

3  
2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LA CRONICA SONORENSE DEL SIGLO XX: DOS PROYECTOS EN  
PUGNA

FALLA DE ORIGEN

TESIS QUE PARA OPTAR AL TITULO DE MAESTRO EN LETRAS  
PRESENTA  
JESUS ANTONIO VILLA RODRIGUEZ

DIRECTORA DE LA TESIS: FRANÇOISE PERUS *cointent*





## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION	1
I. LA LITERATURA CULTA DE SONORA Y SU CONCEPTO DE SI MISMA	9
A. La nostalgia de todo tiempo pasado, que obviamente fue mejor	11
B. ¿Primeros acercamientos a la voz popular?	18
C. <i>Las Vidas Anónimas</i> de José Enciso Ulloa	26
II. LA LITERATURA INCULTA DE SONORA Y SUS DIFERENTES APUESTAS	31
A. No somos cultos porque somos muy corrientes	31
B. El estilo literario de Valdemar Barrios Matrecito	53
C. Entre la escuela de la vida y la lectura de los clásicos	86
1. Vagas reminiscencias de la picaresca en Sonora	86
2. Déjenme que les cuente de cuando no era funcionario	89
3. De los arranques moralizadores al desganzamiento de la estructura	102
III. CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFIA	116

## INTRODUCCIÓN

En la literatura de Sonora, desde principios del siglo veinte hasta fines de los años sesenta, el género más importante, por lo menos en el sentido de su volumen de producción y su número de lectores, ha sido el de la crónica, la mayor parte de la cual se produjo como textos periodísticos integrados ulteriormente como libro. Esta característica nos obliga a reflexionar un poco sobre el concepto de literatura que rige o predomina en estas crónicas y el concepto que nosotros mismos tenemos.

La mayor parte de los autores sonorenses de este tipo de textos no se asumen como escritores, sino que más bien tienden a declarar que sus intenciones no son literarias. Sin embargo, habría que hacer dos observaciones importantes: la primera, que este tipo de declaraciones suelen ser una forma de -para decirlo con el lenguaje en el que ellos mismos se expresan con mayor frecuencia--"ponerse el huarache antes de espinarse". Como no se sienten muy seguros en las "altas esferas" de la producción artística, como asumen que para hacer literatura es necesario ser "culto" en el sentido dominante de la palabra, como ellos --aunque sea dubitativamente-- tienden hacia ese objetivo pero sospechan que todavía les queda lejos, prefieren renunciar explícitamente al compromiso de hacer literatura y *atenerse solamente a los hechos*. En relación con esto último, viene la segunda observación que me parece importante realizar: en el concepto de literatura de los autores sonorenses subyace la creencia ingenua de que a la realidad se alude de dos modos radicalmente distintos: con una intervención ornamental-ficcional del autor o directamente, sin mediación alguna del lenguaje puesto que la realidad y las palabras son transparentes.

Por nuestra parte, para los efectos de este trabajo, vamos a considerar artística o literaria toda obra de reconstrucción imaginaria --no puramente conceptual-- representativa de las experiencias humanas, cuyo objetivo sea el de crear la ilusión de que se reconstituyen los hechos humanos en su totalidad y no sólo en sus rasgos esenciales o en su estructura lógica. Ese proceso de significación constituye, desde luego, una experiencia nueva y no la repetición de una experiencia ya vivida. Alude a objetos de la "realidad concreta" pero no se instala en el pasado, no se apega sólo a los objetos de las situaciones ya vividas, sino que es una actividad fundamentalmente orientada hacia el presente.

Dentro de este concepto, a nuestro juicio, caben cómodamente los chistes, las narraciones orales de todo tipo, la conversación cotidiana no predominantemente utilitaria y, desde luego, todas las obras asumidas consensualmente como literarias dentro de una cultura determinada. En realidad, se trata de un concepto muy abierto que sirve principalmente para identificar elementos o fragmentos discursivos de carácter artístico, y no solamente para identificar obras en las que ese carácter sea el predominante.

La relación esencial entre eso que en nuestra cultura académica reconocemos como literatura y el chiste, la narración oral y la conversación "amena" o "entretenida", me parece muy clara en varios sentidos, y tomarla en cuenta para la caracterización del lenguaje literario en un sentido muy amplio, me parece de la mayor importancia. Es muy claro, por ejemplo, que esa característica universalmente reconocida como economía del lenguaje es tan necesaria a la literatura como al chiste cotidiano. Eso a lo que se le llama economía del lenguaje es una característica que hace disminuir la predictividad y consecuentemente aumentar la capacidad para transmitir información. Todo buen escritor y todo buen contador de chistes saben perfectamente que no les está permitido hablar de más, son plenamente conscientes de que la cantidad de datos que se le suministran al destinatario, así como el orden en el que se le proporcionen, constituyen elementos básicos para el logro de los efectos que buscan. Todo buen contador de chistes sabe --como todo buen escritor-- que para hacer reír no es necesario que el discurso propio se apegue a la verdad. Incluso, todo parece indicar que la mentira produce mejores efectos. Todo escritor sabe --como todo contador de chistes-- que una dosis de originalidad o novedad es completamente indispensable: todo escritor sabe que no puede escribir lo que ya está escrito, como todo contador de chistes sabe que no puede contar el chiste que sus destinatarios conocen sin, por lo menos, innovar la forma de contarlo o cambiar algunos detalles. Todo buen contador de chistes -- como todo escritor-- conoce el valor de los silencios, sabe que con frecuencia se dice más cuando se calla que cuando se dice. Todo escritor sabe que siempre es preferible *mostrar* antes que *decir*. Todo buen contador de chistes sabe que muy pocas veces le convendrá empezar un relato con la advertencia de que "les voy a contar un chiste".

Pero no solamente la narrativa cotidiana sostiene estrechas relaciones y parentescos con la actividad artístico-literaria, sino que también en las llamadas ciencias sociales solemos encontrar elementos discursivos de este carácter. De acuerdo con el concepto de literatura que rige a este trabajo, el discurso histórico, la organización de los datos y la presentación de resultados en forma

de narración que trata de "reconstituir los hechos", es también una actividad de carácter fundamentalmente artístico-literario, aunque su manera de relacionarse con el referente sea o se pretenda distinta.

En síntesis, toda historia bien contada está bien contada porque se atiene a constricciones de carácter estético: toda historia bien contada, ya sea en la literatura, en la Historia o en la vida cotidiana, es literatura. Ahora bien, no es necesario que dicha historia esté efectivamente bien contada a juicio de sus receptores, sino que basta con que lo pretenda.

La hipótesis de trabajo del presente ensayo es la siguiente: en la literatura de Sonora, los textos más cercanos a la cultura popular son los textos más eficaces en la consecución de sus objetivos estéticos. Dicho de otra manera, en la medida que son expresión de esa cultura en esa misma medida son estéticamente eficaces. Esta hipótesis nos obligó a enfrentar varios problemas difíciles: en primer lugar, ¿qué entendemos por cultura popular? Tratando de responder a esta pregunta, encontramos que la reflexión referente a ella no es muy abundante, ni ha llegado hasta el nivel de establecer una respuesta clara para la misma. Hay apenas fragmentos de respuesta, intuiciones más o menos vagas, claridad parcial sobre lo que se entiende por ese concepto<sup>1</sup>. Sin embargo, nuestro primer descubrimiento importante fue que ese carácter fragmentario e incompleto de la definición corresponde cabalmente a la naturaleza de la cultura popular, a sus rasgos característicos más importantes: la cultura popular es una cultura de resistencia, un movimiento marginal, casi clandestino. La cultura popular es expresión de las clases dominadas o subordinadas y como tal una cultura reprimida. Si las clases mismas son marginales, no tiene nada de extraño que su cultura también lo sea y que no se vendan en el supermercado las herramientas teóricas necesarias para establecer una definición clara de ella.

Por este motivo, creo, nuestro mejor camino era el de recurrir a la ejemplificación y acercarnos poco a poco a una noción que nos permitiera trabajar con estos textos. Algunos de los elementos esenciales, básicos, de la cultura popular mexicana o, mejor dicho, de esa noción de cultura popular mexicana a la que nosotros queremos aproximarnos, se manifiestan en las

---

<sup>1</sup>Nos referimos a la cultura popular contemporánea de México o de Iberoamérica y no necesariamente al folklore ni a la cultura indígena. Para estos fines, nuestra referencia más importante ha sido Rodolfo Stavenhagen et al., *La cultura popular*, Premia, México 1984. También nos fue útil pero como trasfondo general o referencia indirecta Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1987. Asimismo, consultamos *La cultura popular vista por las élites*, UNAM, México, 1989.

películas de la primera época de Cantinflas: en ese aprovechamiento particular de la cultura dominante para expresar el sentir y las necesidades de una clase dominada. Desde el punto de vista de la cultura dominante, Cantinflas es un ignorante, Cantinflas no sabe hablar. En primer lugar, Cantinflas no reconoce su ignorancia sino que trata de ocultarla y con ello muestra efectivamente que el que lo juzga desde la cultura dominante tiene razón. Pero así, destrozando el idioma, resemantizando palabras que desconoce, confundiendo a su adversario a base de rapidez verbal, Cantinflas logra su objetivo: impedir que se le humille, hacerse de un espacio que se le niega. Cantinflas repudia el trabajo, invierte ese valor al que la cultura dominante le reserva la más alta estima. Si el trabajo fuera bueno los ricos trabajarían, dice Cantinflas. En general, los valores morales "universalmente aceptados" son cuestionados de manera permanente aunque quizás no continua. El robo, por ejemplo, no suele ser el gran delito ni el gran pecado ("cuando se me acusó de que yo me había robado el abrigo y que después lo encontraron en mi ropero, a mí nunca se me comprobó nada", dice Cantinflas). Una mirada un poco frívola pretendería hacernos creer que la cultura popular será siempre una cultura de la incorrección o la ignorancia, y que toda incorrección, error o manifestación de ignorancia --según los cánones de la cultura dominante-- es una expresión de la cultura popular. Nada más lejos de la verdad o nada más cerca de los prejuicios de las clases dominantes sobre las clases populares. Lo característico no es el error sino la autoconciencia y la decisión de defenderse.

Otro rasgo importante de la cultura popular es la no identificación con el Estado, el deslinde nítido respecto de las instancias de poder que se pretenden representativas de la voluntad de todos. La cultura popular expresa el conocimiento de que el Estado es un instrumento de la clase dominante y no una instancia por encima de las clases que busca el beneficio de todas ellas.

El arte no es ideología sino que, al igual que la ciencia, es una crítica o puesta en evidencia de la ideología. En la medida en que una obra literaria es expresión directa de la ideología de una clase, en esa misma medida se impide el cumplimiento de sus efectos estéticos. Hablamos de ideología como Enunciado Ideológico Separable, en el sentido de Alain Badiou. Esto es, la ideología como expresión del grupo social con el que se identifica el autor o, mejor dicho, si un enunciado ideológico es voz autoral y no voz narrativa o poética, es decir, si es expresión del autor y no del personaje y del mundo creado por la ficción, es enunciado ideológico separable y por tanto *antiestético* o por lo menos *aestético*.

El otro problema fundamental que nuestra hipótesis nos obliga a enfrentar es el de determinar lo que se entiende por *eficacia en la consecución*

de objetivos estéticos, pues esto significa nada menos que establecer la axiología y los parámetros para determinar si una obra es buena o mala desde el punto de vista de la estética. ¿Estamos obligados a enfrentar el que --de no ser un falso problema-- es uno de los problemas más difíciles de la crítica literaria, a tal grado que 95 de cada cien veces es más bien soslayado? ¿Estamos obligados a sumergirnos en el profundo mar de las relatividades o en el no menos hondo de los valores absolutos? Autores tan importantes como Bajtín, por un lado, o Althusser, por otro, llegan --muy pocas veces por cierto-- a expresarse en términos de obras *logradas* y obras *no logradas*, pero desgraciadamente no se han detenido a explicarnos que entienden por ello. Y si nos atenemos a la teoría de la recepción literaria, ¿hemos de diseñar y llevar a cabo un magno proyecto de investigación de campo para conocer el modo en que han sido recibidas por su público las crónicas de la literatura sonorensis y especialmente los juicios de valor estético que se han formulado respecto a unas y otras? ¿Y sólo después de ello podremos describir y ponderar las obras de la literatura sonorensis? ¿Podemos atenernos a las concepciones que reducen el ser de la obra literaria al lenguaje y conciben la esencia de lo literario como inmanente al texto? ¿Tendremos que volver a los métodos de la filología clásica para poder trabajar de manera rigurosa y lograr la objetividad? ¿Estamos obligados a resolver primero los problemas teóricos a los que se enfrentan los estudios literarios de hoy antes de poder abordar el análisis de la crónica sonorensis de la primera mitad del siglo veinte? ¿O tendremos que plantearnos una hipótesis menos problemática, que nos permita sacarle la vuelta a los escollos teóricos?

Varias consideraciones nos convencieron de que a pesar de todo podíamos sostener esa hipótesis. Primero que nada, la falta de una verdadera definición de cultura popular no nos ha parecido insalvable si al menos logramos determinar con cierta claridad algunos de los rasgos esenciales o básicos de eso que entenderemos por cultura popular, puesto que siendo de hecho un concepto en formación --en el sentido en que nosotros lo entendemos--, nuestro trabajo mismo puede ser un aporte a la formulación del mismo. En cuanto a las dificultades teóricas para trabajar en términos de evaluación de logros estéticos, en primer lugar, el trabajo de Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, proporciona una buena cantidad de elementos muy claros y rigurosos para trabajar en ese sentido, especialmente los elementos tomados de la teoría de la información. Por otra parte, nos parece pertinente aclarar que nuestro objetivo es en realidad diferente del que suelen tener la mayor parte de los estudios literarios. Los distintos paradigmas teóricos que han prevalecido --no sé si pueda decir toda la vida pero sí durante muchísimo tiempo-- en la tradición literaria



européa y en las que se derivan de ella, han sido paradigmas para trabajar con obras cuyo valor estético está fuera de discusión, con obras ampliamente consensuadas como excelentes en cuanto a su calidad estética. Son obras logradas, no fallidas, aunque jamás se plantee la cuestión en estos términos, y no se plantea, precisamente, porque nunca se ha considerado importante o necesario elaborar instrumentos de análisis que permitan la evaluación de la calidad o el "logro" estético.

Pero nosotros tenemos como objeto de estudio un conjunto de obras que para los estudiosos tradicionales de la literatura no son obras interesantes, no son obras de calidad, no son... literatura. Sin embargo, nos adherimos a la propuesta que Hans Robert Jauss formuló a principios de los años setenta en el sentido de que era necesaria la elaboración de una nueva retórica que permitiera "aceptar de la misma manera tanto la cima de la literatura, como la subliteratura" --y yo agregaría la mala literatura-- (en Dietrich Ralf, compilador, p. 70, *En busca del texto. Teoría de la recepción*. Unam, México, 1987). Nuestro objeto de estudio nos obliga a ello. Trabajar con este tipo de obras, por otra parte, nos ha parecido muy interesante para dilucidar algunas cuestiones de detalle que sí se presentan, aunque no se resuelven, en los trabajos de crítica de la literatura "de verdad". Hay cuestiones referentes a la gestación social de una obra, a la relación entre las características de la obra y el contexto cultural en el que se produce, en cuanto a la presencia y función de la ideología en las obras literarias, a las que se puede aportar algún conocimiento trabajando con "embriones de obra", con intentos "fallidos" de producción poética.

Dicho de otra manera: si un grupo de literatos profesionales, revisáramos estos textos y tratáramos de opinar sobre su calidad literaria, sobre el nivel de sus logros estéticos, creo que no tendríamos mayores dificultades para ponernos de acuerdo sobre la pobreza de los mismos, es más, llegar a ese acuerdo sería tan sencillo que no consideraríamos necesaria la fundamentación de nuestros juicios, no nos pondríamos a clarificar nuestro sistema de valores estéticos, ni los criterios que aplicamos para conformar nuestra opinión. Sin embargo, y a pesar de las enormes dificultades que el asunto podría significar, considero importante trabajar en ese sentido, aprovechando, precisamente, el análisis de obras cuya calidad no está fuera de discusión. No es posible que por un lado se niegue la pertinencia de este tipo de trabajo y por el otro solamente se trabaje con obras cuya excelencia está fuera del análisis y fuera de discusión.

