbrista en el Estado Chihuahua, enlazando con otros procesos que se narran en otros textos relacionados al entorno concreto de la comunidad apache, considerando dos perspectivas del análisis del habitar y el paisaje en la literatura del estado grande de México, las cuales se vierten en dos momentos:

Primero: los relatos que ocurren a mitad del siglo XIX en Chihuahua Apache se construyen y percibe el imaginario donde la población joven y adulta de este grupo étnico, permite fotografiar de manera concreta los escenarios que aparecen en la narrativa de esta novela costumbrista.

Segundo: las acciones que se desarrollan con los apaches en las comunidades de Casas Grandes, Janos y parte de la Sierra que une a estas poblaciones forman parte de la construcción de los ejes de acción que se desarrollan en estos ambientes físicos, históricos y arquitectónicos donde se revelan las manifestaciones particulares del grupo de apaches que ejercieron un momento de acción dentro de las comunidades externas a ellos, principalmente blancos y mestizos.

Los ejes temáticos de este estudio donde se aborda el paisaje y el relato de Chihuahua Apache se constituyen en tres niveles de análisis: el primero de ellos lo representa los conceptos generales: conceptos de habitar, y el sentido del lugar en la narrativa, el segundo los escenarios y el entorno de la comunidad apache y tercero la construcción del espacio social, paisaje y habitar en Chihuahua Apache.

Primer nivel de análisis: Conceptos de habitar, lugar e imaginarios y su relación con la vida cotidiana.

Se parte de la idea general de que el habitar es un proceso cotidiano de construcción de relaciones, actos y formas de crear las condiciones idóneas de un individuo o grupo para lograr desarrollar un medio específico que le permita convivir con sus semejantes de manera natural y concreta. En este sentido se asume una relación importante en la construcción del habitar como un elemento particular en la que los actores que intervienen forman parte de esa vida cotidiana que se gesta donde ellos se asientan.

Así entonces: “el habitar es el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en la relación de fin a medio” (Heidegger: 2006, pág,2).

Bajo esta premisa se puede entender la configuración de relaciones espaciales y territoriales específicas que lo conectan con el lugar y los ima-

ginarios en las narrativas de una obra determinada, se pueden identificar cualidades y momentos específicos de las configuraciones de acciones y hechos que conllevan a vislumbrar de manera particular los escenarios donde se realiza la acción. Por otro lado, actos y significados se entrelazan en el medio y fin de individuos y grupos que particularizan ese habitar que se específica cotidianamente en cada hecho o suceso que se integra en los procesos que generan los hechos en los que se ve inmiscuido el individuo o grupo.

En el caso que nos ocupa y siguiendo de alguna manera la postura de Heidegger (2006) el habitar forma parte de este acto que relaciona los hechos con las formas de comportamiento y movimiento que se presentan en un grupo específico en la historia de la comunidad del Estado de Chihuahua: los Apaches, grupo indígena que a través de su origen y desarrollo se construye una forma de comunidad, o pueblo donde la apropiación con el territorio y el lugar de desenvolvimiento integran un paisaje específico que vale la pena construir, en este sentido la vinculación con el territorio donde habitan forman parte de esta conexión en lo que se establecen nuevas formas de integrarse a las normas del grupo. En este sentido:

“La noción de territorio, está vinculada a la de espacio vital, y esté integrado al territorio, a la diferenciación con respecto a lo ajeno, al señalamiento en referencia a quien pertenece y al intruso” (Ramírez y López: 2015: pág., 132), bajo esta sombra el habitar que se teje día con día en una comunidad como los apaches, nos muestran claramente la orientación en la que suscitan los hechos dentro de ese lugar donde se asientan.

En este contexto se relaciona con los tres elementos propuestos en la obra de Heidegger, en los cuales se concretan a explicar las condiciones fundamentales del habitar:

“Construir es propiamente habitar, el habitar es la manera como son los mortales en la tierra y un tercer elemento es el construir como habitar se despliega en el construir que cuida” (Heidegger, 2006: pág.5), situaciones que indican los procesos que se generan en un individuo o grupo en los cuales sus actos reflejan una manera concreta de ocupar el lugar y el territorio donde se asientan, lo cual les permite visualizar de manera directa sus pensamientos, interacciones y manera de convivencia y si a ello se le agrega la noción del tiempo, el habitar se construye entonces como parte esencial en las relaciones del individuo o del grupo. Con relación a lo anterior se agrega que:

“el hábitat, es el medio de socialización y educación objetiva por excelencia. El individuo socializado tendrá que convivir durante toda su vida en otros hábitats que sustentan realidades diferentes a la suya; el más mínimo contacto con ellos puede agradarle o no” (Camacho, 2002, pág.80); sin duda, que la relación que se establece en un medio específico conecta

directamente el lugar, en esta situación el lugar físico con el aspecto de la construcción donde interviene el hombre.

Así entonces el habitar es el enlace que produce situaciones en donde el hombre y la realidad que lo rodea son parte constitutivas del espacio social que se crea en ellos, y forma parte de las manifestaciones que rodean a ambos, sentido que produce condiciones particulares con relación a las vivencias y experiencias que se originan en los mismos. A partir de ello, se integra en esta explicación:

las fronteras se marcan a partir de elementos físicos concretos, tales como los ríos, montañas o barrancos y de otros humanos como los muros, barricadas y trincheras. Sin embargo, no siempre se tratan de objetos materiales, en ocasiones son inmateriales, imprecisos pero existentes (Ramírez y López, 2015 pág. 148).

En este sentido menciona Peter Cozzens (2019) que esos límites también los indicaban los espíritus, aquellos que guían y protegen dentro de las creencias de este grupo, de tal manera que si no existía la revelada protección de los espíritus el individuo perdía la fuerza para lograr su propósito. El uso de máscaras y colores en el rostro formaban parte de ese ritual.

El habitar bajo esta perspectiva se convierte en un núcleo fundamental en la relación entre el hombre y el medio físico, ahí donde las fuerzas naturales, sociales y culturales emergen como parte de esas fronteras invisibles que se manifiestan entre el proceso constructivo, el lugar y el mismo territorio, formas donde actos como rituales, ceremonias religiosas, noviazgo, costumbres y tradiciones que asumen los individuos y grupos permiten conocer a través de sus relatos, comportamientos, pensamientos y definiciones propias donde se habita y convive.

Así entonces volvemos a la reflexión con Heidegger (2006: pág. 16) en el sentido que el “lugar deja entrar la simplicidad de la tierra y cielo, de divinos y mortales a una plaza, instalando la plaza en espacios”, ahí donde actos, pensamientos y tareas propias de individuos dejar manifestar los hechos que se derivan de sus propias interacciones. En esta intención se deja entrever:

“el hombre crea su realidad y contexto social incluidos tanto los objetos como el espacio y el tiempo, en los cuales vive y se desarrolla, construyendo de esta forma su hábitat: casa, edificio, área urbana o contexto regional” (Camacho, 2002: pag.81), así entonces la conexión con el lugar, las formas en que ocurren con las interacciones del individuo y del grupo: “el respeto del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios, descansa en el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial” (Heidegger, 2006: Pág. 16).

Así entonces la conjugación de elementos físicos y sociales dan la posibilidad de que un grupo construya sus propias formas de vida de acuerdo con su entorno, interacciones y reglas que expresan la cotidianidad de sus actos, sentido que permite expresar a través de las narrativas que se generan al interior del grupo, reflexión para visualizar lo que ocurre con sus integrantes.

Segundo eje de análisis: los escenarios y relatos de la comunidad Apache

Esta sección describe la esencia de la conexión entre el habitar y los lugares donde se establecen los Apaches como grupo en el estado norteño de Chihuahua, nombres que conjugan la obra en la que se analiza el habitar, el sentido del lugar y aquellos elementos que se relacionan con el imaginario. En este apartado se hace conexión con otros textos del autor Javier Ortega Urquidi para complementar el análisis de su obra central seleccionada en este ejercicio, donde el paisaje y el lugar son los motores de la conexión de los actores centrales en la novela costumbrista del Estado grande de México.

Los apaches: habitar y su entorno en el norte de Chihuahua.

Un grupo inmigrante que configuró la región norte del Estado durante los siglos XVI al XIX, estableciéndose en territorio cuyas condiciones de la antigua Nueva Vizcaya, actualmente son las zonas de Janos y Casas Grandes, además del territorio del valle y montaña en donde pudieron establecer condiciones propias para la organización de su comunidad en los límites con Sonora, donde formaron algunas aldeas en las cuales la comunicación era parte fundamental con sus paisanos y compartían el territorio de manera importante, en el que sus miembros podían dar cabida a distintas interpretaciones a sus actos y relaciones fundamentales.

En Chihuahua Apache se construye el habitar de este grupo como se anota en la reflexión epistémica del habitar y del sentido del lugar, en esta novela se retrata al grupo en sus formas de actuar y ocupar el territorio, ahí donde sus integrantes destacan las condiciones de sus propias formas de ver la vida a través de sus usos y prácticas, pero sobre todo los elementos que se expresan en su cotidianidad. El habitar teje relaciones importantes en cada uno de ellos, ahí donde sus propios actos fortalecen sus pensamientos y manera de dar sentido a la comunidad, las relaciones sociales y los espacios que se han construido.

En el relato de las costumbres, usos y prácticas se configuran de manera particular en el territorio de la comunidad apache, cuyas condiciones

se presentan singularmente en sus actos, la personalidad de sus integrantes y las fuerzas propias de cada uno de ellos al formar parte de este grupo.

Su origen, se explica en los siguientes términos “los apaches provenían del norte, migraron desde el noroeste de Canadá y se instalaron en esos territorios a partir del año 1000 de nuestra era. Los grupos agricultores locales los llamaron apachu, en lengua zuni, que significa “enemigo”, hasta la fecha conocidos como Apaches” (Ortega, 2015, pág. 13), en este relato se describe un elemento importante del grupo, provenían de un estatus migratorio esencial de la región norte de América y que vino a constituir un indicador básico en la creación de una comunidad llena de cualidades de grupo con lazos sólidos en la composición sociocultural.

Otro elemento fundamental a nivel demográfico de la comunidad apache en el Estado de Chihuahua se remite a la familia denominada Chiricahua con tres subdivisiones: “los bedonkohe (Arizona Central), los chokoneh (Frontera de Sonora- Arizona) y nednhi (Sierra Madre Occidental y desierto de Chihuahua). Muy cercanos a ellos, a los mimbrenos de Nuevo México y Chihuahua, y estos a su vez, de los mezcaleros; sureste de Texas, noreste de Chihuahua” (Ortega, 2015, pág.15).

En este relato permite observar dos elementos en la comprensión de la regionalización del grupo: el primero de ellos la relación próxima y el territorio en donde se asentaron para dar la idea del tipo de habitar que construyeron a lo largo y ancho de su actuación en la configuración de una frontera entre Chihuahua y Texas.

El segundo elemento es la genealogía familiar y la conexión con el territorio que se desprende de ello, la constante relación con los dos Estados citados anteriormente más la integración de Sonora, como un tercer lugar que da vida significativa al grupo de los Apaches, como se puede observar en la tabla 1 y según las narrativas de la obra analizada se describe de manera singular las categorías construidas para el análisis de la vida cotidiana de este grupo étnico y las cuales referencias al territorio, geografía y la sociedad que idéntica a los apaches y otros grupos en el estado grande de la República Mexicana para cruzar sus principales cualidades con relación al medio físico donde se asentaron.

Concepto	Lugar	Actores	Relación con el medio físico
Territorio	Casas Grandes Janos Buenaventura	Apaches	Grupo de diversas personalidades, su acción principal la defensa y protección de los integrantes
Geografía	Frontera Norte	Mansos Sumas Opatas	Integran el concepto de pueblo y comunidad fronteriza

Concepto	Lugar	Actores	Relación con el medio físico
Sociedad	Región Sur	Tarahumaras Pimas Guarijios	Se integran en la condiciones ambientales del lugar por medio de la montaña y los ríos.

Tabla 1 Categorías conceptuales de la vida cotidiana en la comunidad Apache en Chihuahua. Fuente: elaboración de Moreno y Peña, basado en Ortega, D. (2018) en Ortega, J. Paz Apache. UNORCA & Sociedad de Escritores de Ciudad Juárez.

En la tabla 1 se construyen cualidades que giran en torno a los territorios que dan vida a los grupos indígenas que habitaron Chihuahua y en los cuales permite inferir la importancia del medio físico como aspecto básico en la construcción de dos elementos en la configuración de la vida cotidiana de la comunidad que se relata en la novela Chihuahua Apache, cuyas condiciones sociales, culturales y espaciales construyen en su mundo de vida y pensamiento, en los cuales se derivan las cualidades del grupo que se detallan en los procesos relatados en esta obra.

El contexto que rodea a Chihuahua Apache forma parte de la construcción del habitar que identificó al grupo en el norte del Estado; condiciones en las que sus integrantes se vieron envueltos en la dinámica histórica y cultural gestada durante los siglos XVI y XVII, donde sus comunidades se trastocaron de forma significativa en los territorios donde se asentaron. El contexto económico, social e histórico son los integrantes de estos relatos narrativos que gira en torno a los apaches.

El territorio para ellos no representaba problema alguno para constituir sus formas de vida, filosofía y mecanismos de adaptación al lugar donde decidían establecerse.

“Los apaches, tenían casas ligeras, fáciles de instalar y transportar, utilizaban los refugios naturales para vivir, hacían unas chozas circulares con ramas y cueros o construían tiendas cónicas con palos cubiertos de pieles, ya que eran muy fáciles de montar, de transportar o abandonar en caso de emergencia, ellos podían levantar un campamento delante de sus enemigos sin que estos se percataran” (Ortega, 2015, pág. 45).

Los apaches realizaban tres tipos de viviendas, una tienda india utilizada por vivir en las llanuras, una vivienda o vikiupas, especie de choza, llamada vigvam; y la llamada Hogan, para los tiempos cálidos. La choza se incinera al morir un miembro de la familia que la habita con todas sus pertenencias. Menciona Manuel Rojas que Gerónimo después de la masacre de su familia en kaskiyeh en 1858, quemó todas las pertenencias de Alope su esposa, su tipi, y juró vengar a los apaches (Rojas, 2008).

Otro espacio del habitar es el destinado a los jóvenes para realizar su iniciación con el juego del aro y la vara, exclusivo de los varones, en un espacio afuera del campamento; los niños también aprendían a utili-

zar el arco y la flecha, cazando conejos, ardillas y gallinas de las praderas (Cozzens, 2019).

En este relato el medio ambiente que edificaron los apaches les permitía ir de un lado a otro sin establecer un arraigo definitivo en un solo sitio; por eso ellos eran un grupo en constante movimiento, esto a su vez les permitió visualizar un medio quizá hostil para toda la población del grupo. El apache podía así entonces, adquirir destrezas y habilidades para la defensa y lucha por sus ideales y lazos de mantener relaciones propias en cada zona o área que se establecían; un habitar propia de su naturaleza humana, donde transitaban de un estado defensivo y casi indefinido, hasta posteriormente, cuando llega la etapa de la paz al convertirse en un grupo sedentario.

El habitar que se fue diseñando en la comunidad apache, trajo como resultados en el grupo cambios y formas diferentes de pensar y actuar entre los líderes y el resto de los integrantes en cada uno de ellos se distinguía un deseo imperante de construir mecanismos que les permitieran diseñar instrumentos de defensa y protección, pero a su vez la permanencia como parte de principios y valores que rigieran el destino de la colectividad.

Al respecto, “los apaches no peleaban ni defendían la pertenencia de sus tierras porque nunca las tuvieron, ni otras propiedades que jamás poseyeran, puesto que toda posesión por ellos registrada, la traían en su propia persona, junto con los productos que adquirirían en sus rapiñas. Las pertenencias tenían duración temporal... por tanto efímera, las cosas que robaban les duraban tan sólo el lapso que les tomaba el consumirlas en sus escondrijos” (Ortega, 2015: pág. 47).

El relato muestra las condiciones en que el habitar se produce en la comunidad apache en el sentido de que para ellos estas formas de vida que fueron identificando la postura y posición del grupo con relación a ese efímero lugar que se estableció en los primeros años de vida, tal y como se aprecia en la tabla 2, que incluye características de los campamentos que establecieron en diversos lugares del Estado, principalmente en Janos y Casas Grandes, donde la relación con el territorio fue de adaptación y socialización, dirigiendo estos procesos a tres indicadores esenciales: la defensa del territorio, integración del grupo y el espacio como forma de poder.

Características	Cualidades
1. Defensa de territorio	Movimientos bélicos
2. Integración del grupo	El Tepee como forma de habitar y construcción de relaciones interpersonales
3. El espacio como forma de poder	Interacción entre los distintos momentos de los personajes centrales de la comunidad apache

Tabla 2 procesos de adaptación a vivir en comunidad de los apaches. Fuente: Elaboración de Moreno y Peña con información fotográfica de Javier Luévano (2018) en Ortega J. Paz Apache. Unión Nacional de Organizaciones Regionales Campesinas Autónomas en Durango y Chihuahua (UNORCA), Sociedad de Escritores de Ciudad Juárez. Imagen del libro.

Un elemento más a destacar en los relatos de los apaches en el Estado de Chihuahua es la relación que conservaban sobre el medio ambiente y el territorio donde se asentaban, los integrantes del grupo tenían amplios conocimientos del paisaje físico con el que convivían en forma armoniosa y natural.

“Conocían muy bien su entorno, la vegetación y la fauna, lo que les permitía integrarse a su medio ambiente, de hecho, los blancos llegaron a aprovechar sus conocimientos sobre ecología. Utilizaban los refugios naturales para vivir o construir tiendas cónicas (figura 2) con palos cubiertos de pieles, eran fáciles de construir” (Ortega, 2017, pág. 67). El relato se acompaña de la tabla 3, en la que se expone la relación que guarda el apache con el medio físico y social de su cotidianidad, el paisaje atiende la relación que ellos establecieron durante sus movimientos y formas particulares de conducirse, sobre todo en la unión que desarrollaron en el valle, la montaña y el desierto

Paisaje	Habitar e imaginarios
Montaña	Cuevas, itinerarios y formas de hospedaje
Valles y Ríos	Recorridos, formas de ocupar el espacio
Relación Hombre Animal	Uso del caballo y formas de relacionarse con él
Integración medio físico natural	Construcción de significados específicos en las trayectorias.

Tabla 3 relación del apache con el medio físico. Fuente: Elaboración de Moreno y Peña con base en Ortega J. (2015) Portada del Libro Apaches del Desierto. Instituto Chihuahuense de Cultura. CONACULTA. Chihuahua.

La relación del paisaje de la comunidad apache con el medio físico natural forma parte de la interacción que se gestó en la zonas donde se desarrolló la vida cotidiana de este grupo que se aprecia una parte de ello en la figura 3, donde el líder apache muestra su apreciable compañía con el caballo y parte de los valles de Chihuahua, aquí el habitar orienta tendencias en las que se desempeñaron pero también en la parte de la Sierra Madre Occidental que identifica la región, donde población de niños, jóvenes, adultos y mayores dieron parte a los significados que se narran en Chihuahua Apache, ahí donde las distintas acciones y escenarios integran la vida social y cotidiana de ellos.

Tercer nivel: construcción del espacio social, paisaje y habitar en Chihuahua Apache

El entorno que se ha dibujado en la sección anterior, permite ir conectando las cualidades que se observan en la etnografía relatada de la comunidad apache, y que vuelve aparecer en la novela costumbrista que se ha seleccionado para interpretar los paisajes, el habitar y el contexto histórico, social y cultural en el cual emerge esta comunidad indígena que habitó la zona

norte de Chihuahua durante los siglos XVI al XIX y en los cuales distintos procesos la han identificado: primero una población nómada cuyas características físicas y espaciales le han permitido identificar como guerrero; segundo un grupo de población cuyas características demográficas permitían identificar actores desde niños hasta ancianos y cuyos roles logran contribuir a la solidaridad y consolidación del grupo, la personalidades que cada grupo etario de población varían dependiendo de la zona donde se asentaban, pero también de las condiciones del territorio y el hábitat que lograban realizar de manera efímera o temporal. Un tercer momento es las distintas situaciones o hechos históricos que tuvieron que pasar y lograr una estabilidad como grupo migratorio, de población nómada a ser una comunidad sedentaria y fija.

Bajo estas condiciones sobre todo en el tercer aspecto señalado aparecen los relatos de la novela Chihuahua Apache, donde centra su atención en la transformación de la comunidad guerrera a un asentamiento pacífico que dio por resultado una comunidad con distintas perspectivas de relaciones e interacciones individuales y colectivas.

Los territorios donde se asentaron como comunidad apache estriba particularmente en la Sierra Madre Occidental del Estado de Chihuahua, pero también en las áreas de los valles aledaños a la misma, rodeados de elementos naturales como los ríos, arroyos y desierto, esto permite a estos seres humanos construir distintos elementos de un habitar particular basado en prácticas y usos costumbristas que rodean al grupo, como se puede observar en la Tabla 4 donde se incluye los elementos físicos y naturales que rodean esta comunidad, sobre todo, en lo referente al ambiente que identificó a los apaches la montaña, el desierto y los valles en la zona norte de Chihuahua, donde se edifican dos momentos, el primero el lugar y la construcción a través del relato de sus cualidades básicas y el segundo la elaboración de los significados que rodean a la comunidad de los apaches en el Estado.

Lugar en la narrativa Apache
1. "La caravana avanzaba por el terreno seco, a los lejos divisaron una polvareda era inevitable el encuentro con el grupo" (Ortega, 2016, p. 80).
2. El agua como parte del elemento de unión entre el paisaje y los escenarios de la acción humana.

Tabla 4. Contexto físico de la comunidad apache en Chihuahua (primer momento)

Significados en interpretación de los relatos
1. Medio ambiente desértico y valle, construcción de interacciones del grupo de los blancos con el Apache a través del contacto con la naturaleza en Chihuahua.
2. Ríos, arroyos y la sierra como elementos forjadores de una atmósfera de inclusión y exclusión.

Tabla 4. Contexto físico de la comunidad apache en Chihuahua (segundo momento)

Fuente: Elaboración de Moreno y Peña con base a Ortega, J. (2015) Portada de novela: Chihuahua Apache. Doble Hélice, Chihuahua, México.

En este entorno las condiciones ambientales, ubican los paisajes naturales que dieron vida a la comunidad apache en Chihuahua y donde la comunicación, solidaridad y lazos fraternales darían pie a una la creación de un grupo sedentario cuyas narrativas se explican en la novela objeto de estudio. Por otra parte, el territorio es un elemento significativo para estos cambios que se dan en la estructura del grupo apache, que le permite visualizar sus áreas de actuación durante los siglos XVI al XIX, pero en particular, en este último donde se vieron de nuevo afectados en su condición como grupo.

Es entonces que,

las costumbres de los apaches originales del siglo XVI se modificaron a mediados del siglo XIX con la vida pacífica que ahora llevaban; por desgracia, se arraigó en su ser el cáncer de los vicios y con la fusión de las demás tribus se forjó un sentimiento nacionalista que afianzó su fuerza de grupo, aunque los pocos que sobrevivieron al genocidio tuvieron que aferrarse a la vida confinados en las reservas (Ortega, 2015, pág.55).

Una cualidad que nos acerca a las narrativas del espacio social que se creó en estas transformaciones sociales y culturales del grupo apache y que se narra en distintos momentos dentro del contexto que sostenía con la fauna de la región y sobre el paisaje socio natural que se describe al inicio de la novela Chihuahua Apache:

La poderosa perra, descendiente de lobos, corrió toda la noche hasta encontrar al amo, como fiel camarada que no sabe olvidar, el apache se sorprendió aunque de inmediato comprendió que algo inusual había sucedido en el campamento, el corazón le palpó con rudeza, la pena y el apremio se dibujaban en el rostro del noble animal, se conocían tan bien que compartirían las penas como una amiga fiel, que agradecía con su comportamiento al hombre que le salvase la vida (Ortega, 2015, p. 11).

A partir de esta narrativa la configuración de estos relatos en la comunidad apache nos habla de un habitar que se ha ido tejiendo constante a través del tiempo y el espacio, con actos, interacciones y formas de actuar en el territorio donde se ha ido asentado y configurando un acercamiento a la relación entre el medio físico y la solidaridad que tienen los apaches con el mismo y la habilidad que tienen para describir las acciones realizadas en el entorno donde se asientan. Al respecto, se tiene que:

el habitar crea hábitos, que se expresan en actos y la suma de éstos constituye un principio de la habitación: habitar es habituarse y habituarse implica permanencia y cierta repetición. A partir de ello plantea que es entonces el hábito, y no la habitación, la primera secuencia del propósito de habitar (Enciso, 2006; pág. 1).

En ese sentido, es entonces que el hábitat que se tejía en la comunidad de los Apaches en Chihuahua respondía al espacio donde ellos se asentaron,

pero sobre todo en esos cambios que surgieron en ellos a finales del siglo XVIII y parte del XIX donde sus relatos van construyendo un asentamiento fijo, ahí donde el territorio norteño les permitiera establecerse en forma permanente.

Por ejemplo, en el siguiente relato se exponen los mecanismos que tiene la comunidad en la selección de sus líderes: “Para nombrar a los jefes, tenían a un sistema muy parecido a la selección natural, por lo general sobresalían por su corpulencia, hombres muy altos de firmes músculos, además de su capacidad para resolver situaciones difíciles, ellos mismos reconocían. “nuestro líder... es aquel que es inteligente, entre nosotros” (Ortega, 2015, pág. 55).

Escenarios y relatos del paisaje en Chihuahua Apache

En esta parte atendiendo el ejemplo y cualidad del habitar señalados en la cita anterior, se introduce la ubicación de los territorios donde viven los apaches en el Estado grande de la República Mexicana y se puede apreciar de manera gráfica las condiciones territoriales donde se asentaron estos grupos y además sirve para ilustrar los hechos en los que se narran las acciones que se realizaron durante la construcción de estos en la narrativa de la novela objeto de estudio. (Ver Tabla 5)

Escenarios	Acciones
1. Convergencia en las rutas de Chihuahua y Sonora.	Trayectorias que permiten identificar los desplazamientos entre los grupos de ganaderos y apaches.
2. Parajes y escenarios con tormentas territoriales, sociales y culturales.	Espacio de interacción entre el medio social y físico que producía tempestades en los apaches y blancos rodeados de calor, frío, soledad, hambre, salteadores.
3. Cosntrucción de espacios territoriales locales. Janos, Casas Grandes y Buenaventura	Interacción con las montañas donde los apaches lograron ejercer influencia en sus vidas cotidianas: Sierra del Tabaco, cerro del pajarito y Valle de Buenaventura.

Tabla 5. Ubicación de los asentamientos apaches en Chihuahua. Fuente: Elaboración de Moreno y Peña con base a información de Ortega, D. (2018) en Ortega, J. Paz Apache. Unión Nacional de Organizaciones Regionales Campesinas Autónomas en Durango y Chihuahua (UNORCA), Sociedad de Escritores de Ciudad Juárez.

En esta tabla 5, los relatos que suceden en el espacio de la comunidad apache se ve inmiscuido el habitar donde se asentaron en cada una de las áreas territoriales, por ejemplo, en lo que fue el antiguo presidio de Janos y el ahora pueblo mágico de Casas Grandes, el medio físico está rodeado por parte de montaña, ríos, arroyos, donde estos grupos establecieron sus formas de vida. Otro detalle de la narrativa es que se incluyen las haciendas como parte de los encuentros y conflictos que se tuvieron en el siglo XIX período de los hechos que hicieron transformaciones sustantivas en estos

lugares, que dan significado importante en la construcción del habitar en la comunidad apache, tal y como se expresa en el siguiente relato.

en 1756 se realizó un concilio en las estribaciones de la Sierra Madre Occidental, poco más de una veintena de jefes se reunieron quince kilómetros al norte del pueblo de Casas Grandes, en la entrada de una gran caverna ubicada en un cerro llamado El Pajarito, en esa ocasión participó por primera vez el Compa que tenía trece años y junto con Tagarlán, el Gallo, Güero, y Pitaicachi, eran los más jóvenes de la reunión (Ortega, 2018, pág.23).

El territorio de las comunidades apaches establecidas en rancherías son parte de los escenarios en donde todos los integrantes tenían asignados roles específicos sobre todo en varones jóvenes que se mostraban interesados en las acciones bélicas, y donde sus energías eran tomadas en cuenta en los hechos que se enfrentaron con poblaciones ajenas a su raza y espíritu en especial a los militares y blancos que merodeaban entre el presidio de Janos y Casas Grandes, aquí el habitar se enlaza a los hechos concretos que se refieren a la guerra que se suscitaba en estos periodos en la tierra de Chihuahua mostrados en los elementos de la tabla 5. Importantes escenarios donde las acciones internas de jóvenes y adultos de la comunidad apache muestran tendencias a configurar un espacio social lleno de divergencias y diferencias.

Bien, lo describe Ortega (2018:pág. 25)

Los hostiles apaches estaban convencidos que en su territorio tenían todo para seguir viviendo; los mezquites donde obtenían una vaina dulce y nutritiva, el maguey, que cocido a fuego lento les preparaba el mezcal, esa planta puntiaguda se encontraba en todo el territorio desértico, lo mismo que los nopales, cuyas pencas asaban sobre las brasas, además molían la semilla del zacate para elaborar harina, también recolectaban piñones y la tuna de nopal de pitaya, completando su dieta con carne de jabalí, conejos, berrendos y venados, los búfalos ya se habían extinguido en toda la región.