Por otro lado, estamos convencidos de que para trabajar eficientemente con el material que nos ocupa, podemos manejar conceptos --o nociones-- que sin ser muy rigurosos tienen amplia aceptación porque rinden resultados

prácticos, que siendo superficiales son exactos para un determinado nivel de análisis, más allá del cual no tenemos necesidad de llegar por el momento. Desde cierto punto de vista, es verdad que la noción de economía del lenguaje, por ejemplo, no es suficientemente útil para determinar la especificidad del lenguaje literario, entendiéndose que éste es un algo que se diferencia nitidamente del lenguaje de la ciencia y del lenguaje de todos los días. Pero si invertimos la propuesta y nos planteamos que muchos elementos del lenguaje cotidiano y del lenguaje científico son elementos de carácter artístico o estético, entonces la llamada economía del lenguaje sí es un elemento determinante de este carácter, ya sea que lo encontremos en el habla cotidiana, en el contexto de la producción científica o en el arte. Siempre que alguien utilice eficientemente sus recursos expresivos ese alguien estará haciendo arte.

Desde luego que la calificación de un determinado uso del lenguaje como eficiente o ineficiente, económico o no económico, con frecuencia podrá ser problemática y tener serias dificultades para obtener un consenso suficientemente amplio. Sin embargo, ese también es el caso de nociones con mayor prestigio teórico-académico y, por otra parte, serán muchos los casos en que la consecución del consenso de conocedores no sea tan difícil.

Como puede sospecharse después de estas advertencias, el presente es un trabajo de carácter estilístico. En él nos dedicamos a analizar con algún detalle --que en ocasiones puede parecer exagerado-- los recursos lingüísticos de nuestros autores. ¿Quiere esto decir que nosotros nos adherimos a las corrientes críticas que conciben el lenguaje como la esencia artística y la determinación específica de la obra literaria? ¿Que nos adherimos a esas corrientes que proponen al texto verbal como la única fuente de significación y al lenguaje como la materia prima de la obra literaria? No necesariamente.

En primer lugar, si consideramos que las palabras no son objetos de la naturaleza sino producción eminentemente social, históricamente determinada, que nacen, crecen, envejecen se reproducen y mueren en sociedad, que los códigos lingüísticos no están dentro de los textos sino fuera, en la comunidad de hablantes y en el conjunto de textos ya producidos, si tomamos en cuenta que toda obra literaria --independientemente de la conciencia y de las intenciones de su autor-- es una propuesta para iniciar un proceso de significación en el momento en que entra en contacto con el lector --y el lector no es uno sino muchos, también social e históricamente determinados--, si consideramos que las palabras no solamente hablan por lo que hablan sino también por lo que callan, si hacemos estas consideraciones y algunas otras del mismo tipo, digo, las discusiones en torno a cuál de las orillas del proceso es la más importante, si

el texto o el contexto, el autor o el lector, si basta con analizar el puro texto sin necesidad de atender a sus relaciones contextuales, o lo principal es el conocimiento del contexto social e histórico en el que se produce o se recibe la obra, si la materia prima de la obra literaria es la ideología o es el lenguaje, estas discusiones, digo, pueden parecerse ociosas. Y quizás lo son.

El problema de algunos enfoques críticos que postulan a la obra literaria como un fenómeno de puro lenguaje, no está en el postulado mismo, sino en el hecho de que detrás de ese postulado suele esconderse una voluntad de control sobre el proceso de significación: no te salgas del texto porque yo no quiero que el texto signifique eso que tú estás diciendo que significa. Atenerse solamente al lenguaje, en rigor, no quiere decir sino atenerse a los extraordinariamente complejos procesos de significación que se originan mediante la propuesta de un texto, no quiere decir sino atenerse a lo más específicamente humano de toda la producción humana, no quiere decir sino atenerse a la dimensión social e histórica de las palabras, no quiere decir sino aludir al mundo y a la vida humana mediante el lenguaje. Porque conocer los códigos lingüísticos de una obra literaria significa no solamente conocer el idioma a la manera en que lo conoce un hablante promedio, sino los referentes culturales y no culturales aludidos por ese lenguaje. Desde luego que no existe el lector capaz de conocer todos esos referentes, pero esa es una de las razones por las cuales un proceso de significación originado en una obra literaria jamás termina. Atenerse solamente al lenguaje, en rigor, no puede ser una forma de desautorizar las miradas que perciben las dimensiones ideológicas de ese lenguaje. Entender a fondo un lenguaje es entender sus dimensiones ideológicas. Por otra parte, cabe la pregunta ¿acaso las dimensiones ideológicas de una obra literaria no se manifiestan básicamente mediante palabras —o marcas lingüísticas de cualquier tipo—, sean estas las que se dicen o las que se callan? Si no se puede decir que "siempre", si se puede decir que las dimensiones ideológicas están habituadas a manifestarse mediante palabras o marcas lingüísticas explícitas o silenciosas.

## I LA LITERATURA CULTA DE SONORA Y SU CONCEPTO DE SI MISMA

A fines del año de 1950 se publicó en Hermosillo la *Antología de poetas sonorenses* de Pedro Segovia Rochín, que el año anterior había ganado el concurso de El Libro Sonorense, instituido por Enriqueta de Parodi en 1943. Este hecho suscitó en ese momento una fogosa polémica en los periódicos locales entre el bando de los que consideraban que la obra era tan mala que no merecía el premio ni la publicación, y el bando de los que estimaban que el solo esfuerzo de recopilar tantos poemas (el volumen comprende 615 pp.), que abarcaban todo un siglo y representaban a 56 poetas, era suficientemente meritorio, considerando sobre todo que era la primera vez que se realizaba una obra como esta.

El campo de batalla de esta polémica fue el de, prácticamente, todos los periódicos del Estado de Sonora, especialmente los dos más importantes de Hermosillo: *El Pueblo* y *El Imparcial*, y en ella estuvieron involucrados, de un modo o de otro, los intelectuales más reputados de Sonora --como ellos mismos se decían entre sí--, y algunos funcionarios públicos entre los cuales se contaba un ex-gobernador, Horacio Sobarzo, que además era destacado intelectual. Directamente participaron Eduardo W. Villa --ya famoso como historiador y escritor--, Israel González --director del periódico *El Pueblo*--, Alfonso Iberri --periodista reconocido como gran poeta--, Ramón Silva --de quien no conocemos datos-- y alguien que firmó con las siglas A. B. C., todos ellos en el bando de los que estaban furibundamente en contra de la antología, y Alfonso R. López --llamado por Villa novel escritor--, David López Molina --poeta incluido en la antología--, José Santiago Healy --director del periódico *El Imparcial*-- y J. A.--colaborador de *El nacional* y *El Universal*-- que quizá sea el novelista Armando Chávez Camacho, todos ellos en el bando de los que estaban furibundamente a favor.

En 1989, trabajando en el proyecto Historia Social de la Literatura Sonorense, nos pareció muy importante analizar esta polémica por considerar que establecía una pugna entre dos proyectos ideológico-estéticos diferentes: el de los escritores tradicionalmente considerados como cultos y el de los escritores que de algún modo tratan de vincularse con la cultura popular o, visto desde otra perspectiva, el de los que aún sin saberlo defienden un proyecto porfirista (algo sorprendente a mediados de siglo) y el de los que defienden concientemente un proyecto de la revolución mexicana. No obstante, analizando las obras literarias (de "creación") de los participantes directos o indirectos en la polémica,

encontramos que no siempre era posible discriminar qué proyecto defendía cada quién, es decir, lo que con toda claridad se postula en las obras de "ideas" como el ensayo o los artículos periodísticos, no siempre corresponde a lo que se manifiesta en las obras "de creación".

No obstante, al ampliar nuestra investigación para incluir autores que no habían participado en la polémica, encontramos que si bien no existía un proyecto ideológico-estético de la revolución mexicana que se diferenciara y opusiera al proyecto porfirista --por lo menos no estaba realmente representado en la polémica--, sí existía una pugna o coexistencia más o menos incómoda entre dos proyectos ideológico-estéticos diferentes: el de los que se declaran herederos de la verdadera y única cultura y el de los que sin hacer muchas declaraciones se nutren en otras fuentes generalmente no reconocidas como culturales. Dicho de otro modo, lo que en la polémica se manifestó solamente como discusión de ideas, en otros momentos, antes y después de la polémica, y con la intervención adicional de otros actores, sí llegó a manifestarse como proyectos ideológico-estéticos diferentes, con los consabidos cruces e intercambios entre los dos proyectos: de pronto los cultos se dan sus baños de popularidad, de pronto los más cercanos a la cultura popular sienten una poca de vergüenza por no ser cultos.

El presente capítulo tratará de tres de los autores que nosotros ubicamos dentro de la primera vertiente: Alfonso Iberri, con *El viejo Guaymas*, Agustín Zamora, con *La Cohetera, mi barrio*, y José Enciso Ulloa, con *Vidas anónimas*.

## A. LA NOSTALGIA DE TODO TIEMPO PASADO, QUE OBVIAMENTE FUE MEJOR

Hay ciertos indicios de que el autor no asume el texto de *El viejo Guaymas* como un texto literario; sin embargo, no puede menos que manifestar una voluntad de estilo<sup>2</sup>. Desde cierto punto de vista, esto último es equivalente a lo primero; si nos concretamos, por ejemplo, a revisar ciertas capacidades del autor para manejar recursos de expresión. Si el autor menciona que las memorias de Guillermo Prieto fueron escritas en un estilo descuidado (el otro modelo declarado es García Cubas), es porque él no quiere escribir las suyas en el mismo estilo. Si le reprocha al autor decimonónico las limitaciones de su sectarismo político, es porque él nos está prometiendo la "objetividad" propia del discurso científico... y del arte. El mismo epígrafe inicial, al que se le dedica toda una página y dice: *los capítulos de este libro fueron escritos entre los años de 1950 y 1951*, revela ya una voluntad de estilo, que por cierto logró tener alguna repercusión, pues trece años después Fernando Galaz colocó una leyenda similar en uno de sus libros.

Alguna importancia, sin embargo, debe de tener el hecho de que el autor no pretendiera la realización de una obra artística, puesto que, ciertamente,

---

<sup>2</sup>*El viejo Guaymas* se inicia de la siguiente manera: "Pasa el tiempo como vendabal que deshoja y barre vidas humanas. Las vidas se van, pero los recuerdos quedan cuando el que se marcha los confió al papel. Cada hoja contiene un capítulo de historia. García Cubas nos dejó en las suyas el relato de sucesos y de cosas de su época. De igual modo, con las memorias de Guillermo Prieto, escritas en estilo descuidado, como su pergeño, y descontando las inexactitudes en que incurrió por sectarismo político, se salvaron del olvido infinidad de acontecimientos de importancia, o simplemente curiosos, así como los rasgos más sobresalientes de multitud de personajes interesantes.

Guardadas las debidas proporciones, nos hemos decidido a dejar en estas páginas, antes que la gran niveladora que se acerca a largos pasos nos reduzca a polvo, una evocación del viejo Guaymas; del viejo Guaymas donde en el último tercio del siglo pasado se mecieron las cunas de dos presidentes: Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta; del viejo Guaymas con su vigia que todas las mañanas escalaba el cerro de ese nombre, y ya en la cumbre, anunciaba la llegada de las naves que enfilaban sus proas hacia el puerto, con señales convenidas que indicaban su nacionalidad y su categoría; del viejo Guaymas con sus tipos pintorescos; con el gitano que al son de mugroso pandero, rodeado de curiosos, hacía bailar en la vía pública, al oso Nicolás o la 'changa' Juanita; con los zapateros chinos que llevaban sueltas o ceñidas a la cabeza las largas trenzas que les impuso la tiranía Manchú (...)"

en un poema como "Los húngaros", ni en el más remoto trasfondo se pueden percibir las posiciones claramente retrógradas, limpiamente reaccionarias, de que hace gala en el texto "directo" de *El viejo Guaymas*. En esta obra, Iberri se presenta con toda desenvoltura como un perfecto representante de lo que la propaganda de los gobiernos de la revolución mexicana nos ha hecho concebir como el *porfirismo*. No en el aspecto económico del concepto, sino en el sentido más vistoso de su imagen del hombre o, más concretamente, de su imagen del mexicano. El mexicano es principalmente chusma. Es un pueblo de ignorantes y flojos que difícilmente entenderán algún día los altísimos intereses del espíritu. Si hemos de hablar de una vida digna, artística y espiritualmente, hemos de hablar solamente de las clases superiores. Si hemos de grabar en la memoria pública los acontecimientos dignos de perdurar ahí por su importancia, hemos de hablar necesariamente de los hechos y de la vida de las clases superiores.

Sin embargo, no podríamos estarnos refiriendo a las características de obras literarias, si nos atenemos solamente a las ideas con las que se construyen dichas obras, pues tales ideas no podrían ser el objeto de la representación. El objeto de la representación suelen ser el hablante y su palabra, un solo hablante y una sola palabra, que saben que su misión fundamental en la vida es ignorar a otros hablantes y otras palabras. El hablante y la palabra de la literatura culta de Sonora, son entes de fuerte personalidad, seguros de sí mismos, que saben usar con fluidez el rico bagaje de los diccionarios. Escribir o leer un libro sin la valiosa ayuda de un diccionario es una actividad completamente fútil. El hablante y la palabra de la literatura culta de Sonora, saben prescindir con toda eficacia y toda limpieza de otras hablas y otros hablantes, puesto que, si acaso llegan a tener necesidad de referirse a ellos, es para descalificarlos por incorrectos y, con no poca frecuencia, por indecentes.

Literalmente el autor parece declarar que sus intenciones no son literarias (*Las vidas se van pero los recuerdos quedan cuando el que se marcha los confió al papel*), que basta escribir para perdurar, que es suficiente hacer de los hechos palabras, vertir en "letras de molde" los acontecimientos para que estos sean recordados durante mucho tiempo después de acaecidos, aún más allá del término de las vidas de los protagonistas o de las personas cercanas a estos. No es importante señalar características que deban cumplir los textos correspondientes, no hay restricciones de este tipo, con sólo confiar nuestra memoria al papel, ésta y nosotros perduraremos.

Un poco más adelante, complementariamente, dice: "con las memorias de Guillermo prieto, escritas en estilo descuidado, como su pergeño, (...) se salvaron del olvido infinidad de acontecimientos importantes...": no es necesario

escribir bien para rescatar el pasado.

En la literatura culta de Sonora, además de la manifestación explícita de las posiciones ideológicas de la clase dominante, encontramos con mucha frecuencia la utilización "inocente" de palabras o frases hechas que en sí mismas llevan algún contenido ideológico de ese tipo. Tal es el caso en Iberri de la expresión *semillero de esclavos*, o en cualquiera de los autores el adjetivo *mansos* aplicado a *indios*.

Como una muestra de la objetividad que nos tiene prometida, aparece por ahí una curiosa combinación de orgullo provinciano y honestidad intelectual: En Guaymas "se nacieron las cunas de dos presidentes: Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta". Se excluye a Abelardo L. Rodríguez porque éste no nació en Guaymas, sino en San José de Guaymas, pequeño pueblo del mismo municipio que dista seis kilómetros del puerto.

En *El viejo Guaymas* se busca referir lo "pintoresco": se habla de El Chale, un negro cuya única gracia era la de ser negro en una tierra donde no había negros: en "Las Delicias" (los lectores saben qué es "Las Delicias"), *cuidaba un pozo del ferrocarril...* Bueno, en realidad tenía una gracia más, también pintoresca: le gustaba vestir, los domingos, "auténtico traje de charro", "lucir su indumentaria mexicana", aun siendo negro...