Así entonces, los apaches mantienen una relación con la naturaleza al seguir con sus usos y prácticas alimenticias que les proporcionaba tanto la flora como la fauna, pudiendo insertar un proceso de energización sobresaliente con la familia y el grupo.

Otro elemento relacionado con el uso del espacio territorial en la figura 5, se muestra en el siguiente relato:

Avanzaban por la orilla de un riachuelo, las primeras lluvias del año sobre las cercanas montañas de la Sierra Madre Occidental empezaban a bañar con turbulentas aguas todas las cañadas y cauces, que hasta ese entonces permanecían secos, el impetuoso torrente reclamaba su cauce, avanzando entre paredes de roca pura y cerros pelones, salpicados por la escasa vegetación que sobrevive a las temporadas de sequía. El río avanza y retrocede,

pero siempre llega a su destino, trazando su propio camino, rompiendo barreras con la fuerza del que todo lo puede (Ortega, 2015, pág. 89).

Los indicadores de la tabla 5, se complementa con el ejemplo que se muestra con las cualidades que se muestran en las tablas 3 y 4, donde se ilustra el territorio de los usos y las prácticas sobre todo en la guerra de los apaches contra blancos y militares eran parte de la fortaleza que tenían de las luchas de sobrevivencia, cualidad que fotografía de manera sustancial los procesos que llegaron a obtener los apaches en su realidad cotidiana.

Para un apache, las diferentes situaciones que se le presentaban, les indicaban un mensaje de Ga'ns; el espíritu protector que los cuidaba desde las montañas ya no tenía dudas, la aparición de una serpiente significaba... traición y como siempre los hombres blancos de nueva rompían el tratado de paz, firmado desde hacía décadas. Un apache jamás mataba a un animal sino era para comer o usar la piel (Ortega, 2005, pág.14).

Relato que muestra que el habitar y el lugar tenían significados básicos en la vida cotidiana del apache que solo buscaba encontrar espacios que le brindaran paz y tranquilidad además de territorios que le permitieran encontrar ese hogar que anhelaban, sobre todo con el tratado de paz que establecieron a principios del siglo XIX con el gobierno mexicano de esa época.

Conjuntamente las tablas 3, 4 5, describen escenarios donde la historia de Chihuahua busca resignificar las condiciones de la vida cotidiana que representó para ellos la comunidad apache, en los cuales, a través de sus discursos y narrativas, se puede visualizar los contrastes que se construyeron tanto en el presidio de Janos como en el pueblo de Casas Grandes.

Paisajes sociales y culturales en la vida de la Comunidad Apache

En esta sección es posible identificar los principales hechos y discursos que se detallan en la narrativa de la obra Chihuahua Apache, donde su principal entorno se construye en tres indicadores: primero la participación de la población joven del grupo, segundo, los discursos se retratan durante la inseguridad que les produjo el rompimiento del tratado de paz que los convirtiera de nuevo en agentes de la guerra y la defensión de sus principios y tercer elemento los resultados que se produjeron en estos hechos.

Los discursos, retratos y escenarios que se incluyen en esta narrativa permiten describir: territorios cuyas condiciones marcan la relación del ser humano con su entorno y habitarlo concepción que realiza Enciso (2006, pág. 1): “ el hábito de habitar implica todos los sentidos, de ahí que se pueda decir que se habita amando, trabajando, estudiando, conversando, durmiendo, etc., luego entonces el espacio habitado puede ser identificado,

utilizado e imaginado como el escenario de la conducta y acción social e individual del hombre”

Esta reflexión nos lleva a comprender e interpretar lo que señala Méndez (2015, pág.21)

Ahora el lugar es un escenario dispuesto para emitir mensajes, para persuadir al sujeto y para propiciar acciones y comportamientos determinados, de ahí que requiera de la coherencia interna en la medida en que su forma, significados y lenguajes se correspondan con las prácticas que él se realiza.

Tanto las aportaciones de Enciso como Méndez nos llevan a incluirnos en las perspectivas del habitar y del lugar que se evocan en Chihuahua Apache como parte del entramado de acciones, paisajes y acciones que se relatan en la misma, cuyos actores se desplazan por los territorios que se muestran en la figura 5, espacio que evoca las condiciones en las que acciones, interacciones, relaciones se muestran en escenarios físicos donde la naturaleza juega un rol importante en la convergencia de esos comportamientos y acciones que ahí se realizan en la sierra, desierto, ríos, arroyos, valles y montañas, parte fundamental en la construcción de un espacio social determinante de los actores señalados en Chihuahua Apache, quienes son: un capitán militar y su familia, quienes participan directamente con los aguerridos apaches, un joven rancharo que busca capturar un lobo y que se involucra indirectamente en esta acción y los líderes apaches con Ju, Vittorio, Gerónimo, Víbora, entre otros, además de jóvenes apaches que se ven inmiscuidas en estas acciones.

Relatos y discursos en Chihuahua Apache

En relación con las citas de Enciso y Méndez referidos al habitar y lugar, los relatos que se describen sobre la comunidad apache en Chihuahua, establecen diversos momentos en los que las acciones, de los jóvenes apaches, hijas de militares y hacendados en una región inhóspita ante las condiciones enfocadas a los momentos de la separación o rescate de las hijas de los militares y el enfrentamiento sostenido con los aguerridos indígenas se presentan en varias situaciones en las que se destacan:

Mientras tanto, muy cerca del pueblo de Casas Grandes, en plena llanura del desierto chihuahuense otro drama estaba por iniciar. Los mezcaleros rodearon a los tres hombres, en su dialecto preguntaron todo acerca del joven de piel blanca, Costilla Hueso paciente les daba detalles, mientras lo invitaba a tomar un trago de café, aunque no tuvo recipientes para todos, los guajes partido por la mitad pasaban de mano en mano (Ortega, 2015, pág. 107).

Las prácticas y usos determinados se describen de manera directa en este relato en el cual el lugar Casas Grandes y el medio físico natural que lo

rodea son parte de este escenario en el cual se integran los apaches, blancos y militares que toman parte en esa acción casual la que ha generado división y fragmentación ante los distintos hechos conflictivos en los que se vieron involucrados.

Los relatos y narrativas expresan tendencias de xenofobia, racismo y discriminación en el contexto de lugares que se identificaron por su atractivo físico pero que también por discriminar a esta población migrante de los apaches. Un ejemplo de ello se anota en el siguiente texto:

Chihuahua era un crisol de tempestades, un país bárbaro, donde la vida no tenía calor, resultaba heroico vivir en ese territorio de indios, salteadores, asesinos, soledad, hambre, frío, calor, sequía, todos los elementos coexistiendo en el agreste paraje de muerte, sólo los más fuertes lograban sobrevivir a las inclemencias del clima y de la inseguridad, se tenía que disfrutar el momento, porque en un instante después ignorabas si ibas a estar con vida, viviendo con la incertidumbre como compañera y el miedo como testimonio de un porvenir incierto (Ortega, 2015, pág.187).

El habitar en el que este relato muestra la vida de los apaches pudo ser testigo de un proceso de cambio de conformación del grupo, a pesar de la división que los conflictos sociales, culturales y espaciales produjeron en ellos, cambios que se manifestaron al interior entre sus miembros y familia quienes se vieron afectados de manera significativa en sus prácticas y la vida cotidiana que se construyó alrededor de ellos.

En las propias palabras de Gerónimo cuando planeó la venganza contra los mexicanos en 1859:

Recuerden la regla en la guerra, los hombres es posible que regresen o que sean eliminados. Si cualquiera de estos jóvenes hombres es asesinado, y no quiero que sus parientes me culpen, porque ellos mismos habrían elegido ir. Si yo soy muerto nadie necesita lamentarse de mí. Toda mi gente fue asesinada en ese país, y yo, también voy a morir si así es necesario que sea (1971, pág. 79 en Delfín, 2011).

Dos reflexiones más que nos parecen acertadas relacionarlas con el texto de Chihuahua Apache, y en la cual se ubica la dinámica como parte del grupo indígena analizado en este trabajo, la primera de ellas: “reconocerse dentro de un territorio, como habitante de éste, donde a su vez habitamos con los nuestros; es un factor de identificación y pertenencia, es decir de identidad” (Enciso, 2006, pág. 2).

Contexto que nos lleva también a describir las condiciones de vida que dieron origen a la dinámica en un lugar como Chihuahua en donde la comunidad apache forjó su condición de grupo:

Chihuahua vivía una verdadera guerra civil, los atropellos que se cometían contra la estoica y orgullosa raza apache eran verdaderos actos de barbarie que no tenían nombre, masacrados sin misericordia, perseguidos como

fieras salvajes fueron obligados a defenderse, dejar la paz en que vivían, sabiendo de antemano que cavaban su propia tumba, pero era mejor morir de pie, que vivir arrodillados ante el poderoso, muchos de ellos terminaron esclavizados en las minas del bajío mexicano o en las plantaciones del café y tabaco de las selvas del sur, incluso muchos fueron a parar en los campos de caña de Cuba, separados de sus familias, vendidos al mejor postor, por eso era mejor morir luchando que vivir esperando el momento de ser aniquilados (Ortega, 2015, pág. 236).

En esta narrativa el habitar juega un papel preponderante en la configuración del paisaje territorial y social en la que se inmiscuyó el grupo de los apaches, ahí donde la defensa como individuos y colectividad era uno de los valores de esta comunidad que se movilizó y adaptó a las tierras de los lugares que se muestran en la figura 5, desde Janos, Casas Grandes, los cerros del Pajarito, el Valle de San Buenaventura, que fueron de las localidades que cobijó a los apaches.

Un segundo momento de reflexión sobre el lugar y las condiciones en que las narrativas de Chihuahua Apache configuran estas formas de entender el paisaje que se edificó en esos territorios, dando resultado a lo que Méndez (2015, pág.21) expresa: “el lugar se significa y resignifica desde su posición cambiante como parte de un entramado, como constituido por elementos diversos y como sistema de relaciones”

Ejemplo de lo anterior se localiza en el siguiente testimonio:

La partida que Víbora comandaba, se instaló en lo alto de la montaña, decidió cambiar de rumbo, pasando por el oeste del pueblo de Casas Grandes llegaron hasta la barranca de Guaynopa, enormes desfiladeros que les darían una protección segura, solitario paraje por el que nadie se arriesgaba a cruzar, permanecieron un par de semanas en una aldea donde vivía un excelente curandero; aunque muy anciano; aún tenía fuerzas y toda la experiencia de la vida para ayudar a su gente (Ortega, 2015, p. 201).

Relato que expresa el conjunto de prácticas y formas de trasladarse de un lugar a otro en las trayectorias de la guerra apache contra los blancos y lo cual permite observar esas condiciones que el itinerario de viaje muestra, esta descripción de los lugares visitados se vuelve una parte significativa en la construcción de sus relaciones interpersonales, además de la unión que se fortalecía en estos movimientos de guerra.

La Tabla 6 incluye el tipo de participación, el lugar, los medios de interacción que utilizaban los apaches, para mostrar prácticamente sus valores de gallardía e identidad en la defensa de sus territorios, lo cual indica el conjunto de relaciones y significados que se desprendieron en su vida cotidiana, así como elementos que dan vida y describen las personalidades de los apaches en Chihuahua.

Cualidad	Descripción
1. Grupo	Personalidad diversa y elementos de solidaridad entre ellos.
2. Participación	Colectiva en defensa del territorio y los objetivos propuestos.
3. Ambiente	Presidios, valles y pueblos asentados en ríos, montañas y arroyos.
4. Individuo	Diversidad fisonómica diversa tanto en hombres, como mujeres, resaltan los valores de niños y ancianos.

Tabla 6. Los apaches en su configuración como grupo étnico y social en Chihuahua. Fuente: Elaboración de Moreno y Peña con información de Ortega, J. (2018) portada libro Paz Apache. Unión Nacional de Organizaciones Regionales Campesinas Autónomas en Durango y Chihuahua (UNORCA), Sociedad de Escritores de Ciudad Juárez.

En la novela Chihuahua Apache los discursos transcurren con una claridad tal que se conoce al grupo que habitó en el valle, desierto y la montaña como parte fundamental de esos momentos en que ellos establecieron distintas etapas y las acciones que se vuelven un atractivo para descubrir escenarios cuya naturaleza se dibuja en esta parte norte del Estado grande de México. Las acciones se vuelven parte de esos significados que se dan en la comunidad apache, en los cuales emblemas y actos individuales se retratan en estos paisajes físicos y sociales, tal y como se describe en el siguiente relato:

mientras tanto en el Puerto de San Luis; rumbo al poblado de Agua Prieta, el gran jefe Mangas Coloradas reunía un ejército muy respetable, entrenaban tácticas de guerra, con una línea de arqueros a pie, mientras la caballería irrumpía con fuerza entre las huestes enemigas, los mejores talladores de piedra fabricaban puntas para flechas y lanzas, otros cortaban jaras delgadas y derechas, algunos ataban las puntas de roca a las varas utilizando cordones de tripas, cada guerrero le colocaba las plumas que lo identificaban, incluso más detallistas les labraban la señal de su tótem protector, ya fuese un animal o algún diseño característico (Ortega, 2015; pág.202). (Ver tabla 6)

En este testimonio se aprecia que la división del trabajo colectiva que se generó en la comunidad apache muestra esa gran habilidad que tuvieron para el rol de cada miembro del grupo, así como la combinación de sus instrumentos de guerra como una representación importante del imaginario que se creó en el acto bélico al que se hace referencia en la narrativa citada, ahí donde el enfrentamiento con los militares un aspecto simbólico importante con los elementos de identidad de los apaches.

La solidaridad y cohesión comunitaria forma parte de esta narrativa donde los escenarios hacen acto de presencia en las actividades que se realizaron en esta época de la vida de los apaches, los cuales toman un giro importante en la creación de elementos de integración colectiva y por

ello la creación de un imaginario del grupo con relación a los valores y principios que tuvieron, ante esta descripción, la narrativa que se expone en la obra objeto de estudio permite relacionar lo anterior en los siguientes términos:

Después de la gran batalla, los diferentes grupos de apaches se dispersaron, error y causa principal de la derrota final como raza, no perseguían al enemigo hasta aniquilarlo, dejaron que repusiera las fuerzas y se reorganizara para contraatacar, pero la mayoría de los guerreros tenía familia por quien ver, retornarían a sus respectivas aldeas para volver a esperar un nuevo llamado de los líderes, en este caso Mangas Coloradas era reconocido y respetado como jefe supremo de la apachería en general (Ortega, 2015, pág. 247).

Conclusiones

Tres momentos que relaciona el habitar, lugar y los imaginarios que se desprenden en la construcción de una comunidad se ven reflejados en el texto de la novela Chihuahua Apache donde las narrativas expresan los cambios y transformaciones que se realizaron en esta comunidad y que parten de entender la esencia de los apaches como seres humanos que construyeron una realidad distinta en el estado grande de México, como se aprecia en las tablas 5 y 6 donde los rasgos del lugar donde se cobijó a este grupo, y donde sus miembros dieron realce a la situación concreta de ellos, sobre todo los niños jóvenes y mujeres que integran el grupo y los cuales permiten visualizar un medio agreste, de segregación o desintegración como comunidad, sin embargo, se permite entender los escenarios donde las acciones individuales y grupales se llevaron a cabo.

Por su parte, las tablas 3, 4 y 5 refuerzan la construcción de un paisaje distinto y único en el norte del estado y de la concepción del lugar como punto nodal que da vida a un grupo de guerreros combatientes en busca de la protección y defensa de su territorio, filosofía de los apaches, donde los sitios donde habitaron y se desarrollaron como tales, ahí donde la esencia como seres humanos permite identificar redes, acciones e interrelaciones que dan vida a esta comunidad bélica pero con actitudes distintivas de grupo, ahí donde las condiciones territoriales le impusieron su propia particularidad., aquí es donde se vinculan con la conexión de la fenomenología y la esencia del lugar que se expresan en los conceptos de movilidad población (migración), inseguridad, vida social activa y defensa del territorio, como expresiones colectivas del grupo.

Tal y como lo expresa Ortega (2015, pág. 256) “a pesar de las injusticias, pobreza, enfermedades, guerras, vejaciones y atropellos, lo apaches defendían el territorio, primero por el arraigo a un lugar donde habían nacido, y segundo, no tenían a donde emigrar”, reflexión que se conecta

con los paisajes y lugares con relación a la postura fenomenológica en tres argumentos principales:

Primero: pueblos migrantes que se relacionaron directamente con el territorio de Chihuahua, donde la naturaleza, la montaña, los ríos, arroyos sirvieron para construir un poblado significativo tanto a nivel individual como colectivo, ahí donde sus usos y prácticas le sirvieron para manifestar su historia, cultura y prácticas propias que se establecieron en Janos, Buenaventura y Casas Grandes.

Segundo, la adaptación al desierto y la montaña en el estado permitió construir una comunidad contrastante en sus formas de vida, generaciones y familia que unificaron a todos sus miembros a través de las aldeas y formas propias de vivienda que construyeron para lograr movilidad durante sus desplazamientos, territorios por defender, condiciones sociales que proteger y sobre todo lazos de comunidad que fueron permeando su estructura como grupo.

Tercero, la vinculación con el lugar y territorio produjo diferencias entre ellos, pero se resolvían en comunidad, la solidaridad en el grupo apache de Chihuahua permea una relación importante entre los líderes, jóvenes, personajes externos a ellos como los rancheros que se unieron a la fuerza, el grupo militar opositor a los apaches y los hombres blancos forman parte de este equilibrio entre las diferentes acciones de amor, aventura, y desventura que en ellos se produjeron.

Referencias

- COZZENS, Peter (2019) La tierra llora. La amarga historia de las guerras indias por la conquista del Oeste. traducción de Rocío Moriones Alonso. P 624. Quinta edición. Madrid, España: Ediciones Desperta Ferro. Consulta el 17/10/2020 en página: https://www.amazon.es/reader/8494627589/ref=rdr_sb_li_hist_1&state=01111
- ENCISO E. (2006) Las formas de vida, del habitar y de la espacialidad habitable. Recuperado de architecthum.edu.mx/architecthum-temp-pnuevo-intimo-uno/enciso.
- GERONIMO (1971) His Own History. The Autobiography of a Great Patriot Warrior. En Delfin, Martha. Los apaches un pueblo originario casi olvidado en México. (2011). Consulta 15/11/ 2020 en página web: <https://www.ciberjob.org/etnohistoria/apaches.htm>
- HEIDDEGER (2006). Construir, Habitar, Pensar. Recuperado de [Http://lacocelera.com/idea-rio/post/2006/01/29](http://lacocelera.com/idea-rio/post/2006/01/29).
- INAH. (2017). *Declaración de Casas Grandes como Patrimonio Cultural de la Humanidad*. <https://inahchihuahua.wordpress.com/tag/cultura-casas-grandes/page/2/>.

- MÉNDEZ, E. (2015) Narrar las ciudades y su arquitectura. Pp.17-23, en Méndez, E., Roldán H. & Acosta J. (coordinadores). Ciudades imaginadas en el encuentro turístico. México: Universidad Autónoma de Sinaloa & Juan Pablos Editor.
- ORTEGA J. (2017). Siete Leguas. Sociedad de escritores de Ciudad Juárez
- ORTEGA J. (2015). Chihuahua Apache. México. Doble Hélice Ediciones
- ORTEGA, J. (2017). Tierra de siete culturas. Sociedad Creativa. Ciudad Juárez.
- PHILLIPS, D. (2017) *Arqueología y Prehistoria del Noroeste de México: Un "Rudo Ensayo"* en Arqueología y Prehistoria del Noroeste de México: (Otras Zonas Casas Grandes). <https://www.unm.edu/~dap/nwm/cg.html>.
- RAMÍREZ, B. & López L. (2015). Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo. México: Instituto Geografía de la UNAM & UAM-X.
- ROJAS, Manuel (2008) Apaches, fantasmas de la Sierra. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- VARGAS, J. (2010) "Introducción", en Chihuahua: horizontes de su historia y su cultura tomo I, compilado por Jesús Vargas. México: Milenio, Multimedia.

El paisaje narrado en el montaje de escenarios de miedo en Culiacán

SYLVIA CRISTINA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
sc_sc802004@yahoo.com

Resumen

Narrar el paisaje a través del montaje de diversos escenarios en Culiacán es uno de los logros del autor en su novela *Asesino solitario*, donde con pequeñas descripciones de las escenas describe elementos de la compaginación, como la muestra de planos y contraplanos que detonan la estructura de la narrativa del miedo en la ciudad.

Constantemente se habla de los ambientes de inseguridad y miedo en la ciudad, configurando principalmente escenas del miedo. Entre el ambiente/atmósfera y los lenguajes simbólicos/alegorías se expone el imaginario colectivo, que prefigura una ciudad entre un paisaje radical, entre lo bueno y lo malo, creaciones y deseos que permiten la transición de un ambiente tematizado.

Los lenguajes simbólicos que se narran son entre el orden, encerramiento, inseguridad y ficción.

Introducción

Culiacán es la ciudad del imaginario del miedo que Élmér Mendoza narra en voz de Jorge Macías en su novela *Un asesino solitario*.¹ La denominada narrativa documental en la estética del montaje cinematográfico (Amiel, 2005) caracteriza el diálogo sostenido que desarrolla el personaje Jorge Macías, quien tiene una relación entre diferentes escenarios del miedo integrados en el rodaje a partir de la incertidumbre, el riesgo y el propio miedo. La obra literaria tiene como finalidad relatar, entre la realidad y la ficción, la conspiración magnicida de un candidato a la presidencia. El

¹ E. Mendoza, 2013. La obra se caracteriza por la narrativa de un diálogo sostenido por un personaje solitario y que describe diversos escenarios de la ciudad de Culiacán, que en el imaginario colectivo aluden a la inseguridad, el riesgo y la incertidumbre.

relato exhibe una ciudad del miedo hasta para los asesinos, donde Macías menciona que no quiere ninguna relación con el narcotráfico y donde Culiacán se ve como una ciudad de paso.

Los planos y contraplanos son narrados por el novelista a partir de la dramaturgia de las imágenes, conceptualizadas en el pensamiento de lector con representaciones literarias del imaginario del miedo y con la sucesión de escenarios de incertidumbre, riesgo e inseguridad.

Otras de sus obras en las que sostiene dicho género son *Balas de plata* y *Nombre de perro*. Ahí establece la configuración de escenarios con la presentación literaria de paisajes que componen diferentes ambientes en el relato hasta consolidar en el imaginario una novela que construye la identidad del personaje central, dando un giro al pensamiento inicial de que se trata de un individuo con un trastorno antisocial de la personalidad, o psicópata; debido a que cada escena, «es la unidad dramática básica del guion...»², expresa sensaciones, sentimientos y realidades que describen la vida del personaje en su ciudad de arraigo, al grado de que duda en convertirse en «un asesino solitario» en la ciudad de sus pasiones.

Estos paisajes son diseñados con el relato de pequeñas historias referenciales del pasado y presente según los tiempos literarios, a lo que puede referirse a los planos-contraplanos en el montaje narrativo a través de la historia construida. Asimismo, el narrador entreteteje la historia en dos tipos de ambientes: la Ciudad de México y la ciudad de Culiacán, lo que permite hablar de «la gran ciudad» y de «las ciudades pequeñas» que refiere Georg Simmel (1986). Menciona el ambiente de un mundo evidente en el montaje narrativo, donde configura la gran ciudad entre escenarios globales distantes en tiempo y espacio, como las grandes plazas, mientras la referencia a la ciudad pequeña está enfocada en el diseño de un recorrido bajo un itinerario, lo cual permite diseñar un montaje cerrado o «rápido» (Amiel, 2005).

El objetivo central del presente artículo consiste en describir el paisaje narrado en la obra *Un asesino solitario*, de Élmér Mendoza, con base en el montaje de escenarios que definen diferentes ambientes³; entre éstos, los más relevantes son los del imaginario del miedo. Los objetivos particulares serán los siguientes: (1) analizar la obra para descubrir el montaje corto

² Instituto Cervantes (2012, pp. 247-248). «Las escenas constituyen hitos significativos de cada una de las tramas que lo forman. Recordemos que hemos hecho una selección de situaciones para contar la historia. [...] La construcción de la escena: (1). Se fija el espacio y el tiempo donde va a tener lugar la escena. (2). Se define la acción principal que justifica la inclusión de la escena. (3). Se trabaja, partiendo de esa acción principal, como si la escena fuera una historia completa. (4). Se ajusta su posición en la escalera. (5). Se determina su duración.»

³ Sergei Eisenstein (2012, p.21). «La composición y la estructura del filme como un todo logran el efecto y la sensación de una unidad ininterrumpida entre lo colectivo y el medio que crea lo colectivo.»

que hace en la ciudad de Culiacán mediante la narración de los paisajes; (2) explicar el montaje rápido a partir de los planos-contraplanos en el montaje narrativo, y (3) describir los ambientes que se originan en el diseño de los paisajes del miedo narrados.

El cuestionamiento por el que surge el presente abordaje es: ¿qué tipos de ambientes se configuran en escenarios de miedo en la ciudad de Culiacán, a partir de la presentación del paisaje narrado?, bajo el supuesto de que el paisaje narrado es controlador de los ambientes y, por tanto, logra crear un imaginario del miedo con la presentación de los espacios en la ciudad para crear recorridos, itinerarios y al propio personaje de la novela.

La estructura capitular tiene tres apartados centrales: (1) montaje rápido en la narración de los paisajes, (2) planos-contraplanos del montaje culiacanense, (3) ambientes y lenguajes simbólicos en el diseño de los paisajes del miedo y (4) paisajes imaginarios.

Montaje rápido en la narración de los paisajes

La narración puede originarse en la experiencia, la observación y la imaginación. En la novela también se hacen montajes. La diferencia entre la literatura y el cine es que la primera describe su espacio y en el cine éste se encuentra en movimiento. Asimismo, el tiempo⁴ es determinante en la exposición de los personajes y el diseño de los paisajes; el tiempo no es lineal, pero sí estructural en la novela. La palabra escrita llega al pensamiento del lector para configurar su imaginario de la historia y crear su propia interpretación.

El ensayista y teórico de cine Vincent Amiel (2005) señala que hay diversos efectos de montaje enlazados con la narración, que dan nacimiento a las convenciones filmicas. Para el montaje,⁵ la narración consiste en darle otro valor o templatla, lo que implica crear un lenguaje simbólico⁶ con

⁴ Instituto Cervantes (2012, p. 85). «Este tiempo de la novela no tiene por qué presentarse de manera lineal u ordenada, sino que puede ser alterado libremente por el autor con finalidad estilística, argumental o estructural. Esta técnica consistente en alterar el orden lógico de la narración se denomina temporalización anacrónica y cuenta con dos recursos: (1). Analepsis o retrospectión (*flashback*): es un salto hacia atrás en el tiempo de la historia. (2). Prolepsis o anticipación (*flashforward*): el autor adelanta acciones que aún no se han producido en el relato primario de la novela, es decir, se trata de un salto hacia adelante».

⁵ Amiel (2005, p. 45). «El papel del montaje es preponderante, pero con un fondo de convención. Es en un contexto narrativo *a priori* donde la ordenación de la narración se nos da por medio del montaje».

⁶ Fromm (2012, p. 27). «El lenguaje simbólico es un lenguaje con el que expresamos experiencias internas como si fueran sensoriales, como si fueran algo que hacemos o nos hacen en el mundo de los objetos. El lenguaje simbólico es un lenguaje en el que el

el objeto de crear sensaciones con diversas emociones al espectador; en el caso de la narrativa literaria, al lector.

En 1889, el cine ya había balbuceado algunas palabras en los laboratorios de Edison. Hasta 1929, con *Lights of New York*, se produjo el primer filme ciento por ciento hablado. El cine norteamericano, en busca del cine hablado, dio pauta a la creación de los filmes *Big House*, *Little Caesar* y *Scarface*, mientras el cine hablado para los soviéticos inició más tarde que los cines europeos. Serge Mijaivitch Eisenstein hizo los primeros intentos de filmes en México; con sus negativos, se montó un filme titulado *Tempestad sobre México* en 1932. Sus fotografías eran impresionantes, pero tenía poca relación con el guion. En la actualidad, la disociación de las imágenes y las palabras es casi la regla general (Sadoul, 2007).

El paisaje se entenderá como cada una de las escenas capaces de transmitir sensaciones, experimentando diversos estímulos para el lector centrados en los sentidos del olfato, vista y tacto. El paisaje⁷ se convierte en las formas de producción en la construcción de un ideal del espacio. Éste se representa por el novelista con el montaje de escenarios que describe en su narración literaria y que más tarde en el cine se conoce como guion y ambiente para construir la escena. En la obra de Élmer Mendoza hay diversos paisajes con un ambiente general de suspenso y de ficción expuestos con claridad ante el lector.

Esta novela presenta a su personaje principal en un diálogo verbal, tipo soliloquio —es decir, que el personaje habla solo. Para crear este diálogo, se cuenta con un guion, que se distingue por componerse de un texto ordenado en escenas,⁸ como la unidad mínima narrativa, posicionada en un mismo escenario, que en su conjunto requiere de la secuencia para constituir la obra narrada.

Cuando el novelista narra en voz del personaje central un acontecimiento político en México, define un paisaje de inseguridad en la ciudad de Culiacán, creando ambientes con predominio de desorden político. En voz de Macías, el narrador posiciona al autor en su imaginario ante una escena subjetiva de la realidad política de los años noventa. Con estas palabras, configura un ambiente violento de México, cuando dice:

mundo exterior constituye un símbolo del mundo interior, un símbolo que representa nuestra alma y nuestra mente».

⁷ Simmel (2009, p. 15). «...toma su objetividad en el poderoso recinto de nuestro configurar, el estado de ánimo particular, expresión o dinámica de esta configuración, encuentra plena objetividad en ella».

⁸ Sánchez (2006, pp. 61-62). «Dentro de cada secuencia encontraremos diversos momentos de acción que carecen de sentido completo en sí mismos. Son trozos de la secuencia, que se realizan en diversos ambientes. Son las ESCENAS [...] es una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario (sea interior o exterior, vale decir, bajo techo o al aire libre), y que carece de sentido completo. Consta, generalmente, de varias tomas. Se la puede comparar al párrafo de un libro».

Esa noche los del PRI me confirmaron que el mitin del candidato sería a las cinco de la tarde en el Parque Culiaacán 87, y que la cena con empresarios sería a las nueve en el salón Floresta del hotel Ejecutivo; perfecto, coincidía con la información que ya tenía, agregaron que el miércoles por la mañana el señor candidato correría por el malecón con los atletas de la ciudad, antes de salir a La Paz... (Mendoza, 2013, p. 144).

El novelista consigue expresar a través de la literatura el imaginario del *asesino solitario*, con diversas escenas en el montaje narrativo, donde se presenta un paisaje único de tipo inseguro y un solo ambiente de violencia,⁹ pero cada una de las escenas narra un lenguaje simbólico distinto:¹⁰

Escena 1:

[...] estoy de mesero, cargo una charola con vasos de vino blanco, en cuanto se pone al tiro saco la Walther Pe ochenta y ocho y órale, pum pum y a correr, salgo por el lado de la alberca, llego al bulevard Madero, donde tengo una moto estacionada y me largo entre una lluvia de balas. (Mendoza, 2013, p. 148).

La primera escena expone un paisaje inseguro para los visitantes, remarcando un ambiente de violencia y demostrando un diseño estratégico en el espacio para ser víctima de la delincuencia, con un lenguaje simbólico que denota confianza, que se expresa con la presencia del mesero en el interior del salón de la cena. Uno de las técnicas retomadas en su estrategia es la ubicación del hotel Ejecutivo entre el Blvd. Francisco I. Madero como vialidad central de la ciudad que corre de oriente a poniente frente al hotel.

Escena 2:

Otra: soy el dueño de una fábrica de vasos desechables y tengo varios puestos de aguas frescas en Navolato, el candidato está sentado, es la hora de los discursos, el líder de los empresarios se está echando un rollo, en esta etapa todo mundo hace peticiones al candidato, le pasan cartas y carpetas, los guaruras ya saben esa onda y ahí voy yo tendido como bandido con mi carpeta de peticiones, y en cuanto me acerco lo suficiente, órale, a como te tiente y rájale, pum pum y a correr, salgo por la Ruperto L. Paliza, donde tengo la moto y vámonos. (Mendoza, 2013, pp. 148-149).

La segunda escena expone un paisaje inseguro, un ambiente violento y un lenguaje simbólico de respeto y orden, que representa al empresario ante la figura del candidato, los invitados y en especial el cuerpo de seguridad.

⁹ Bauman (2017, pp. 54-55). «Los amantes de las armas de fuego se creen superiores a los detractores de estas porque aman las armas, y los detractores de las armas de fuego se consideran superiores a los amantes de esas armas precisamente porque las detestan. [...] Y el propósito de la tribu es determinar a quién apoyar y a quién matar».

¹⁰ Ricoeur (2006, p. 103). «La interpretación se completa como apropiación cuando la lectura proporciona algo como un acontecimiento, un acontecimiento del discurso, que lo es en el momento presente. Como apropiación, la interpretación se vuelve un acontecimiento».

Asimismo, habla de la calle secundaria Ruperto L. Paliza, que se ubica en sentido de norte a sur, partiendo del Paseo Niños Héroes (Malecón viejo) hasta la calle de Ciudades Hermanas, que podríamos hablar que ambas vialidades de gran tráfico en la ciudad, conectan con cualquier punto de salida rápida hacia la periferia, lo que da sentido a la estrategia de movilidad y un reconocimiento que existe un número alto de motocicletas de las cuales no se cuenta con una legalidad completa en la ciudad, lo que le facilita incorporarse a la informalidad del uso del tipo de transporte, entre la accesibilidad y movilidad hacia cualquier punto de manera rápida.

Escena 3:

Imagínatelo, ya se han retirado sus ayudantes y su secretario particular y él con insomnio, Eh, quién anda ahí, y yo saliendo de atrás de las cortinas, No pues, aquí mis huesos y pum pum, a como te tiente y vámonos, y ahí me tienes descolgándome por la ventana del hotel con una sogá, como el Hombre Araña, chale. (Mendoza, 2013, p. 149).

La tercera escena expone un paisaje inseguro, un ambiente violento y un lenguaje simbólico de ficción, que en diferentes fragmentos narrada el autor, en voz del personaje solitario, las diferentes estrategias construidas por fantasías y elementos de ficción.

Escena 4:

Total ahí estoy oyéndome masticar galletas bien acá, tomando coca, viendo la tele y craneando que era mejor bajarlo a la salida de la cena, cuando el bato estuviera bien comido y el Jiménez anduviera más tranquilo, confiado en que todo había salido bien; seguro ya sería tarde y no habría borregada que obligara a salir a la calle Paliza, entonces saldría por la alberca, entraría a la parte donde está El Parque, rumbo al elevador, donde yo lo estaría esperando con una cara en la mano y sobres, a como te tiente. Era fundamental sorprender al Jiménez y a sus sacatripas, con tres segundos que se tardaran en desenfundar yo estaría fuera y cerca de la moto, y ahí nos vidrios cocodrilo, si te he visto no me acuerdo. (Mendoza, 2013, p. 183).

La cuarta escena registra la estrategia final. Aquí se narra un paisaje idílico entre un ambiente de confianza y seguridad personal para el personaje central, el asesino solitario.

El conjunto de las escenas se expone como trozos de la secuencia, donde cualquiera de éstas puede ser ensamblada en la compaginación para lograr el temperamento del ambiente o atmósfera que se diseñará en la obra literaria. Si bien el conjunto de escenas son trozos de la secuencia, la configuración del paisaje con la compaginación y el ambiente que se quiere transmitir al lector se da a partir del montaje.¹¹ Por ese motivo, se plantean

¹¹ Sánchez (2006, p. 66). «Es, por lo tanto, un término estético que, lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todos por igual».

diversas escenas que forman parte de la configuración del paisaje que se diseña en la novela.

Las escenas de se compaginan en el montaje, se configuran entre lugares y no lugares, lo que permite mantener la trama de la novela, generalmente los lugares son los sitios de identificación y que se encuentran en la memoria del personaje central, mientras los no lugares son los sitios de paso, traslado y enlace, que también se convierten en escenas de conexión.

Se ve claramente que por 'no lugar' designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria. (Augé, 1992, p.98).

Constantemente, en esta novela, el narrador enfatiza el diseño del paisaje culiacanense y pone en el imaginario del lector, mediante su personaje central, diversos ambientes que permite enfatizar el sentido y expresar, con sensaciones puntuales que dan el sentido de la escena, principalmente generadoras de un montaje del miedo:

Montaje narrativo 1:

Cuando estaba oscureciendo tomé un taxi y fui al Parque Culiacán 87, entramos por el bulevar ancho que lo atraviesa, lleno de palmeras y bugambilias, muy acá, y llegamos al gimnasio, donde había un desmadre porque estaban lavando tocho morocho. El gimnasio era un edificio con techo curvado, como de almacén, que contenía una cancha de basquet. (Mendoza, 2013, p. 149).

El primer montaje se genera con la descripción del primer recorrido donde enfatiza paisajes en penumbra; resalta elementos de la vegetación, como las palmeras y bugambilias, que enmarcan el acceso principal de la vialidad al parque. También se enfatiza un área deportiva, como el gimnasio, con una amplia descripción de su forma y escala. Sin decirlo, al narrar el espacio, se da origen a algunos ambientes, como la inseguridad, al expresar que «estaba oscureciendo» y que la estructura era «como de almacén». En el imaginario, los espacios oscuros y los espacios arquitectónicos fuera de escala humana son considerados generadores de miedo, riesgo, angustia o pánico.

Montaje narrativo 2:

Total, salí del hotel y me fui caminando por el puente rumbo al centro de la ciudad. No sé si te he dicho, el hotel estaba en las afueras, muy cerca del

punto onde se juntan dos ríos, el Humaya y el Tamazula, y ahí voy rumbo al centro; pasaban pocos carros a esa hora, sentía el aire fresco, acá, machín sobre la feis y me reanimé, se me acabó de bajar la rabia, afortunadamente nomás me había hecho un rasguño; me puse a alucinar que la vida era chila, que valía la pena vivir, y más ahora que me iba a forrar con el medio melón de cueros de rana, me dije que ni madres, que esa noche no iba a fallar, que la iba a hacer gacha, que iba a actuar con la mayor rapidez y concentración de que era capaz: disparar una vez y huir. (Mendoza, 2013, p. 184).

El segundo montaje se narra desde la periferia hacia el centro de la ciudad de Culiacán. Menciona sitios emblemáticos, como los ríos, para demarcar el espacio en la mente del lector. A pesar de que la novela cuenta en este fragmento con la descripción de un recorrido que bajo tres elementos es muy claro para cualquiera, como si se describiera cualquier otra ciudad, el resto de la lectura enfatiza el ambiente en el que se da el relato, como los sueños y fantasías que registra el novelista a partir de los pensamientos que genera en voz alta acerca de su objetivo. Elementos narrados como «el hotel estaba en las afueras...» y «el puente rumbo al centro de la ciudad...», concretan la referencia acerca de que el personaje se encuentra en la periferia.

Montaje narrativo 3:

Tomé un taxi y le pedí al chofer que se fuera por el malecón desde el puente Juárez hasta el Almada, que está en la salida a Los Mochis y es por el que se llegaba al hotel. Me fui wachando con mucho cuidado, cuando llegamos al Almada le dije al bato que se regresara y ahí voy wachando de nuevo, con mucho cuidado, en este negocio no se vale equivocarse, aquí el que se equivoca marcha, y marcha gacho. (Mendoza, 2013, p. 196).

El tercer montaje se describe a partir de un recorrido por la ciudad; demarca un inicio y un fin, de periferia-centro-periferia. La verificación de los sitios en el recorrido es lo que provoca el miedo y genera inseguridad; es decir, al narrar el recorrido con una amplia descripción de la acción, crea un ambiente de incertidumbre para el personaje y de inseguridad para el lector. En este montaje se identifica una estructura urbana configurada en los años noventa, que la periferia era delimitada por estructuras arquitectónicas como el hotel Tres Ríos y que la búsqueda de estrategias, se basada según el relato en estructurar itinerarios en torno a recorridos de la periferia al centro de la ciudad y de movilidad de forma centrífuga, de este mismo centro, contemplando la periferia a través de las vialidades de salida del territorio culiacanense.

Montaje narrativo 4:

Escena del miedo 4 -La parte alta de la ciudad-

El hotel San Luis está en la parte alta de la ciudad, junto al templo de la Lomita. De ahí se ve machín la ciudad. (Mendoza, 2013, p. 213).

El cuarto montaje se desarrolla en la parte más alta de la ciudad de Culiacán, enmarcada por el templo de la Lomita. Con sólo mencionar el lugar, surgen en la mente del lector un sinfín de acontecimientos en la historia de la ciudad.

Pensar en la ciudad de Culiacán en los años noventa, es hablar de una urbe en pleno desarrollo económico y de expansión urbana por el boom inmobiliario a nivel nacional, como remesa de el boom inmobiliario de Estados Unidos de Norteamérica, lo cual incremento la desigualdad y con esto la inseguridad en el territorio nacional.

El hotel San Luis, uno de los sitios de hospedaje más reconocidos y de mayor antigüedad bajo su mismo formato hotelero, se ha consolidado y a pesar que forma un hito urbano, múltiples historias se han desarrollado en este sitio, así como, en su vecino templo de la Lomita.

Planos-contraplanos del montaje culiacanense

En el montaje narrativo, la articulación de los planos es continua; se dan los *racords*¹² necesarios, con transparencia, haciendo un mundo evidente y con un procedimiento de la estética dominante que es el desglose. «[...]en el documental la esencia de la narración se debe al equilibrio que establece el montaje entre la ruptura y la continuidad». (Amiel, 2005, p. 56).

Un procedimiento del montaje es plano-contraplano, es decir, un plano del personaje que observa y otro plano del que lo ve. Algunos son donde Macías habla del paisaje urbano a través del río Tamazula,

[...] que es uno de los tres que se juntan en Culiacán, se veía acá, chilo, habían quitado todo el pinche cochinerero que había en mis tiempos de desmadre, también limpiaron las riberas, cortaron los álamos viejos y sembraron nuevos. (Mendoza, 2003, p.21).

Con esta anotación se visualiza una ciudad media de los años noventa, donde los grandes proyectos urbanos estaban en medio de un proceso de auge inmobiliario y comercial en la ciudad, en especial en el sector Tres Ríos.

El primer escenario que enfoca la novela es donde el personaje principal se describe como regionalista y reconoce el narcotráfico como uno de los escenarios centrales de la inseguridad en el estado, separando su intervención por completo de la actividad, a pesar de que constantemente alude a los personajes del narco en Sinaloa; por ejemplo, cuando se encuentra en

¹² Amiel (2005, p. 206). «Racord. Término que significa a la vez la operación técnica de pegado entre uno y otro plano así como la búsqueda, en la puesta en escena, de una relación entre los planos que se van sucediendo. El racord es entonces un modo destinado a suavizar la cesura constituida por el *cut*».

el aeropuerto de la ciudad y señala: «me llevaron a la clínica Santa María, la del corrido de Lamberto Quintero...» (Mendoza, 2003, p. 127).

*[...] Clínica Santa María
Tu vas a ser mi testigo
Tres días después de su muerte
Vuelven a sonar los tiros
Allí cayeron tres hombres
Por esos mismos motivos.
[...] (Estrofa del corrido de Lamberto Quintero)*

En esta novela, los escenarios permiten la construcción de diferentes itinerarios, durante un mismo recorrido, y corresponden a referencias simbólicas en el territorio culiacanense, donde el paisaje se describe siempre enmarcando el ambiente de la época. Constantemente, se configura una atmósfera de inseguridad y violencia que crea escenarios oscuros y que el personaje principal de la novela recurrentemente quiere ocultar, pero termina haciéndolos transparentes para crear un montaje de escenarios que permitan sostener ese mundo evidente.

Ambientes y lenguajes simbólicos en el diseño de los paisajes del miedo

La escena se construye a partir de diversos ambientes y éstos son diseñados por lenguajes simbólicos que permiten la configuración del paisaje en la narrativa. Se entenderá por ambiente las sensaciones construidas a partir del relato, donde los actores centrales y secundarios dan sentido y permiten transmitir diversas emociones; esto depende del tipo de narrativa utilizada. En el caso de esta novela, se trata de una narración dramática. El ambiente permite pasar del relato a la puesta en escena de los personajes en dos dimensiones: física y emocional; ambas son descritas y acompañadas de un lenguaje simbólico.¹³

En el montaje narrativo, los escenarios toman vida igual que el paisaje a partir del diálogo que se enmarca en la escena y se monta sobre una escenografía. En la novela, el escritor crea los elementos configuradores del paisaje imaginario y mediante sus personajes genera escenas montadas para transmitir ambientes que contienen lenguajes simbólicos que, a su vez, constituyen el paisaje literario.

¹³ Señala Bordieu (1990, 289) que la teoría más resueltamente objetivista debe integrar la representación que los agentes se hacen del mundo social y, más precisamente, su contribución a la construcción de la visión de ese mundo y, por tanto, a la construcción de ese mundo por medio del trabajo de representación (en todos los sentidos del término) que efectúan sin cesar para imponer su propia visión del mundo o la visión de su propia posición en ese mundo, de su identidad social.

En la narrativa literaria, las palabras, las frases, los diálogos y el propio relato constituyen el paisaje narrativo, plasmado en la novela, pero en el imaginario del lector es donde se configura dicho pensamiento para transmitir sensaciones, emociones y configurar sentimientos. El narrador es consciente de dicho diseño, da vida a sus personajes en la narración, donde incluye el espacio físico (éste puede encontrarse en diferentes dimensiones), utiliza un lenguaje simbólico que conduce al lector a la representación mental, hasta configurar diversos imaginarios, ya sea del sitio donde se desarrolla la novela o el ambiente en que se da el acontecimiento, y da vida a sus personajes con cualidades y defectos que sean identificados en los acontecimientos de la época relatada.

La novela expone, a través de su única imagen en la portada, un *collage* con una imagen repetitiva del candidato que relata el escritor y enmarca una época de la política en México, que es fechada con Mar.23 1994, coincidente con el asesinato del candidato a la Presidencia de la República Mexicana, Luis Donald Colosio. Con este diseño se enfatiza un paisaje¹⁴ que será narrado en la novela. El relato inicia con el siguiente párrafo (Mendoza, 2003):

¿Sabes qué carnal? Durante el año tres meses y diecisiete días que llevamos camellando juntos te he estado wachando wachando y siento que eres un bato acá, buena onda, de los míos, no sé cómo explicarte, es como una vibra carnal, una vibra chila que me dice que no eres chivao y que puedo confiar en ti, a poco no. Pienso que como todos debes tener lo tuyo, tu pasado y eso, pero es una onda que ni me va ni me viene si te he visto no me acuerdo, ya ves lo que se dice de los que trabajamos aquí, en el Drenaje profundo: que somos puros malandrines, puros batos felones, y de ahí parriba; será el sereno, pues sí ni modo que qué, así que carnal, acomódate porque el rollo es largo. ¿Quieres tequila? Órale, la botella está sobre esa piedra; que quiere un toque, órale, aquí tengo; en esa caja hay cerveza; pero si quieres perico ése sí te lo voy a deber. Ahora que si lo que tienes es jaría ahí están esos tamales; yo, ya sabes carnal, estoy bien con mi coca y mis galletas pancrema. ¿Y cuál es el rollo? Barrientos carnal, ¿Te acuerdas de Barrientos? ¿Aquel candidato chilo a la presidencia? Ah, pues me contrataron para bajarlo. (pp. 11-12).

¹⁴ Simmel (2009, p. 17). «Como seres humanos integrales, nos enfrentamos al paisaje, natural o artístico, y el acto que nos plantea es, de inmediato, contemplativa y afectiva, [...] es un artista único que realiza este acto plasmador de ver y sentir con tanta claridad y fuerza que absorbe por completo el material proporcionado por la naturaleza y lo recrea como eso de ti; mientras nosotros, los otros, permanecemos más vinculados a este material y, por lo tanto, siempre percibimos este o aquel elemento en particular, donde el artista realmente solo ve y modela un 'paisaje'».

El paisaje narrado es generador de miedo¹⁵ en el imaginario colectivo acerca de la ciudad de Culiacán y en especial de sus personajes, con un ambiente de riesgo, inseguridad y violencia. El hotel Tres Ríos es sede de una serie de sucesos violentos, que por su diseño permite aislar cada habitación y lograr un acceso y salida privada para cada uno de los huéspedes; describe en la trama de la novela que la estructura interior del hotel permite configurar un ambiente más del paisaje del miedo en la narración:

El hotel era un montón de cabañas rodeadas por jardines, con alberca, disco y un restorán de aquéllos, bien chilo, te lo recomiendo si alguna vez vas a Culiacán, era un lugar tranquilo y así estaba yo... (Mendoza, 2003, p. 145).

Federico Dajas (2005) estudió el funcionamiento cerebral y señaló que el temor no se localiza sólo en la amígdala, como hasta ahora muchos estudios lo abordaban. El temor incorpora más áreas y fluye en la actividad neuronal, tiene que ver con el cambio neuronal en diversas áreas en una zona del cerebro. Más tarde, Aina Ávila y Miquel Àngel Fullana (2016) publican sus estudios acerca de la sensación del miedo a través de la ínsula, que procesa la información de los sentidos y las emociones que provienen de la amígdala.

Estos estudios se relacionan con el enfoque que se le había otorgado a la imagen sin movimiento, encontrando que el guion en la literatura no se puede construir sin la narrativa, y el diálogo en el rodaje en el cine requiere de la actuación de los personajes; lo anterior, al poner las imágenes compaginadas en movimiento para transmitir un sentimiento, diferente que el percibido al admirar una obra sin movimiento, se queda en la cenestesia, entendiéndola como la sensación general de la existencia.

Es decir, la secuencia de escenas compaginadas puede lograr transmitir un sentimiento. En el caso de los sentimientos negativos, se encuentra el miedo, transmitido en una zona del flujo neuronal, que si bien es transferido a partir de las sensaciones, esa angustia en la percepción de ponerse en riesgo tiene un retorno. Éste es necesario para el desarrollo humano; cuando se quebranta ese retorno, se habla de enfermedades del cerebro y mente.

¹⁵ Ávila & Fullana (2016, p. 50). «...diversas áreas cerebrales se encuentran implicadas en la sensación de miedo, a saber, la ínsula bilateral, la corteza cingulada anterior dorsal y la corteza prefrontal dorsolateral. Veamos cómo y por qué. La ínsula se encuentra en la superficie lateral de ambos lados del cerebro, por detrás de la cisura de Silvio. Integra información cognitiva, sensaciones fisiológicas y predicciones de lo que pasará. También procesa la información de los sentidos y las emociones que provienen de la amígdala, de manera que nos permite afrontar las situaciones importantes o amenazadoras. Asimismo, participa de la conversión de un estímulo neutro a uno condicionado (que genera miedo), de modo que predice y anticipa las posibles consecuencias negativas del mismo».

En el poema *La esencia humana*, de William Blake, puntea:

[...] *Y el miedo recíproco trae paz,
Hasta que el amor egoísta se incrementa:
Entonces la Crueldad arma su trampa
Y esparce sus cebos con cautela.*

[...] *Los Dioses de la tierra y el mar escrutaron la Naturaleza para hallar tal
Árbol;
Pero la búsqueda fue toda en vano:
Crece uno en cada Cerebro Humano.*

La narración permite construir escenas, donde puede darse el reconocimiento moral del personaje:

Los sábados no pasan el programa de Malinowski y los noticieros gringos no me gustan, son muy exagerados, así que me puse a ver una película, era la historia de un bato que se dedicaba a matar mujeres sin oficio ni beneficio [...]; digo yo, esa raza que se dedica a hacer desmadre nomás porque sí qué onda...» (Mendoza, 2003, p. 151).

En la trama de la novela pareciera una muletilla; sin embargo, forma parte del reconocimiento de la actividad a la que se dedica el personaje.

Otros de los escenarios narrados en el montaje se originan cuando se inicia el proceso de la campaña política y en el reconocimiento de los sitios expuestos para mostrar al candidato; en esa parte se describe la primera escena del proceso político:

Me arrané muy cerca de la entrada, junto a los indios. El gimnasio, no sé si ya te dije, era un galerón como un almacén, estaba tapado solamente por un lado, en un rincón tenía el estrado donde el candidato se iba a tirar el rollo y yo estaba en el otro extremo, al filo de la entrada, pues desde ahí podría wachar a los de adentro y a los de afuera, chilo. (Mendoza, 2003, p. 191).

El miedo manifestado en la violencia, la inseguridad y la corrupción, se narra en todos los personajes con una última escena de cierre, donde el personaje central transmite haber vivido la traición:¹⁶

Órale bato, estamos entrados, pero nel, ya viste lo que pasó ese mismo día en Tijuana, la pura pinche locura carnal, por eso se olvidaron de mí. ¿Cuándo oíste o leíste que en Culiacán se iba hacer ese jale? ¿Nunca, verdad?, no pues, por eso te digo carnal, que unas veces se pierde y otras se deja de ganar, a poco no. (Mendoza, 2003, p. 228).

El análisis de los paisajes del miedo en la novela *El asesino solitario*, de Élmer Mendoza, se enfoca en dos tipos de paisajes: (1) paisaje constituyente,

¹⁶ Fromm (2012, p. 35). «El fuego puede ser, por lo tanto, la representación simbólica de la vida y el placer interior, tanto como el miedo y la impotencia, o de las tendencias destructivas del hombre».

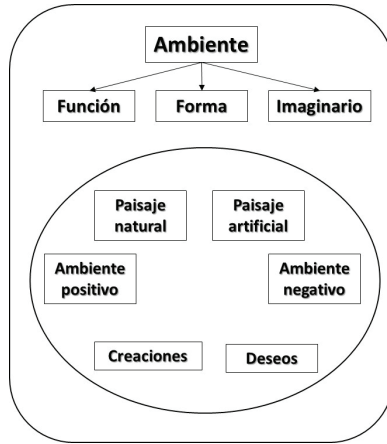
que es la ciudad de Culiacán, y (2) paisajes constitutivos, como las colonias populares de la ciudad, entre las que destacan Universitarios y Popular; asimismo, por el guion planteado en la novela los paisajes recurrentes son los hoteles; ambos permiten configurar un ambiente o atmósfera, representados por un lenguaje simbólico o una alegoría, como elemento integrador de la escena (tabla 1).

Tipos de paisaje		Ambiente/Atmósfera	Lenguaje simbólico / Alegoría
Paisaje constituyente	Culiacán	Integración del territorio por los tres ríos	Orden y limpieza de las riberas
		Ciudad aplastada	Renovación del paisaje físico
		La informalidad	La inseguridad y el narcotráfico
Paisajes constitutivos	Colonia Universitarios	La cuna de Lobos	Pasión y traición
	El Aeropuerto	Inaccesibilidad	Violencia
	Clínica Santa María	Hospital de narcos	Inseguridad
	Hotel Tres Ríos	Un paisaje paradisíaco con vegetación verde	Privacidad
		El deseo de la coca y las galletas pancrema	Tranquilidad y estabilidad emocional
	El gimnasio del Parque 87	Almacén	Encerramiento
	Hotel Ejecutivo	Sitio estratégico	Diseño inseguro
	La Ballena, la tumba de Malverde, a los bules, La Lomita y Mercado Garmendia	Itinerario	Corrupción y narcotráfico
	La Lomita	Las mejores vistas de la ciudad	Paisajismo
	Hotel San Luis	Acceso al estacionamiento	Simulación de la seguridad
La parte alta de la ciudad		Panorámicas de la ciudad	

Tabla 1. Paisajes del miedo en la obra *El asesino solitario*. Fuente: Mendoza (2013).

En el paisaje constituyente, que es la ciudad de Culiacán, destacan tres ambientes o atmósferas: (1) integración del territorio por los tres ríos, (2) ciudad aplastada, y (3) la informalidad. Ahí se concretan lenguajes simbólicos y alegorías, como el orden, la limpieza de las riberas, la renovación del paisaje físico, la inseguridad y el narcotráfico. Y en los paisajes constitutivos: colonia Universitarios, el Aeropuerto, Clínica Santa María, Parque 87, hoteles Tres Ríos, Ejecutivo y San Luis; La Lomita, La Ballena, Malverde, Los Bules y el Mercado Garmendia. Con ambientes o atmósferas como: espacio cerrado, oscuro y aislado, inaccesibilidad, hospital de narcos, paisaje paradisíaco entre vegetación, itinerarios, las mejores vistas de la ciudad y sitios estratégicos. El lenguaje simbólico o alegoría fueron:

pasión y traición, violencia, inseguridad, privacidad, tranquilidad y estabilidad emocional, encerramiento, diseño inseguro, corrupción y narcotráfico, paisajismo, simulación de la seguridad y panorámicas de la ciudad.

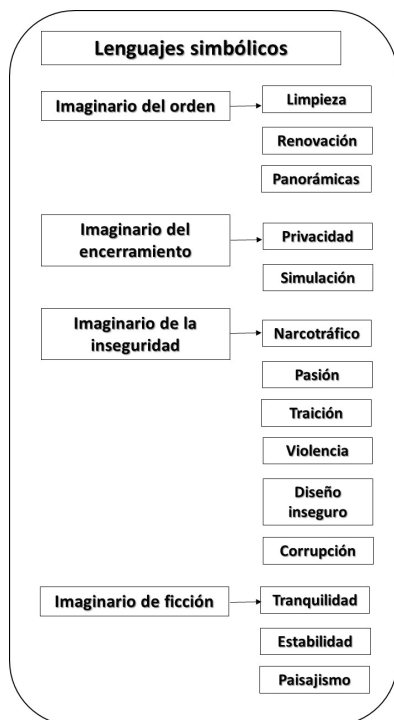


Esquema 1. Diagrama del ambiente/atmósfera. Fuente: Propia, 2020.

El ambiente/atmósfera se construye en esta obra literaria entre la función, la forma y el imaginario. Enfoca la función desde el ambiente radical: positivo (bueno) y negativo (malo); la forma desde la prefiguración del paisaje, lo natural desde la constitución de ambientes que generan sensaciones alentadores de vida y lo artificial, como las sombras que se generan de la cercanía a la muerte; y el imaginario desde las creaciones -programar, rutear y desplazarse son ejes de los itinerarios en esta obra- y los deseos -tematizan y enfocan respecto a las características del ambiente (versus la realidad de la marginación, pobreza, estigma y segregación)-.

El ambiente que se constituye o es constituido en la novela se construye entre la función, la forma y el imaginario: (a) paisaje natural (integración del territorio por los tres ríos y un paradisíaco con vegetación verde); (b) paisaje artificial (la cuna de lobos y el hospital de narcos); (c) ambiente positivo (la parte alta de la ciudad y las mejores vistas de la ciudad); (d) ambiente negativo (ciudad aplastada, informalidad y la inaccesibilidad), (e) deseos locales (la coca y las galletas pancrema) y creaciones (itinerario).