La mayor parte de los capítulos terminan con la frase "así era el viejo Guaymas" a manera de estribillo, que, como suele suceder con este tipo de recurso, tiene el efecto de llamar enfáticamente la atención sobre la peculiaridad de la anécdota o hecho narrado. Un poco como si nos dijera "¿acaso no tengo razón en llamar la atención sobre este hecho?, ¿acaso no es digno de ser recordado?, ¿acaso estas cosas suceden en cualquier lado y en cualquier tiempo?, ¿verdad que no?, pues así de especial era el viejo Guaymas"

El prologuista, Horacio Sobarzo —junto con Iberri, uno de los tres o cuatro principales intelectuales de Sonora en la primera mitad del siglo—, dice que Iberri concibió esta obra "cuando sintió cercano el tramonto definitivo". Ese mismo tono, ese mismo léxico, utiliza el autor para iniciar su relato: "pasa el tiempo como vendaval que deshoja y barre vidas humanas"

Sobarzo hace explícitas una serie de ideas estéticas que parecen haber sido las mismas del autor. Compara a Iberri con ciertos autores que seguramente fueron modelos para éste: Díaz Mirón, Josefa Murillo, Manuel Acuña, Manuel José Othón. El tono y el léxico del prologuista, por otro lado, tienen muchas similitudes con los del autor: "paupérrima bibliografía sonorensis", "deliciosa obra", "exquisito poeta"...



El presentador de 1982, tiene las mismas coincidencias de perspectiva, léxicas e ideológicas con Ibarri que las mostradas por Sobarzo treinta años antes: "ameno y feliz recuento"; "comunidad pintoresca y próspera"; "trasfondo de luces y sombras"; "la pesadosa conciencia de valores avasallados por el tiempo"...

Ibarri, Sobarzo y el prologuista de 1982, son aficionados a la utilización más o menos frecuente de palabras especiales que jamás aparecerían en la conversación cotidiana, la escritura es el momento del habla culta por excelencia y la oportunidad para poner en juego el bagaje léxico que se ha venido acumulando en la actividad intelectual de muchos años. ¿Para que sirviera conocer la palabra *pergeño* si por excesiva modestia el escritor se pasara la vida desperdiciando las oportunidades de utilizarla? ¿Acaso no es el tamaño de un vocabulario el que da la medida de una cultura y el refinamiento de un espíritu?

La versión de 1982 trae ilustraciones que, todo parece indicar, se incluyeron en las primeras ediciones: una acuarela y cuatro fotografías en blanco y negro con colores superpuestos, a la manera de los primeros intentos de la fotografía en color. Una de estas fotografías es simplemente una anciana, y el pie de foto dice, por toda información, "mendiga centenaria en Guaymas". No parece difícil percibir que el valor fundamental es única y exclusivamente el paso del tiempo, ya que ese mismo valor subyace a muchas partes del texto.

Otro elemento notable de la poética de este texto es el que podríamos llamar el de la *suficiencia del nombre*. Al lector se le suministra una palabra sola, pero *en sí suficientemente significativa*, y el lector, igualmente conocedor que el autor, generará una serie larga de connotaciones. La escritura es un juego entre *connaisseurs*. Ya vimos el caso de "*Las Delicias*", pero más que nada suelen aparecer nombres de personas cuyo desconocimiento hace del lector un paria.

...del viejo Guaymas con su vigia que todas las mañanas escalaba el cerro de ese nombre, y ya en la cumbre, anunciaba la llegada de las naves que enfilaban sus proas hacia el puerto, con señales convenidas que indicaban su nacionalidad y su categoría...

Si el narrador nos cuenta esto es porque considera que en estos hechos hay algo de peculiar, hay algo que merece ser contado o destacado ¿qué es esto? ¿Cuál es la peculiaridad que Ibarri nos quiere referir? Que haya un vigia seguramente no, pues en la "actualidad" del relato seguía existiendo un vigia, alguien que informara sobre la aproximación de barcos a la bahía, y seguramente que lo seguiría haciendo con "señales convenidas que informaran sobre su nacionalidad, su categoría y algunas otras características. Es muy probable que nos quiera decir que ya en el tiempo actual

del relato no hay una persona que suba corriendo todas las mañanas el "cerro del vigia", pero no es fácil saber por qué hace un rodeo tan grande para decir eso.

En *La vida en el mar*, la etimología de la palabra *panga* revela la concepción normativa y purista del autor. La conversión de "panca" en "panga" no puede ser concebida sino como error.

y en los días de tormenta, el rumor de las olas, que batían las dentadas rocas de la orilla, se oía claramente en el piso superior...

¿Dónde está la peculiaridad de que un batir de olas pueda ser escuchado en el piso superior de un edificio? El libro está dirigido exclusivamente a los Guaymenses de 1950, que son los que podrían saber cuántos pisos tenía el Hotel Republicano. Otros podemos saber solamente que tal edificio estaba muy lejos de ser un rascacielos. Dos, tres o cuando mucho cuatro pisos, ¿dónde está la peculiaridad de que el batir de las olas se escuche en el piso superior?

Iberrí no se muestra demasiado temeroso del lugar común: en varios de los capítulos se insiste en que la vida de antaño era muy barata; uno de los capítulos, incluso, está dedicado exclusivamente a ese tema, y no se dan elementos para entender que estas afirmaciones no provienen de una simple incapacidad para pensar en términos relativos, como suele suceder cuando la gente hace esta afirmación.

... a cuyo margen se pudrían tres o cuatro barracas de madera tosca y se iban desplomando otras casuchas de adobe o de ladrillo.

Habitaba una de estas don Luis García, viejo marino que vivía de recuerdos y de evocaciones, y en la parte de su vivienda que daba al sur, permanecía por largo tiempo inmóvil, en la arena, una panga que rentaba, por tres o cuatro horas, cobrando sólo real y medio...

Pareciera que toda la historia se encaminara solamente a destacar la baratura del cobro, ¿por qué esta impresión? Este marino no tiene necesidad de individualizarse más. Es un marino que recuerda y que evoca y ¿qué necesidad tenemos de conocer con algún detalle la forma y el contenido de ese recordar que llena la vida de este marino? El lector ya sabe qué es lo que recuerdan y evocan los marinos viejos. Al menos, los destinatarios de esta obra sí lo saben. ¿Cuál es la importancia de que la panga permaneciera por largo tiempo inmóvil, sobre la arena? Pocas veces la rentaba, y aún así, poco es lo que cobraba. El párrafo siguiente destaca asimismo la baratura de la vida.

Cuando en *El viejo Guaymas* aparece algún personaje popular suele manifestar principalmente la mentalidad y las actitudes propias de la clase a la que pertenece el autor: *El Pai, viejo botero, hoy casi inválido, cercano a los 80,*

recuerda, suspirando, aquellos tiempos... ¿Será verdad que ese viejo botero recordaba "suspirando"? ¿No habrá aquí alguna proyección de la nostalgia originaria del texto?

Es importante señalar lo obvio, conviene presentarlo como novedad: ...impulsado el velamen por el viento p24; "inspirado compositor cuyas obras ejecutaban las orquestas"; "todos estos jóvenes (...) se acomodaban en las sillas que se les habla destinado"; "para ejecutar las piezas anunciadas"; "hubo un intermedio de quince minutos y, transcurrido, se reanudó la función con el vals Uruatú (...) que ejecutó la orquesta"; "...mientras se alzaba la cortina que cerraba el escenario, para dar comienzo a la función..." En este último caso, inclusive, no es tan grave volver confusa la expresión si con ello se logra el objetivo fundamental de dar explicaciones que solamente necesitaría quien no conociera el significado de las palabras *velamen, orquesta, silla, telón*.

A la belleza la acompaña el bien moral, lo bello es moralmente bueno, y lo feo malo, desde luego: "La ciudad se ennoblecía, y sus habitantes se alejaban de los centros donde la vulgaridad se enseñorea, para recrearse, saboreando la belleza" En el paradigma está claro que la belleza alude, por oposición, al burdel y al lupanar. Los artistas, en consecuencia, son hombres sin vicios... o debieran serlo:

...la mano experta del pintor José Segura, de la Academia Nacional de Bellas Artes, hombre joven, de presencia varonil, desgraciadamente aficionado a la bebida; (...) todos, absolutamente todos los espectadores guardaban la mayor decencia y compostura. Noches después, en una nueva función, se exhibió otro cuadro de belleza insuperable: la agonía de Chopin. Sentada al piano, de perfil, pero ligeramente vuelto el rostro hacia la sala, apareció María Cáñez, con elegancia y gentileza tales que arrojaron al concurso todo, mientras cerca de ella el gran músico polaco (Adolfo de la Huerta) comenzaba a desprenderse de la vida, y acudía a auxiliarlo una enfermera (Clarita Oriol).

Así, en ese ambiente de arte puro, olvidados de trivialidades y vulgaridades, se recreaban el espíritu y la mente de los hombres y mujeres en el Guaymas de aquel tiempo, el viejo Guaymas.

Es arte puro la mera alusión a la muerte de un artista (el arte siempre tendrá que ver con la muerte y el nombre mismo del artista es ya arte). Es arte puro la elegancia y gentileza de una dama de sociedad que nos mira en tres cuartos de perfil. Es arte puro que también aparezca "Clarita" (hija de familia) y, todavía más, un futuro presidente de la República.

El tiempo pasado es el tiempo de la verdadera vida y, además, el tiempo en el que el mundo se regía por valores, es el tiempo del ideal, de la generosidad y el desprendimiento, de la prevalencia del espíritu, por oposición al tiempo presente en el que todo es dominado por los intereses de la materia deleznable. En el interín, vino *el vendaval del tiempo* y arrasó con los valores. El carnaval, por ejemplo, era en aquel tiempo una fiesta de la decencia: después *degeneró en indecentes desenfrenos*. *El carnaval de 1888 fue pródigo en acontecimientos artísticos y sociales*. Los acontecimientos sociales son muy importantes porque el arte, la decencia y los valores morales, van de la mano con la celebración de los apellidos. Los acontecimientos sociales son las fiestas de los grandes apellidos. "En los desfiles y otros actos no tomaba parte sino un grupo de personas de elevada posición". "La clase media y la popular (...) se sentían plenamente satisfechas y gozosas presenciando el lujo y el buen gusto (de las clases pudientes)". Así era el carnaval de aquel tiempo: artístico, aristocrático y decente. "El entierro del *malhumor* es invención populachera de años posteriores".

## B. ¿PRIMEROS ACERCAMIENTOS A LA VOZ POPULAR?

*La Cohetera, mi barrio* es una obra ubicada en la vertiente culta de la literatura sonorenses --bien escrita en el sentido de bien redactada, pero también en el sentido de que tiene alguna capacidad para hacer que el lector reconstituya una época--, que da ciertas muestras de buena voluntad para incorporar el léxico no muy elegante del habla oral, con la idea quizás de que de ese modo incorpora la voz del pueblo. Con marcada influencia de la novela y la crónica de costumbres, alude directamente o incorpora esa forma de hablar de las gentes que "no tienen mucha cultura" o que en su vida diaria no utilizan palabras elegantes. No queda muy claro si en el entorno donde se movía Agustín Zamora --o su voz narrativa--, los hombres cultos hablaban con palabras elegantes todos los días y para resolver todo tipo de situaciones comunicativas, pero hay elementos para suponer que así lo presume la voz narrativa de *La Cohetera, mi barrio*, y que el habla más tosca es el habla de "la voz popular". Sea de ello lo que fuere, el hecho es que ese léxico aparece invariablemente entrecomillado, es decir, mediante el recurso típico para deslindar la voz que se cita de la voz que habla.

Uno de los rasgos que podemos identificar como característicos de la voz culta es el afán moralizante, la idea de que toda historia o relato debe encaminarse a la educación moral de las masas. Una historia no se cuenta sólo con la frívola finalidad de entretener, o por el mero placer de narrar: antes que nada debe buscarse el beneficio didáctico del pueblo, especialmente del pueblo, puesto que éste y no otro es el palurdo, ignorante, licencioso. Tanto mejor si al mismo tiempo le suministramos la mayor cantidad de información posible, léxico, sobre todo: el conocimiento del diccionario es fundamental.

Tal vez con la única excepción de Alfonso Iberri, la voz culta de Sonora se declara, invariablemente, revolucionaria. No hay en Sonora un hombre culto que de algún modo no estuviera involucrado con alguno de los grupos o de los próceres de la facción triunfante de la revolución. Ello no impide, sin embargo, que al hablar de Ramón Corral --el primer sonorenses de "proyección nacional"--, de Rafael Izábal<sup>3</sup> --el insigne gobernador que con el apoyo de los "rangers" norteamericanos masacró a los mineros de Cananea en 1906-- o Luis Emeterio Torres --declarado y cínico torturador y asesino de yaquis--, se sigan utilizando palabras de respetuosa deferencia, pues hay que reconocer que en su momento fueron hombres poderosos y, en consecuencia, orgullo de Sonora.

---

<sup>3</sup> Zamora informa sobre un acueducto subterráneo que mandó construir "don" Rafael Izábal para regar sus tierras. No es necesario decir explícitamente que la construcción se realizó con recursos públicos.

¿Y por qué no habrían ellos de referirse al asesinato de indígenas con palabras asépticas como "la campaña del yaqui"? ¿Y por qué no habrían de reconocer que los yaquis eran salvajes y sanguinarios? Bravíos, sí, pero sanguinarios. Orgullosos y altivos, sí, pero reacios a la civilización y al progreso. La gente culta de Sonora no tenía en aquel tiempo dificultades para reconocer abiertamente estas verdades. Del mismo modo que no se veían abrumados por la contradicción de ser al mismo tiempo herederos de las mejores cualidades de esos indios valientes, bravíos, indómitos, más altos y más guapos que los indígenas del sur y centro de México, y herederos también de las doctrinas racistas que como necesidad ideológica se gestaron en los tiempos de la colonización y la conquista. ¿Cómo no estar orgullosos de ser al mismo tiempo yaquis pero no prietos, mayos pero no flojos, seris pero no salvajes?

Uno de los capítulos (el XIII) se inicia con una especie de encabezado (no está muy claro que lo sea) en el que se contrasta la expresión "degenerada", popular (*juer-ai-yu-going?*) no con la expresión correcta en inglés, ni con su traducción al español, sino con la expresión correcta por antonomasia, con la corrección clásica de la lengua latina: *Quo vadis?* Hay interés en exagerar el contraste.

Enseguida, la primera frase del texto propiamente dicho, mediante el simple recurso de hacer aparecer una coma, se logra un distanciamiento radical del estilo escrito, se le imprime a la frase un carácter de neta oralidad:

Cecilia volvió a la casa materna con una cara, mitad cohibida y mitad clínica.

A primera vista, se podría pensar que la aparición de esa coma es accidental, un descuido típico de un escritor poco hábil, pero esta posibilidad de interpretación se reduce grandemente al considerar la nitidez del efecto de oralidad que se produce en la frase. *Detúvose en el quicio* es la que aparece después, volviendo bruscamente al más discriminado estilo de la escritura, y *desde donde podía verse a su señora mamá en el corralillo* es una transacción entre los dos estilos: lo de *señora* es estilo escrito pero lo de *mamá* es oral. *Soplando la hornilla humienta a dos cachetes* vuelve a estar más cerca de la oralidad que de la escritura, como enseguida *huirse* (con el sentido de *fugarse*) y *por tres días y dos noches* (discriminando horas de luz y horas de oscuridad) son préstamos directos del estilo oral, pero la mención al final de la misma frase de la palabra *dintel* es un regreso a la escritura.