Las creaciones y los deseos son parte constante de lo que se concreta a partir de la representación, pudiéramos afirmar que es la última etapa donde se concreta la idea en el pensamiento, generando el imaginario. Las creaciones pueden ser en el pensamiento o en la representación y generalmente, los deseos son el impulso a seguir estructurando la idea que convoca a crear.



Esquema 2. Diagrama del lenguaje simbólico/alegoría. Fuente: Propia, 2020.

Los lenguajes simbólicos/alegorías se manifiestan en la novela a partir del imaginario, entre el orden, encerramiento, inseguridad y la ficción. El imaginario del orden se expresa desde la limpieza, renovación y panorámicas; el imaginario del encerramiento se centra en la privacidad y la simulación; el imaginario de la inseguridad como eje central en: el narcotráfico, la pasión, la traición, violencia, diseño inseguro y corrupción; y el imaginario de la ficción desde la tranquilidad, estabilidad y paisajismo, que en la novela son tema deseados pero irreales ante la traición y la corrupción.

Los lenguajes simbólicos utilizados en la narración se remontan a las representaciones del imaginario que se clasifican en: (a) imaginario del orden (limpieza de las riberas, renovación del paisaje físico y panorámicas de la ciudad); (b) imaginario del encerramiento (privacidad y simulación de la seguridad); (c) imaginario de la inseguridad (narcotráfico, pasión, traición, violencia, diseño inseguro y corrupción), y (d) imaginario de ficción (tranquilidad, estabilidad y paisajismo).

Los lenguajes simbólicos se construyen en dos dimensiones en la física y la mental, por lo tanto, el imaginario es configurado con un espacio base

que es lo conocido por el personaje, como el espacio físico y se configura en el pensamiento a partir de las significaciones que pueden ser representaciones:

El régimen de significación más representativo de los imaginarios sociales es el que corresponda a los universos simbólicos, por su poder de fascinación en la construcción de la legitimidad social. El instrumento básico mediante el que los imaginarios construyen algo como real es el de la percepción: desde una focalidad determinada se deja 'fuera de campo' determinados fenómenos y se hace relevantes otros. (Gómez, 2001, p. 204).

El imaginario del orden evoca en este libro a la regeneración urbana de la ciudad de Culiacán, a través de la renovación y el suelo creado con grandes proyectos urbanos, que desde la mirada del personaje central a través de panorámicas representa el orden, una ciudad limpia.

En la novela, el gran proyecto urbano del desarrollo urbano tres ríos en la ciudad de Culiacán en los años noventa, representaba el inicio del imaginario del orden, con la limpieza de las riberas del río y la primera intervención urbanística que emplazo como proyecto ancla la primera gran plaza comercial entorno a una gran reserva que representaba el parque Las Riberas a lo largo del río Humaya.

El imaginario del encerramiento representa la privacidad, pero también la simulación y a partir de esta novela podemos hablar de la ciudad de Culiacán como una ciudad desnuda a pesar de que se encuentra estructurada por espacios encerrados. Donde la vigilancia inicia con las personas desconocidas y se cumple con los conocidos y amigos, todos ellos, terminando siendo los ojos vigilantes, que pasan de la confianza a la inseguridad.

El encerramiento en la ciudad de Culiacán es un elemento de simulación, a pesar de esto, se siguen diseñando espacios urbanos privatizados y cerrados en su entorno, entre murallas, sistemas de seguridad, cámaras de vigilancia y sistemas de blindaje, sin embargo, también es conocido que todos estos pueden ser intervenidos en cualquier momento.

El imaginario de la inseguridad no solo es una especulación en la ciudad de Culiacán, corresponde a una realidad que se puede observar en las diferentes estructuras sociales, económicas, educativas, políticas y en la actualidad, de salud. La corrupción es uno de los elementos del imaginario de la inseguridad que se visualizaba claramente en los años noventa, que le permitía claramente al asesino solitario crear sus recorridos, itinerarios y crear diversas estrategias.

A pesar que el narcotráfico y la corrupción, en especial, en los años noventa, se expresó por diferentes medios que represento el auge en la ciudad, a partir de estos ejes se configuro y consolido un imaginario de la inseguridad en Culiacán.

El imaginario de ficción se estructura a partir de la tranquilidad, la estabilidad y el paisajismo. Definitivamente, el territorio que se narra en la novela cuando se habla de sitios tranquilos, con estabilidad para su movilidad y en especial, el diseño de paisajes, es un territorio creado por el autor, donde exalta algunos elementos y otros los construye para configurar el paisaje a través de ambientes cautivadores para el desarrollo de la novela entre escenas tematizadas en la política, el poder, la corrupción y el narcotráfico, lo que registra una ciudad configurada en la incertidumbre, el riesgo y el miedo.

En la ciudad de Culiacán, la ficción como tematización de los escenarios urbanos inicia en los años noventas y se consolida en el dos mil, pero es real, que cuando se desarrolla la temática de la novela, el autor realiza una interpretación del ambiente del lugar, rescatando un imaginario de ficción que se construía a partir de la estabilidad socio espacial.

El paisaje imaginario

Entre paisajes constituyente y constitutivos se encuentra el paisaje imaginario, aquel que no es narrado en la novela; sin embargo, la relación entre los espacios y los hechos consumados y relatados en el pensamiento del personaje por el novelista dejan líneas muy finas en el pensamiento sobre la configuración de un territorio con una gran libertad, perfecta movilidad y una accesibilidad a la ciudad, sin ningún obstáculo, como le sucede al personaje durante el relato en el aeropuerto, el hospital, la calle y el hotel, entre otros. Más allá de los segundos planos que son nombrados en la novela como los amigos, enemigos y conocidos de Macías, como si su ingreso y salida del territorio culiacanense se realizará con gran tranquilidad y sobre todo libertad, haciendo referencia al paso de armas, entre otras referencias que exponen la configuración de zonas con un orden distinto.

Los paisajes del imaginario del miedo en Culiacán son diversos. Hay diversas miradas de la narrativa literaria de este género en los diferentes lectores, debido a que, probablemente, el lector que no conoce el espacio, los lugares y los antilugares en Culiacán, los conceptualizará entre espacios diseñados en un orden de violencia nacional y en algunas etapas que representan alteraciones de la seguridad en el norte del país, sin entender las particularidades como la conceptualización del imaginario del miedo.

Para un turista o visitante de la ciudad, se asombrará que la búsqueda de los sitios por corroborar no se encuentren narrados en la obra, lo cual pudiera llegar a dar una idea que no se está hablando de literaria de género policial, debido a que no expone sitios relacionados con el narcotráfico, como la capilla de Malverde y el panteón Jardines del Humaya.

Para lectores de la novela de *La reina del sur*, de Arturo Pérez-Reverte, tampoco representaría nada; parecieran dos territorios distintos. En la novela la Reina del Sur se dejan líneas abiertas al pensamiento del lector, para dar sus propios significados a los sitios y realizar juicios acerca de los personajes que se desenvuelven a partir de un eje central de tipo policial en el espacio culiacanense; mientras en la serie de Netflix, los espacios son recreados con la máxima magnificación de personajes, elementos simbólicos y muy abstractos del territorio culiacanense, sin profundizar en la raíz cultural, por lo tanto, los espacios son recreados a partir de la trama que se enfatiza a través de la incertidumbre constante de los diferentes capítulos de la serie. Se apoya en lugares y antilugares de la ciudad de Culiacán, en pequeños apartados, porque en su mayoría no pertenece al territorio *culichi*. La magnificación de elementos representativos y las marcas que son colocadas estratégicamente para mantener la atención y la captura en la trama son enlazadas con sitios que se muestran a partir de sus ambientes a partir de cada escena, donde el paisaje físico es descrito, recreado y mostrado con escenas de atracción.

Uno de los paisajes artificiales recreados en la serie de Netflix es Malverde, con elementos magnificados y con un ambiente en penumbra con el diseño de un escenario saturado de imágenes y elementos que evocan al ritual, a la penumbra, a la noche, en pocas palabras, al miedo. Esto es mostrado en una escena en el primer capítulo donde el personaje de Teresa Mendoza cita a Epifanio Vargas, para entregarle la agenda de su amado El Güero Davila que fue asesinado, a cambio de protección y ayuda para seguir viva.

Sin embargo, este sitio en la realidad representa un templo para los narcotraficantes y un elemento simbólico para los culiacanenses, en la actualidad, podemos hablar de esta estructura pobre en su arquitectura y saturada de elementos significativos en el ritual para quienes lo visitan, representa un atractivo turístico debido a la curiosidad de consolidar los elementos narrados y creados en las escenas, lo que termina desilusionando en su estructura urbana y arquitectónica, pero atrae en su dinámica, puede ser ocasional, pero puede encontrarse en una plegaria a un grupo de músicos “chirrines” o una banda musical tradicional dedicándole algunas canciones, corridos ya existentes o corridos compuestos en su momento a nombre de Malverde, exaltando la valentía del narcotraficante o simplemente narrando la experiencia. El sitio urbano representa un festín con un frente entre un tianguis de ambulantes o puestos semifijos que exponen en venta diferentes imágenes, ropa, joyas, veladoras y souvenir diversos para quien visita el sitio.

Es decir, la novela *El Asesino solitario* se adentra en el imaginario de los residentes culiacanenses, donde tendrá su raíz la identificación de los

denominados *culichis* y el hijo ausente que sale a la capital y es reconocido ya como *chilango*.

Es increíble que, en la narrativa, cuando el personaje se encuentra al interior del territorio culiacanense, su léxico se modifica y recuerda un par de palabras entendidas entre los culichis,¹⁷ los cuales se han convertido en un ícono de los mexicanos.

El paisaje turístico que narra el novelista se desarrolla en sitios conocidos entre los *culichis* y de fácil identificación para los mismos, pero para un turista no corresponde con los escenarios por mostrar de la ciudad, debido a que estos sitios dibujan una ciudad gris y de paso, lo que puede dar pauta a la generación del turismo oscuro en la ciudad. En la novela del *asesino solitario* se exponen sitios como: el Malecón, los puentes, las calles del centro de la ciudad, la periferia, el parque 87, la avenida Maquío Clouthier, el hotel Tres Ríos, el hotel San Luis y La Lomita, lo cuales son distintos a los que hasta el momento se han popularizado en la narrativa por Pérez-Reverte en *la Reina del Sur*, como el mercadito y Malverde.

Mientras el relato prefigura la ciudad de Culiacán como plana, construida en horizontal y que ubica el único sitio icónico de la ciudad en la parte más alta, en este último, el templo de La Lomita es el sitio ubicado como preámbulo del desenlace de la novela.

Conclusiones

La obra literaria es narrada por el autor con la mayoría de sus escenas en la ciudad de Culiacán, configurando en el imaginario del lector una ciudad insegura que se encuentra entre un paisaje de violencia, corrupción y narcotráfico, con ambientes de una ciudad controlada que, a la vez, otorga libertad; se describe una ciudad con vistas panorámicas y se habla en la secuencia de escenas de la construcción de recorridos, planteados por itinerarios, donde en la narración se expresan algunos que se encuentran en la mente del personaje central al abordarlos y otros sí los transita.

Las escenas se integran en un montaje rápido donde el autor construye, a través de la palabra, pequeñas historias enlazadas. Su labor en el montaje narrativo se guía por los conocidos planos y contraplanos; éstos hablan del enlace del paisaje central que se enfoca en cumplir con la solicitud de cometer el ilícito en la ciudad de Culiacán, mismo que nace desde el título del libro, *El asesino solitario*, y los contraplanos que van diluyendo el acto violento entre montajes de su casa y su madre, los amigos, amantes y vidas entrelazadas de otros personajes con sus propias historias.

¹⁷ Nativo de la ciudad de Culiacán que se distingue por su orgullo de haber nacido en este territorio, se caracteriza por su calidez, alegría y sinceridad.

Se focalizan ambientes diseñados como paisajes del miedo en la narración dramática, expuestos a partir del relato, donde en el soliloquio el personaje central cuestiona su vida y la de otros, haciendo una serie de juicios, a tal grado de que se compara con otros personajes y también con otros actos delictivos, que lo hacen configurarse ante lector como una persona que lucha contra sus sentimientos, sean buenos o malos.

El imaginario colectivo que configura la presente novela se desarrolla con un orden que marca un territorio distinto en los noventas, que establece un orden económico y político distinto hacia el desarrollo económico en el pensamiento de la ciudad global que se introducía en la ciudad; acompañado de este proceso de la globalización se detona la privatización del espacio y se inicia con el boom inmobiliario el encerramiento; se consolida el imaginario de la inseguridad y se expone el imaginario de la ficción.

Referencias

- AMIEL, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid: Abada.
- ÁVILA Parcet, A., F. Rivas y M. Ángel (2016). «El miedo en el cerebro humano. La sensación de temor depende de una compleja red cerebral, no sólo de la amígdala, como se pensaba hasta ahora». *Mente y Cerebro. Neurobiología*, núm. 78.
- AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2017). *Retrotopía*. Barcelona: Paidós.
- BORDIEU, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- DAJAS, F. (1 de julio de 2005). «Mente y cerebro: las bases neurales de la acción de las terapias en psiquiatría vistas desde la neurociencia». Uruguay. *Revista de Psiquiatría*, vol. 69, núm. 1. <http://www.spu.org.uy/revista/jun2005/01_foro_02.pdf>.
- EISENSTEIN, S. (2003). *La forma del cine*. México: Siglo veintiuno editores.
- FROMM, E. (2009). *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- FROMM, E. (2012). *El lenguaje olvidado*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ, P. (2001). «Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad». Argentina. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 17. <<https://www.redalyc.org/pdf/185/18501713.pdf>>.
- INSTITUTO Cervantes (2012). *Saber narrar*. México: Santillana.
- MENDOZA, É. (2013). *Un asesino solitario*. México: Tusquets.
- RICOEUR, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- SADOUL, G. (2007). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI.

SÁNCHEZ, R.C. (2006). *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*. Buenos Aires: La Crujía.

SIMMEL, G. (2009). *Filosofía del paisaje*. Covilha: Universidad de Beira Interior.

Paisaje y mito de la Ciudad del Vicio en “*Tijuana In*” de Hernán de la Roca y “*Todo lo de las focas*” de Federico Campbell

ALBERTO ALMEJO ORNELAS
AURORA GARCÍA GARCÍA DE LEÓN
Universidad Autónoma de Baja California
alberto.almejo@uabc.edu.mx
auroragarcia@uabc.edu.mx

Resumen

Este capítulo realiza un recorrido por la narrativa del paisaje de Tijuana en su etapa de consolidación como “ciudad del vicio”. Se analizan dos obras literarias, “*Tijuana In*” de Hernán de la Roca (1932) y “*Todo lo de las focas*” de Federico Campbell (1982) realizando un ejercicio de interpretación que parte de la crisis de identidad en el imaginario de la frontera norte. Veremos cómo desde la narrativa del *border writing* la territorialidad y la temporalidad irá configurando paisajes polisémicos y atmósferas intrínsecamente vinculadas con la vocación turística y lúdica de esta ciudad, a partir de una relación espacio-temporal en torno a la Tijuana post-prohibición.

Introducción

La narrativa es un acto de comunicación que tiene a bien transmitir una idea relacionada a determinado tiempo y lugar. Valles (2008) afirma que la renovación de la narrativa ha evolucionado conforme a la expansión geográfica y lingüística que cruzan las fronteras culturales y geopolíticas, así como la expansión temática y estilística ligada a la mundialización donde proliferan nuevas formas de contacto con otros medios y la manera y técnicas de expresión hacen brotar entrecruzamientos de lenguajes de diversas regiones. Asimismo, afirma que la expansión de las técnicas narrativas ha derivado de la revolución y promoción de nuevas corrientes novelescas. Menciona diversas temáticas y géneros, concluyendo que todas estas va-

riantes hacen de la novela del siglo XX: "un verdadero y complejo mosaico, de prolija reconstrucción e ilustrado fundamentalmente por la diversidad y la renovación" (Ortegon 2012, 65).

Por otra parte, Núñez (2014) se refiere a la literatura como aquella que implica la representación y concepción del espacio geográfico al dotarlo de significado y sentido e indica que:

la novela se presenta como la representación del mundo actual, como un intento por plasmar a través del lenguaje escrito la totalidad del mundo que vivimos, con frecuencia de un sector exactamente delimitado, pero como el resultado del profundísimo deseo de abarcar el mundo como espacio y este a su vez como elemento estructurante del mundo, que se limita a ser en realidad el espacio en que viven individuos y del que se hacen experiencias personales; en el mejor de los casos, el espacio entendido como portador y tal vez generador de grandes acontecimientos. (p.33)

Se asume así como el género literario que desarrolla a mayor detalle y con múltiples herramientas narrativas el paisaje y la "puesta en lugar" de sus tramas. La relación entre el relato y el lector plasmada por una representación mental está constituida por pensamientos o ideas canalizadas en un campo de subjetividad donde se apuntala el concepto de los imaginarios. La literatura adquiere relevancia por su "capacidad para sugerir imágenes y transmitir emociones" (Pérgolis y Moreno, 2013, p. 21). Estas imágenes literarias van de la mano del deseo de transmitir una idea por parte del autor, que el lector transforma en atmósferas y paisajes. La atmósfera se entiende como "el conjunto de elementos del relato que confluyen en la creación de cierto estado de ánimo o ambiente emotivo de la circunstancia del relato; advierte los íntimos sentimientos de los personajes y delata sus emociones." (Méndez, 2020, p. 2). Para Simmel (2013) es la atmósfera la que le da una tonalidad espiritual a la historia narrada y es un factor de unificación del paisaje, que además "permite la compenetración entre sujeto y objeto" (Simmel, 1999, p. 182).

El paisaje de los lugares de la frontera norte ha sido narrado como espacios en pugna, representados por la aridez, la hostilidad y el caos. A partir de que ciudades como Tijuana empiezan a ser narradas desde los límites físicos al Norte del territorio mexicano, en sus historias se narra el constante movimiento a través de la persecución, la transición, la búsqueda de identidad y supervivencia. En este capítulo se analizarán dos manifestaciones literarias que tienen lugar en la frontera durante la primera mitad del siglo XX, señaladas en su momento como "*border writing*", donde se describen los contrastes que engloba este territorio y los rasgos que surgen desde lo local como espacio híbrido, partiendo de la leyenda negra de la "ciudad del vicio" a partir de la seca de 1927 en Estados Unidos.

Referencias teórico-metodológicas

La narrativa conjuga una serie de símbolos y signos que remiten a significados. Durand (2007) distingue diferentes signos como la *alegoría* (la representación en que las cosas tienen un significado simbólico) y la *ejemplifica* en la idea de justicia representada por un personaje que actúa guiado por la justicia; el *emblema* el cual es el conjunto de objetos que rodean a dicho personaje y un *apólogo* la narración o pensamiento del significado de justicia. Para Silva (2000) la imaginación simbólica llega cuando el significado no se puede presentar con algo de manera específica, una palabra exacta o descripción única y lo que se desea expresar es más que una cosa, uno o varios sentidos que alcancen una expresión simbólica. Asimismo, afirma Silva que el escenario de fondo corresponde a la ciudad generando lo que llama relatos urbanos. Cabe añadir que “la clave de relatar reside en la formulación de esa “cierta manera” que varía con cada relator y cada experiencia, revelando la unicidad del lugar” (Méndez, 2017, p. 188).

La ciudad como objeto de relato a través de la narrativa ha ido ganando nuevos campos en la medida que la vida cotidiana ha ido pasando del relato de vida rural a la vida urbana, de los fenómenos de expansión de las ciudades hasta la confrontación entre ellas. Al respecto Llara (2007) menciona que “la representación literaria de espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque éstas necesitaban constituirse en referencias de identidad y, como tales, en signos y ‘entidades culturales’” (p. 147). Esto ha llevado al género literario a plantearse como un instrumento de reflexión y reconocimiento de las urbes y sus habitantes.

Para Hiernaux (2007) “El imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción” (p.5). Al espacializar los imaginarios urbanos se recrean paisajes determinados, en aspectos tangibles y formales con una carga simbólica social y cultural. Castellanos (2015) menciona que los paisajes son “productos de la fusión entre la cultura y la natura, son espacios que pueden estar habitados por humanos o no, pues eso sí, casi siempre están cargados de un sinfín de símbolos y valores culturales, religiosos, estéticos e históricos, siempre percibidos a través de los sentidos” (p. 67).

Asimismo, Simmel (2013) menciona que el paisaje en su forma artística, dentro de la cual se entrelaza la literatura, es concebida por el autor al “entresacar de la corriente caótica e infinita de lo inmediatamente dado una parte, concibiéndola y configurándola como un todo autocontenido y autónomo y cercenando los hilos que la vinculan con el universo para volver a tejerlos autorreferencialmente” (p. 12), de ahí la complejidad de unificar

un todo y tratar de plasmar la realidad mediante el género literario, para ello el soporte principal deriva del concepto de *stimmung* entendido como un sentimiento reflexivo del espectador que conjuga distintos elementos sus relaciones y entrecruzamientos en una representación impregnada de una tonalidad espiritual única, de esta manera "existen diferentes interpretaciones del mismo texto que son transformaciones ideológicas dentro de una forma concreta" (Castellanos, 2015, p. 73).

La recreación de recuerdos y lugares imaginados desde la mente del autor, descrita en textos se materializa en la mente humana, en lo que Moya (2011) llama imagen poética: "cuando el sujeto siente la necesidad de expresar y comunicar su propia experiencia existencial sobre un espacio en particular, traduce la percepción en imágenes poéticas, transformando ese espacio en paisaje" (p.129). Lo anterior conlleva a una relación entre la experiencia del sujeto y el espacio que le rodea, recorre o habita. Norberg Shulz (1975) distingue que "el espacio pragmático integra al hombre con su ambiente 'orgánico' natural; espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, el espacio existencial le hace pertenecer a una totalidad social y cultural" (p.12). En este orden el espacio le permite al sujeto actuar, orientarse, existir e identificarse.

Literatura fronteriza, *Border writing* o la mitificación de "la ciudad del vicio"

La condición fronteriza de Tijuana detonó muchos de los acontecimientos que marcaron su historia, donde incluso la propia frontera motivó a su fundación y cuyos orígenes se remontan a rancherías que dieron un giro a una función aduanal como punto de paso e intercambio de mercancía. Años más tarde se convertiría en un punto de atracción para migrantes procedentes de toda Latinoamérica en busca de mejores condiciones de vida en California, el estado económicamente más prolífico del país vecino, haciendo del cruce fronterizo de Tijuana el más transitado de todo el mundo.

La proliferación de establecimientos de cantinas, centros nocturnos y establecimientos que permitían el juego de azar durante la época de prohibición de Estados Unidos marcaría la leyenda negra de la ciudad concebida como ciudad casino. Si bien cabría dentro de las categorías de Italo Calvino (1972) sobre la ciudad del intercambio, de los deseos y de los ojos por sus manifestaciones artísticas en el campo del arte urbano, añadiendo su extensión y vertientes multiculturales han tornado la concepción de una Tijuana multifacética que a su vez ha caído en los estereotipos y de un espacio sobre-representado (Oliver, 2018), enfrentándose a tres clichés de

la ciudad: Tijuana, laboratorio de la posmodernidad, Tijuana, ciudad de paso y Tijuana, ciudad del vicio (Valencia, 2016).

En relación a la frontera, ésta no sólo se concibe como un límite administrativo y político, sino como un elemento plagado de significados e implicaciones que van desde la ideología de libertad, opresión, justicia e igualdad, ilegalidad, hasta los deseos más profundos e inverosímiles ligados al sueño americano, todos ellos llenos de espejismos y matizados a través de distintas miradas y perspectivas. Como menciona Gabriel Trujillo (2018): “las fronteras son invenciones humanas, límites entre culturas, accidentes geográficos que se convierten en realidades políticas, en espacios en disputa” (p.7). Es en la frontera donde se gesta una sociedad como una amalgama de culturas provenientes de diversos rincones del país, es aquí donde la complejidad es precedida de las disputas de identidades, de hábitos y costumbres de sus moradores, así como el sentido de nacionalidad entre quienes buscan una nueva y quienes se encuentran alejados de la capital de la nación que se adjudica las raíces de la patria.

Tabuenca (2003) critica las posturas en torno a las manifestaciones literarias desde la frontera, a las que señala como *border literature* o *border writing* donde el relato de hegemonías de poder que dividen regiones geográficas y que se ciñen en la polaridad de la zona, en contraparte rescata la noción de frontera o *borderland*, aclarando el panorama cultural de Baja California y afirma que: “la literatura de la frontera norte ha servido para reafirmar más el sentido regional, para reconocerse en lo local” (p. 407). No obstante, Ruiz (2009) afirma la búsqueda del Estado, como ente de organización política y social, de pretender legitimar la nacionalidad frente a la frontera; como confirma el lema oficial de la ciudad “*Aquí empieza la patria*”.

En las interpretaciones literarias juegan un papel importante la territorialidad y temporalidad, así como el punto de vista tanto del lector como del propio autor desde su experiencia y el discurso; es decir, el modo en que el lector traduce la narrativa para transmitirla a otros, es aquí donde la frontera y todos los aspectos que engloban la vida cotidiana influyen en las apreciaciones culturales tanto en lo individual como en la colectividad. Al respecto Tijuana, como una ciudad dinámica, conjuga múltiples procesos donde “estos productos híbridos, simulados, los artistas y escritores de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural” (García, 2013, p. 293).

Es en este proceso de negociación cultural e identitaria donde se sostiene lo local, las identidades cambiantes y la relación de la vida fronteriza con las personalidades de sus habitantes. García (1995) concluye su estudio afirmando que “su identidad es políglota, cosmopolita, con una flexible capacidad para procesar las informaciones nuevas y entender hábitos distintos en relación con sus matrices simbólicas de origen” (p.176). Todo

este entramado se vierte en el potencial de los relatos de la vida cotidiana teñidos de conflictos, arrebatos y disputas que van de la mano de la existencia y supervivencia en la ciudad fronteriza.

Algunos títulos de textos de diversa índole literaria dejan entrever los matices de una ciudad fronteriza cargada de diversos significados que rondan la leyenda negra de los orígenes de la urbe, cargada de vicios y excesos donde se inmiscuyen los juegos de azar, el tráfico de drogas y prostitución, entre éstos se pueden citar: *La vagancia en Tijuana: apuestas, licor, caballos, muchachas buena vida y todo* (1922, Edward C. Thomson); *El fascinante Agua Caliente* (1934, Jack Stratton); *Tijuana, pueblo fronterizo infernal* (1956, Keith Monroe); *Tijuana, la ciudad maldita* (1956, Carlos Ortega); *La realidad de Tijuana, una ciudad fronteriza creciente y parrandera* (1960, Roberta Ridgely); *Tijuana la ciudad más visitada del mundo* (1963, Thaddeus R.T. Brenton); *Calle Revolución* (1964, Rubén Vizcaino Valencia); *Malasuerte en Tijuana* (2008, Hilario Peña); *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito* (2011, Humberto Félix Berumen); *Sobre vivir Tijuana. Textos mutantes fronterizos* (2015, Aurelio Meza).

Destaca el trabajo de Luis Humberto Crosthwaite quien describe en la diversidad de sus relatos la frontera, algunas de las obras que destacan por describir la ciudad de Tijuana en sus tramas son: *Marcela y el rey al fin juntos* (1988), *Estrella de la calle Sexta* (1992), *Tijuana: crimen y olvido* (2010). Otro escritor que ha sobresalido por retratar la vida fronteriza es Heriberto Yépez entre sus múltiples obras cabe señalar *Tijuanologías* (2006) y *Al otro lado* (2008).

Con respecto a novelas literarias a analizar, tenemos *Tijuana In* (1932) Fernando de Corral quien escribiera el libro bajo el seudónimo de Hernán de la Roca, considerada como la primera novela escrita que describe la leyenda negra de Tijuana como "ciudad del vicio".

Esta novela relata como Gloria Zaragoza se hace llamar Tijuana in, quien cae en los abismos del vicio y el placer, la historia transcurre a finales de los años 20, en escenarios que llevan a la mente los paisajes urbanos en torno al gran Hipódromo Aguacaliente.

Otra de las novelas representativas de este género es *Todo lo de las focas* (1982) de Federico Campbell, incluida también en la antología *Tijuanenses* (1989). En ella atestiguamos la reconstrucción de la ciudad a través de la memoria de sus habitantes los recuerdos y nostalgias que se incorporan a la vida cotidiana, esta novela corta entrelaza dos épocas y muestra la Torre de Aguacaliente como un emblema, un lugar representativo y como punto de referencia para sus habitantes que entre las ruinas resurge como un centro escolar.

Como atestiguan estas dos novelas, las repercusiones tras la inauguración del Complejo Aguacaliente impactaron en el género literario.

“Tijuana In”, Hernán de la Roca (1932)

En la parte introductoria de la novela, Humberto Félix Berumen se refiere a *Tijuana In* como una parábola del mal o la creación de un mito, entre sus líneas describe el panorama de la década de los veinte que, en sus palabras funda el arquetipo de Tijuana:

Decenas de cantinas dispuestas a saciar la sed de las prófugas de la ley seca (Ley Volstead), caravanas de automovilistas que cruzan diariamente la frontera para perderse en la complicidad de la noche, centros de recreación que lo son en la medida que posibilitan la inversión del tiempo libre (casa de juego) o propician actitudes gregarias entre sus clientes (burdeles), casinos de fama internacional (...) y su contraparte: tráfico de drogas, vida nocturna disipada, apuestas en la ruleta rusa, galgos y caballos. (Félix, en De la Roca 2005)

La novela es, ante todo una parábola moral, que simboliza la percepción de Tijuana desde la fundación de un gran emporio del vicio y corrupción moral, vista a través de la vida turbulenta y llena de pecados de sus personajes en su surgimiento, transcurso y culminación de la mano de un estereotipo que a diferencia de la ciudad su historia sigue escribiéndose.

En el relato De la Roca, describe el paisaje configurado por los establecimientos preparándose para dar inicio a la vida nocturna y los placeres del vicio, donde aquellos lugares eran confeccionados para atrapar a extranjeros o residentes a través de espacios vibrantes y hechizantes en una tierra de nadie, libre de ataduras morales y que a la mañana siguiente resplandecía entre las tinieblas renaciendo en la pureza de la luz del nuevo día, que no hacía más que esperar que cayera una y otra vez la noche.

La mañana, clara y fresca, ponía cierto ambiente de pureza en la Ciudad del Vicio, que iniciaba sus punibles actividades. Las cantinas y “cabarets” de enfrente, con rótulos de colorines llamativos, ya estaban abiertos, preparándose para refrescar la garganta de los turistas, ansiosos emigrantes del “País de la Prohibición” Los camiones de la “Mexicali Beer” descargaban a cientos de barriles de espumeante “negra” y “blanca”. Los mozos y cantineros pulían los mostradores y limpiaban el vaserio, amontonándolo en pirámides de cristal centellante. (De la Roca, 2005, p. 24).

En el párrafo anterior las cantinas y burdeles formaban parte de la vida cotidiana donde las actividades de la ciudad giraban en torno a suministrar de recursos de toda índole ante los caprichos de visitantes que venían desde tierras lejanas a ver las maravillas de una ciudad, que seducía a todo viajero en un itinerario mítico prevaleciendo un ambiente de misterio y aventura.

Por otra parte, la protagonista como metáfora de la ciudad, deja entrever su carácter multicultural al decorar de forma caprichosa de acuerdo a

lo que llama estilo mexicano con vestigios de arte nacional, adquiriéndolas como posesiones propias, entre los que menciona el autor:

sarapes de Saltillo y Oaxaca con matices de vivos colores y dibujos de códice, arcas repisas, trasteros de Olinalá, (...) gatos, salamandras y machos cabríos en rojo y negro; jícaras floreadas en laca Michoacana; y alfarería y esculturas de San Pedro Tlaquepaque. (op. cit., p.41)

Así lucen algunas de las calles más transitadas por turistas, algunos de ellos son como aquel niño que explora por primera vez lo desconocido en busca de consolar su curiosidad sobre mitos y leyendas contadas, sobre aventuras de desvelo a lado de un par de botellas y de algo más, de aquello que solo yace en su imaginación en busca de atestiguar historias legendarias y de "vivir la experiencia". Las calles son una amalgama de lugares, colores, de gente y testimonios, al recorrerlas se aprecia establecimientos que aprovechan la venta de brebajes y artesanías traídas de los lugares más recónditos del país, llenos de *souvenirs*, le proveen al viajero un "recuerdito", un pedazo de México que evidencia su estancia en esta esquina que aparenta ofrecer un vistazo a las tradiciones y costumbres de toda la nación.

Por otra parte hay edificios que han sido testigos de eventos e historias que no solo radican en ellos sino que han traspasado sus paredes, lugares icónicos de la ciudad que forman parte de un paisaje cargado de significados, donde la memoria prevalece sobre las ruinas, de lo que fueron y lo que son como parte de la vida cotidiana, donde cada ornato, cada vestigio o rincón trae consigo uno o varios recuerdos ejemplo de ello fueron las instalaciones del Complejo turístico del Casino Agua Caliente, que incluyó un balneario, campo de golf, aeródromo, servicios de hospedaje, recreación, espectáculos y juegos de azar como el casino, hipódromo y galgódromo.

Tras la entrada en vigor de la Ley Volstead en 1920, que prohibía los juegos de azar y bebidas alcohólicas en Estados Unidos de América, se constituye la Compañía Mexicana de Agua Caliente el 4 de julio de 1927 de la mano de los inversionistas Baron Long, Wirt G. Bowman y James N. Crofton en terrenos de Abelardo L. Rodríguez, este último uno de los socios quien fuera desde 1923 Gobernador General del territorio de Baja California. En 1928 a partir del diseño de los esposos Wayne y Corine McAllister, se inaugura el Casino de Agua Caliente, Montaña y Chávez (2015) lo describen como "una combinación de estilo morisco, misional californiano y Luis XV, repleto de lujo y comodidades" (op. cit., p. 77).

El edificio rescataba elementos de las construcciones coloniales de la región, de estilo californiano, De la Roca menciona que el carácter arquitectónico de este estilo buscaba más una veneración en el sentido estético y tradicional que en el religioso, asimismo describe algunos de sus detalles

a los que relaciona con el resplandor y el glamour de la opulencia: “los equipales y ajuares de tulle, con respaldos de tablas pintarrajeadas, decoran como cosa preciosa las mansiones de los millonarios así como los marcos de toско tallado que encuadran cualquier santo” (De la Roca, 2005, p.33).

De la Roca conjuga la magia de los paisajes europeos en el rostro de Gloria de Zaragoza a los que compara con:

los lagos de Escocia con sus aguas azules y sus negros cisnes silenciosos; de Stambul y del recogimiento de sus embalsamados jardines, rematados por los altos minaretes de los palacios moriscos; de los santuarios de arte de Italia y Francia (...) de las fuentes de Roma, de las ruinas de Pompeya, de los misterios de Oriente, de los placeres de Paris. (op. cit., p. 39)

En el fragmento anterior parecería describir al complejo de Agua Caliente, aunque de estilo neocolonial por sus variantes europeas fue considerado de tipo ecléctico; fue percibido como un oasis repleto de palmeras datileras, así como lugar paradisíaco por sus aguas termales, donde varias de sus instalaciones tenían un carácter propio como su balneario estilo neomudéjar con bancas perimetrales recubiertas de mosaicos estilo art deco, y la torre del minarete que se imponía en el conjunto, la cual fue construida en 1930 como una chimenea por donde salieran los vapores de los equipos de calefacción y la lavandería, similar a una torre de las mezquitas islámicas decorada con azulejos y rematada con herrería forjada en la parte más alta. Los detalles fusionados entre lo californiano con lo hispánico son descritos por Piñera y Bejarano (2011):

El lambrín de cerámica, hecho en San Diego, mostraba marcadamente la influencia morisca de la Alhambra, por su lacería geométrica engarzada y estrellas simulando los alíceres mozárabes, es decir, las pequeñas piezas de cerámica vidriada. En este caso, los azulejos estaban decorados con cenefas de motivos vegetales, cuya saturación de hojas lanceoladas superpuestas y zarcillos semejan la ambientación islámica que se observaba en la tradición árabe-renacentista del sur de España. (op. cit., p. 176)

Por otra parte, al sur del complejo, el 28 de diciembre de 1929 es inaugurado el hipódromo “Agua Caliente Jockey Club”, un monumental edificio de paredes encalados color blanco, el acceso a este edificio similar al acceso del conjunto estaba acompañado de pórticos y corredores franqueados con arcos de medio punto y columnas robustas. Por la parte posterior sobresalían grandes terrazas con columnas que soportaban techumbres de madera y tejas rojas similares al conjunto, este edificio se posaba como un vigilante ante el ovalo central que era la pista de carreras de una milla con un anillo interior cubierto de césped.

En un corto fragmento De la Roca narra la multitud de visitantes al Hipódromo de Aguacaliente donde hacían gala de presencia artistas de renombre, políticos sobresalientes, millonarios y deportistas atraídos por

la belleza del complejo y tentados por los placeres y elevados premios que ofrecía:

Se corría en "hándicap" en el Gran Hipódromo de Aguacaliente. Distinguida concurrencia henchía las tribunas y terrazas del "Jockey Club". Lo más granado de la aristocracia del dólar se daba cita en "America's Deauville", "In old México", según rezaba la propaganda de los empresarios. \$140,000.00 para el ganador. Más de diez mil automóviles habían pasado la frontera, conduciendo turistas de toda la Unión Americana ansiosos de presenciar el sensacional evento. (op. cit., p. 55)

De la Roca profundiza en su novela la vida entre juegos de azar y apuestas, como las emociones cotidianas que acechaban las carreras de caballos, en sus líneas sobresalen las sensaciones impregnadas en los lugares como el ruido, la algarabía, la excitación, la duda, la ansiedad, la alegría o decepción, un paisaje que antecede de la calma y que en un estruendo de una campana agiliza toda reacción al clímax de la multitud que anima a sus corredores, todo está cargado de significados, el espacio, los edificios, su historia, las personas y las actividades que se repiten una y otra vez. Todo conforma una atmósfera inigualable plasmada en el recuerdo.

El 20 de julio de 1935 el presidente Lázaro Cárdenas prohibió los juegos de azar en México cerrando de esta manera el complejo turístico, entregándose para 1937 a la Secretaría de Educación Pública y es hasta el año de 1946 que se convierte en preparatoria. En 1967 se incendia el salón de Oro del casino y para 1971 otro incendio devasta el Hipódromo de Agua Caliente. Justo así culmina De la Roca su novela dando un significado simbólico al fuego redentor donde Gloria de Zaragoza tras dedicar su vida a los placeres, al vicio y juegos de azar, después de redimirse, a punto de morir en llamas junto a la ciudad de Tijuana que arde, siente un fuego purificador y aclama: "Este santo fuego la purifica a Ella, me purifica a mí, nos salva a todos" (op. cit, p. 94).

Paisaje y atmósferas en "Tijuana In"

Las habitaciones del internado marcan el surgimiento en una atmósfera que remite al despertar del personaje, "apenas empezaba a iluminarse con luz tenue luz del amanecer, el que penetraba por la ventana abierta con un airecillo frío" (op. cit., p.21) dando inicio a la alegoría que remite a la inocencia y juventud en busca de descubrir los misterios de tierras prohibidas.

En el capítulo de "La fiesta" se recrean paisajes cuyas atmósferas reflejan la monumentalidad de las edificaciones coloniales, su carácter espiritual concebidas como joyas arquitectónicas decoradas con detalles ostentosos que manifiestan la calidez, y opulencia; durante estos pasajes se expone

la separación del personaje de su vida en hogar de su juventud para ir en busca de aventuras y retornar a sus raíces.

Durante el resplandor de las instalaciones del hotel y Casino de Agua Caliente se describen las tribunas y terrazas atiborradas de turistas en busca del bullicio y entretenimiento en un ambiente de juego y apuestas saciadas por bebidas prohibidas en el país vecino. “la gente excitada, enfurecida por el timo de que se suponía víctima, pretendió desquitarse en la ruleta y la ‘veintiuna’, y rodearon las mesas de juego cubriendo materialmente de billetes los paños verdes” (op. cit., p. 59). En todos sus rincones bellamente adornados se satisfacía la ansiedad y ambición de sus visitantes, esta época marcó la personalidad de la ciudad, aquella que ofrecía un sorbo de diversión, furor, elegancia y vicio.

En los últimos capítulos se representa una situación de decadencia: “Tijuana In; decaía visiblemente. Ya no era la imperial cortesana que atara, a su carro triunfal, la cuadriga de la riqueza y el amor, de la salud y la hermosura” (op. cit., p.79). Tras el martirio el personaje culmina en un asilo cuya atmósfera de encierro refleja la soledad, tristeza y nostalgia tras los años dorados “la verja dorada que circundaba la posesión fue mandada sustituir por alta tapia, que aislará lo más posible ‘del mundanal ruido’” (op. cit., p. 87). Tras el incendio del asilo, el fuego simboliza la alegoría de la redención, purificación y resurgimiento.

“*Todo lo de las focas*”, Federico Campbell (1982)

“*Todo lo de las focas*” es una novela corta que tiene lugar en Tijuana, Baja California, ciudad en la que el autor, Federico Campbell, nació y vivió las primeras décadas de su vida. En ella nos relata, a través de su personaje y narrador principal, tres Tijuanas yuxtapuestas que se entrelazan discursivamente con ayuda de recursos como el montaje, que el autor toma prestado del cine y la fotografía, diluyendo los límites entre la urbe y el pueblo.

Tijuana se fue extendiendo hacia los cerros, vivía del contrabando de leche y gasolina, llantas y accesorios de automóvil, se barrían los dólares con escoba. Su población flotante dejaba de serlo en cuanto terminaban las guerras y las leyes migratorias cerraban el paso a mexicanos. Así, de una rancharía de finales de siglo pasó a ser un pueblo fantasma al principio, luego una maravillosa tierra de nadie en la que tanto los visitantes como los nativos de la ciudad se sabían perdidos y sólo fraguaban negocios de remuneración inmediata y aspiraban a industrializar el aborto, los centros de diversión y de baratijas artesanales. (op. cit., p. 1)

La relatoría desde un inicio es sumamente descriptiva y el protagonista de Campbell atestigua la dinámica cotidiana de una ciudad que durante la prohibición gringa vio tiempos mejores y que en su tiempo actual narrado

(inicio de los años setentas) sobrevive: puestos ambulantes, taxis, autobuses, nuevas calles y edificios de departamentos; pero que también vive del cuento y sigue alimentando el mito de la ciudad del vicio: cabarets, antros, prostibulos y todo tipo de sitios para el entretenimiento nocturno en donde él llegó a ser maestro de ceremonias y "jalador" de clientela haciendo la seductora propaganda del "no cover".

Con la promulgación de la "Ley Volstead" en Estados Unidos (conocida como Ley Seca o la Era de la Prohibición, 1920-1933) se emprende la fundación y construcción del Casino de Agua Caliente. Un complejo que debe su nombre al yacimiento de aguas sulfurosas y que se consolida como un hotel y casino con salones de eventos, balneario y bungalos para la clase acomodada de California, coincidiendo con la época dorada del cine de Hollywood.

El paisaje de lo que fue la Tijuana de los años 20's, una época de glamour y opulencia, surge de inmediato como recuerdo de la madre del protagonista.

En aquellos años tu padre tenía la edad que ahora tú tienes. Eran años fabulosos. Me fascinaban los trajes cruzados, como los de tu papá, los sombreros de plumas, los zapatos de charol, ver el debut de Rita Cansino en Agua Caliente, oír hablar del amante tijuanaense de Jean Harlow, apostar en la ruleta y arrojar los dados en el bacará, esperar el amanecer desde la terraza del Salón de Oro. (...) ¿Pero, por qué añorar algo que no conocimos? (op. cit., p. 5)

La pregunta parece consigna y el protagonista, además de *flâneur*, aparece en la historia como un *voyeur* que no siempre se encuentra necesariamente desplazándose físicamente, pero sí con su mirada y su imaginación constantemente observando y añorando, ya sea desde las vistas privilegiadas en donde se sitúa su casa, desde donde se puede observar la base naval de San Diego, o bien a través de la lente de su cámara, que lo acompaña siempre.

Ojalá que algún día vuelvas a reconocer estos lugares, esta parte de la ciudad formada por autopistas y de alguna manera atada al esplendor de una época que, desteñida, apenas se deja ver en las paredes resquebrajadas de los bungalos y los hoteles en proceso de demolición. Vivo en una de las casas ubicadas a lo alto de los cerros, precisamente en la parte elevada donde termina el cementerio y entra una nueva carretera hacia el mar. Desde acá puede divisarse la línea fronteriza y las patrullas de helicópteros aduanales. (op. cit., p. 8)

Ese pasado al que hace referencia el protagonista no le tocó vivirlo de primera mano, pero el paisaje aún lo emana; recurre a él para proveer de sentido a la ciudad que tiene ante sus ojos y que encarna de manera metafórica en Beverly, un personaje fantasmagórico que aparece en su memoria como su compañera de la prepa que, después de probar las mieles de la

fama como actriz de Hollywood, el tiempo la lleva a cruzar la delgada línea entre la decadencia y la prostitución.

El narrador se siente “perdido” y así concibe tanto a propios como a extraños en esa “tierra de nadie” que es la Tijuana que inicia la década de los setentas. El desarraigo que crea el caótico desarrollo de la ciudad hace que el narrador, marginal y sin identidad, busque en los espacios significantes un anclaje, un lazo con su identidad. Una condición propia de los espacios fronterizos pero que en esas geografías limítrofes se exacerban ante el contraste con California. Campbell “recrea una Tijuana que es, al mismo tiempo, pueblo marginado de la frontera norte y centro turístico ocupado por conocidas personalidades. Tanto los medios masivos de comunicación con su transmisión de imágenes múltiples, como la heterogeneidad de quienes van de paso o se quedan en la ciudad, contribuyen a configurar un espacio alterado desde sus comienzos. Tijuana es representada como un lugar que cambia constantemente de forma, un espacio que puede verse figurativamente como perturbado, desarreglado.” (Villamil, 2003)

Se trata de una obra literaria fragmentada que nos habla de una ciudad compuesta por capas de historias que el protagonista va hilvanando a su muy particular manera en tres tiempos históricos, entre la realidad y la fantasía, como si su historia fuese a su vez una producción cinematográfica en donde proyecta sus sueños, deseos, recuerdos y pensamientos; todos ellos entreverados y con un dejo de irreverencia y desasosiego.

No siento diferencia alguna entre una ciudad y otra. He llegado a lugares en que jamás estuve y me conduzco como si allí hubiera transcurrido toda mi vida. La arquitectura de las casas, las calles estrechas o anchas nada me dicen. Tal vez sólo el movimiento de la gente y los autos me aturda, me haga divagar de un sitio a otro sin rumbo preciso. Todo me da igual. (op. cit., p. 11)

El protagonista deriva entre las ruinas de una ciudad que revisita en diferentes períodos históricos. “La ciudad en sí aparece en la novela como una especie de palimpsesto que el narrador, por medio de varias estrategias, descodifica; al hacerlo, pretende no sólo llegar a un entendimiento del texto-ciudad o asimilarlo como tal sino también, de cierta manera, apropiarse de él, hacerlo suyo; busca, en suma, inscribirse a sí mismo en éste, dejando consignados en sus márgenes y entre líneas sus propios deseos y fantasías, sus memorias y olvidos, sus miedos y miserias.” (Fernández, 2013). El mismo Fernández identifica el deambular del narrador inserto en la psicogeografía de Guy Debord, como una reacción natural ante la constante producción del espacio en la urbe moderna que lo mantiene alienado. Por ello el protagonista busca reconectar con los lugares en donde habitan sus fantasmas, siendo el centro de esa atracción topofílica el Casino de Aguascaliente.

Paisaje y atmósferas en "Todo lo de las focas"

Las significaciones de lo que para el protagonista es Tijuana que giran en torno al Casino, son representadas por medio de tres realidades temporales narradas por el protagonista cual deriva psico-afectiva, de manera aleatoria, espontánea y caótica. Y si bien esta ficción "refiere al contexto externo de lo real histórico" (Méndez, 2020, p.5), la nostalgia del personaje crea una atmósfera onírica, borrosa y cronológicamente escurridiza que solamente cobran lucidez cuando éste observa a través de su lente:

La afición a la fotografía como instrumento de observación y relación es un atributo en el protagonista de gran valor para una lectura del paisaje, que sin duda centra su interés en el Casino de Agua Caliente como ese anclaje con su pasado, con su juventud y con su desarraigado presente. Por lo cual, las distintas formas de representación de este complejo arquitectónico serán el pretexto para reconstruir el mito de la ciudad del vicio en tres períodos a los que, como ya se ha explicado, el narrador recurre de manera aparentemente aleatoria como si estuviera trabajando en su propio montaje cinematográfico y que aquí habremos de proveer de una secuencia cronológica para interpretar sus diversas atmósferas.

1. Durante el período de la prohibición (1920-1933) Tijuana es narrada como un recuerdo de la niñez, cuando su padre trabajaba como telegrafista en el galgódromo del casino, atendiendo las apuestas de larga distancia provenientes de California.

Alrededor de 1930, el movimiento era distinto; el ritmo de los visitantes ascendía los fines de semana, particularmente durante el verano. Los turistas venidos de Santa Mónica, San Bernardino, o San José Capistrano, pasaban el día en las playas o en las piscinas; se protegían del sol debajo de las palmeras traídas de Hawai que se sucedían a lo largo de las callejuelas del casino, y posteriormente asumían la noche en sus más ardientes etapas. (op. cit., p. 15)

El protagonista de Campbell rememora la época dorada del cine de Hollywood que se daba cita en el Casino y que representa para él glamour, opulencia y seducción. El hecho de que su padre hubiera trabajado ahí le despierta una mezcla de orgullo y fascinación, pues implicaba cierta cercanía con ese mundo inalcanzable para la mayoría de los tijuanaenses, particularmente la cantidad de hermosas mujeres: "ríos, ríos de mujeres".

La relevancia aumenta con una fotografía tomada en el circuito de taxis aéreos entre Hollywood y el Casino de Agua Caliente, donde aparece su padre rodeado de amigos al pie de un avión trimotor de donde se deja ver su enorme ala, una prueba más de que su padre formó parte de esa Tijuana mítica y glamurosa, de la cual se recuerdan sus exóticos elementos arquitectónicos. El magnetismo hacia el complejo arquitectónico del Casino

se refuerza por su perdurabilidad, pues incluso después de su clausura y dándole otro uso, el edificio seguiría intacto.

En este tiempo cronológico rememorado, se puede interpretar una atmósfera melancólica por tiempos que, aunque quizá le fueron ajenos a la voz narradora, para la Tijuana que habita es la época de mayor significación histórica y colectiva. La atmósfera que se transmite y unifica la década de los 20's y parte de los 30's, como años gloriosos, se resume en tiempos de bonanza turística, glamour, lujo, excesos, seducción, vicio y pecado.

2. Para 1935 el Casino es clausurado y pasa a ser una escuela preparatoria, en la que el protagonista estudia y esos tiempos son rememorados con nostalgia de una juventud atestiguada por el antiguo Casino que se conservaba casi intacto: “sólo por la actividad y vestimenta de los nuevos habitantes se distinguía la escuela del excasino” (op. cit., p. 15).

Hay una apropiación del espacio y por ello, algunos de los mojones del antiguo conjunto pasan a cobrar nuevos significados para los usuarios de la preparatoria.

la torre valió también como símbolo de los estudiantes que mañana a mañana la transitaban por sus cuatro puertas ovaladas al dirigirse a clases. Los suéteres guindas de los estudiantes rodeaban los escombros de la torre que muchos años atrás, cuando al otro lado de la frontera se padecía la ley seca contra el licor, había sido erigida sobre una frágil armazón de madera forrada de tela de alambre y estuco. (op. cit., p. 15)

Otro elemento es la torre mudéjar ubicada junto a las albercas y aguas termales, conocida como el Minarete del Casino, fue concebida en su momento por el arquitecto norteamericano Wayne McAllister, como una chimenea por donde salía el vapor de las calderas de la calefacción y la lavandería, así como el humo del casino. La ubicación privilegiada del complejo turístico convertido en escuela preparatoria permitía a los estudiantes tener contacto con algunas de las actividades clandestinas heredadas del dinamismo la “ciudad del vicio”.

En este tiempo narrado el Casino representa una infinidad de posibilidades para la recreación juvenil y la búsqueda de tesoros ocultos entre las ruinas abandonadas de los espacios infrautilizados, túneles y escondites. Ahí surge el fantasma de Beverly, la mujer a la que constantemente recuerda y en quien encarnó sus primeros deseos eróticos, apuntalados por las imágenes de legendarias actrices de Hollywood.

En los bajos recintos del casino se prolongaban túneles inescrutables. Eran las horas de clase, o después de la jornada cuando la colonia se quedaba sin alma, los túneles comunicaban los diversos y difusos subterráneos se convertían en el laberinto fascinante de juegos solitarios, de muchachas perseguidas y aterrorizadas. Eran los claustros de risas y voces devueltas por el eco; eran el recuerdo de Rita Hayworth y el amante tijuanaense de

Jean Harlow. Era la búsqueda adolescente de legendarias fornicatrices. (op. cit., p. 20)

La atmósfera que se respira desde la ruina es de misterio, de exploración, de fantasía, deseos y pulsiones.

3. El protagonista de "*Todo lo de las focas*" narra el tiempo presente desde principios de los años 70's, justo después de varios incendios en diversos espacios que conformaron el complejo del casino. Tijuana se había consolidado nuevamente en los 50's como un atractivo turístico pero dirigido al mercado masculino que acudía a saciar todo tipo de vicios, distorsionando paulatinamente la imagen y percepción de la población. Desde ese presente, en ruinas, se asume derrotado y perdido al igual que los tijuanaenses¹ y la propia Tijuana: "es allí en donde, a través de la subjetividad del narrador-focalizador, se presenta el encuentro de épocas y culturas distintas." (Villamil, 2003)

Ojalá que algún día vuelvas a frecuentar estos lugares, las callejuelas de los parios entre los diversos grupos de edificios y aulas, los sótanos del dormitorio cuyas habitaciones fueron las del hotel de Agua Caliente, los subterráneos polvosos, llenos de naipes y telas verdes sobre ruletas enmohecidas y pianos desprovistos de teclas. Ojalá. Ya no tendríamos miedo. (op. cit., p. 15)

Las referencias a la Tijuana vivida en el tiempo presente por el protagonista no son muy alentadoras, pues se dedica a deambular por los lugares significantes de su pasado tratando de buscar respuestas.

Pero, ¿en qué parte o a quién podría preguntar por Beverly sí cuando llegó por última vez a esa precisa parte de la colonia sólo existían restos del antiguo casino y el balneario se había secado? (op. cit., p. 19)

La atmósfera que rodea ese tiempo narrado es de abandono, ruina y pérdida, en una búsqueda exhaustiva de esos espectros del pasado, de esos puntos de referencia que hacen que su vida ahí cobre sentido, de identidad propia, que se traspola a la identidad del lugar, de su ciudad y su valor histórico.

En la figura 1 se muestran algunos acontecimientos históricos en la ciudad de Tijuana Baja California, que marcaron un parteaguas en el desarrollo del complejo de Agua Caliente y sus múltiples transformaciones en el tiempo derivadas de cambios sociales y políticos pero que a pesar de estos cambios sigue activo en la mente y testimonio de sus habitantes como un lugar emblemático que sigue impregnando de rasgos multifacéticos a

¹ Vale la pena mencionar que "*Todo lo de las focas*" es una novela corta que aparece en la antología titulada "*Tijuanaenses*", donde Federico Campbell narra a través de sus ficciones una atmósfera nostálgica que pretende recuperar los rasgos de la identidad perdida en la frontera.

la identidad de la ciudad. La figura 1 está relacionada al cuadro 1 donde se muestra la relación espacio-temporal, en la cual se mencionan los paisajes narrados de las novelas analizadas, los lugares, atmosferas e itinerarios, donde se describe un lugar vivido y percibido desde distintas épocas.

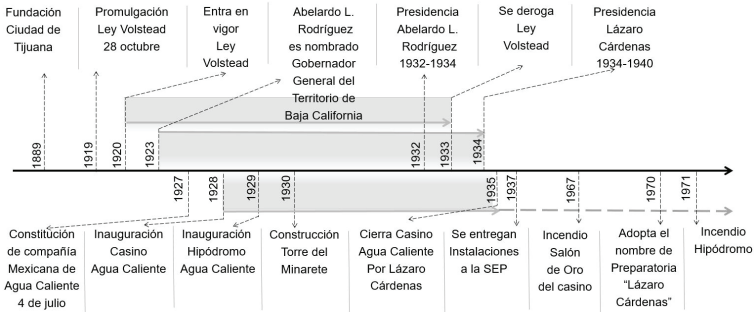


Figura 1. Línea de tiempo con acontecimientos históricos de la ciudad de Tijuana, B.C. Fuente: Elaboración propia.

Obra literaria: novela	Período de las tramas	Tiempos rememorados	Itinerarios	Paisajes narrados	Atmósferas	Lugares
Tijuana In	1920's		-San Diego-Tijuana -San Diego- Ensenada-Guadaluajara	- Construcciones coloniales de San Diego -Parque Balboa -Isla Coronado	La calidez del hogar, la inocencia, juventud y espiritualidad. Edificaciones coloniales con detalles ostentosos, la elegancia, opulencia, las tradiciones, el folclore, el bullicio, y excitación por el vicio y la ambición. El encierro, la soledad, tristeza, nostalgia y redención.	-Internado de Madres de Santa María -Casona colonial en San Diego -Hipódromo de Agua Caliente -Hotel Playa de Ensenada -Asilo Zaragoza
Todo lo de las focas	1970's	1920's	Tijuana-Mexicali	-Aeropuerto -Colinas y balneario de aguas sulfurosas	Bonanza turística, glamour, lujo, excesos, seducción y pecados.	-Casa del protagonista, -Casino, torre, Balneario y Salón de Oro de Agua Caliente
	1970's	1940's	Casa-Instituto	-Zona Militar de San Diego -La Rumorosa	Misterio, exploración, fantasía, deseos y pulsiones.	-Instituto de Agua Caliente -Malecón hacia el mar -Balneario seco -Jardín público -Torre de la lavandería (mudéjar) -Casas de Agua-caliente -Cabarets del río

Obra literaria: novela	Período de las tramas	Tiempos rememorados	Itinerarios	Paisajes narrados	Atmósferas	Lugares
Todo lo de las focas (cont.)	1970's		- Tijuana - San Diego - Casa-Zona de cabarets	- Colinas de Aguacaliente - Olivares de Tecate - Cementerio - Sierra de San Pedro Mártir - Viñedos, olivos, árboles de duraznos por la carretera - Estanque de las focas - Campos de tomate	Abandono, ruina, pérdida, búsqueda de la identidad	- Vías del tren - Bungalos en proceso de demolición - Casas de madera construidas con desperdicios de la guerra - Antiguo aeropuerto de taxis voladores

Cuadro 1. Relación espacio-temporal en torno a la Tijuana post-prohibición. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

La posición territorial de Tijuana repercutió en sucesos que impactaron en su desarrollo, transformando la vida cotidiana de rancherías hasta convertirla en una ciudad con una vocación turística así como de interés comercial con el país vecino, esto provocó a su vez una intensa alteración del paisaje y de las actividades vinculadas a la leyenda negra y a la llegada de una población multicultural, dando paso a una riqueza de historias que no tardaron en escribirse dentro de la narrativa e identidad de la frontera.