En todo el texto se alternan sin previo aviso ambos estilos, aunque prevalece el diálogo directo y consecuentemente el estilo oral. Solamente en una ocasión se da ese distanciamiento, tan frecuente en otros de los capítulos, que consiste en

entrecomillar los giros populares o del habla oral:

hizo uno de esos gestos *llamados por allá "pucheros"* porque en efecto son un potpourri de gestos neuróticos

Hay distanciamiento y a la misma vez declaración de cercanía: "estoy de acuerdo con ese decir que entrecomillo". Me refiero más que nada al entrecomillado enfático, a ese que no solamente pone las comillas sino que mediante algún otro recurso insiste en señalar la expresión como curiosidad digna de atención (no solamente *pucheros* sino también *llamados por allá*), puesto que entrecomillados simples hay muchos otros, incluyendo algunos que desde el propio punto de vista del escritor "culto" no justificarían las comillas, como es el caso de una expresión tan estándar como *bohiga*. En este caso se trata de una deficiencia en la información que posee el autor --él piensa que la expresión es regionalista--, que cobra cierta importancia porque la voz narrativa está ubicada en el terreno de las discusiones sobre corrección-incorrección.

El capítulo llamado *Vericuetos* está dirigido a Hermosillenses de 1944. Se refiere a las calles del viejo Hermosillo sin describirlas, solamente apuntando hacia ellas con la mención de un nombre, o de dos, cuando el nombre ha cambiado. El procedimiento es el mismo que utiliza Alfonso Reyes en un cuento como "La mano del comandante Aranda", donde espera estimular nuestra imaginación con la sola mención de "Velázquez" o de "El Greco", aunque en este caso, ciertamente, la provincia es un poco más grande.

También el autor de *La Cohetera, mi barrio* se declara sin pretensiones literarias, aunque en su caso es más evidente el carácter retórico de esta declaración y la consideración implícita de que es un mérito adicional el no haberse propuesto una finalidad artística, y sin embargo haberla logrado.

Todos los personajes que aquí desfilan son de actuación histórica. Vivieron y muchos viven todavía. Nada hay en estas humildes páginas de novelesco. Los hechos pasaron tal y como son narrados y esto constituye el único valor de estos renglones trazados con el más amable recuerdo y el más grande cariño para aquel rincón de mi patria chica... pp. 17-18

De todos modos --como en el caso de Ibarra, aunque no con la misma frecuencia--, encontramos la expresión directa, sin que medie demasiado trabajo sobre el lenguaje, de posiciones ideológicas muy claras:

...la época prerrevolucionaria en la que el pueblo, que era simplemente populacho, pasaba la vida del mastín, comiendo y durmiendo, pero en espera del momento oportuno, que presentía había de venir, para tirar la

dentellada y cuyos colmillos afilados todavía están dolorosamente hincados en la sagrada carne de la patria... p. 17

Aunque eso está dicho en el prólogo, quizás considerando que todavía no se entra en el texto propiamente dicho, son las palabras de alguien que por otra parte jamás se pensaría a sí mismo como porfirista o como alguien que no se identificara con la revolución mexicana.

No obstante, en Agustín Zamora es más explícita la decisión de no menospreciar el habla oral, que de algún modo él identifica con la voz popular, que por otra parte se reduce a cierto léxico entrecomillado:

...de paso, llegaban a las peluquerías para que les fueran podadas las "greñas" cultivadas con esmero a la intemperie p21

Al empezar el texto, pareciera que el autor recurre con cierta timidez al lenguaje figurado, como consecuencia de lo cual, obviamente, desperdicia posibilidades de expresión:

tirados por el malhumorado y descalzo aprendiz que no obstante estar en plena barbería, presentaba una indecente peluca y una cara manchada de mugre y lagaña, *cara que parecía mapamundi*

A pesar de las declaraciones de realismo a ultranza, en los primeros capítulos del libro, los diálogos no son fotográficos ni simples reproductores de los diálogos reales. No se ven las peculiaridades del habla infantil, por ejemplo, sino con mucha claridad la mediación de la voz y el estilo autoral:

--¿A qué año vas ahora, Cázares?

--A tercero, Mendoza ¿Y tú?

--También a tercero. Ojalá nos toque estar de nuevo juntos. Seremos como el año pasado, buenos amigos y nos ayudaremos en las tareas y en los trabajos manuales. Nomás que ahora no nos tocará el mismo banco; has crecido mucho en estos tres meses y vas a ir a la cola. p22

Este es el caso también de un diálogo de la pp. 28-29 en el se ve claramente la "decencia", la "disciplina", la "bondad", la "sensatez", la "buena educación" de los muchachos, todas las cualidades que los adultos desean ver en ellos, antes que los rasgos propios de su habla y de su punto de vista:

--Hola, Alvarez. ¿Te acuerdas que el año pasado nos peleamos en el Callejón de la Cervecería y me sacaste la "pitaya"?

--Cómo no, López --contesta con una sonrisa cariñosa y grata-. Pero ahora



seremos buenos amigos, ¿verdad?

--Ya lo creo. Mira, nos toca de guía Mazoncito. Es inteligente y el año pasado me opacó en matemáticas. Pero este año...

--Lo que no sabes es que nos toca el profesor Romandía.

--¡Romandía! El año va a estar de los diablos. Hay que apurarse. Romandía es el de las tareas más pesadas y se concreta a los problemas de álgebra.

--Como que se las trae en matemáticas...

--Discute teoremas con el director y llenan el pizarrón de signos. Han tenido ratos acalorados sobre el binomio de Newton.

En todo el capítulo "Mi barrio" aparecen términos llamados populares aunque invariablemente entrecuillados. Es lo popular como ajeno y no como propio, es la palabra con la que el autor no se compromete, así es como hablan otros, no él.

Como decíamos antes, la expresión directa de las posiciones ideológicas del autor, sin la mediación de un trabajo muy elaborado sobre el lenguaje, es más o menos frecuente, especialmente en los capítulos iniciales:

Los padres de familia de la época eran en el hogar los más grandes defensores y fuertes apoyos del maestro al que hacían llamar "segundo padre". Mal le iba a quien se expresaba mal del preceptor, o que no hacían sus tareas. Prevalcía una vigorosa dignidad en el seno de las familias con respecto a la escuela. No había peor revés ni mayor vergüenza para los padres, que el hijo saliera reprobado o fuera expulsado del plantel (...) La familia respetaba al maestro, éste respetaba a la sociedad. No pensaban aquellos hombres y apóstoles en ser demagogos, agitadores de plazuela o ateos... p23

Como siempre sucede en estos casos, para demostrar que estos enunciados son voz autoral, necesitaríamos transcribir toda la obra para que se notara la ausencia de marcas que los hicieran estructurales. De manera que al lector del presente trabajo no le queda más remedio que confiar en mi palabra.

Por otra parte, en un fragmento como éste podemos ver la aparición subrepticia del habla oral, pues no parece que se esté buscando ningún efecto especial cuando se cambia el sujeto de singular a plural en la frase que sigue al primer punto en el párrafo recién transcrito, o cuando se opta por el camino más corto en la frase posterior al tercer punto: ...*que el hijo saliera reprobado*... También para Zamora, el tiempo pasado fue mejor, cuando menos en lo que respecta a la prevalencia de los valores morales. Aprovechando que el proyecto de la educación socialista del cardenismo puede ser cuestionado desde distintos puntos de vista, Zamora escoge el

más reaccionario o retrógrado al hacer de la "pérdida del respeto" el problema fundamental. También es Zamora hasta cierto punto aficionado a la obviedad o a la reiteración innecesaria, sin que se trate tampoco del recurso propio de la expresión oral:

--¿Cómo le va a usted, señor Del Valle? ¿Trac un nuevo recluta?

--Hoy inicia sus estudios. Viene a primero.

Este autor suministra alguna información sobre sus fuentes o referencias literarias, lo cual no es nada frecuente en la literatura sonorense: Leónidas Andreyev, Giovanni Papini --en la literatura europea-- y Facundo Bernal y Enrique Contreras --en la sonorense--, aunque a éste no lo cita como autor sino como estudiante de la escuela primaria y lo llama "incorregible".

Es notable también en este autor la ambigüedad de su postura en relación con la revolución mexicana. Ya vimos que en el prólogo se dice que *los afilados colmillos del populacho todavía están dolorosamente hincados en la sagrada carne de la patria*, pero el último capítulo de la obra está dedicado a un acto de rebeldía y heroísmo de los chamacos del barrio en defensa de un indio yaqui, lo cual es visto como premonición o uno de los primeros brotes de la rebelión, y se citan las palabras supuestamente pronunciadas por uno de los militares de la dictadura -- involuntariamente elogiosas, se pensaría: *son brotes de una flor que aún no rompe el botón y ya perfuma.*, quizás también una proyección de la voz autoral. Asimismo, hay algún párrafo por ahí que expresa dentro de sí la ambigüedad:

...de cuyos nobles animales es ama la indiada que por ahí mora, hoy mansa y mañana bronca y alzada, pero siempre canalla y heroica, de malos hígados que se revelan en el gesto de su cara hosca, de mirada bravia y cortante y que, al par con el blanco, con el yori atraca, martiriza, mata porque el blanco le ha robado las tierras, le cruza las carnes a latigazos y le desflora a sus hijas... p47

Casi podría decirse que el autor trata de mostrarse imparcial reconociendo al indio y al blanco como igualmente asesinos, lo cual no dejaría de ser una curiosa forma de imparcialidad.

En algunos capítulos, la finalidad moralizante es más visible que en otros. En donde esta finalidad se destaca, se siente más la voz de los grupos dominantes y menos la voz popular, o simplemente la voz del otro (el niño frente al adulto). Cuando un niño quiere mostrar sus cualidades morales, suele hacer que por su voz hable el adulto, pero hay ocasiones en que el niño no llega a existir, sino que simplemente es sustituido con las opiniones del adulto, el niño es un pretexto para

conformar un ideograma. Es más probable que el niño llegue a existir si lo que se describe es una guerra a pedradas entre el barrio de La Cohetera y alguno de los barrios vecinos.

La descripción del barrio se inicia destacando su carácter popular, su pobreza, el acoso de los rurales y la leva, sus sufrimientos. El uso de terminología militar es equilibrado y certero porque se adecua a la intención de conformar la situación de los pobres y es productivo en términos de ironía. El final es eficaz porque uno de los personajes que lo protagoniza logra, a partir de un dato falso, hacer una apreciación muy certera sobre lo que está pasando.

Hay ocasiones en que quien se deslinda de la expresión popular mediante el encomillado no es el narrador sino alguno de los personajes: *...o como dicen ustedes: "de ahí p'al real"...* Zamora, como los demás autores cultos de Sonora, es aficionado a impresionar a sus lectores con las palabras que de vez en cuando descubre en el diccionario. En el capítulo VII, por ejemplo, se ve que está contento con su más reciente adquisición: la palabra *vivac*.

El capítulo VIII, "Un buen consejo", tiene una orientación y un contenido que no es frecuente en la literatura sonorensis del período. Se habla primero de un padre (sacerdote) que "tiró el arpa" en señal de protesta por la corrupción del obispo (aunque también puede entenderse que no se trata de protestar contra la corrupción sino contra "el rastrillo" del obispo, que lo jala todo para sí). Como quiera que se entienda, una cosa así no la relataría jamás un Iberri, ni siquiera Enriqueta de Parodi o Fernando Galaz. Y se incluye además una historia nada edificante: un niño que roba gallinas para vendérselas a ese padre. Desgraciadamente para la eficacia narrativa del texto --y con el efecto de distanciar el texto de la cultura popular--, al autor le da por encaminar la anécdota hacia la enseñanza moral.

Creo que para el análisis de los textos de la literatura sonorensis es bueno rescatar algunas herramientas que quizás no sean tan útiles cuando se analizan textos más elaborados, pienso por ejemplo en el concepto de *Enunciado Ideológico Separable* (EIS) de Alain Badiou. Creo precisamente que el final del texto recién mencionado es un EIS que parasita del efecto estético.

Creo que en algunos capítulos, hay un embrión de diálogo entre la voz popular y la voz culta que se manifiesta en una cierta "naturalidad" en la convivencia de ambas voces, aunque en ocasiones este diálogo es sobre todo enfrentamiento, casi repugnancia. La sobreatación, el llamado insistente a percibir la presencia de la voz popular puede ser entendido de ese modo. Tal es el caso en "Danzas azules" p147, donde se abren dos grandes paréntesis para explicar el significado de algunos términos populares y localistas. Son necesarias efectivamente esas aclaraciones, pero tienen el efecto de llamar demasiado la atención sobre esos términos y el de romper

**lastimosamente el ritmo de la narración.**

## C. LAS VIDAS ANONIMAS DE JOSE ENCISO ULLOA

*Vidas anónimas*<sup>4</sup> de José Enciso Ulloa es un claro ejemplo --desde cierto punto de vista, extremo-- de lo que fue en los años cuarenta la vertiente culta de la literatura sonorense. El lenguaje solemne, monológico, eminentemente escrito, apartado de la vulgaridad y la torpeza de la voz popular, el lenguaje florido --entendiendo por esto la utilización sistemática de palabras que no aparecen nunca en el habla oral--, son los rasgos más visibles del discurso literario culto, que desde luego se dirige a un público restringido, pues debe ser uno que comparta con el autor esa noción de cultura y se halle principalmente en el mismo ámbito provinciano de las ciudades de Sonora.

La tradición literaria en la que se inscribe esta obra, como la mayor parte de las obras cultas que se escribieron en Sonora en los tres primeros cuartos del siglo XX, es la corriente romántico-modernista de la literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX. En sus mejores momentos, esta literatura recuerda a Amado Nervo en la poesía y a Gutiérrez Nájera en la prosa, pero hay que decir que esos momentos no son demasiado frecuentes.

Las afinidades de Enciso Ulloa en el ámbito sonorense son declaradas en la dedicatoria y se constituyen exclusivamente entre los artistas y escritores "cultos": Campodónico, Concha Quezada, Luis Carmelo, Agustín Zamora, "Chito" Peralta, Alfonso Iberri, Juan de Dios Bojórquez, Enriqueta de Parodi, Horacio Sobarzo, Eduardo W. Villa. En el prólogo que firma Justino N. Palomares se declaran, a juicio de éste, las afinidades en el ámbito nacional en términos a veces menos específicos y a veces mucho más significativos:

(José Enciso Ulloa) vino a engrosar las filas de la bohemia metropolitana desde sus lares sonorenses. Pero no esa bohemia de cenáculos estridentistas donde más que bohemia abundan los elogios mutuos, sino la bohemia ya casi extinta en México, la bohemia que si antes consagraron Nervo, Urbina, Tablada, Rafael López y Chucho Valenzuela, tuvo un resurgimiento de oro hace unos treinta años con Miguel Othón Robledo, Marcelino Dávalos, José de J. Núñez y Domínguez, Javier Navarro, Humberto Galindo, Manuel Larrañaga Portugal, Alberto V. Herrera, Diego Arenas Guzmán y otros que escapan infortunadamente a mi memoria... p7

Entrando al texto mismo, encontramos como leit-motiv una de las ideas románticas más comúnmente reconocidas: la del genio incomprendido o la de la persona virtuosa azotada por la crueldad del mundo de "hoy". El prologoista lo dice con estas

---

<sup>4</sup>Enciso Ulloa, José. *Vidas anónimas*. Gobierno del Estado de Sonora, Col. El Libro Sonorense, Hermosillo, 1946.

palabras:

nos describe las vidas de pensadores y de gente sufrida; de aquellas o aquellos a quienes el destino cruel y siguen recibiendo el malvado flagelo de la incomprensión terrena p8

Pero la verdad es que con mayor frecuencia cuesta algún trabajo enterarse de lo que está tratando el texto, pues a menudo son complejas y extrañas la redacción y la sintaxis. El libro empieza por ejemplo de la siguiente manera:

Mefistófeles, el inspirado poeta mazatleco, que naciera arrullado por las olas; aquel hombre enigmático, que anduviera en las huestes de Angel Flores, atraído por el embrujo de la revolución... hace tiempo que se fue del lado de los suyos, prendido de una rara aventura, que pronósticos de la mayor parte de sus compañeros, han puesto punto final a su esquelética y extravagante compañía

¿Qué dijo? No es extraño encontrar en la literatura culta de Sonora fragmentos como éste, como también palabras sacadas directamente del diccionario pero transcritas con descuido, como ya vimos que en Agustín Zamora aparece un áuriga. Esta es una característica muy peculiar de la literatura culta de Sonora: en ocasiones puede aparecer como ignorante.