El paisaje de Tijuana visto a través de la novela de Hernán de la Roca es un relato de sus entrecruzamientos, del transitar en la historia del surgimiento, resplandor y leyenda negra de la vida en la frontera, por lo anterior el paisaje es visto como una consecuencia que no se detiene, pero que gracias a la narrativa se retrata por solo un momento plasmándose en la lectura. A través de la obra surge un acto que inspira a imaginar la ciudad durante la época que conlleva la Ley Seca a las actividades que rodean el ir y venir de extranjeros además de residentes a paisajes nocturnos de calles y burdeles al igual que de paisajes de furor que rodean los juegos y apuestas, así como a los vicios en que ambos culminan. Al imaginar el paisaje no solo vemos su apariencia física, lo humanizamos, en la frontera se agudiza este aspecto, ya que en ella se intensifican y matizan los encuentros, no solo de personas sino de sus distintas costumbres y culturas.

En la novela de *Tijuana In*, la ciudad es convertida en personaje, a través de las andanzas de la protagonista Gloria de Zaragoza, de esta manera la narrativa se vale de la metáfora y la representación simbólica que expresa la relación entre la ciudad con los sentimientos y anhelos de la propia gente, además de las transformaciones de la identidad a través del tiempo y de los lugares por los cuales transitan sus personajes, donde a su vez los

escenarios son un reflejo de su ánimo y confrontaciones. En relación a lo anterior, aunque el relato es de índole ficticia, recae en una situación histórica real que revela un lugar y tiempo determinado, cuyo significado y reflexión siguen dotando a la ciudad de clichés y prejuicios que al paso de la historia se reescriben.

“*Todo lo de las focas*” nos enseña, más allá del palimpsesto urbano que es Tijuana, la abundancia narrativa de los espacios polisémicos. Aquí la dimensión cronotópica es de vital importancia para proveer de diversos significados al espacio narrado. Por ello la dimensión simbólica nos permite deambular junto con el protagonista por los diversos lugares y paisajes que se vislumbran entre atmósferas espacio-temporales.

Así, la novela como parte de la narrativa está conformada por las siguientes dimensiones: 1) *dimensión cronotópica* donde los textos aunque puedan ser de carácter ficticio tienen lugar en un determinado tiempo y lugar, 2) *dimensión estructural* o situacionista, que construye situaciones y tramas a partir de una red de complicaciones sustrayendo de manera abstracta elementos de una realidad imaginada, 3) *dimensión comunicativa*, que comunica ideologías y discursos desde el autor y filtrados por la mente y convicción del lector que funge como receptor de ideas, 4) *dimensión simbólica*, donde las ideas pueden ser signos vinculados a experiencias previas que forman parte de la realidad y 5) *dimensión subjetiva* donde los sentimientos y juicios de valor recaen en el mundo de la imaginación y las ideas son interpretadas y transformadas a representaciones mentales.

La historiografía urbana, las líneas de tiempo, la cartografía, los diversos dispositivos narrativos estáticos como la pintura o la fotografía, carecen de las propiedades que la literatura nos aporta para contarnos diferentes historias en un mismo lugar, para transmitir la yuxtaposición o coexistencia de tiempos históricos que están entrelazados porque inciden en la misma ciudad, en el mismo espacio y en la misma persona.

La memoria de los lugares es parte de los paisajes, afecta la misma percepción del espacio y lo que nos rodea, así como la forma de vivirlos y sentirlos, los recuerdos de su historia son un cúmulo de impresiones, del todo de lo que fueron y lo que son, hoy afectan a nuestros sentidos y a nuestras emociones que convergen en la atmósfera de los lugares. Su identidad no es única es integradora, se moldea y transforma sin dejar su rastro y el recuerdo de los acontecimientos y cotidianidades de los cuales han sido testigos.

Referencias

- APODACA, J.A. (2012). *La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos*. Tesis de maestría no publicada. Colegio de la Frontera Norte.

- CALVINO, I. (1972). *Ciudades Invisibles*. Siruela.
- CAMPBELL, F. (2014) *Regreso a casa* (1ra ed.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CASTELLANOS, M. (2015). El paisaje como patrimonio cultural. En R. Loreto, L. Caso y M. Aliphath (coords.) *Ciudad, Paisaje y patrimonio en América Latina*. 65-93.
- DE la Roca, H. (2005). *Tijuana In*. (2da. Ed.) Editorial Entrelineas.
- DURAND, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu editores.
- FÉLIX, H. (2019). *Tijuana de papel*. Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
- FERNÁNDEZ, D. (2013). "Todo lo de las focas" o la psicogeografía de un tijuaneño. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*. 1(30).
- GARCÍA, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- GARCÍA, N. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- GEWECKE, F. (2012). De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la Frontera Norte. (México). *Iberoamericana*, 12 (46), 111-127.
- HIERNAUX, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure*, 23 (99), 17-30.
- LLARENA, A. (2007). *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- MÉNDEZ, E. (2017). *Narrar la ciudad*. Instituto de Ciencias sociales y Humanidades, Ediciones del Lirio.
- MÉNDEZ, E. (2019). Protocolo del proyecto *El Patrimonio cultural y natural en el paisaje de pueblo en la literatura*. Formulación de un método desde los imaginarios locales aplicado a una forma de representación en obras jaliscienses de la posrevolución mexicana (1947-1963). Texto inédito.
- MÉNDEZ, E. (2020). El paisaje en la memoria del Ixtepec imaginario, de Elena Garro. (Capítulo incluido en este libro)
- MOYA, A.M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Siglo Veintiuno.
- NOGUE, J. (2009). La construcción social del paisaje. Biblioteca Nueva.
- NÚÑEZ, E. E. (2014). La construcción social del espacio: Una lectura desde la narrativa y la geografía. *Revista Anekumene*, (7), 29-41.
- OLIVER, F. (2018). Representaciones estereotípicas del espacio fronterizo en algunas ficciones mexicanas sobre Tijuana. *Catedral tomada. Revista crítica literaria Latinoamericana*, 6 (11), 370-388.
- ORTEGÓN, E. (2012). Espacio público inspirador de narrativas urbanas. *Revista Anekumene*, (3), 112-128.
- PALAVERSICH, D. (2002). La ciudad que recorro. Un flâneur en Tijuana. Filológicos, *Revista semestral del Centro de Estudios Literarios*. México: UNAM.

- PÉRGOLIS, J.C. y Moreno, D. (2013). Espacio público: narrativas y deseos. *Revista Nodo*, 7(7), 21-34.
- PIÑERA, D. y Bejarano A. (2011). Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California. *Culturales*, 7(14), 159-184.
- RUIZ, R. (2009). Tijuana. La frontera concupiscente y el comienzo de la patria. *Laminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 7 (2), 131-151.
- SARABIA, L. (2006). *Zona de turbulencia*. Librería El día/ Editorial Entrelíneas.
- SILVA, A. (2000). *Imaginarios urbanos*. Arango Editores.
- SIMMEL, G. (1999). Concepto y tragedia de la cultura. En *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. G. Dietrich. Barcelona: Alba Editorial.
- SIMMEL, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Casimiro libros.
- TABUENCA, M.S. (2003). Las literaturas de las fronteras. En J. M. Valenzuela (coord.) *Por las fronteras del Norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. (pp. 393-427) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- TRUJILLO, G. (2018). *Visiones vagabundas. Ensayos sobre la experiencia fronteriza en la literatura*. Universidad Autónoma de Baja California.
- VALENCIA, S. (2016). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós.
- VALLÉS, J.R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*. Editorial Iberoamericana.
- VILLAMIL, M. E. (2003). El espacio fronterizo en “Todo lo de las focas” de Federico Campbell. *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*. No. 10.

El paisaje del DF en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: una lectura cartográfica

MARIANO CASTELLANOS ARENAS
Benemerita Universidad Autónoma de Puebla
castellanos.arenas@gmail.com

Resumen

El paisaje en la literatura es una unidad narrativa compleja con un sin fin de símbolos y significaciones. En la literatura el paisaje es creado en una relación recíproca entre el espacio y los personajes y genera determinados sentimientos y emociones, tanto al autor como al lector, en un lugar real o imaginario. En este sentido, es preciso decir que en este capítulo se aborda al DF como escenario, pero también como protagonista de la historia transcurrida en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (Santiago de Chile 1953 - Barcelona, España, 2003); es decir, es un relato dentro de un espacio real ficcionado, en el cual se trata de develar la “personalidad” del paisaje urbano. Para ser precisos se analizará el *sistema espacial de la novela*, con una lectura cartográfica, que nos permite construir la “atmósfera que envuelve las historias contenidas en la narración. La idea es construir lo que no se describe en la obra, pero que está ahí y abre nuevas posibilidades de acercamiento al trabajo del autor, que por cierto hace referencias de manera constante a una cartografía con características concretas y valores para cada espacio. Los personajes que los habitan, merodean por sus espacios libremente, ocupando lugares que generan de alguna forma mapas cognitivos *bolañianos* marcados básicamente por itinerarios. Cabe aclarar que en este trabajo sólo se realiza la lectura cartográfica del DF, no de los otros territorios que aparecen en el libro.

Introducción

El paisaje es la atmósfera que envuelve el espacio y éste es el objeto propio del paisaje. El paisaje en la literatura aparece asociado a la novela román-

tica, a la realista y la poesía bucólica, géneros cultivados en el siglo XIX. Aquí, el paisaje es creado en una relación recíproca entre el espacio y los personajes, que generan determinados sentimientos y emociones tanto al autor como al lector, en un lugar real o imaginario. El paisaje aunque no es un género de la literatura, bien se puede aislar del resto ya que es una forma literaria que se acerca a algunas figuras narrativas que ha producido el género de la semblanza, los libros de viajes o los relatos en torno a la ciudad.

En la literatura el paisaje es una unidad narrativa discernible que por su contenido conlleva varias significaciones. Si la concebimos como una forma genérica habría que ver la organización del contenido, de su estructura y de sus variantes, entonces podríamos hablar de la forma de la literatura, donde existe un rasgo distintivo esencial; es decir, el paisaje supone una visión de conjunto, que es renuente a los límites. En este sentido, si nos situamos dentro de la obra literaria a nivel de los personajes y/o del narrador, entonces nos enfocáramos en lo que rodea a la historia, en un espacio que es limitado, pero con un paisaje infinito. Como dice Venko Kanev (2003), concebir el “espacio infinito”, entonces, es convertir el espacio en paisaje (p. 12).

En México, por ejemplo, se sabe poco sobre los usos del paisaje tanto en la prosa como en la poesía en el siglo XIX. Sin embargo, existen algunas novelas donde el paisaje es descrito y complemento narrativo, como en *Bandidos de Río Frio*, de Manuel Payno, publicada en entregas entre 1892 y 1893 o en *Tomochic*, novela de Heriberto Frías, de 1893. En la obra de Ignacio Manuel Altamirano, *Paisajes y leyendas* de 1884, por ejemplo, encontramos diversas descripciones paisajísticas de distintos lugares de México. En siglo XX aparecerán trabajos como *Santa* de Federico Gamboa, novela publicada en 1903, que nos describe la región en de Chimalistac y San Ángel, en la ciudad de México, el de Alfonso Reyes *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, de 1911, o *El paisaje en la literatura mexicana* de Manuel Maples Arce, creador del *estridentismo*, un movimiento vanguardista que pugnaba por una renovación total de la literatura y del arte en general (Checa-Artasu, 2014:11).

En lo relativo a la ciudad en la literatura o para decirlo de una manera *ha doc*, sobre el paisaje de la ciudad en la novela, podemos encontrar gran cantidad de obras, desde la *Iliada* de Homero en el siglo VIII a. C.; *Antígona*, de Sófocles, del 441 a. C.; *Eneas*, poema de Virgilio del siglo 1 a. C.; *Satiricón*, de Petronio, hasta *La Celestina*, de Fernando de Rojas publicada en 1449. Carlos Fuentes (1999), dice que la ciudad “reclama el derecho de ser ella misma su propia protagonista, la ciudad como personaje no solo como telón de fondo; la ciudad como tiempo no solo como espacio”. El autor hace referencia a una geografía de la novela con dos visiones, donde

Balzac Dickens, Gogol, Tolstoil, Galdos, Dovstoyeski, más que hacer crónicas urbanas, sueñan la ciudad entre utopía y apocalipsis. (Fuentes, 1999).

En el caso de la Ciudad de México o el DF, se ha tomado como escenario de grandes obras de la historia, la crónica y la literatura, al tiempo que ha sido inspiración de una variedad enorme de novelas. En el siglo XX, por ejemplo, se han escrito importantes libros que nos permiten conocer la ciudad y diversos personajes históricos y de ficción, que le da un significado especial a calles, plazas y edificios. Por ejemplo, obras como las del Carlos Fuentes, *La región más transparente*, de 1958, que toma a la ciudad como el personaje principal para mostrarnos su complejidad desde la fundación o como la de José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, de 1981, que hace uso de las calles de la colonia Roma para enmarcar la vida de un adolescente en una modernidad que va diluyendo a la ciudad tradicional.

Otra novela que narra la vida de un adolescente en una Ciudad de México que transita hacia la modernidad es *De perfil* de José Agustín, de 1966. Asimismo, Fernando del Paso, en *Palinuro de México*, de 1977, nos dibuja una ciudad surrealista a través de los ojos de un estudiante de medicina que vive en una pensión en la Plaza de Santo Domingo. También, Luis Zapata nos muestra rincones oscuros de la ciudad y la ambigüedad de la moral de sus habitantes en *El vampiro de la colonia Roma*, de 1979. Una obra más que tiene como escenario la ciudad es *Complot Mongol*, de 1969, novela negra con humor urbano, de Rafael Bernal, por mencionar solo algunos autores.

Es importante aclarar que en este trabajo se aborda la ciudad, como escenario, como telón de fondo de la historia transcurrida en la ficción; pero también como protagonista, ya que es además generadora de las identidades de los personajes. Es decir, dentro de un espacio real *ficcionado*, se trata de construir la “personalidad” del paisaje urbano. Para ser precisos se analizará el *sistema espacial de la novela*, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (Santiago de Chile 1953 - Barcelona, España, 2003), publicada en 1998¹, con un lectura cartográfica, para construir la “atmosfera” que envuelve las historias contenidas en la narración situada en el DF.

Esta novela está dividida en tres capítulos: I, *Mexicanos perdidos en México (1975)*, que trata sobre un joven de 17 años que se redescubre a sí mismo y descubre la maravillosa Ciudad de México o DF (Distrito Federal) para ser más precisos. Un estudiante en la Facultad de Derecho de la UNAM, que lo que más le interesa es la poesía y forma parte de los *real vicerelistas*, un grupo de poetas *locochones*, que en sesenta días experimenta una odisea, la cual nos ayudará a construir el paisaje del DF, que no se

¹ La edición analizada en este trabajo es la de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Alfaguara, 2018, México, pp. 785.

describe en la obra, pero que está ahí y que no es sólo un escenario sino que en él hay un *sistema espacial* como lo plantea Franco Moretti (2001).

El Capítulo II, *Los detectives salvajes (1976-1996)*, consiste en fragmentos correspondientes a cincuenta y cuatro distintos personajes donde se recogen vivencias de Arturo Belano (el alter ego de Bolaño) y Ulises Lima, en ese periodo y en distintos lugares del mundo. Este capítulo es una multiplicidad de voces que hablan y se contradicen, aparecen y desaparecen, y fragmentariamente van construyendo veintiséis apartados en un periodo que va de 1976 a 1996. El elemento esencial de este capítulo es el soliloquio de Amadeo Salvatierra, personaje que ancla la narración a lo largo de esta parte y que siempre aparece en el mismo lugar y tiempo, en el DF de 1976; además sirve de contrapunto al resto etéreo de los relatos de otros personajes y nos proporciona las claves y la estructura de la historia. En este mismo año, Lima y Belano se lanzan, junto con Juan García Madero, el protagonista del primer capítulo, y Lupe una joven prostituta, a un viaje al norte del país en búsqueda de Cesárea Tinajero la fundadora del *realviceralismo*.

En el Capítulo III, *Los desiertos de Sonora (1976)*, García Madero, retoma el diario desde el primero de enero de 1976 y narra el viaje que emprenden él, Lima, Belano y Lupe. Este viaje es la huida del amante gandaya de Lupe que los persigue y al mismo tiempo la búsqueda casi a ciegas de la poeta perdida. Este capítulo se construye como una oposición al primero, que a diferencia de la éste es un relato desesperado y pesimista que gradualmente avanza hacia un silencio demencial: el primero es utopía y el tercero es apocalipsis. El segundo capítulo es el puente entre ambos. Finalmente, la obra en su totalidad es de alguna manera la vida *ficcionalizada* de Bolaño y un homenaje al movimiento poético denominado *infrarealismo*².

Roberto Bolaño, conoció a los *infrarealistas* en el taller de poesía de Difusión Cultural de la UNAM. Un movimiento que surge en 1975 conformado por Mario Santiago Papasquiaro, Ramón Méndez y Héctor Apolinar, Juan Esteban Harrington (García Madero), que a su vez venía del taller de poesía, que coordinaba Juan Bañuelos. No se trataba de un movimiento de rebeldía poética, sino de un ejercicio un tanto escandaloso de inconformismo que provocó el desprecio del mundo literario mexicano. (Sausedo, 2015: 23-24) En el primer manifiesto *infrarrealista* Bolaño escribió “Nuestra ética es la revolución, nuestra estética la vida: una-sola-cosa”, “Láncense a los caminos”, “El verdadero poeta es el que siempre está

² El *infrarealismo* fue grupo compacto que andaban día y noche *rolando* por las calles del Distrito Federal, robando libros, absortos en discusiones sobre poesía. El café La Habana, lugar de encuentro donde hablaban sobre poetas ingleses y francés. Juntos fueron definiendo la idea de una ética frente a la cultura oficial, sin proclamarse como una nueva alternativa poética (Pinzón, 2014).

abandonándose”. “Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua” (Pinzón, 2014).

Bolaño llegó por primera vez a México en 1968, con sus padres y su hermana y en aquel entonces vivieron en la colonia Lindavista, más adelante se mudarían a la colonia Nápoles y luego a Guadalupe Tepeyac (cerca de la estación de metro de Cuauhtémoc), donde trabajó descargando cajas de refrescos y vendiendo por las calles de la ciudad imágenes de San Martín de Porres y lámparas de la Virgen de Guadalupe. En 1972 decidió volver a Chile pero tuvo que huir como pudo de la dictadura, para regresar a México nuevamente en 1973. Fue, entonces que comenzó a escribir, teatro y poesía. En 1977 partió a Barcelona y vivió a base de ganar concursos literarios en España. En 1998 se hizo verdaderamente famoso cuando recibió el Heralde y año siguiente el Rómulo Gallegos, por *Los detectives salvajes* (García, 2014: 2-5).

En esta novela, los protagonistas andan por las calles del DF trazando un paisaje, un sistema espacial que caracteriza a la ciudad. En este sentido, es pertinente hacernos la pregunta ¿es posible la construcción del paisaje histórico urbano a través de una novela de ficción? La respuesta la encontraremos siguiendo la línea narrativa y territorial, entre 1975-1996, identificando los lugares donde suceden las cosas y su contexto urbano. Asimismo, en el marco de la historia de la vida cotidiana de la ciudad se presentan formas, procesos y acontecimientos que le dieron identidad al paisaje *chilango*: las calles, los bares, los cafés, los edificios históricos, el cine, la radio, la televisión, la música. El objetivo es enfocarnos sólo en el DF, en ningún otro lugar incluido en la novela.

El sistema espacial de la novela en el paisaje del DF

La consideración de paisaje del DF en la literatura es un tipo de saber. Desde las ciencias humanas, se genera información y conocimiento sobre las imágenes y los símbolos de un determinado espacio; es decir, permite la identificación, decodificación e interpretación de una realidad. Asimismo, nos ayuda a comprender cuales son los factores sociales y afectivos que norman a los individuos dentro de una sociedad, así como construir la idea del espacio y la percepción de éste, por parte de los actores en la narrativa. En *Los detectives salvajes*, el autor plasma en palabras la ciudad, la que la cotidianeidad y la superposición del espacio y el tiempo muchas veces se desvanecen y se transforma en otra ciudad, la de la utopía. (Cruz, 2014).

Por otra parte, es importante decir que la literatura como reflejo de la sociedad en un espacio determinado y como medio propio del lenguaje es

una creación de la cultura. Los artificios literarios tradicionales, como el simbolismo y el metro, son sociales en su naturaleza; son convenciones y normas que sólo pueden haberse producido en la sociedad. Además, la literatura representa la vida y la vida es en gran medida, una realización social, aun cuando también haya sido objeto de imitación literaria del mundo natural o del mundo interior, subjetivo del individuo (Wellek y Warren, 1996: 112). Entonces, el escritor como miembro de la sociedad, en su condición social específica construye un universo, genera paisajes y expresa de alguna manera su concepto de la vida.

Ahora bien, la obra a analizar es geográfica y se abordará desde la *geoliteratura*, una mirada de las *Geohumanidades*, que nos permitirá develar el *sistema espacial de la novela*, para comprender los procesos de construcción y representación del espacio en la narrativa situada en la ciudad.³ Es necesario aclarar que la *geoliteratura* se localiza en un campo emergente, que en principio nos proporciona indicios sobre lo que habría que buscar en el estudio de las experiencias geográficas que se exponen en la prosa de Bolaño, como una manera de entender los conceptos de sentido, de pertenencia y de lugar.

Esta perspectiva sugiere pistas para revelar las percepciones espaciales y los valores existentes de la cultura y la complejidad de las emociones dentro del relato literario. En este sentido la propuesta es expresar de manera creativa las realidades geográficas de la novela, tratando de plasmar la atención en otros entornos más allá de lo académico, con el objetivo de modelar nuevas realidades, emociones y sentimientos geográficos (Cerarols y Luna, 1917: 19-34). De lo que se trata pues, es hacer del texto un paisaje y de éste un texto. Idea que aporta interesantes reflexiones en la construcción discursiva de contenidos vinculados al territorio, que pueden generar itinerarios, que acentúan momentos claves de la memoria y la historia a través de las metáforas y coadyuvan al reconocimiento de una identidad ligada al paisaje.

Hay que decir que la novela es presentada y representada, es decir, reinventa el mundo y sus espacios inseparables a la trama, en la que se desenvuelven los personajes. Como dice Georg Lukács, el autor de un

³ Las *geohumanidades*, cierra un círculo en el abordaje de los temas y los métodos de las diferentes tradiciones de la geografía, y abre nuevos horizontes de diálogo transdisciplinar. El término de *geohumanidades* trata de cubrir bajo en el mismo marco epistémico la producción de académicos, artistas, activistas y otros profesionales que comparten el interés por explorar las relaciones y las perspectivas sobre el territorio en contextos renovados, ya sea en la práctica, en la estética o en las humanidades. Bajo el manto de las *geohumanidades*, convive un amplio espectro de miradas donde se conjugan viejos conceptos y nuevos temas geográficos nutridos tanto del "giro espacial" de Lefebvre, De Certeau y Foucault, como de los debates sociales de Massey, Harvey o Soja y la geografía de Humboldt, Vidal de la Blache, Vila, Sauer o Yi-Fu Tuan (Cerarols y Luna, 1917: 19-34).

texto literario va a expresar la tensión de la realidad, pero esa tensión puede ser escenificada de diversas maneras (Lukács, 1971: 57). Es aquí donde la *geoliteratura* nos sirve para descubrir el mundo de la subjetividad, pero también de lo oculto, a través de la búsqueda de los significados de tales representaciones del mundo, de una ciudad o de un lugar (Bassols, 2017: 31-59).

Es importante destacar que el DF de Bolaño, posee un valor esencialmente simbólico. La identificación de los lugares en el texto son obra de la creación literaria, pero también de la subjetividad del escritor que va definiendo signos en el paisaje. Desde este punto de vista, la ciudad se expresa como lugar de memoria, como dice Pierre Nora (1997), fruto de la memoria histórica y de la memoria misma de los personajes (p. 18). En este caso el escritor se identifica con la ciudad, la hace suya y es en ella donde arma sus personajes y sus historias. En última instancia, es una ciudad recreada por la literatura y es ésta la que se pretende entender, a través de la creación de cartografías sobre un territorio real.

Una hipótesis es que la obra *Los detectives salvajes* se enmarca dentro de esta “nueva estética cartográfica” (De los Ríos, 2008. 240); es decir, esta obra se expresa en la figura del mapa, lo que permite abrir nuevas posibilidades de acercamiento al trabajo del autor. Él hace referencias de manera constante a una cartografía con características concretas y valores para cada espacio. Los personajes que los habitan, merodean por los lugares libremente, ocupando lugares que generan de alguna forma mapas cognitivos *bolañianos* marcados básicamente por itinerarios.

Se debe aclarar que el territorio no es descrito en los textos de Bolaño, sino que es experimentado, de acuerdo con Valeria de los Ríos. Los personajes se mueven indistintamente por la ciudad de México y el mismo autor, con el nombre de Arturo Belano, circula por un DF resignificado y viaja por diferentes ciudades del mundo, creando cartografías que nos ayudan a visualizar lo complejo de las historias, los personajes y los territorios concebidos por el autor, pero sobre un territorio real; con una dimensión política, que generan “espacios ideológicos” (De los Ríos, 2008. 241). Es pertinente aclarar que aún cuando el relato en la novela sea vivencial, es ficción.

Los detectives salvajes manifiesta una forma cartográfica de vivirla. Una forma de leer y registrar los itinerarios, las escenas y la trama, la cual tiene un carácter performativo; es decir, el texto mismo revela la trayectoria que realizan los personajes protagónicos desde el DF hasta el desierto de Sonora, con un puente en tiempos y espacios aparentemente disociados, en busca del origen, en el cual se registran sus desplazamientos territoriales sobre un mapa simbólico, generando así un *sistema espacial*, de acuerdo con Franco Moretti (2001).

Este autor plantea que la geografía es un aspecto decisivo del desarrollo de la literatura, “una fuerza activa, concreta, que deja sus huellas en los textos, en las tramas, en los sistemas de expectativas”. Nos dice que relacionar la geografía con textos literarios, o sea, hacer mapas de la literatura es algo que pone de manifiesto aspectos que hasta ahora han permanecido ocultos, pero que son como metáforas, como instrumentos del discurso e instrumentos analíticos, que nos facultan para desmontar una obra como una tarea de razonamiento crítico. Un buen mapa vale más de mil palabras, nos dice, y es verdad, en el sentido de que propicia ideas, preguntas y soluciones (Moretti, 2001: 25-16).

Con esta idea es que se configurarán cartografías de *Los detectives salvajes*, con el propósito de develar el *sistema espacial de la novela*, como una herramienta para construir el paisaje del DF; un paisaje que se entiende como histórico ya que la novela está ubicada en un pasado. Esta lectura cartográfica no sólo es geográfica, sino también es como propone John Lewis Gaddis (2002) una representación histórica y es necesaria la distancia para ser observada (p.10). Igualmente, Franco Moretti (2007) propone que la distancia permite apreciar menos detalles, pero ayuda a comprender mejor las relaciones, los *patterns* (los patrones), dice él, y las formas (p. 10).

Entonces, la ruta de la lectura cartográfica es la trazada por Moretti, quien nos guía en la *geografía de la trama*, para visualizar no sólo el espacio en la trama, sino también el *sistema espacial de la novela*.⁴ De acuerdo con el autor, la idea es meter al espacio en el análisis de las narrativas, porque “todo espacio determina o al menos genera un tipo diferente de historia”, en otras palabras, sin espacio y sin historia simplemente esto no es imposible (Moretti, 2001: 97). Cada momento del relato se vincula con un espacio y en este sentido no hay duda en el reconocimiento de la subjetividad del creador, en la identificación de un lugar y en su significado dentro de la historia.

No se puede cartografiar lo que no existe y en efecto, aparecen formas narrativas en la novela, que carece de traducción geográfica; “y estos pequeños fracasos, aunque desagradables a primera vista, son la señal de un método que ha permanecido con los pies en la tierra” (Moretti, 2007:

⁴ Moretti no es único que ha trabajado esta idea. También está el *Atlas histórico-literario de Italia* de Carlo Dionisotti y la *Geografía e storia della letteratura italiana*, de 1970; *Literary and Historical Atlas of Europe* de J. G. Bartholomew de 1910; en 1964 apareció *Guide of the British Isles* de Michael Hardwick; en 1979 *Literary Landscapes of the British Isles: a narrative atlas* de David Daiches; 1996 el *Grand Atlas des Littératures* de Gilles Quisant y Bernard Cerquiglini y en 1966 *Al Atlas of Literature* compilado por Malcom Bradbury; por otro lado Kristin Roos en su trabajo sobre Rimbaud, en *The Emnurgence of Social Space*, con sus reflexiones sobre la relación entre la geografía y la literatura (Moretti, 2001: 109).

78). Esto significa que la geografía es útil y explica muchas cosas, pero no todas. En este sentido, Moretti (2007) plantea que para que un mapa sirva realmente se escogen unidades narrativas, paseos, procesos, bienes, lo que sea; se buscan las apariciones y se sitúan en el espacio o en otras palabras, se reduce el texto a unos pocos elementos, se los abstrae del flujo narrativo y se los emplea para construir cartografías (pp. 78-79).

Es preciso reiterar en la necesidad de la distancia y la representación del paisaje, ya que el *sistema espacial de la novela* está de un contexto histórico y se ubica dentro del relato literario. Hay que pensar en la historia como un paisaje y en la paisaje como una representación dice Lewis (p.19-24) y para ello se requiere de una *elevación* desde el presente, como una suerte de visualización de mapas, que permita establecer modelos de percepción a través de la experiencia de los personajes. En este sentido, es necesario es necesario partir de los *procesos* y de las *estructuras* (Lewis, 2002: 57), donde los mapas son elaborados de acuerdo con la aprehensión del paisaje desde el presente. No existen mapas libres de ideas preconcebidas, ya que lo que se muestra responde siempre a una razón previa, dice el autor (2002: 71).

El acto de adaptar las representaciones desde el presente nos permite aproximarnos al pasado como una suerte de paisaje. Esto de alguna manera nos ayuda a construir la historia, logra manipular el tiempo, el espacio y la escala. En la deducción de los procesos del pasado a partir de la generalización, al dibujar el mapa del *sistema espacial de la novela*, se traza una cuadrícula que congela la particularidad y privilegia la legibilidad, todo ello para que el pasado sea accesible al presente y al futuro. Estamos hablando entonces del paisaje como un texto, que puede ser leído como parte del sistema espacial de la novela.

Entonces, para leer y representar un paisaje dentro del *sistema espacial de la novela* hay que tomar en cuenta tres condiciones: en primer lugar, la lectura del paisaje no puede separarse del proceso de percepción del mismo, aunque exista una gran cantidad de factores que lo condicionan, como la percepción del autor, del protagonista y del lector, con códigos más o menos compatibles. En segundo lugar, la atribución de significados de los lugares siempre tiene memoria, un mismo elemento puede tener significados diversos y hasta contradictorios; y en tercer lugar, el número de lecturas es infinito (Busquets, 2009: 158).

El paisaje de Juan García Madero (1975)

En la novela *Los detectives salvajes* el DF no solo es escenario sino parte fundamental de la trama, es un paisaje urbano dinámico que cambia permanentemente, social, económica, política y territorialmente. El periodo histórico en el que se ubica el capítulo *I. Mexicanos Perdidos en México*

(1975), Juan García Madero se encuentra inmerso en una atmósfera de grandes transformaciones. En este sentido, podemos conceptualizar al espacio como algo esencial que se representa como la experiencia en el paisaje, que a partir de las vivencias del protagonista y de sus sentidos se recoge toda una serie de formas, colores, sonidos, olores y sabores y se recrean en la novela sus imágenes y su carácter.

El DF es el territorio urbano donde se sitúa el relato narrado por Juan García Madero. Un relato ubicado en 1975, en la capital de México, territorio que ha sufrido desde el siglo XIV intervenciones importantes. En 1325 se fundó en el lago de Texcoco, Tenochtitlan, cede del imperio Mexica. En 1521 es derrocado por la Corona Española y se construye sobre sus ruinas la sede del Virreinato de la Nueva España. En 1810, se declara la independencia de México y la Ciudad de México se convierte en su capital. En 1823 se declara Distrito Federal y en 2016 se le denomina nuevamente Ciudad de México (geografíainfinita.com, 2020).

Las huellas de estas transformaciones aún se perciben como un cuerpo urbano con enormes cicatrices, que son tangibles y al mismo tiempo simbólicas; pero también con algunas heridas abiertas. El DF de Bolaño, con 14 millones de habitantes, es una ciudad que pocos años antes de la historia de García Madero, había experimentado grandes cambios, ya que se creía inmersa en cierta idea de modernidad. Esto era percibido por su población, ya que se vivía cierto crecimiento económico que en buena medida fue por la segunda guerra mundial (1939-1945), que duró hasta antes de llegar a la década de 1960. A este proceso se le denominó “El Milagro Mexicano” (Meyer, 1996: 1276-1278).

El DF fue el epicentro de los cambios económicos, políticos, sociales y sobre todo urbanos. La matanza de estudiantes de 1968, el *Halconazo* de 1971 y otros movimientos sociales, por una parte, más el aumento del gasto público, la enorme deuda externa, la moneda devaluada y el déficit social, por otra parte, hizo que la atmósfera de optimismo que reinaba se desinflara. En la década de 1970 el país entró en una crisis, con una clase media fracturada y los pobres más pobres. El país que heredó Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) estaba desgastado, pero no impidió el *jolgorio* y el surgimiento de una sociedad más liberada y crítica que se reflejaba en todas las expresiones culturales.

Esta es la ciudad que recorre García Madero, la ciudad que el llamado “Regente de Hierro” del Departamento del Distrito Federal, Ernesto Uruchurtu (Villasana, 2020), había intervenido con sus políticas urbanas de gran calado, con la construcción de ejes viales, el crecimiento del metro, nuevos camellones y el circuito interior. Una ciudad que contaba con dos rascacielos, la Torre Latinoamericana y la de Pemex; más el Estadio Azteca, el Museo Nacional de Antropología, el Multifamiliar Tlatelolco, la Calzada de Tlalpan y el Trébol de Viaducto. Ciudad llena de coches,

camiones y trolebuses; de anuncios luminosos de cines, bares, teatros y cabarets; grandes letreros de las zapaterías y de refrescos; siempre con vendedores ambulantes y gente que va y viene.

La novela sugiere los variados escenarios donde transitaron los *realvisceralistas*. Los *realvisceralistas* son profundamente urbanos, parecen actuar movidos por una sola consigna: apropiarse de la ciudad. Están obsesionados con recorrer el DF, experimentarlo, habitarlo, explorarlo y dominarlo; lo cual, parece develar la fascinante gran urbe moderna y caótica. El ritmo del relato es urbano, con espacios abiertos, peligrosos, empobrecidos, entre el amor y el sexo se dibuja la ciudad, de manera que recorreremos y aprehendemos con los personales el paisaje. Es decir, el DF es el centro del espacio y de la narración, es realidad y ficción.

El protagonista⁵ termina formado parte de este grupo, liderado por Ulises Lima y Arturo Belano, (que en la realidad eran Mario Santiago Papsquiario y el mismo Bolaño). Paulatinamente abandona a sus tíos con los que vivía y sus estudios, y se la pasa entre el centro de la ciudad y la colonia Condesa⁶, en particular en la casa de las hermanas Font, Angélica y María (en la realidad eran las hermanas Vera y Mara Larrosa) ubicada en la calle Colima. Su padre es Joaquín (Quim), arquitecto y editor de la revista *Lee Harvey Oswald*, publicación que edita los trabajos de los *realvisceralistas*.

Es precisamente en la casa de Quim donde García Moreno pierde su virginidad con María. Aunque ya había tenido alguna intensa experiencia sexual con Brígida una camarera del bar la Encrucijada Veracruzana, ubicada en la “majestuosa y decadente” Avenida Bucareli, antiguamente conocida como Paseo Bucareli; proyecto del virrey Antonio María Bucareli en 1778, con el cual pretendía modernizar la zona. En la entrada de esta avenida converge Reforma y Juárez, que entre 1852 y 1979 estuvo la estatua ecuestre de Carlos IV, creada por Manuel Tolsá en 1803, que luego fue reubicada frente al palacio de Minería. Entre Bucareli y Atenas, en una rotonda se encuentra el Reloj Chino, regalo que le hizo el imperio

⁵ García Madero es un huérfano de 17 años que vive con sus tíos y que entre el 2 de noviembre y el 31 de diciembre de 1975 experimenta toda una epopeya. Todo inicia cuando el protagonista entra a la Facultad de Derecho de la UNAM, en Ciudad Universitaria, en cuyas fachadas se ubican los murales de Siqueiros, Rivera y O’Gorman. Sin embargo, prefiere la poesía y se inscribe a un taller en la Facultad de Filosofía y Letras, ahí conoce a los poetas de un movimiento llamado *Realismo Visceral*.

⁶ Su origen se remonta a la época colonial, cuando existía una antigua Hacienda denominada Santa María del Arenal, que se ubicaba entre el pueblo de Tacubaya y el pueblo de Romita. En 1704, esos terrenos fueron adquiridos por Doña María Magdalena Dávalos de Bracamonte y Orozco, Tercera Condesa de Miravalle. La hacienda abarcaba lo que actualmente son las colonias Condesa, Hipódromo Condesa y parte de la Roma Norte. <http://data.fmpt.cdmx.gob.mx/marca/conoce-cdmx-la-condesa.html> (Consultado el 20 de Septiembre de 2020)

chino a México en 1910, en el marco de los festejos de la independencia (Bialistozky, 2020).

En esta misma calle se encuentra el Café Quito, lugar habitual donde se reúnen los *realvisceralistas*. Este sitio está en la esquina con la calle Morelos, que en realidad es el Café la Habana, famoso porque ahí se reunieron el Che Guevara y Fidel Castro antes de la Revolución Cubana. García Madero, hace de Bucareli el punto de referencia, así como el centro del mundo en *Mexicanos perdidos en México (1975)*, desde donde marcha hacia diversos destinos. Por ahí también ronda el protagonista, de día y de noche, llegaba por Reforma y Plaza Pacheco, partía hacia la Alameda o a la Villa; a Insurgentes hasta la Glorieta, por Niños Héroes y el parque Morelos; hacia la Condesa, al Zócalo o hasta Donceles y regresaba por la Cuauhtémoc o por Morelos (Bialistozky, 2020).

García Madero caminaba por un paisaje urbano entre los edificios como el del periódico Excélsior, el Palacio de Cobián, cede de la Secretaría de Gobernación, el edificio Gaona, el Vizcaya, la Lotería Nacional o el Palacio de Bellas Artes; entre la Torre Latinoamericana, el Palacio Postal, el Banco de México, el Palacio Legislativo, Teatro de la Ciudad, la Catedral o el Palacio Nacional. Asimismo, transitaba por calles y avenidas con grades letreros iluminados de las zapaterías Canadá, de Corona, Carta Blanca, Coca Cola o Pepsi; de hoteles y cines como el Palacio Chino, el Orfeo, el Latino, el Opera o el Cine Teresa. En las calles siempre llenas de ruido de los coches (los “vochos” Datsuns o Valiants que abundaban), de los gritos de vendedores ambulantes, la música en los bares o de las fondas.

Bolaño, no describe tampoco el paisaje sonoro, es decir García Madero no habla de la música o el bullicio de la ciudad. Solo que en casa de los Font, se escucha a Billie Holiday y a Olga Gillot, por ejemplo. Que a diferencia de Bucareli en la Av. Guerrero, había bares y sobre todo en la esquina de Violeta y Magnolia, la música salía a las calles, así como de los coches; tal vez se oían los éxitos del momento como *Bohemian Rhapsody* de Queen, *Fly Robin Fly* de Silver Convation, *Cuidado* de José José, *Melina* de Camilo Sesto, *Secretaria* de Mocedades, *Actitudes* de Roberto Carlos, o quizá *Chavo de onda* del Three soul in my mind.

De la Encrucijada Veracruzana, tampoco hay referencia sobre el sonido, pero imagino que además del murmullo de los parroquianos, se escuchaba *Mi amiga, mi esposa y mi amante* de Rigo Tovar, *Samba pa' ti* de Santana o *Mi Barrio* de la Sonora Santanera. Por cierto, es ahí donde García Madero conoce a otra camarera, Rosario, con la cual tiene una relación, mujer que confía en las cualidades poéticas de García Madero, lo seduce y se lo lleva a vivir con ella a una vecindad en la Colonia Merced-Balbuena, muy cerca de la Viga y Mercado Sonora, en un periodo de distanciamiento con María Font.

De casa de Rosario salía para perderse en las librerías de viejo, la librería *Francesa* de la Zona Rosa o en la Baudelaire, a la caza de libros que roba directamente, en la librería de viejo *Plinio el Joven*, en la calle Venustiano Carranza. En la calle Donceles, la *Librería Lizardi* y en la misma calle, pero con el no. 75, la *Librería Selecta*; además la librería *Rebeca Nodier* en calle Mesones con Pino Suárez o la librería del *Sótano*, en la Avenida Juárez, no. 20; también, la *Librería Mexicana*, en la calle Aranda (mxcity.mx, 2020).

En uno de esos andares se encuentra a Quim, padre de María y Angélica, con Lupe, quien es una joven prostituta amiga de María y “protegida” de Quim, que huía de Alberto, su proxeneta, que era un hombre capaz de lo que sea, era un gandaya de verdad. Caminan por la calle Magnolia, luego por Héroe Revolucionarios Ferrocarrileros para meterse a una cafetería, luego se dirigen a Río de la Loza en el Hotel Media Luna, donde está refugiada Lupe. Semanas después, García Madero en casa de las Font, se encuentra nuevamente con Lupe, afuera estaba Alberto con unos pistoleros que esperaba regresara con él. En la Noche Vieja, el 31 de diciembre, García Madero, Ulises Lima y Arturo Belano, emprenden una huida en el Chevrolet Impala de Quim hacia el norte sobre la calle Oaxaca.

No.	Lugares y experiencias	Itinerarios e imágenes	Fecha
1.	Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) y Casa de García Moreno. Ahí conoció a Ulises Lima y Arturo Belano.	De CU-UNAM se dirigió hacia Bucareli por Reforma y Luego a Lindavista.	2 de nov.
2.	Bar La Encrucijada Veracruzana	Bucareli	4 de nov.
3.	FFyL, el Sótano y casa de García Moreno.	CU, luego por Juárez y la Alameda y Lindavista	6 de nov.
4.	La Encrucijada Veracruzana para ver a las camareras Brígida y Rosario y luego la Villa.	Bucareli, la Alameda y Fray de Zumárraga.	9 de nov.
5.	La Encrucijada Veracruzana	Bucareli	10 de nov.
6.	Casa de Ulises Lima	Entre Calle Anáhuac e Insurgentes	11 de nov.
7.	Café Quito	Bucareli	12 de nov.
8.	Casa Familia Font	Calle Colima La Condesa	14 de nov.
9.	Café Chino el Loto de Quintana Roo, Casa Familia Font, de Casa de O'Hara.	Bucareli, Calle Colima y Coyoacán	15 de nov.
10.	Café Quito, con María recorren la Calle Guerrero hasta la esquina Conoce a Lupe y Camina hasta un café.	Bucareli, Magnolia y doblan a la izquierda hasta av. Jesús García y luego por el sur sobre Héroe Revolucionarios Ferrocarrileros.	16 de nov.
11.	Casa Familia Font	Vaga por las calles de alrededor hasta llegar a Calle Colima.	17 de nov.

No.	Lugares y experiencias	Itinerarios e imágenes	Fecha
12.	Casa Familia Font y casa de Poncho Barrios y casa Familia Font	Caminaron por parque España, por Porras, por el Parque San Martín, Luego por Teotihuacán hasta Insurgentes. Luego tomaron Manzanillo se desviaron por Angélica, luego Manzanillo, Aguascalientes y doblaron por Medellín hasta Tepeji hasta casa de Barrios. Luego Al parque la Américas por centro Médico, Hospital Infantil y Hospital General. Al final pasaron por Plaza Popocatepetl y a Casa Font.	19 de nov.
13.	Casa Catalina O'Hara	Coyoacán	21 de nov.
14.	Capilla Alfonsina y restaurante La Palma de la Vida.	Benjamín Hill y Gómez Palacios	23 de nov.
15.	Casa de García Moreno	Lindavista	24 de nov.
16.	Café Quito	Bucareli	25 de nov.
17.	Café Quito	Bucareli	26 de nov.
18.	Casa de Rosario, la Encrucijada Veracruzana y	De la Colonia Merced-Balbuena cerca de Calzada la Viga hasta Bucareli	28 de nov.
19.	Casa O'Hara, Encrucijada Veracruzana, Cuarto de Ulises Lima	Coyoacán, Pendiente.	29 de nov.
20.	Encrucijada Veracruzana y Café Chino	Por el Reloj Chino y atravesó el Jardín Morelos, luego por Niños Héroses y la Plaza Pacheco en Revillagigedo en dirección a la Alameda, donde se encontró con Quim y Lupe. Caminaron hasta Victoria, luego Dolores hasta el Café y luego por Río de la Loza.	30 de nov.
21.	Casa de Rosario	Merced-Balbuena	1 de dic.
22.	La Encrucijada Veracruzana y Casa de Rosario	Bucareli y Merced-Balbuena	2 de dic.
23.	Librería Francesa, Librería Lizardi, Librería Plinio el Joven y librería Rebeca Nolier.	Donceles, Venustiano Carranza y Mesones y Pino Suárez.	8 de dic.
24.	Librería el Sótano, librería Mexicana, Librería Pacífico y Casa de Rosario.	Av. Juárez, Calle Aranda y ^Plaza San Juan, Bolívar y 16 de Sep. Hasta Merced-Balbuena.	9 de dic.
25.	Librería Orozco, Librería Milton, Librería El Mundo y Casa de Rosario.	Av. Reforma, entre Oxford y Praga, Luego Milton con Darwin y Río Nazas hasta Merced-Balbuena.	10 de dic.
26.	Librería La Batalla del Ebro	Pendiente	11 de dic.
27.	Hotel Media Luna, donde se refugia Lupe.	Río de la Loza	12 de dic.
28.	Café Quito	Luego de las calles de la Colonia Anáhuac, en calle Texcoco tomo un café, luego se fue por Sullivan, cruza Reforma a la Altura de la Estatua de Cuauhtémoc y regresó al Café Quito.	13 de dic.
29.	Librería La Batalla del Ebro y Casa de Rosario	Pendiente y Merced-Balbuena	15 de dic.
30.	Bares de Bucareli	Bucareli	21 de dic.
31.	Librería la Batalla de Ebro y Librería Rebeca Nolier.	Pendiente, luego por Mesones.	22 de dic.

No.	Lugares y experiencias	Itinerarios e imágenes	Fecha
32.	Casa de Rosario y Baños El Amanuense Azteca	Merced-Balbuena Calle Lorenzo Boturini.	26 de dic.
33.	Casa de Rosario y Baños El Amanuense Azteca	Merced-Balbuena Calle Lorenzo Boturini.	27 de dic.
34.	La Encrucijada Veracruzana	Bucareli	29 de dic.
35.	Casa de Rosario, Café Nuevo Sibarís y Casa Familia Font.	Por el Zócalo , luego por Madero, luego tomo taxi a la Condesa por Reforma, Juárez a Colima.	30 de dic.
36.	Casa Familia Font hacia el norte de la ciudad.	Calle Colima, salieron por calle Oaxaca.	31 de dic.

Cuadro 1. Lugares, itinerarios, experiencias y fechas del Capítulo I. *Mexicanos Perdidos en México*. Fuente: Elaboración propia

Los detectives salvajes desde el DF (1976-1996)

El fatídico 31 de diciembre de 1975, o más bien 1 de enero de 1976, Ulises Lima, Arturo Belano, Lupe y Juan García Madero huyen hacia el norte de la ciudad y luego al norte del país. Se desplazan a una gran velocidad hasta llegar a Sonora, el 4 de enero, e inician la búsqueda de Cesárea Tinajero, poeta, maestra de primaria, vendedora de yerbas y fundadora del movimiento poético los *estridentistas*, con la intención de descifrar el enigma de su desaparición y el único poema publicado por ella en la Revista Caborca, cuyo único ejemplar lo posee Amadeo Salvatierra, personaje central y centralidad del capítulo II. *Los Detectives Salvajes (1976-1996)*.

Este capítulo se encuentra ubicado en medio del diario de Juan García Madero, es decir, entre el DF y Sonora, en el cual se relata por distintos narradores los viajes de Lima y Belano por diferentes partes del mundo y las experiencias que estas voces tuvieron con estos dos, entre 1976 y 1996. Estos relatos son emitidos desde diferentes lugares del DF y también desde otras latitudes y cuentan cómo los conocieron, sus posturas políticas, sus objetivos, sus trayectorias, así como en el mundo de la poesía, al tiempo que estos narradores se abren para mostrarnos sus personalidades. Cabe aclarar que en este apartado sólo se realiza la lectura cartografía del DF, no de los otros lugares que aparecen en este segundo capítulo, ni tampoco de Sonora, escenario del tercer capítulo.

Es importante destacar que en estos veinte años, ocurrieron grandes transformaciones en la ciudad. El DF caótico por antonomasia, pero más aun por obras del metro Tlatelolco y Monumento a la Raza de la línea 3, las cuales fueron inauguradas en 1978. Junto con las estaciones de correspondencia, se volvieron verdaderas calamidades para la circulación tanto de personas como de coches, sobre todo en horas pico. En ese momento el regente de la ciudad Carlos Hank González, mejor conocido como “Gesgis Hank” echó a andar los criticadísimos ejes viales, que fueron grandes vías

automovilísticas con anchos camellones que prácticamente fragmentaron la ciudad y durante tres años la capital se convirtió en un paisaje en “obra negra”. Al final se hicieron 15 ejes y según los aplaudidores el DF se convirtió en una moderna ciudad (Agustín, 2020: 178-180).

A principio de 1978, en el mero corazón de la ciudad unos electricistas encontraron, a un lado del Templo Mayor, a la Coyolxauhqui, monolito partido en dos de la hija del gran Huitzilopochtli, además de que se descubrió toda un área y se construyó el Museo del Templo Mayor (exelsior.com.mx, 2020). Por otro lado, hacia el sur de la ciudad, se abrió Perisur, un moderno centro comercial, copiado del modelo *gringo*, donde la “clase alta” capitalina pudo contar por primera vez un lugar propio de la modernidad. (wikipedia.org 2020). También se inauguró Reino Aventura (reino.aventura.com, 2020), la Disneylandia chilanga y llegaron para quedarse los restaurantes de comida rápida como McDonald’s y KFC (alimentación.enfasis.com 2020)

Bajo un cielo gris por la contaminación, proliferó el subempleo, mucho más que antes, y aparecieron en las esquinas de los nuevos ejes viales los tragafuegos, actores urbanos que hacían buchec de gasolina para producir largas llamaradas. Asimismo se veían, cada vez más, mujeres indígenas de distintas partes de la republica “con la miseria a cuestras”, como dice José Agustín (2020: 183), con sus hijos colgados en sus rebosos vendiendo chicles. En las zonas céntricas el despliegue de puestos ambulantes invadían las calles con *fayuca*, que eran más baratos que en las tiendas o que no existían en éstas.

Ya entrados en los ochenta, el aire se descomponía aceleradamente, el agua presentaba impurezas, los mantos freáticos se reducían y se dispararon las enfermedades respiratorias, parasitarias y de los ojos. Para 1985 la visibilidad del DF se había reducido de doce a tres kilómetros y los problemas de recolección de desechos hacían que las calles se vieran más sucias por tanta basura regada por la ciudad; el DF parecía sucumbir ante el apocalipsis (Agustín, 2020: 80-85).

Una situación que cambió realmente el paisaje urbano fue el sismo del 19 de septiembre de 1985, a las 7:19 de la mañana. El movimiento telúrico no se sintió en la novela, pero tuvo sus efectos devastadores en la ciudad, sobre todo en la zona céntrica de la ciudad. Se cayeron 250 construcciones, otras 50 quedaron a punto de desplomarse y más de mil con serías fallas estructurales. Se desplomaron los hoteles Regis, Versalles, Continental; así como el De Carlo, el Romano, el Montserrat y quedaron muy dañados el Del Prado (con el mural de Diego rivera), el Presidente y el Chapultepec. Se cayó el edificio Monterrey de Tlatelolco, al igual que otros como el Hospital General y edificios públicos como el de Marina y de Comunicaciones (con los murales de Juan O’Gorman). Muchas escuelas, estaciones del metro, centros de espectáculos, comercios, edificios de

departamentos y vecindades quedaron dañadas. El DF se declaró zona de desastre (Agustí, 2020: 82).

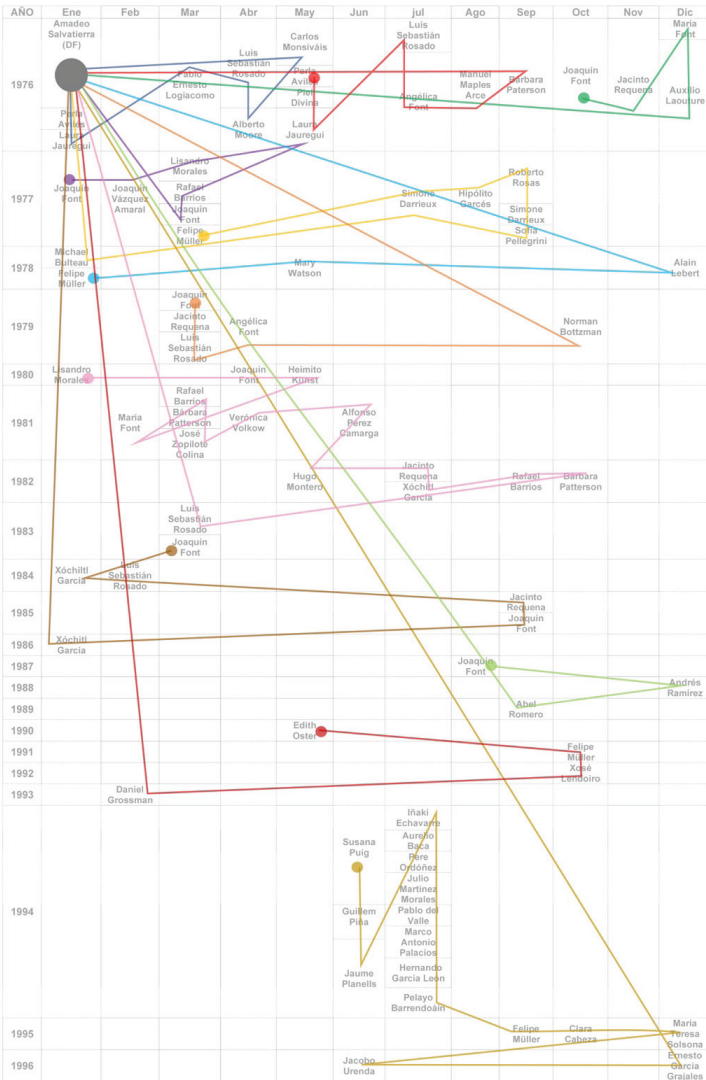
Para los años noventa una nueva dinámica social cambió la ciudad y tomó una nueva “personalidad”. En el DF se respiraba un aire nuevo, lleno de smog pero nuevo, que aún y con un peso devaluado, un fraude electoral a cuestras (1988) y una insurrección en Chiapas (1994), pero que cimbró la capital mientras se firmaba el TLC con Estados Unidos y Canadá, la actitud social siempre fue optimista imaginando que un mundo mejor es posible.

Esta es la atmósfera desde donde se narran las historias de Lima y Belano. Desde el relato de Amado Salvatierra en 1976 hasta Ernesto García Grajales en 1996, los personajes que dejaron México vivieron sus propias odiseas por el mundo. El DF desaparece en el capítulo II. *Los detectives salvajes (1976-1996)*, en su función de espacio experimentado, pero su presencia se hace sentir de diversas maneras. 54 personajes que inventan las rutas y los destinos de los protagonistas y, desde luego, enfatizan su vínculo con éstos y el universo que abandonaron en México. La ausencia de los últimos *real viceralistas* permite que se presenten en la memoria de cada uno de los personajes testimoniantes y la narración funda un lugar de memoria, para ser habitado por Belano y Lima, que puede ser interpretado como un centro sin serlo. De acuerdo con Patricia Espinosa (2017), en la novela de Bolaño se contraponen dos regímenes narrativos: el primero es el diario de García Madero, que corresponde a los capítulos I y III, que funciona como una unidad. El segundo régimen narrativo es el capítulo II, que corresponde a la funcionalización de los testimoniantes (p.2).

Para ello, se describe aquí de forma esquemática el diseño y la disposición de los distintos testimonios, así como también de las señales temporales y cartográficas que los acompañan. En este sentido, es necesario aclarar que hemos subdividido los relatos en 93 los testimonios de 54 testimoniantes, que se distribuyen a lo largo de los 25 subcapítulos, que conforman el segundo capítulo. Los intervalos en que se inserta el discurso de Salvatierra son aleatorios, desde su primera aparición hasta la última y no hay un orden estricto que rija la aparición de las distintas entregas en que fue segmentado el testimonio de Amadeo Salvatierra.

Amadeo Salvatierra, es quien abre y cierra el capítulo II. Se trata pues, de un conjunto de textos que abordan a los dos personajes a partir de su ausencia y que solo toman forma en el discurso de los otros, aquellos que los conocieron de una u otra manera y que en el presente del relato pueden constatarlo. Aquí, Belano y Lima son el centro móvil, pero Salvatierra funciona como centro fijo. Es su voz una primera persona que se fragmenta en 13 relatos, es el hilo conductor, “el orden mediante la repetición de la enunciación de *salva-tierra*” (Espinosa, 2017: 17). Este es el personaje crucial, el lugar de memoria, ya que

conoce el origen del *real visceralismo* y su destino, posee el único poema que existía en México y en el mundo de Cesárea Tinajero.



Gráfica 1. Representación gráfica de los trece relatos. Elaboración propia.