Por no sé qué extrañas razones, en ese mismo relato, el autor llama al protagonista de su historia *dueño y autor de la lira de mi parnaso pobre* y al manicomio *paraíso habitado por el infortunio*. El siguiente párrafo se inicia diciendo que *el auriga modesto me anunció que habíamos llegado* y el lector común y corriente no tiene más elementos para entender en qué consiste la modestia del auriga. Dice después que apareció un *distinguido joven de simpática figura* para ofrecerle sus servicios y:

Antes que todo me hizo que escribiera mi nombre en un voluminoso libro, que según mi acompañante, servía para llevar inscritas a las personas que con asunto alguno, llegasen a solicitar informes sobre aquellos pormenores que relacionados con la vida interior del mencionado local, se hacían indispensables en los días llamados "familiares"

Otra vez, ¿qué dijo? En primer lugar no sabemos si su acompañante es el auriga, el joven distinguido o un tercero al que por primera vez menciona sin agregar más datos. Por otro lado, ¿qué es en concreto lo que las personas "con asunto alguno" llegaban a solicitar? ¿Qué quiere decir *informes sobre aquellos pormenores que relacionados con la vida interior del mencionado local, se hacían indispensables?*...

Como se ve en estos ejemplos, la literatura culta de Sonora puede ser bastante confusa, aunque este caso específico ciertamente es extremo. La historia continúa y con cierta frecuencia el lector se queda sin saber quién está hablando, a

quién le habla, acerca de qué o quiénes le habla, etc. Además, no hay elementos para suponer que esta ambigüedad forme parte de una estrategia incluida en el plan de la obra o en su proyecto estético.

Ahora bien, José Enciso Ulloa no es de ninguna manera un autor marginal. Ganó en 1945 el concurso denominado El Libro Sonorense, precisamente con la obra que estamos analizando, y fue premiado con la publicación de la misma. Se declara en la dedicatoria amigo y colega de los intelectuales sonorenses más notables del período, y algunos de estos hacen mención de él en alguna de sus obras, o le hacen un prólogo o le piden que él les haga uno, etc. Es pues un escritor culto reconocido por los otros escritores cultos: en 1960, por ejemplo, José Enciso Ulloa escribe el prólogo a *Desde el cerro de la Campana* de Fernando Galaz.

Este prólogo es importante por varias razones. Enciso Ulloa declara en él que unos años atrás le fue solicitado el prólogo a *La Cohetera, mi barrio* pero a él no le gustó la obra ni le dio importancia a la petición, de lo cual está ahora muy arrepentido pues la obra se volvió muy importante, como todos sabemos (en Sonora). También es interesante conocer el intento de justificación de Enciso ante algunos amigos, intento referido aquí a manera de confesión:

Así las cosas, comentando sobre diversos tópicos de supuesta actualidad, con un grupo de conterráneos amantes de escudriñar efemérides del pasado, a quienes en un momento de expansión espiritual muy común en mi persona, les había hecho conocer sobre aquella mi falta imperdonable, queriendo disculparla les manifesté: --que si no me había gustado de momento el manuscrito que contenía *La Cohetera, mi barrio*, tan extraviado concepto de mi parte se debió, a que ciertos libros en preparación como el ya mencionado, tenían mucho parecido con aquellas mujeres, que aunque jóvenes y bonitas, si no iban ataviadas con cierta elegancia y con no menos refinada coquetería, no siendo así, las dejábamos pasar inadvertidas, y es precisamente lo que sucedió en la ocasión ya aludida; pues vi tan mal "trajecada" aquella obra literaria en preparación, con sus páginas tan desordenadas y por ende sin esa elegancia que en estos casos suele dar a la postre una buena encuadernación, que no me tomé la molestia de auscultar sus bellas formas...

Y sabeis lo que sucedió...? --Que cuando tuve entre mis manos, editada y premiada por el Gobierno del Estado de Sonora tan interesante obra, me sentí avergonzado de haber cometido semejante irreverencia con mi viejo e inolvidable cofrade, y a hurtadillas de quien o quienes pudieran haberme delatado, tomé el libro entre mis manos, y... no pude menos que besarlo

apasionadamente...<sup>5</sup>

Para terminar de entender su concepción de la literatura, conviene repasar los siguientes fragmentos del mismo prólogo:

(...) varios legajos conteniendo una serie de artículos intitolados *Desde el cerro de la Campana* (...) los que en forma original y pintoresca, nos hablan sobre "muertos vivos y aparecidos"; en la inteligencia, de que todos los personajes que descuellan (...) han deambulado o siguen vegetando en nuestra querida patria chica (...) esos tipos folletinescos, no podrían pasar como suele suceder, a la posteridad de los tiempos y para ser guardados en la alcancía de los auténticos valores espirituales.

(...) aquellos benditos tiempos no minados todavía por la ingratitud de los "sabios" dizque infalibles de "ahora", que creen que porque usan gafas gruesas de diplomáticos falsificados o académicos adiposos e inútiles, son los redentores de un mundo que se ha extraviado de los sentimientos humanos, atributo indispensable para poder subsistir en lo presente y en lo futuro...

Es bueno que la literatura sea original y también pintoresca. Es bueno no solamente que sea realista sino que hable de personajes que realmente hayan existido. Es bueno que hable de nuestro "lar" sonorenses. Es bueno que se nutra en la novela de folletín. Es bueno remontar el presente y pasar a la posteridad de los tiempos, y

---

<sup>5</sup>Prólogo a *Desde el cerro de la Campana* de Fernando A. Galaz. Edición de autor, Hermosillo, 1960.



rescatar hechos y personas que de otro modo serían olvidados (éste es el objetivo explícito de *El viejo Guaymas*). Es mejor la espontaneidad que la academia. Es bueno ponderar los valores espirituales que en los tiempos actuales han pasado a segundo plano. Es malo el presente y es mucho mejor el pasado, porque en este sí existía la moral.

## II. LA LITERATURA INCULTA DE SONORA Y SUS DIFERENTES APUESTAS

### A. NO SOMOS CULTOS PORQUE SOMOS MUY CORRIENTES

*Cosas viejas de mi tierra*, de Enrique "El Chiludo" Contreras, es una de las respuestas que recibió en 1950 la literatura culta de Sonora. A la hipocresía estilística se responde con un intento de utilizar solamente el lenguaje de todos los días, quizás también con la idea de que ese es el lenguaje del pueblo. Sin embargo, el intento no resulta muy afortunado porque, a mi modo de ver, no se tiene conciencia de que el paso de la oralidad a la escritura no consiste en un simple poner por escrito lo que ya está dicho y elaborado en la oralidad, sino en un cambio total de sistema semiológico, con cambio no sólo de signos sino también de códigos, de situaciones comunicativas, probablemente de destinatarios, etcétera, y que por tanto los recursos propios de la oralidad tienen que ser de algún modo reemplazados por recursos del nuevo sistema. Esto hace de la obra un objeto bastante desarticulado, de estructura débil, que sólo ocasionalmente se sostiene como narración.

Así, por ejemplo, hay una historia más o menos bien contada, que no es una cosa del otro jueves pero que al menos tiene cuerpo de historia: un empleado de la tienda fulana, de don Sulano, al bajar de un estante pisa un clavo, el pie se le engangrena y en un par de días muere. Creo que la brevedad y el estilo escueto resultan eficaces. Sin embargo, lo que relampaguea por su ausencia es la continuidad: en el mismo trozo de escritura, sin que medie siquiera un punto y aparte, brota repentinamente el cumplido meloso para el gobernante en turno, despreocupado ya el narrador por la eficacia de la narración. Lo primero es lo primero, parece decir.

¿De qué modo aparecen las expresiones orales supuestamente del habla popular en el texto de Enrique Contreras? De diversos modos: uno de ellos es la aparición a rajatabla, venga o no al caso:

Todas esas fincas (...) han sido demolidas por el pico y la pala, para darle paso al movimiento constructivo iniciado por el que fuera Gobernador del Estado Gral. Abelardo L. Rodríguez, que Dios guarde muchos años por vida de la que más quiero, para que los riquitos de mi tierra aprendan pa'qué sirve el dinero, y no tengan la morralla enterrada en una olla en el rincón de la casa, o lo que es lo mismo: "que no se hagan como los tanates de los cochis... atrás".

Pero el uso de ese lenguaje no significa que el autor no sepa desconfiar con cierta frecuencia de las "clases bajas": "porque en ese entonces no había tanto 'clavel' de los empleados, y los patronos depositaban su confianza en los dependientes (p.64) *Lo mismo que ahora...*" Pueden aparecer defectos de estilo, repeticiones innecesarias, pero el mensaje ideológico es claro y nunca se pierde. Desde luego que la desconfianza no tiene por qué hacer menos a la nostalgia, porque si bien es cierto que nosotros hablamos con palabras distintas a las de la clase alta, ello no nos obliga a pensar de una manera demasiado distinta.

No obstante, también puede aparecer el relato de un hecho triste como la muerte, pero asumido con el sentido común y la filosofía del que no se rebela contra lo inevitable. La muerte, por tanto, no necesariamente está reñida con el tono festivo, y ese no parece un rasgo muy propio del pesimismo retórico de las clases altas. Esto se ve en el relato del suicidio de 'José María', en la p. 64.

Otra característica del estilo de Contreras o, mejor dicho, una preocupación que aparece frecuentemente en el texto, es la de destacar la importancia de las familias importantes, la honorabilidad de las familias honorables, la riqueza de las familias ricas, aunque también acostumbra criticarlas, y por lo general de manera lúcida.

Lo que sí parece habitual en los textos de corte popular es la ausencia de "moralina": al autor no le cuesta trabajo confesar que de chamaco robaba fruta en las huertas de las familias ricas, en compañía de los propios hijos de éstas o de otros chamacos. También es efectivo el recurso de cambiar de actitud en el momento de ser "cachados con las manos en la masa": "los frutos de sus cochinos árboles".

Como procedimiento de escritura o estrategia del relato o mera técnica de la narración, se recurre a la descripción de algún barrio de la ciudad, mencionando casa por casa, casualmente de gente notable. El libro, en general, es un texto bastante desarticulado, una retahíla de datos o descripciones o recuerdos o relatos que se van ordenando a como van saliendo, es decir, sin ningún orden, a como el mero recuerdo o el hilo de la plática los va poniendo.

Algunos trozos se caracterizan por la utilización de giros muy propios de la conversación, es decir, de la oralidad, y habitualmente se trata precisamente de la oralidad popular. Aunque también, con toda comodidad, estos giros pueden alternar con ciertos otros supuestamente elegantes, pero no tales cuales sino ironizados o distanciados: *Me acuerdo muy requetebién que a pesar de que yo era muy requetebuqui, que la que fue su señora esposa era la muchacha más preciada del bouquet hermosillense. La bucada nos*

*arremolinamos a ventanear para vicentear mejor la pareja. La muchacha portaba bellas arracadas pendientes de sus no menos hermosas orejitas de ángel, haciendo juego con su juvenil hermosura dándole una apariencia netamente oriental. Nuestros pensamientos de niños nos transportaron al Edén al contemplar aquella muchacha tan bella, quedándonos como quien ve visiones por vida de Dios, tan bonita así era... pero ni modo. El tiempo avanza y a los asistentes a esa fiesta nupcial, les comienza a caer la nieve en la maceta, si es que ya no la tienen blanca... y que "liase".* (p.64). En este párrafo, creo, no es difícil percibir ciertos excesos o recargamientos de color: por ejemplo, cuando dice 'vicentear' inmediatamente después de 'ventanear', como tampoco el ya mencionado tono de oralidad, que es especialmente notable en expresiones como '...pero ni modo' (que parece dejar la frase incompleta) o 'si es que ya no la tienen blanca' o 'y qué liase'.

En otras ocasiones, se hace referencia a disposiciones gubernamentales de tipo clasista sin que se perciba ironía o distanciamiento: *Al terminar la calle de La Carrera está la huerta de don José Monteverde, que dentro de poco tiempo será fraccionada, si es que ya no lo ha sido, porque para esa parte de la ciudad hay la intención de construir elegantes residencias.* Digamos que no es necesariamente clasista, pero sí acritica la visión del narrador.

Sí es frecuente el uso de expresiones desprejuiciadas en relación con el robo de frutas en las huertas, y en esos casos el relato es más eficaz como relato: *A esta huerta le cata muy seguido la palomilla cuando nos hulamos de la escuela, atrincándonos toda clase de frutas y flores, vendiéndoselas estas últimas a las mujeres 'malas' que vivían en la calle Chihuahua, y pa' cabar de remachar el clavo nos llenábamos el seno de lo que podíamos vendiéndoselas a los amigos de las carretitas ambulantes, con el producto de la venta nos pintábamos para el circo de los títeres.* Hablando de mujeres 'malas', es obligado pasar enseguida a hablar de guardarse cosas 'en el seno'.

Después volverá sobre la vieja idea de que todo tiempo pasado sí fue mejor: *pero en ese entonces las huertas no eran cuidadas por hombres armados de ametralladoras como ahora; cuando más nos daban un chiflido y como codornices nos perdíamos entre el yerbal* (p.65). Eramos ladronzuelos de fruta, pero a final de cuentas éramos gente buena, no criminales como los de ahora.

Algunas veces el autor muestra poca preparación formal: *sútil* en lugar de *sutil*, pero enseguida hace una cita de canción popular (*de jacaranda en flor*) que comenta con suficiente ironía: (*canción que anduvo de moda entre los cursis de mi tierra*). En general, el autor da muestras de poseer una mirada mucho más crítica que la de sus colegas sonorenses de la misma época, al menos respecto del

lenguaje: *ejecutando lo mejor de su repertorio... como decían los programas de los circos* (p.65). A cambio, puede espetarnos 'muy enseguida': *benedito sea Dios, como pasa el tiempo por vida de Dios*.

No es extraño tampoco que nuestro autor hable de más. Con frecuencia da muestras de no saber dónde termina un chiste y comienza el otro, o, mejor dicho, dónde termina un chiste o una buena anécdota y comienza el aburrimiento: *Don Antonio Arriola era el único músico en toditito el mundo que tocaba dormido o medio dormilón, que para el caso viene siendo lo mismo*.

...le pega una 'mordida' que varía 'asegún' el cliente; si se trata de un trabajador la 'mordida' es grandota, y si ve que quien guía el coche es de posibles, la 'mordida' es leve siendo que debía ser al contrario. Pero sucede esto porque el mordelón teme que en un carro elegante se encuentre con un manda más, y lo despache a la china... hilaria. (p.66)

En el primer caso, el exceso está dado por la frase subrayada y en el segundo por la frase que se inicia con "pero sucede..." Todavía más, la última parte de esa frase contiene un exceso adicional: el de agregar el "chiste" de la expresión "china... hilaria". En el primer caso, el exceso es también el de echar un "chiste" más sobre el ya contado. No está por demás observar que en este aspecto el texto cómico y el literario se identifican: uno y otro se arruinan con el exceso de palabras.

Si ustedes me lo permiten pasaré por un ratito más por la Plaza de Armas o Plaza Zaragoza. Por el lado S.O. de ese pasco y en la pura esquina se encontraba la cantina de don Pablo Rubio que se llamaba la *Maison Doree* (sic)... *que seguramente es nombre francés ya que nosotros pronunciábamos ese nombre, de acuerdo con la escritura...*

Se ve el diseño de la narración, ésta sigue el mapa de la ciudad. Se ve también que muchas expresiones son vaciadas de su contenido semántico y utilizadas en su función fática: "ya que" no es un enlace causal sino una mera forma de seguir adelante con la conversación.