Para comprender mejor la disposición de los narradores en espacio y tiempo; es decir, los testificantes se ubican en el lugar y la fecha donde

emitieron su narración. Fue necesario representar gráficamente la función de los trece testimoniales que inician y terminan en Salvatierra (Grafica 1), que es el emisor y receptor de los relatos. Independientemente de los años en el que se ha emitido cada testimonio se vuelve a 1976, en una estructura narrativa rítmica de la novela. Asimismo, como complemento de la representación gráfica, se presenta un cuadro (Cuadro 2) que complementa este análisis, donde se incluyen los narradores que dan su testimonio, así como la dirección postal desde donde se realizan sus relatos, solo de los que se hicieron en el DF.

1.	Amadeo Salvatierra	Calle República de Venezuela, cerca al palacio de la Inquisición. Coyoacán	Enero de 1976
2.	Perla Avilés	Calle Leonardo da Vinci, Colonia Mixcoac.	Enero de 1976
3.	Laura Jáuregui	Tlalpan.	Enero de 1976
4.	Fabio Ernesto Logiacomo	Revista la Chispa, Calle Independencia esquina Luis Moya.	Marzo de 1976
5.	Luis Sebastián Rosado	Cafetería La Rama Dorada, Colonia Coyoacán.	Abril de 1976
6.	Alberto Moore	Calle Pitágoras, Colonia Narvarte.	Abril de 1976
7.	Carlos Monsiváis	Caminando por la Calle Madero, cerca de Samborns.	Mayo de 1976
8.	Piel Divina	Azotea de la Calle Tepeji.	Mayo de 1976
9.	Luis Sebastián Rosado *	Fiesta en la casa Moore, Colonia Las Lomas.	Julio de 1976
10.	Angélica Font	Calle Colima, Colonia Condesa.	Julio de 1976
11.	Manuel Maple Arce	Calzada del Cerro, Bosque de Chapultepec.	Agosto de 1976
12.	Bárbara Petterson	Hotel Los Claveles, Av. del Niño Perdido esquina Juan de Dios Peza.	Septiembre de 1976
13.	Joaquín Font	Calle Colima, Colonia Condesa.	Octubre de 1976
14.	Jacinto Requena	Café Quito, Calle Bucareli.	Noviembre de 1976
15.	María Font	Calle Colima, Colonia Condesa.	Diciembre de 1976
16.	Auxilio Lacouture	Facultad de Filosofía y Letras, CU, UNAM.	Diciembre de 1976
17.	Joaquín Font *	Clínica de Salud Mental El Reposo, camino al Desierto de los Leones.	Enero de 1977
18.	Lisandro Morales	Calle Comercio, frente al Jardín Morelos	Marzo de 1977
19.	Rafael Barrios	Café Quito, Calle Bucareli	Mayo de 1977
20.	Luis Sebastián Rosado **	Estudio en penumbras, Calle Cravioto, Colonia Coyoacán	1979
21.	Lisandro Morales *	Pulquería La Saeta Mexicana, en los alrededores de La Villa	Enero de 1980
22.	María Font	Calle Montes, cerca del Monumento a la Revolución.	Febrero de 1981

23.	José "Zopilote" Colina	Café Quito, Calle Bucareli	Marzo de 1981
24.	Verónica Volkow	Salidas internacionales del Aeropuerto de la Ciudad de México	Abril de 1981
25.	Alfonso Pérez Camarga	Calle Toledo	Junio de 1981
26.	Hugo Montero	Bar La Mala Senda, Calle Pensador Mexicano	Mayo de 1982
27.	Xóchitl García	Calle Montes, cerca del Monumento a la Revolución	Julio de 1982
28.	Joaquín Font **	Psiquiátrico La Fortaleza, Tlalnepantla.	Marzo de 1983
29.	Edith Oster	Banco de la Alameda	Mayo de 1990
30.	Daniel Grossman	Banco de la Alameda	Febrero de 1993
31.	Clara Cabeza	Parque Hundido	Octubre de 1995

Cuadro 2. Testimoniantes localizados en el DF, 31 de 54. Elaboración Propia.

Ahora bien, para comprender mejor el sistema espacial de la novela de este capítulo, es pertinente hacer nuevamente referencia a Gaddis y Moretti, con su propuesta de la distancia como el factor tanto para observar la historia de la novela, como para mirar la geografía narrativa. Particularmente Moretti (2007), dice que la distancia no es un obstáculo para el conocimiento, sino más bien es una de sus formas específicas. La distancia, ciertamente, permite apreciar con menos detalles, pero ayuda a comprender mejor las relaciones, los *patterns* (o patrones de trayectorias, narrativas, triangulaciones, sitios, las formas) (p.10). Para ello, propone una cartografía circular y retoma el *sistema solar* de Mary Russell Mitford, que nos ayuda a entender espacialmente la narrativa, a través de sus *anillos narrativos* (Moretti, 2007: 59).

Los *anillos narrativos* son radios territoriales que de manera simbólica nos permiten comprender la estructura y la función del capítulo segundo, y de toda la novela, ya que con el *sistema solar* de Mitford se organiza de manera gráfica el centro con tres anillos, que son los tres capítulos: en el centro está el DF de 1975 y la historia contada por García Madero, en el segundo el personaje es Amadeo Salvatierra, la centralidad desde donde se articulan las historias entre 1976 y 1996. Éste a su vez está dividido en dos, uno tiene al DF y el otro los lugares en los que Lima y Belano estuvieron. Finalmente, en el tercer anillo se ubica Sonora y García Madero que retoma la narración. Aquí, el DF y Amadeo Salvatierra es el punto focal desde donde ancla el sistema espacial y narrativo de la novela.

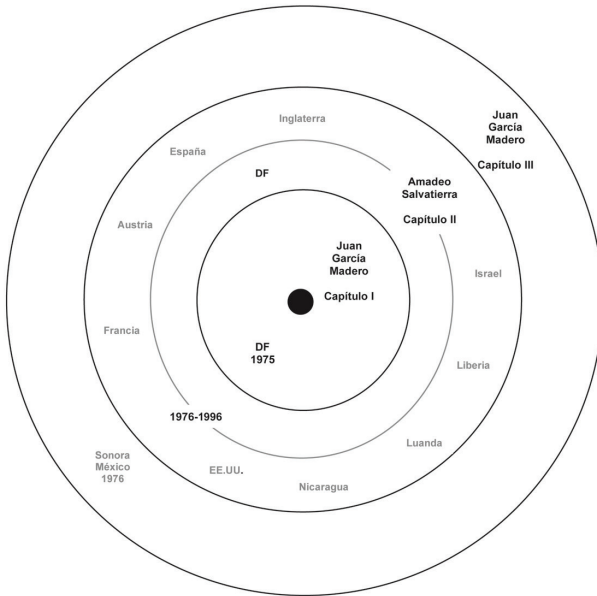


Gráfico 2. Anillos narrativo del sistema solar de Mary R. Mitford para *Los detectives Salvajes*.

El DF y Salvatierra se convierte en la matriz de las relaciones, no solo del sistema de lugares específicos, sino también del caos aparente del capítulo. En los anillos de Mitford, la fuerza gravitatoria del DF actúa sobre los movimientos de la narración y los mantiene dentro de un orbita regular a su alrededor. Las fuerzas son fundamentalmente dos: internas y externas. Los efectos centripetos de la fuerza, son omnipresentes, mientras que las fuerzas de afuera, permanecen casi inactivas; las narraciones se mueven libremente en todas direcciones y, si regresan, es sólo por el puro placer del autor. En el capítulo II, México es como un recuerdo, como un sueño, hasta como una pesadilla en cierto tipo de visiones que sufren los personajes. México como país, como capital o como desierto se vuelve a convertir en recuerdo, rememoración, pasado, nostalgia y visión alucinatoria.

Finalmente, para no dejar de mencionar el capítulo III, Belano, Lima y García Madero y Lupe una vez en el norte del país buscan a la poetisa Cesárea Tinajero. Mientras pasan los días buscando a Cesárea, transitan simultáneamente en el México del presente y del pasado. Del centro que representa la ciudad, la capital, viajan a la representación de su contrario, al margen, a la frontera, al desierto. Si el DF es la muchedumbre y las calles,

el movimiento, el desierto mexicano será el territorio vacío, quieto. Ambos mundos tienen en común su capacidad de volverse laberintos, espacio en donde se pierde el rumbo y los pasos no conducen a ninguna parte. Los personajes extraviados en la ciudad de México, también lo están en el desierto de Sonora (Moretti, 2007: 83-84). Cabe aclarar que es en el desierto de Sonora donde residen algunas de las claves fundamentales para comprender la novela en su totalidad, pero no forma parte de este análisis.

Conclusión

El capítulo III. *Los desiertos de Sonora (1976)* es el final del origen y origen del final, y a la vez, el momento en el que las figuras de Arturo Belano y Ulises Lima comienzan un proceso de desintegración que se acentúa a lo largo de veinte años, en el capítulo II. *Los detectives salvajes (1976-1996)*. La búsqueda de Cesárea Tinajero, que desaparece en los años veinte aparece nítidamente en este capítulo. Cabe destacar que Cesárea Tinajero se une al grupo de los *estridentistas* y crea su propio movimiento vanguardista: el *real viceralismo*. Es líder del grupo hasta los años setenta y no parece haber tenido más seguidores que ella misma y su labor poética se encuentra en un espacio marginal de la vanguardia.

Según Amadeo Salvatierra fue una mujer rebelde para su época, pero sólo dejó un extraño poema que consiste en la palabra Sión y tres líneas, una recta, una ondulada y una más en zigzag, quedando publicado en la Revista Caborca, única publicación del *real viceralismo*. Luego, la primera de este movimiento se marcha a Sonora, se hace muestra de primaria, vendedora de yerbas en el mercado y termina sus días encontrándose con los últimos *real viceralistas*, Lima y Belano. Aparece el amante de Lupe y todo concluye en un fatal evento, donde terminan enterrando a Cesárea y *real viceralismo*.

El desierto de Sonora es una extensión del *sistema espacial de la novela*, que aún cuando está centrado en el DF es parte crucial de la trama y de la “atmósfera” que envuelve a las historias contenidas en la narración. La que el autor no la anuncia en su obra pero está ahí en el marco de una cronología fragmentada, sobre una cartográfica construida dentro de un espacio real pero reinventado por Bolaño, en el cual se intenta escudriñar la “personalidad” del paisaje del DF. Podemos decir que esta novela se convierte en un mapa, con otras formas de lectura, por su constante referencia a geografías vividas por los personajes que las van modelando a partir de sus itinerarios, los cuales delinean las cartografías de la ciudad utópica y apocalíptica.

La lectura cartográfica de *Los detectives salvajes*, nos permite reflexionar sobre la importancia que tiene la configuración del espacio geográfico en

los textos narrativos. La creación de un paisaje dentro de la novela, que el escritor no define directamente, resulta una experiencia trascendente, no sólo para la comprensión de la novela en particular, sino también para la generación de nuevas líneas en el estudio sobre el paisaje en la literatura. En este sentido es fundamental considerar que el *sistema espacial* la define espacio y tiempo y situaciones ligadas en la historia narrada, ya que se mueven en épocas y lugares determinados

De esta manera, las representaciones en el universo de la novela son objeto de análisis geográfico. Cada unidad de la trama se vincula a su espacio, que en ocasiones se constituye como un verdadero punto de tensión dentro de la obra. El paisaje puede formar parte de una geografía de la trama. Pero para ello será necesario identificar aquellos espacios que son contenedores de emociones, de recuerdos y de experiencias vividas por sus personajes. Si solo se dibujará el escenario de fondo no se enriquecería la experiencia geográfica, bajo la cual se moldean las actitudes, sensaciones y reacciones subjetivas, individuales, de los personajes.

Desde la distancia, como se visualiza un mapa, es como se identificaron los lugares y las posturas del escritor, a la vez que se fueron definiendo los significados en el paisaje partir de su experiencia en la ciudad. Estamos hablando entonces del paisaje como un texto, que puede ser leído como parte del *sistema espacial de la novela* en una ciudad recreada por la literatura, sobre un territorio real con sus geometrías, sus límites, sus códigos, sus lógicas, y sus flujos. Un paisaje donde encontramos lo que hay y los escenarios posibles con lo que nos podemos encontrar.

Referencias

- AGUSTÍN, J. (2020) *Tragicomedia Mexicana. La vida en México de 1970 a 1982*, México, Penguin Random House Grupo Editorial.
- BASSOLS, M. (2017) Geografía de una novela. *Kioto de Yasunari Kawabata, Sociedad y Ambiente*, año 5, núm. 12, noviembre de 2016-febrero de 2017, 31-59.
- BOLAÑO, R. (2018) *Los detectives salvaje*, México, Alfaguara.
- BUSQUETS, J. (2009) “Un análisis semiótico del paisaje” en Jaume Busquets y Albert Cortina, *Gestión del Paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Barcelona, Ariel.
- CERAROLS, R. Y Luna T. (2017) Geohumanidades. El papel de la cultura creativa en la intersección entre la geografía y las humanidades. *Treballs de la SCG*, 84, 2, 19-34. Recuperado en septiembre de 2020 de <http://revistes.iec.cat/index.php/TSCG>
- CRUZ, J. (2014) La lectura de la ciudad a través de la literatura. *Geograficando, Memoria Académica* 10 (2). Recuperado en Septiembre de

- 2020 de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6461/pr.6461
- EL Excelsior, (2017, 27 de febrero) El hallazgo de la Coyolxauhqui y el surgimiento del Templo Mayor. Recuperado en noviembre de 2020 de <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/02/21/1147654>
- ÉNFASIS Alimentación, Cumple McDonald's 30 años. Recuperado en diciembre de 2020, de <http://www.alimentacion.enfasis.com/notas/73551-cumple-mcdonalds-30-anos-#:~:text=El%20primer%20McDonald's%20en%20M%C3%A9xico,de%20la%20Ciudad%20de%20M%C3%A9xico.>
- ESPINOSA H. (2017) El centro como ausencia: la memoria en el capítulo II de Los detectives salvajes de Roberto Bolaño, *Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Lexis* vol.41 no.2 Lima jul./dic. Recuperado en noviembre de 2020 de <https://doi.org/10.18800/lexis.201702.00>
- FONFO Mixto de Promoción Turística, La Condesa. *Gobierno de la Ciudad de México*. Recuperado en septiembre de 2020 de <http://data.fmpt.cdmx.gob.mx/marca/conoce-cdmx-la-condesa.html>
- FUENTES, C. (1999, 8 de marzo) Presentación de Apocalipsis y utopía, *Catedra Alfonso Reyes*. Recuperado en diciembre de 2020 de https://www.youtube.com/watch?v=8GHB4IHSftg&feature=emb_title&fbclid=IwAR22A3QCBzufry6eoGcECJQFbj3daL9VKG25q3GSo-vwiIDfSh0QPgJueX70
- GARCÍA, E. (2014, 26 de diciembre) Bolaño en el laberinto del DF. Ruta por la capital mexicana, protagonista indomable de 'Los detectives salvajes' *El Viajero, El país*, pp.2-5. Recuperado en septiembre de 2020 de https://elviajero.elpais.com/elviajero/2014/12/23/actualidad/1419360390_671762.html
- PRIENTO, G. La historia de la Ciudad de México a través de los mapas, *Geografía Infinita*. Recuperado en enero de 2020 de <https://www.geografiainfinita.com/2016/12/evolucion-de-la-ciudad-de-mexico-a-traves-de-los-mapas/>
- HÉCTOR Bialistozky, H. Un recorrido por la Bucareli, nuestra magestuosa y decadente avenida. *Guía de la Ciudad de México por Travesías, Local*, Recuperado en noviembre de 2020 de <https://local.mx/ciudad-de-mexico/arquitectura/recorrido-avenida-bucareli/>
- AGUSTÍN, J. (1992) *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta.
- KANEV, V. (2003) Paisajes y espacio en la literatura, *América. Cahiers du CRICCAL*, 23, *Fait partie d'un numéro thématique: Le paysage*, Vol. 2, 12. Recuperado noviembre de 2020 de https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_29_1_1582

- LEWIS, J. Gaddis (2002) *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, España, Anagrama.
- LUKÁCS, G (1971). *La novela histórica*, México, Ediciones Era.
- MARTÍN Checa-Artasu, M. (2013) Reflexiones sobre la cultura del paisaje en México. *Revista Bitácora Arquitectura*, UNAM, No. 26, noviembre-marzo, 11.
- MÉXICO Desconocido, Las visitas del Papa Juan Pablo II a México <https://www.mexicodesconocido.com.mx/las-visitas-de-juan-pablo-ii-a-mexico.html>
- MEYER, L. (1996) “La encrucijada” en *Historia general de México*, Colegio de México.
- MÓNICA Maristan, M. (2010) *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*, México, Colofón. Moretti, F. (2001) *Atlas de la Novela Europea 1800-1900*, México, Siglo XXI Editores.
- MXCITY La ruta salvaje de Roberto Bolaño por la Ciudad de México, *Guía Insider*. Recuperado en septiembre de 2020 de <https://mxcity.mx/2015/10/recorre-la-ruta-salvaje-de-roberto-bolano-por-la-ciudad-de-mexico/>
- PIERRE Nora, P. (1997) *Lieux de memorie* (1984-1992), París, Gallimard.
- PINZÓN, C. (2014, 5 de junio) *El infrarealismo contrataca*, *El Espectador*. Recuperado noviembre de 2020 de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-infrarealismo-contraataca/>
- REINO Aventura <http://www.reinoaventura.com.mx/> Recuperado en noviembre de 2020.
- SAUCEDO, F. (2015) *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio*, México, Bonilla Artiguas Editores.
- VALERIA De los Ríos, V. (2008) “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño” en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Editores), *Roberto Salvaje*, España, Editorial Candaya.
- VILLASANA, C. y Gómez, R. (2020, 18 de enero) El regente de Hierro que modernizó al Distrito federal, *El Universal*. Recuperado en septiembre de 2020 de <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/05/24/el-regente-de>
- WELLEK, R. y Austin Warren, A. (1996) *Teoría Literaria*, España, Gredos.
- WIKIPEDIA, Perisur. Recuperado en septiembre de 2020 de <https://en.wikipedia.org/wiki/Perisur>

Conclusiones generales

ELOY MÉNDEZ SAINZ

SYLVIA CRISTINA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

POLIMNIA ZACARÍAS SACRISTÁN

Pueblos, ciudades y caseríos, haciendas, llanuras y desiertos de México han sido escritos y recreados en paisajes memorables. Se incluyen vistas sin duda atractivas por su belleza y singularidad, anudadas de tal manera en historias que no podrían haber sucedido en otra parte, en seguida tan intensas, que elevan la experiencia visualizada a lo sublime. Las narraciones se encarnan en la lectura porque son localizadas, están-ahí, los paisajes se apropian porque son investidos de significados que han elegido ubicarse haciendo lugar; las historias suceden en algún lado, los lugares existen por los acontecimientos. La figura que emerge es el paisaje imaginado, así se resguarda en la memoria, que no distingue la trama del lugar.

Esta conclusión preliminar lleva el paisaje a donde pertenece: el lugar retenido en la memoria y refigurado en la imaginación. La narrativa revisada la hicieron quienes estuvieron en los paisajes relatados, en lugares reales habitados por el imaginario o lugares imaginados habitados por hechos reales. Desdoblaron la experiencia en la ficción y arraigaron la ficción en realidades verosímiles. Al relatar renombran espacios precedentes a la vez que han registrado formas de decirlos que van de la poética al testimonio, de la metáfora a la descripción. Dejan flotar construcciones imaginarias sobre espacios objetivos o invisibles, cuyos puntos de encuentro no pueden ser otros que lugares. Del mismo modo que las palabras brotan de existentes bocas urbanas o pueblerinas, en seguida enunciadas por personajes inventados, los sitios físicos se trasladan a lugares desvanecidos en la añoranza. Un resultado puede ser la identificación incalculable e imprevisible de imágenes textuales con experiencias concretas, pasando así la aprehensión verbal a la enunciación escrita, luego de ésta a la verbalización cotidiana. En el transcurso, las flotantes coordenadas espacio temporales se anclan provisionalmente en la memoria con la ligereza de lo cambiante y la firmeza de lo memorable.

La revisión realizada ha explorado la relación del paisaje con la narrativa. Ha sido una forma de abrir nuevas interrogantes, por ejemplo, si podríamos reforzar la experiencia con la ampliación del universo de lecturas a estudiar, así como con el establecimiento de criterios de selección y

tratamiento más rigurosos y compartidos en todos los ensayos. Asimismo, ¿qué cambios ha registrado la forma de relatar el paisaje y las formas de vincularlo con la trama? ¿Cómo se ha relatado el paisaje de la ciudad mexicana contemporánea?

En las historias revisadas los paisajes son correlato de las tramas. En ellos se advierte el carácter de escenarios de las acciones, así como de repositorio de los sentimientos prevalecientes en los personajes de éstas, los cuales encarna formalizando la atmósfera. Es decir, son los trazos escritos de sensaciones visualizadas; el lenguaje se asume en el medio de transmisión sensible, integrando en las vistas a quien las lee y siente.

Así se moldean los paisajes de pueblo, por ejemplo, confirmando su invención visual. La configuración paisajística se revela situada en entornos físico espaciales, donde el paisaje encuentra significación. En *Los recuerdos del porvenir*, se observa escenarios variados: es telón de fondo, referencia histórica o territorial, soporte tonal al acontecimiento o actante en el tejido de las historias. El paisaje se inscribe en el imaginario femenino, protagonista en la trama con atmósfera de religiosidad y culpa, donde las relaciones sensibles son el magma de los espacios social y físico. El paisaje en el Ixtepec imaginario ocurre en un movimiento que va del paisaje matriz a paisajes diferenciados, luego fusionados en el drama humano frente a la asimetría del dominador respecto al dominado que le hace disolverse hasta convertirlo en paisaje de la memoria.

Desde perspectiva estructuralista, se estudia el paisaje de pueblo como elemento articulador y de sentido de la trama de *Bajo el Volcán*. En ella, la interioridad del protagonista y el manejo de múltiples simbolismos se destacan para hacer fluir un paisaje que se inscribe en unidades narrativas interconectadas. Fungiendo como escenario para la representación, el paisaje se presenta como “correlato del estado de ánimo de los personajes”, paisaje de factura híbrida productor de imágenes contrastantes que es capaz de penetrar en la vida de los personajes, enfatizando su drama emocional, revelándose como paisaje de la memoria.

El ensayo sobre *Profunda retaguardia. Novela de Cuernavaca*, centra su atención en los paisajes constituyentes que se van eslabonando en la medida que interactúan los grupos sociales presentes en la obra. En estos paisajes se fundieron a la vez que emociones, conflictos sociales, desigualdades de clase y etapas históricas. Por ello, aunque Cuernavaca constituye el paisaje matriz, se subraya la forma en que cada grupo se apropia de un paisaje particular. Es singular lo engañoso del paisaje. Un lugar turístico capaz de recoger los más variopintos actos y mezquindades, de silencios cómplices donde aún las montañas “ocultaban violentísimas y pavorosas tormentas tropicales y entre el césped de sus aterciopelados *lawns*, alacranes y arañas venenosas.”

De *Oaxaca y Taxco, Guía de emociones*, se pone en relieve la forma en que las impresiones y las emociones operan en la configuración del paisaje patrimonial. Mientras se exalta un paisaje de interés turístico, otro permanece oculto. En la obra se enfatiza del paisaje de pueblo el relato escrito, la belleza de sus calles, plazas y edificios relevantes. Si el interés por impulsar la actividad turística en México se acompaña con la construcción del antiguo puerto de Acapulco y la apertura de la carretera México-Acapulco, en 1927, la narración del paisaje también defiende el patrimonio de Taxco.

Con intención de poner en relieve los paisajes de Chiapas, en *Nabuyaca* se relata el paisaje a partir del contexto histórico-social y del entorno físico que la obra literaria despliega. El resultado es un paisaje-contendor que recrea y representa lo captado: la mezcla de los tonos de la naturaleza, los sonidos de los animales y las condiciones del clima con los pensamientos de los personajes, intercambiando sus roles, en ocasiones imperceptible y ausente de simbolismo ante el protagonista en pos de su destino: llegar a *Lingen*, finca cafetalera imaginaria del Soconusco, en el contexto de la contrarrevolución de Chiapas.

La aportación sobre *Talpa. Tan allá, tan lejos*, coloca ante la construcción de los paisajes percibidos por el protagonista. El paisaje de pueblo se descubre progresivamente en el itinerario recorrido y trasladado al proceso en que lo captado es subsumido para ser narrado desde el mundo dentro del cual el autor opera.

Lejos de la exaltación contemplativa, la exuberancia de la naturaleza constituiría el paisaje ideal detonante de la creatividad. Es el propósito de la *Ciudad Ideal*, del Dr. Atl, vivir el paisaje de bosque, montaña y abundante agua, la atmósfera ideal para acoger las instalaciones utópicas de la súper universidad donde podrían florecer el arte y el conocimiento de la nueva civilización. El recurso paisajístico es en esta ocasión cargado de futuro.

Analizado *El Bordo y Otilia Rauda* desde la perspectiva estética, fenomenológica y poiética, se destaca que el “monstruoso paisaje sin límites” de la Vigas de Ramírez provoca sobresaltos y agitada contemplación debido a la ausencia presente en la memoria o encarnado en los personajes. Reforzado el ensayo con el estudio de distintas crónicas y relatos provenientes de los siglos XVIII y XIX, se narran paisajes que nacen del mundo de habitantes poblado de añoranzas, miedos y frustraciones suavizadas gracias a la pertenencia a “ese mundo exacto, lógico y simple de los pinos, el frío, la naturaleza”, donde el tiempo esculpe el paisaje.

A su vez, en *Chihuahua Apache*, el habitar, el sentido del lugar e imaginarios se narran a través de los cambios y transformaciones en la comunidad regional. Se destacan en tres momentos: el primero, ubicando los migrantes entre la naturaleza, la montaña, los ríos y los arroyos que configuran el poblado; el segundo, la construcción del territorio al cons-

tituirse en grupo social mientras se adaptan al desierto y la montaña, y, el tercero, el arraigo en el lugar defendido de los apaches.

El paisaje de *El asesino solitario* configura el imaginario de una ciudad controlada e insegura en la que predomina la atmósfera enrarecida de violencia, corrupción y narcotráfico. Las escenas se integran en un montaje rápido donde el autor construye pequeñas historias enlazadas. La narración dramática focaliza los paisajes del miedo. El imaginario colectivo se desarrolla en el orden que marca un territorio distintivo de los años noventa del siglo XX.

Las novelas *Tijuana Inn* y *Todo lo de las focas* narran el paisaje y el mito de la ciudad del vicio en el surgimiento, resplandor y leyenda negra de Tijuana. La primera es trazada en las dimensiones cronotópica, estructural o situacionista, comunicativa, simbólica y subjetiva. En la segunda, cronotópica, el protagonista deambula por los lugares y paisajes vislumbrados en atmósferas espacio-temporales. La memoria de los lugares forma los paisajes y su identidad no es única, es integradora, se moldea y transforma.

De *Los detectives salvajes* se traza un sistema cartográfico del paisaje chilango entre calles, bares, cafés, edificios históricos, el cine, la radio, la televisión y la música. El relato dibuja con realismo la ciudad de México en espacios abiertos, peligrosos y empobrecidos amorosos y eróticos. El paisaje resultado de la experiencia trascendente. El paisaje forma parte de la geografía de la trama, modelada en subjetividades escenificadas.

Las obras estudiadas responden a la propuesta inicial de desentrañar la relación del paisaje con la narrativa literaria. Forman unidad indisoluble desde la raíz imaginaria que comparten. Las tramas noveladas ubican las acciones en lugares contruidos en el despliegue de los argumentos, historias inspiradas en escenarios, que, lejos de ser invitados de piedra, transpiran los sentimientos de los personajes estableciendo ligas de pertenencia recíproca. La potencia de los paisajes de pueblo mexicano observa la pauta prolífica del proceso épico de construcción del país en el envión nacionalista, más explícita en los textos dirigidos a la preservación del patrimonio como atributo del territorio y condición de futuro. La polisemia de las regiones multiplica los relatos, trazando líneas que amalgaman los paisajes disímbolos de Sur a Norte, de caseríos rurales a metrópolis. El lenguaje escrito se estira multiforme para entregar el diorama inacabado de los paisajes imaginarios.

Paisaje y literatura
Vistas imaginarias de lugares

se terminó de imprimir en los talleres de Ediciones La Biblioteca, S.A. de C.V.,
ubicados en Azcapotzalco la Villa 1151, Colonia San Bartolo Atepehuacan,
Alcaldía Gustavo A. Madero, CDMX, C.P. 07730,
en el mes de diciembre de 2021

El cuidado de edición y la composición tipográfica
son de los coordinadores y la producción editorial
de Ediciones La Biblioteca.

Su edición consta de 500 ejemplares.

Las artes inventaron formas de representar y codificar las realidades imaginadas por medio de la imagen y la palabra. Donde la palabra escrita responde a la tarea de nombrar, adjetivar y producir metáforas de esa realidad imaginaria. Mientras que el paisaje, es una invención visual dotada del sentido de los significados de quien lo observa y lo delimita desde su experiencia e interpretación. De ahí que las formas del ver el paisaje son replicadas por las formas del decir, según el espíritu de la época, lo cual llevado al paisaje literario, éste siempre se construye a partir de la imagen del lector que le evoca un sentimiento. El paisaje no se construye como un simple escenario donde ocurre una acción para el lector, sino como desde su imaginario y las la experiencia espacial del lector. Siguiendo lo anterior, este libro presenta distintos casos sobre el imaginario y la representación literaria del paisaje y su vínculo con el paisaje de pueblo y territorios.