Una vez establecido que el valor de verdad es un valor estético --y considerando además que este mismo valor es todavía más importante en los textos históricos--, la historia es más científica --y las narraciones más valiosas estéticamente-- en la medida en que los hechos narrados están más cerca de nosotros, puesto que entonces podemos comprobarlos por nosotros mismos, o, cuando menos, es más probable que el autor haya visto las cosas con sus propios

ojos. Tal parece que los autores sonorenses no han oído hablar de procedimientos para probar la veracidad o probabilidad de los hechos que vayan más allá de la observación directa, o sí han oído hablar de esos procedimientos pero no les inspiran mucha confianza.

En la página 69, don Enrique Contreras --en este caso no puede ser llamado El Chiludo-- dedica un panegírico a Don Luis Emeterio Torres, insigne soldado que como don Porfirio luchó exitosamente contra los imperialistas y que, también como don Porfirio, una vez en el poder se convirtió en el peor enemigo de las clases populares, especialmente los indígenas. Tiene a su favor --y esto es lo que destaca Contreras-- que no murió rico. Al triunfo de la revolución se exilió en Los Angeles, California y cansado y viejo se vio obligado a trabajar. Con todos los méritos que pudiera haber tenido, es claro que la defensa de Luis Emeterio Torres no puede provenir de un hombre identificado con lo popular.

Pareciera que el carácter popular de Enrique "el Chiludo" Contreras se reduce a su falta de corrección gramatical, a la presencia constante del estilo oral, pero no se manifiesta en la expresión explícita de sus ideas, sino cuando ocasionalmente no se muestra moralista. En la página 70, un párrafo se inicia con un sintagma adverbial que parece permanecer por siempre a la espera del verbo:

*Muchos años antes de todo esto que acabo de narrar; episodios salientes de personas que en alguna forma figuraron en el desarrollo histórico de mi tierra, y que en alguna ocasión llevaron las riendas del gobierno del Estado con el beneplácito de unos y repudiados por otros, la cuicada pasaba lista de presente a un costado de palacio, siendo comandante de policía El Negro Morales y Cabo Atilano Fuente (sic), habiendo sido éste uno de los elementos más conscientes con que contaba el cuerpo policiaco en esa época. . . (sic) p.70*

Queda por verse si el lector destinatario de estos textos, el lector habitual o común, recibe un texto como éste sin dificultad, es decir, si puede recibir este texto escrito como si fuera un parlamento oral y suplir de algún modo la escasez de marcas sintácticas.

Por otra parte, es fácil notar la coexistencia de la sintaxis oral con el léxico escrito y hasta solemne: "figuraron en el desarrollo histórico", "llevaron las riendas del gobierno", "con el beneplácito de unos y repudiados por otros", "uno de los elementos más conscientes", "el cuerpo policiaco" no son desde luego términos del habla oral. Esta coexistencia es en realidad una característica del texto de principio a fin.

"por lo cual nosotros los llamábamos de 'espérate tantito'... p.70

es la historia de un chiste y no un chiste en sí mismo, pero de ello no parece ser conciente el autor. Este, me parece evidente, quiere hacernos reír, es decir, quiere contarnos un chiste, pero en lugar de ello nos cuenta *la historia de un chiste* y es por eso que nosotros no nos reímos. En otras palabras, la gracia que pudiera existir está allá en el momento en que los chicos llamaban a esos fósforos 'de espérate tantito' y no ahora en que Contreras nos hace a nosotros el relato. En general, contar la historia de un chiste en lugar de contar el chiste mismo, es un poco una forma de decirnos 'prepárense a reír que les voy a contar un chiste', es ignorar la importancia de la forma, es creer que el 'contenido' basta (en el sentido común y corriente de la palabra *contenido*). Quizá esta sea una de las características fundamentales del *costumbrismo*. Al escritor costumbrista parece suficiente mencionar 'la camisolita bien limpia y planchadita', 'los zapatos dados de bola', 'sus pistolas de diferentes calibres' y 'todas sus chivas' p.70 para que nosotros solos elaboremos las imágenes y las llenemos de significado o, mejor dicho, de vida. El costumbrismo es siempre una relación entre 'iniciados', entre personas que comparten casi totalmente los códigos y los contextos más específicos.

Cada cuico tenía su escalerita, su buen capote con su respectivo cucuruchu para cuando lloviera, su pito pa'dar las horas y su macito de fósforos, de aquellos fósforos que tenían azufre en la macetita y que se estaban una eternidad para encender, por lo cual nosotros los llamábamos de 'espérate tantito...' Cada macito tenía cien fósforos y valía en los changarros cinco fierros p.70

En el costumbrismo hay un aprecio por el dato exacto, suele estar vigente el valor de verdad. Por eso se desciende con mucha frecuencia hasta el menor detalle, para que el lector se regocije con la comprobación. El mayor placer se deriva de ésta y se manifiesta con expresiones como "¡es cierto!", "¡así eran (o son) las cosas!". El párrafo continúa de la siguiente manera:

Como en ese entonces también había crisis; consecuentemente con este detalle los capotes apenas les llegaban a las 'nalgas' y por lo mismo no atajaban ni los 'pedos', que los cuicos de antes, como los de ahora, se los echaban muy seguido. La escalera reglamentaria les era muy útil para subirse a prender los faroles puestos en las esquinas, y cuando no había aceite 'ai' estaban las copechis alumbrándonos pa'seguir adelante por esas calles de Dios...(ibidem)

Como puede verse, hay un cambio en cuanto al valor de verdad. Ya no importa la comprobación del dato sino la pequeña 'carnavalización'. No importa saber con exactitud el largo de los capotes sino el hecho de que no alcanzaban a cubrirles las nalgas, y no importa la veracidad de que aquellos cuicos, como los de ahora, se tiraban pedos, sino el objetivo de dirigir la atención hacia este hecho. Tampoco interesa saber cuál era el verdadero modo de alumbrar las calles, sino hacer ironía con la proximidad de la naturaleza que es falta de civilización. Creo que estas simples diferencias son esenciales para conformar las distintas calidades de los párrafos puramente 'costumbristas' y aquellos otros que resultan más vitales y eficazmente narrativos.

a donde iban los creyentes a darse golpes de pecho, como don Pedro Munguía, arrepentidos de algún madrazo que le habían echado a su comadre p.70

Es notable la mención de un hecho como ese, solamente a manera de ejemplo: ¿es un hecho real? De cualquier modo, en el texto se convierte en otra cosa y da lugar a connotaciones no habituales en los textos de este tipo. No hay aquí la chatura habitual de la prosa "informativa".

de eso se ha de acordar muy bien Nachito Torres, que en ese tiempo ya le entraba a la repostería... p.70

¿Hay ironía o doble sentido en la expresión? No podemos saberlo. Sin embargo, este es otro caso de lectura posible quizá no prevista. Podemos entender que "entrarle a la repostería" significa otra cosa.

esta inmensa mole es la sede de la arquidiócesis de Sonora p.70 (pie de grabado)

Hay cierto matiz irrespetuoso, quizás no conciente

En la construcción de la segunda torre se mató un albañil que se cayó de uno de los andamios más altos, cayendo al suelo y haciéndose poco más o menos como una tortilla mal hecha... De la misma torre y según dicen los de esa época, se dejó caer un Cura con el propósito deliberado de abandonar esta vida, lográndolo con creces, pues su cuerpo quedó como el del albañil, o peor, porque se dejó venir como de rayo... p.70 (pie de grabado)



Podemos tomar este párrafo para ejemplificar los descuidos más frecuentes de este escritor: en la parte referente al albañil, los dos gerundios y las dos formas del verbo hacer. En la parte referente al cura, el exceso de los dos últimos renglones. El autor no alcanza a percibir lo mucho que mejoraría el texto si lo detiene en "lográndolo con creces".

Esta segunda torre fue construida cuando el obispo Valdeespino y Díaz, era jefe de las operaciones católicas en el Estado p.71

Original, ingenioso ¿verdad? Enseguida:

Costó mucho dinero *pero* fue construida idéntica a la otra torre, es decir, a la primera p.71

Esta lógica, este juego de oposiciones, y la falsa precisión de la frase final, resultan finalmente retóricas, creación de algunos efectos ficcionales, no del todo fatuos.

Después viene, con un recurso léxico, una tonalidad supuestamente popular: "con una vistosa cruz de gas neón *en merito* arriba de la cúpula" p.71, para terminar el párrafo con una típica interferencia de ideología dominante: la vieja idea de que el tiempo pasado fue mejor. p.71

La referencia a *La Cohetera, mi barrio* es bastante clara desde un principio pues empieza como tratando de enmendarle la plana a Agustín Zamora ("Los del barrio de La Cohetera no soplaban porque eran puros pájaros que al volar se cuachaban" p.71). Después muestra su simpatía por el barrio y por Zamora y hace mención directa y elogio de la obra de éste p.72.

En estas dos páginas, por otra parte, se agudiza el carácter más que costumbrista localista de la narración: listado de nombres propios que obviamente no dicen nada a quien no los conoció o no conoce a sus familias.

La cervecería no producía suficiente líquido para tanto tragón, y andando el tiempo decidieron construir el flamante edificio que hoy ocupa, el cual ha venido siendo ampliado de acuerdo con las necesidades de la producción, y *tener suficiente cerveza para dar de 'beber al sediento'...*" p.73

El problema sintáctico puede ser presencia de la oralidad o quizás un simple defecto de construcción, esto no está claro.

pero no crea la gente que con aceite de lámpara... somos tan brutos p.73

¿Y por qué no habría de ser aceite de lámpara? ¿Será bruto pensar que se trate del mismo aceite? ¿O hay alguna precipitación al establecer esa conclusión, que pudiera percibirse como consecuencia de la proclividad a tener a la gente por bruta? "La gente" desde luego es la chusma, la que no tiene nada que ver con los individuos de la élite.

Las crónicas agrupadas en este libro de Enrique Contreras se elaboraron poco a poco, para publicarse en una publicación periódica, como las de Valdemar Barrios Matrecito. Pero en las de Contreras sí pesan las repeticiones. "Adió", por ejemplo, casi nunca viene al caso. p.73

Por otra parte, pero también por contraste con Barrios Matrecito, a Enrique Contreras con frecuencia se le pasa la mano en el número de palabras que utiliza para decir las cosas. En la historia de las "conecas", por ejemplo (p.75), es evidente que el último párrafo es la mejor manera de arruinar los efectos narrativos que hubiera podido lograr.

En todas partes se cuecen habas y hay de todo como en botica 76

Podría parecer excesivo juntar un dicho con el otro en tan poco espacio.

comparándolos con los sueldos fabulosos que ahora ganan estos amigos (los diputados) ya se pueden dar cuenta mis estimados lectores, la enorme diferencia que existe pues... 76

otra vez el pasado mejor, pero esta aparición de la idea la hace sacrificando totalmente el hilo de la narración

La boda homosexual de Romulito y el Gaonita es una de las historias mejor contadas del volumen. Ello no quiere decir que no tenga sus respetables defectos narrativos, sino solamente que en comparación con los demás relatos incluidos en la obra, éste es uno de los más eficaces. ¿Cuáles son las razones de esta eficacia relativa? Me parece que el mero tratamiento del tema es ya un acierto y una contribución al logro de sus buenos efectos, pues reduce considerablemente --sin llegar a eliminarla por completo-- la compulsión moralizadora de ésta y de la mayor parte de las obras de la literatura sonorenses. El tratamiento del tema de los *invertidos* es de algún modo y hasta cierto punto una *inversión* de valores (no muy decidida pues hay por lo menos una marca desaprobatoria). A pesar de una introducción francamente moralizadora --que sin embargo se salva por el interesantísimo colmo de postular que los "jotos" de ahora no son como los de antes, es decir, por la interesantísima derrota del machismo a manos de la nostalgia--, en el cuerpo mismo del relato casi

desaparece la censura y en cambio prevalece la intención de narrar una historia divertida --e invertida-- con una simpatía no moralista por los personajes. ¿Mediante qué rasgos textuales determinamos esas características? El cuerpo central de la historia se inicia con el planteamiento del respeto que se ha ganado Romulito como cocinero (que la voz narrativa muestra compartir) y continúa con la historia de Patas de Abanico, un homosexual "alto y grandote, viejo y feo pa'cabarla de fregar", del cual se dice "a este pobre gallo nadie le hacía la rueda porque con su presencia asustaba a los mayates". No cabe duda de que es acertada, como recurso narrativo, esa doble inversión: el homosexual pasivo es un *gallo --pobre pero gallo--* y los activos --que, como se sabe, no son homosexuales sino muy hombres-- son asustadizos. El uso del adjetivo *pobre*, la calificación del *gallo* con ese adjetivo, es también un acierto, ya sea porque compromete afectivamente a la voz narrativa o porque la compromete con el carácter ficticio de su discurso. Es decir, por esta vez, el narrador sí se cree su ficción: el carácter de ésta obliga a la compasión, independientemente de que el autor, "en la vida real", la sienta o no. Un acierto más de este mismo tipo se presenta en la primera línea del mencionado cuerpo principal: el narrador se refiere a los homosexuales como *el otro sexo* ¡y no usa comillas para ello! Después de Patas de Abanico viene una digresión que no alcanza a aflojar demasiado el relato, quizás porque no es muy larga. Vuelve a la historia con las siguientes palabras: "Bueno, como íbamos diciendo... El barullo de los frescolines con los 'mayates' del cual me separé un poco en su narración", en las cuales podemos ver un claro distanciamiento de la voz narrativa con respecto a sus personajes, es decir, aquella siente la necesidad de mostrar que la simpatía por estos no es total. Y continúa: "era en casa de Romulito con motivo a que ese día se había 'casado' con un tipito venido de por allá del interior del país, y a quien apodaban 'Gaonita', siendo vago consuetudinario y lépero de siete suelas que no salía de los billares y cantinas haciéndola de coyotito cachuco". *Vago consuetudinario y lépero de siete suelas* es una excelente caracterización de Gaonita, sobre todo porque después va a venir la ternura y el enamoramiento verdadero de Romulito. El encuentro de estos dos caracteres opuestos es uno de los elementos generadores de la tensión que reclama el relato. Pero delimitar al vago como *consuetudinario* es un acierto adicional: hay vagos ocasionales y vagos de todos los días, la diferencia entre unos y otros es meramente de cantidad y no de alguna cualidad moral que los diferencie en esencia o en absoluto. No es difícil entender que la mayoría de nosotros, las personas *normales*, quedamos ubicados en la primera categoría (¿no sería esta una mirada que de algún modo correspondería a la de la cultura popular?). La frase de

enseguida ("Gaonita se mantenía en los billares y explotando el físico con los de 'aguaruto'..."), a pesar de que difícilmente podría ser más defectuosa, tiene la virtud de abrir o hacer transparente la expresión, bella pero misteriosa, de *coyotito cachuco*: quiere decir que Gaonita se dedicaba a *explotar el físico*, es decir, a la prostitución.

La semirepetición del lugar en el que se la pasaba Gaonita es doblemente defectuosa; primero, porque es una repetición completamente innecesaria puesto que acaba de ser indicado ese lugar y, segundo, porque no es completa y por tanto sugiere que no se trata del mismo lugar. La conjunción es también innecesaria y estorbosa. *Con los de aguaruto* es una expresión mezquina porque lleva a la escritura una frase prejuiciosa que en la oralidad puede ser tolerable pero no en la escritura: *Aguaruto* es un pueblo de Sinaloa que al parecer equivale a Ures, en Sonora, o a Guadalajara, hablando en términos de país, lugares de los que se dice --desde luego en broma-- que tienen muchos homosexuales o más bien que ahí todos son homosexuales. La oralidad tiene recursos para mostrar que la expresión es humorística y en un momento dado de simpatía. Pero si esos recursos no se transfieren de algún modo a la escritura, la expresión se rigidiza, se vuelve seria o tiende a ello y como consecuencia tiende a volverse absurda y agresiva contra un grupo social. Este carácter negativo de la expresión reduce, a mi juicio, las posibilidades de efectividad narrativa, puesto que --hablando en términos de la teoría de la información-- genera *ruido*. En mi opinión, no es descabellado retroceder un poco en el camino y plantearse de nuevo una pregunta como la siguiente. ¿hasta qué punto y en qué medida una idea prejuiciosa, que comporta una agresión contra un grupo social, como elemento ideológico separable --es decir, no integrado a la estructura del texto narrativo--, que representa más la voz del autor que la de los personajes o el mundo de la obra, puede contribuir a la generación de efectos estéticos?

El texto continúa de la siguiente manera:

Un día de tantos se lo presentaron a Romulito en un bailecito de arrabal, compuesto en su mayoría de sodomas y sodomitas, y desde ese inesperado encuentro en el baile, nació el romance que los condujo al 'matrimonio', y después de algunas visitas de cajón que Gaonita hizo a su 'futura' decidieron casarse, para no andar con muchos barullos" p.76

Lo primero que vemos en este fragmento es el tono de familiaridad con el que se habla de la fiesta, es decir, se nos transmite la idea de que un baile así no era un acontecimiento extraordinario ni demasiado escandaloso en el Hermosillo de

1907 (¿no es acaso verdad que la cultura popular tiene mucha más capacidad para tolerar a delincuentes, locos, homosexuales y todo tipo de 'raros'?). Enseguida observamos el acierto humorístico, discreto, no ostentoso, de tomar la expresión *sodomitas* como si fuera un diminutivo. Como ya hemos visto, esta discreción humorística no es frecuente en Contreras, como tampoco es habitual en el conjunto de la obra una sutileza como la que aparece unas líneas más adelante. Me refiero a lo siguiente: líneas arriba señalábamos el recurso de enfrentar caracteres opuestos para generar la tensión que el relato exige. Pero el acierto no consiste en el enfrentamiento mismo o no sólo en este sino en la manera convincente de presentarlo. Un enfrentamiento burdo, demasiado esquemático, no lograría ese grado de tensión que se necesita. Decir explícita y directamente que Romulito era un romántico --del mismo modo que antes se dijo que Gaonita era un lépero-- no hubiera sido lo adecuado. Lo adecuado es decirlo de manera sutil (la sutileza en este caso consiste en abrirle la puerta a la participación del lector): "desde ese inesperado encuentro en el baile, nació el romance que los condujo al matrimonio", como si el romance fuera creación equilibrada de las dos partes, como si la voz narrativa declarara imparcialmente lo que ve. Somos nosotros los que nos damos cuenta, sin necesidad de que el autor nos lo "diga" --porque tenemos presente que Gaonita es *un vago consuetudinario* y *un lépero de siete suelas*--, los que nos damos cuenta de que el único romántico es Romulito. *Visitas de cajón* no es una expresión elegante pero sí eficiente para denotar y connotar la voluntad de cumplir un ritual de noviazgo, que culmina con la no menos ritual toma de la decisión de casarse, cuya motivación ("para no andar con muchos barullos") --la parte más connotativa del párrafo-- revela que: 'se quieren a la buena'; Gaonita se comporta lealmente, como todo un caballero, que se muestra enamorado y está dispuesto a cumplir con lo que el honor de 'ella' merece (quizás lo más interesante es que esta parodia funciona para el caso de las relaciones de pareja entre hombre y mujer, pero también de algún modo para la misma pareja homosexual), para cerrarle de una vez por todas el paso a probables habladurías si por acaso establecieran una relación no apegada a la moral, etcétera.

Ofició en la ceremonia nupcial un briago que tenía una 'botea' de pisto en la mano, y cuando los novios pusieron las rodillas en una elegante 'alfombra de petate' para recibir la bendición nupcial, el oficiante muy serio en su papel, roció las macetas de los contrayentes con un poco de mezcal del bueno, diciendo a toda la concurrencia que entre él y los presentes, declaraba a la pareja bien casados, asimismo suplicó a marido y mujer y demás participantes de la ceremonia que siguiera el

fiesta... como dijo el indio p.76

Líneas arriba decíamos que, de algún modo, el simple tratamiento no moralista del tema de los llamados *invertidos* es ya una inversión de valores. Pero la boda entre homosexuales es francamente carnavalesca: la ceremonia sacramental y solemne es eficientemente ridiculizada hasta por el final súbito del "sacramento" propiamente dicho, pues se pone en evidencia que lo que de verdad importa es la fiesta y el relajó.

La *botea* cumple una doble función y eso es bueno narrativamente hablando: está en las manos del briago porque es briago pero también porque es el oficiante, y el *pisto* es una agua bendita muy mejorada. Las comillas son inoportunas (por aquello del compromiso con la ficción) pero muestran la intención del narrador en cuanto a su concepción de sí mismo: el sabe que la palabra es incorrecta y si la deja sin comillas podría no notarse su saber. *El oficiante muy serio en su papel* es un *decir* cuando fuera mejor un *mostrar*. No conviene que nos diga que está serio sino que nosotros veamos que está serio. Que el mezcal sea bueno y no corriente muestra precisamente la seriedad de la ceremonia, otros detalles podrían complementar a éste. *Bien casados* alude al cumplimiento de las normas jurídicas y religiosas que en el caso son pertinentes y el *suplicó* marca en realidad la cortesía y respeto con la que el oficiante trata a los contrayentes. El comentario final del párrafo (*como dijo el indio*) está fuera de lugar en sentido literal: su lugar sería la voz del oficiante en el momento mismo en el que dijo *que siga el fiesta*. Trasladarlo al momento de la enunciación hace confusa la expresión: casi surge la pregunta ¿cuál indio? Para el lector de Sonora --en principio el destinatario de la obra-- la aclaración es completamente innecesaria pues todo mundo sabe que yaquis y mayos tienden a confundir los géneros del español, pero tengo la impresión de que a otro lector no se le informa gran cosa con esa frase final. Me parece que en este caso, ahora sí, hubiera sido más eficiente el uso de comillas.

El jolgorio de la boda estaba en todo su esplendor y apogeo, con muchas linternas de petróleo por todas partes; velas de diferentes calibres en el corredor y en la cocina. Había mucha cerveza y lonchis a granel; algunas simpáticas y nuevas 'muchachas' fueron presentadas a la 'selecta' concurrencia, quedándose todos atónitos al contemplar aquellas 'hermosuras', que no eran conocidas de los asistentes a este bochinchi. Todo iba a pedir de boca, y el baile con fonógrafo estaba a todo meter y encantados de la vida toda la 'mayatada'; cuando en un derrepente les

cayó la 'polecía' a rechinar la borrega y arrió con todos pa'la cárcel... Frescolines y 'mayates' fueron saliendo de la casa de Romulito y formados en medio de la calle, las 'muchachas' LLORABAN A MOCO TENDIDO como Magdalenas y los 'mayates' revoloteaban alrededor, tratando de conformar a las 'muchachas' con quienes estaban tan agusto... ya lo creo Chuy. p.76

Se puede decir que la descripción es bastante buena. Las lámparas de petróleo y las velas dan ambiente de época y la abundancia de ellas el esplendor de la fiesta. La aplicación de *diferentes calibres* a las velas es un acierto adicional porque la metáfora está más o menos oculta. Se obliga a pensar en el distinto grosor de las velas y, *veladamente*, en ellas como balas. Ponerle a la fiesta el atractivo de 'muchachas' nuevas y simpáticas, bellas y desconocidas para la mayor parte de los asistentes, redundó en aquel momento en beneficio de éstos y en el presente en beneficio del relato. El fonógrafo da ambiente de época pero no se entiende la mención exclusiva de *la mayatada* cuando se dice que estaban encantados de la vida. *A rechinar la borrega* tiene la gran virtud de incorporar a la voz narrativa la voz de los asistentes a la fiesta. Las mayúsculas para el llanto "de moco tendido" son un desperdicio de recursos y la comparación con Magdalenas un encimamiento de figura que resta fuerza a la expresión, pero esta debilidad no se nota gran cosa gracias al acierto de enseguida: regresar la figura de *mayates* a su original status de insectos que revolotean alrededor de las 'muchachas' tratando de conformarlas. *Con quienes estaban tan agusto* tiene de nuevo la virtud de incorporar la voz del otro, pero en esta ocasión a la voz narrativa ya le dio miedo y por eso decide, inmediatamente, distanciarse: ... *ya lo creo Chuy*. En el siguiente párrafo, sin embargo, vuelve, a incorporar la voz del otro:

Quien sabe quien, *algún papanatas* quiso *aguadearlos* la fiesta y dio pitazo a la cuicada y ésta, ni tarda ni perezosa en tratándose de arriar a unas pobres 'muchachas', se presentó a pie y a caballo. En la alcaidía a uno de los enfiestados se le cargó más el asunto, siendo acusado de 'desoluto', briago y rejiego; además le echaron la culpa de querer morder el caballo del Cabo de la 'polecía', terminando así la boda del pobre Romulito que después de una rumbosa fiesta, fue a pasar su luna de miel con su adorado tormento viendo la luz por cuarterones. A Gaonita me parece que lo desterraron de aquí para que no anduviera alborotando el cotarro y... después de la tempestad vino la calma; salió Romulito de la cárcel junto con las demás muchachas y todo volvió a su

habitual quietud.

La acusación contra ese al que se le cargó la mano queda bien descrita con esos términos de '*desoluto*', pero sobre todo con el de '*rejiego*', que tiene forma de asimilación a '*briago*' pero también la connotación de resistencia no sólo a la ley sino a requerimientos sexuales. Hay pues una levisima insinuación de que mientras se le está acusando de '*desoluto*', la polecia está tratando de aprovecharse sexualmente de su '*desolución*'. Es interesante que teniendo la insinuación un origen tan modesto como la mera cercanía fónica de '*briago*' y '*rejiego*', las consecuencias semánticas sean tan importantes. Esa mordida al caballo es historia aparte que por ahora dejaremos así. *Su adorado tormento* es una frase hecha que se ajusta bien a las necesidades del caso presente. *Ver la luz por cuarterones* parece otra frase de ese mismo tipo que sin embargo estaría bien aplicada: tener que ver la luz por unas ventanas altas y pequeñas da una buena idea de lo que significa estar en la cárcel. El destierro de Gaonita es la contraparte de su '*atractivo*' extranjerismo: por un lado muestra que llegado el momento de imponer el orden "*metiendo en cintura*" a los desbalagados, cuenta mucho tener los derechos de la ciudadanía sonorense o no tenerlos; pero, por el otro, entendido que Gaonita no era otra cosa que un vago consuetudinario y un lépero de siete suelas, quizás con el destierro se le brindó la oportunidad de librarse muy pronto, sin tener que asumir ninguna culpa, de un compromiso que en otras circunstancias de todos modos no hubiera durado. La única víctima, realmente, viene siendo Romulito. *Alborotar el cotarro* es también una expresión doblemente acertada: se ajusta perfectamente a un grupo de marginales a los que se les tiene cierta consideración, pero esta es mayor cuando ellos se portan bien y no es bueno para nadie pero sobre todo para la policía que alguien vaya a provocarlos. El último párrafo cierra perfectamente la historia: confirma que Romulito es un romántico y es la única víctima de todo el incidente y se reincorpora a la voz narrativa la voz del personaje protagónico, así sea en la manifestación de una conclusión meramente ideologizada, que en este caso por cierto resulta parodiada:

Romulito ya no volvió a enamorarse de '*naiden*' consagrándose a su cocina, decepcionado de este mundo traidor que tan mal le pagó, viéndose abandonada por el único hombre a quien de veras había amado... ¡qué baqueta Dios mío!

Esta historia apenas ocupa dos páginas de las 250 que tiene la obra, y a nuestro juicio, como ya dijimos, son con mucho las mejores dos páginas. La razón de



ello, para decirlo con pocas palabras, es que estas páginas sí tienen estructura. Los elementos que constituyen el relato están perfectamente enlazados entre sí y se determinan mutuamente los unos a los otros. Para decirlo en los términos de Lotman, los elementos pertenecen simultáneamente a varias estructuras que se entrecruzan y de este modo se reduce la predictividad y se aumenta la capacidad para transmitir información. Una consecuencia de esta complejidad estructural, comprobable pragmáticamente, es la relativa abundancia de comentarios, descripciones, interpretaciones que uno puede hacer con un texto de estas características, en comparación con la escasez de las mismas respecto a un texto de estructura muy simple.

En otras partes del texto los aciertos son muy esporádicos. En la siguiente frase, por ejemplo:

esta piedra bola, chica y grande, se 'da' mucho en el río

Hay malicia literaria, pero también torpeza: las comillas en *da* son completamente innecesarias y solamente sirven para que el escritor denuncie, deleve sus recursos, lo cual no es en principio conveniente. ¿Por qué no es conveniente? Quizás porque esa develación puede ser leída como presunción sobre su inteligencia para manejar recursos, y después de ella es difícil demostrar tal inteligencia. Por otro lado, el lector siempre prefiere que no le enseñen el truco.

Volviendo a los barrios que acabo de mencionar, diré que cuando estas dos 'potencias' se unían; los matanceros y los pileños, no había poder humano que los detuviera. Por eso los pobleños le alzaban pelos a los de la banda de acá, porque sabían que los de la matanza los ayudaban con 'municiones, hombres, víveres y dinero', tal como se estila en las guerras de deveras, cuando le quieren dar a una nación o gobierno en la pura torre. p.82

En este fragmento es fácil ver lo inadecuado de las comillas y el exceso de las últimas dos líneas.

seguramente porque los tenía en su lugar... 'los tanates'. Ese día del escándalo, p.83

¡Qué manera de echar a perder recursos! ¿para qué los puntos suspensivos si después va a decir lo que supuestamente se callaba?; ¿por qué las comillas?; ¿no se atreve el autor a asumir la palabra por su cuenta?

como se acostumbra decir entre burros como yo p.82

Antes del comentario de modestia, lo que había dicho es un dicho: "hablo de su

vida, no de su muerte", con lo cual el autor parece informar muy claramente que no percibe la belleza y calidad plástica de la frase. Si la frase es bella, él no quiere asumir ninguna responsabilidad por ello. Pareciera que el autor solamente quiere usarla como una moneda.

Por otra parte, ese tipo de comentarios de modestia son frecuentes en el habla cotidiana de sectores "no cultos", no sé si populares.

La historia de Encarnación Medina está contada de manera tan escueta y fría que hace pensar en que de esa misma manera se percibe y evalúa el hecho, la muerte de un vecino a manos de un policía: esta muerte es justificada porque se trataba de alguien "muy pelionero", al que por lo visto era necesario matar "para que no anduviera haciendo mitote en esa 'pacífica' barriada..."

El primer párrafo de la p84 es una interesante combinación de sermoneo contra "las clases bajas" y ciertos rasgos naturalistas:

Otro de los meros petateros de esa barriada era el Tuchi Jiménez; pero este tenía la característica de ser muy buen trabajador, cuando no la mordía. Era como la mayor parte de nuestros obreros; que rayan el sábado en la tarde y en lugar de ir a una tienda de comestibles a proveerse para la semana entrante, se zambuten a una cantina donde dejan miserablemente toda la raya y... hasta la vergüenza. La pobre mujer con sus hijos hambrientos y sin ropa tiritando de frío, espera al jefe de la casa que lleve qué comer, y este se presenta hasta el día siguiente amaneció y bien "ogado" de borracho y sin cinco en los bolsillos, con los pantalones rompídos por el rumbo de la trasera y arrastrándose como los animales en cuatro patas, desesperado por llegar pronto a su "hogar"... ¡Dulce hogar! pero qué hogar por vida de Dios, todo por el maldito vicio del licor que los arrastra a cometer vilezas en contra de toda dignidad humana... pero allá "cos" que la "verigüen". Pero eso sí, en la cantina tienen una gritería "pior" que cien pericos, diciendo que son muy hombres y resulta que en sus casas viven como los cochis, y nunca tienen en que "cáirse" muertos, pero contentos por haber tirado a la calle su dinero sagrado del trabajo con sus amigos, y dando motivo para que sus mujeres tomen otro camino no muy honrado que digamos... Por este estilo era el Tuchi Jiménez, gastador y parrandero como Juan Charrasqueado, el corrido que anduvo de moda para muchos ignorantes que dejaban la música bella para oír esas necedades...

Como digo, esa mezcla de moralina combativa dirigida hacia las "clases bajas" y

los resabios naturalistas que no es fácil saber cómo vinieron a dar a Sonora (¿a través de Gamboa, de Vargas Vila o de quién?), son un objeto digno de análisis en varios sentidos. Diríase que la combinación de moralidad puritana con cierta lascivia más o menos morbosa no es precisamente extraña. Esa alusión a que las mujeres puedan convertirse en prostitutas como consecuencia de la irresponsabilidad del marido, me parece, por decir lo menos, sorprendente. Por un lado revela una cierta intención de favorecer a las mujeres, pero a costas de suponerlas fácilmente degradables. ¿Tiene en mente el autor casos reales o simplemente está imaginando una posibilidad? Creo que responder a esta pregunta no es lo fundamental. El hecho es que él se muestra convencido de esa "fragilidad" e inclinado a echar la culpa sobre el marido, aunque todavía no deje muy claro si lo hace por simpatía hacia la mujer o por las ganas de castigar al que en ese momento es el objeto de sus invectivas.

En esos años las aguas del río no lamían la falda del cerro como ahora, pues de ésta (la falda) a la orilla del río había una pequeña faja de terreno...

Uno se pregunta ¿por qué aparece la aclaración entre paréntesis cuando es fácil percibirla como innecesaria? Arriesgo una hipótesis: la construcción pronominal "pues de ésta a la orilla" es un recurso del habla escrita, con la cual el autor no está completamente familiarizado. Su verdadero mundo es el del habla oral. Decide recurrir al pronombre quizás porque le parece "elegante", pero enseguida se manifiesta inseguro en cuanto a las posibilidades de comprensión por sus destinatarios. Se siente más cómodo si les aclara que "ésta" es la orilla.

Esta clase de establecimientos (la cárcel), mientras más alejados se encuentren de la ciudad sería mucho mejor, y no presentarían a la vista de propios y extraños aspectos diferentes, de nuestra cultura, por su céntrica localización. p.85

Hay por lo menos tres cosas interesantes que observar en este pequeño fragmento. Una, la marcada presencia de las frases hechas, la aparición compulsiva de determinadas expresiones, como "a la vista... [de propios y extraños]". Otra, la colocación de las comas en el principio y el fin de la frase que habla "de nuestra cultura": ¿cuál es la razón de esas comas? En mi opinión, se trata de un simple error de puntuación, por lo que no hay problema si las ignoramos y pasamos a revisar entonces una tercera cuestión: la curiosa forma de revelar un "defecto". Indudablemente, el autor considera que presentar a la vista de propios y extraños aspectos diferentes de nuestra cultura ¡es un defecto!.

Mostrar solamente una de nuestras caras sería entonces una virtud. Eso es lo que el autor acaba por decir, aunque se puede suponer que no necesariamente era lo que pretendía, sino que llega a ello por simple incapacidad para expresarse mejor. Es notable la rigidez que alcanza su lenguaje con esa forma de empezar la frase: "esta clase de establecimientos" es de una solemnidad armoniosa con el resto de la cláusula y sobre todo con su final: "por su céntrica localización". En ese contexto era obligado que apareciera "a la vista de propios y extraños". El resto del párrafo no le permite al autor sino despeñarse por los barrancos de la moralina:

Lo tétrico de su apariencia bien puede infundir terror o curiosidad a la niñez; si es por lo segundo, no hay más que recordar nuestro famoso dicho: "la cárcel se hizo pa'los hombres"... Y esa misma curiosidad por conocer lo desconocido, puede influir grandemente en los jóvenes a cometer faltas graves obligando a las autoridades a recluirllos en las mazmorras de dicho alojamiento penitenciario, de donde en la mayoría de los casos, salen más refinados para seguir cometiendo delitos muy a su pesar, saliendo "peor" el remedio que la enfermedad... p.86

Es destacable la hermandad de lo solemne, lo moralino, lo clasista, lo preconcebido, el lugarcísimo común. Es destacable la defensa de las autoridades: cuando castigan a un delincuente lo hacen con pesar. Es destacable la condena de la curiosidad: querer saber es malo, ¿por qué no esperarse mejor a que a uno le enseñen lo que es correcto que le enseñen? Pero esta mentalidad no se contradice cuando también condena la cárcel, todo cabe en una ideología sabiéndolo acomodar, no importa si para ello se acude de nuevo a lo preconcebido y al lugar común: las cárceles son escuelas del vicio.

Otras observaciones a la p.86: la ociosidad es la madre de todos los vicios, el que no trabaja se pone a pensar malos pensamientos. El autor sabe mencionar la edad media, lo que en el ámbito de Sonora quiere decir manejar una cierta información que no es de conocimiento generalizado. Es un acierto cómico, quizás inconciente, el hablar de los "caciques europeos". Es de llamar la atención el obrerismo no cetemista pero tampoco panista --por tanto difícil de ubicar en el contexto sonorens-- de que da muestras el autor: los líderes sindicales son corruptos pero los patrones son explotadores, y ambos son adoradores del becerro de oro. El obrero mexicano necesita organizarse debidamente y volverse, hasta cierto punto, apolítico. Hay una curiosa mezcla de posiciones que parece terminar en una simpatía auténtica por el trabajador.

También es un acierto narrativo ponerle nombre propio al dueño del caballo al que estaban enseñando a no comer, así como el de no contar la historia hasta el final, tratándose de una historia tan conocida. Los indios son gente de razón o, mejor dicho, inditos de razón, aunque, desde luego, también son indiana. La página termina con una lista de nombres propios de personas que carecen de significación para quien no haya conocido a esas personas.

Olvidaba decir que, en la misma página 86, existe una marcada inestabilidad en los tiempos de la narración: el presente histórico alterna con el pretérito perfecto y el imperfecto de manera constante. En un mismo párrafo pueden aparecer los tres tiempos (p86). Queda la impresión de que no acaba de convencerse el autor acerca de la necesidad de trabajar ficciones, empieza haciéndolo pero enseguida se arrepiente. La descripción urbana, por otra parte, remite a Bernardo de Balbuena y a algunos libros de viajeros famosos.

Al terminar un capítulo, hace el pegoste de un nuevo tema sin importarle su absoluta ajenezada respecto a lo que ha venido planteando: lo que pasa es que quiero empezar el siguiente capítulo con estas palabras: (p.109) "siguiendo con el tema de..." (más exactamente: "bueno, como íbamos diciendo...") Como quiera que sea, esta es una estrategia narrativa, ¿no?

El egocentrismo disimulado en la colectividad: la sociedad como coartada sentimental: "mi tierra" repetido *ad nauseam*. Nunca dice *Hermosillo*. A base de repetición, el posesivo se vuelve pronombre personal. La repetición, el uso de frases 'moneda', hechas para circular ampliamente y para representar el valor de variadísimos objetos, puede ser identificada como un recurso típico de la narrativa y la lírica populares. Sin embargo, esas frases moneda de carácter popular no suelen ser autocontemplativas sino representación del mundo.

Casi hemos dicho que la boda de Romulito y alguno otro fragmento por ahí es lo único y escasisimo que vale la pena en las 250 páginas de la obra de Contreras. Hemos de reconocer que exageramos un poco. De vez en cuando se encuentran fragmentos como éste:

Cuando el gobierno del general Cárdenas convocó a elecciones, Ramón figuró 'prominentemente' como candidato a la presidencia de la república... Pasadas las elecciones se consideró candidato triunfante, abandonando Mexicali para trasladarse a la capital del país, y cuando llegó a Hermosillo ya traía su gabinete formado. De Santa Ana Mandó un mensaje al general Cárdenas, diciéndole que le hiciera el favor de mandarle el tren Olivo a Santa Ana, porque él había ganado en las elecciones manifestándole que ya había formado su gabinete incluyéndolo a él, Cárdenas. Como el tren Olivo no se lo mandaron,

repitió el colorado con otro mensaje urgente. La contestación fue nones sobre el mentado tren Olivo y que no estuviera fregando... p.138

No es difícil reconocer que es un acierto la historia de ese loco y la versión de la respuesta que le dieron. Integrar la voz oficial con la propia es desde luego un acierto.

Después de revisar gran parte de la obra, uno llega a creer que el autor carece totalmente de conciencia sobre lo que está haciendo o que no tiene ninguna opinión clara sobre su propio trabajo, pero sucede que de pronto nos sorprende con la siguiente reflexión:

Cambiando un poco de tema para que los críticos de buena voluntad opinen que mi trabajo está un poco desordenado, debo de explicar que este trabajo no está escrito como se escriben las novelas, que desde el principio hasta el fin abarca un solo tema, que el novelista tiene la precaución de hilvanar según el desarrollo de su obra, adornándola con mucha fantasía. En los capítulos preinsertos se encontrarán algunos que nada tienen que ver con otros, se comprende pues, que la mayoría de éstos no son más que narraciones de hechos sucedidos, y que todos los capítulos con raras excepciones, pueden ocupar el primer lugar o el último... lo mismo da; y 'ai' se va. p.139

Ya está dicho que uno de los recursos literarios más importantes del Chiludo Contreras es el recurso de la nómina. Enlistando nombres de personas notables nuestro autor logra algunos de sus mejores efectos estéticos. Si el lector no sabe qué personas son esas que él enlista, peor para el lector. Quién le manda no pertenecer al grupo. Quién le manda no ser siquiera un hermosillense pobre, que tiene el privilegio de sentir orgullo por la calidad de sus ricos, y si no es por la calidad no importa, podría sentir orgullo por la mera existencia de sus ricos.

El tratarse de escritores de poca o nula calidad estética no es en lo más mínimo una disculpa o una razón para invalidar nuestros argumentos. Precisamente es importantísimo descubrir que la escasez de calidad se identifica más fácilmente con los intereses de las clases dominantes.

Una muestra muy clara de las limitaciones de nuestro autor en cuanto a la creación de ficciones, es decir, en cuanto a la capacidad 'literaturizadora', la tenemos en el siguiente pequeño fragmento:

Todos los señores antes mencionados representaban a las 'fuerzas vivas' de la ciudad. Todavía no se sabe quiénes representan las 'fuerzas muertas'... p.152

La crítica a la frase demagógica es bastante buena, incluso ingeniosa. El problema para nuestro autor es que la vigencia de la misma abarca el tiempo histórico de su relato y el momento de la enunciación. La crítica política interesa porque critica el presente --con orientación hacia el futuro-- y no el pasado. Y, esta es la crítica que a él le interesa y es el origen de la discordancia de tiempos. Nuestro autor siente que dejar los dos tiempos pasados sería nulificar la crítica, dejarla toda dentro del relato y él, en el fondo, no cree en los relatos para significar sobre el presente. No pudo decir, en el primer caso, representan porque la discordancia con el relato resultaba flagrante. Ya en el último momento sí se atreve a usar el presente porque esa parte ya queda conectada con el tiempo de la enunciación. Dicho de otra manera, colocar la segunda vez el verbo en pasado sería serle fiel al relato pero no a su verdadero interés, que es el político.

## B. EL ESTILO LITERARIO DE VALDEMAR BARRIOS MATRECITO: NO APTO PARA ESCRITORES SONORENSES

La obra de Valdemar Barrios Matrecito, *Por las rutas del desierto*<sup>6</sup>, fue escrita como trabajo periodístico y se publicó paulatinamente, en la medida en que se realizaban las entrevistas a los personajes involucrados en la historia narrada. Desde esta primera publicación la obra tuvo un éxito inusitado en el Estado de Sonora, el cual se ratificó cuando se realizó la publicación en forma de libro. Esta es una de las muy pocas obras sonorenses que han llegado a tener hasta una tercera edición, hoy totalmente agotada. La primera edición es de 1975, la segunda de 1980 y la tercera de 1988, y desde 1989 se podría haber realizado ya una cuarta edición, por lo menos. Las primeras dos son ediciones de autor en tanto que la tercera es de la editorial del Gobierno del Estado.

Sería interesante averiguar las razones de tal éxito en un estado de la república que no se caracteriza por tener una gran cantidad de lectores, sobre todo considerando que el éxito se ha presentado precisa y principalmente en grupos de personas que no son los más habituados a la lectura. Los que sí tienen este hábito o los que dicen que lo tienen, curiosamente, están plenamente convencidos de que un autor que ni lee, ni escribe, ni es comentado en suplementos culturales "a nivel" estado ni "a nivel" país, no es un escritor que valga la pena o, mejor dicho, no es un escritor.

Para avanzar en ese sentido necesitaríamos diseñar un proyecto que por un lado fuera de sociología de la literatura, en el sentido de Escarpit, y por el otro de teoría de la recepción, a la manera de los autores alemanes compilados por Dietrich Rall.

Por el momento, vamos a tratar de conocer las características internas de esta obra. Para los prologuistas de las tres ediciones, las razones del éxito en cuestión son el patriotismo y el amor al terruño del autor, la ejemplaridad moral de las historias que cuenta, el valor histórico de los hechos que narra o cualquiera otra de las características que según sus prejuicios la obra tiene, pero, de ninguna manera las virtudes propiamente narrativas, es decir, literarias de la obra, puesto que según ellos la obra no tiene valor literario, ni es esa la pretensión del autor, a pesar de que por otro lado, reconocen el carácter épico de la misma. Pero es muy claro que esta afirmación se basa en una concepción que hace de la literatura una actividad ornamental que, en un lenguaje correcto y elegante, brinda solaz y esparcimiento con solemnidad y

---

<sup>6</sup> Barrios Matrecito, Valdemar, *Por las rutas del desierto*, Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 3a. ed., 1988.



decoro.

El autor, por otra parte, es una persona que no tiene la formación que habitualmente se considera culta, sino que es famoso en el Estado de Sonora como *umpire* de beisbol, y como los prologuistas no tienen elementos para reconocer la cultura del autor, terminan por caer en el lugar común de la crítica literaria que, de acuerdo con los trabajos de Martha Elena Munguía Zatarain y Rita Plancarte Martínez<sup>7</sup>, ha prevalecido en Sonora durante muchos años: el autor no conoce nada de formas literarias pero es muy sincero y tiene mucho sentimiento, por eso es que puede lograr la comunicación con sus lectores. Para ellos son cultos y escritores de verdad gentes como Alfonso Iberri, Eduardo W. Villa, Horacio Sobarzo o Agustín F. Zamora<sup>8</sup>, pero no Valdemar Barrios Matrecito.

En realidad, ni siquiera se toma en cuenta que Barrios Matrecito ejerce el periodismo desde 1919 y en esa actividad ha podido aprender algo sobre el manejo del idioma. Sin embargo, hay que reconocer que no es fácil explicar de qué modo un autor ha podido convertir en escritura tantos elementos de la tradición oral. La mayor parte de los intentos realizados en este sentido han terminado en fracaso. Tal es el caso por ejemplo del general Alvaro Obregón, quien según el decir de todos sus biógrafos era un hombre sumamente hábil en el manejo de la palabra. Sin embargo, al pasar de la oralidad a la escritura, nos deja *Ocho mil kilómetros de aburrimiento*<sup>9</sup> que por ningún lado revelan el talento literario de su autor. No es descabellada la hipótesis de que el objetivo de la obra (la búsqueda del poder) determinó la elección del habla "culta" en la que ésta se escribió e imposibilitó el despliegue de las facultades verbales y el ingenio del general Obregón. Finalmente, se trata de los moldes de una tradición literaria muy ajena al habla y la mentalidad del caudillo revolucionario, pero con ellos podía satisfacer una de las pretensiones que, según dicen, siempre tuvo: la de hacernos creer que era un hombre culto, específicamente poeta y escritor. Y

---

<sup>7</sup> Plancarte Martínez, Rita y Martha Elena Munguía Zatarain, *El Pueblo, eco de una historia cotidiana*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1987.

Munguía Zatarain, Martha Elena, *Ya no estoy para rosas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1989.

—————, "La trasnochada tradición cultista de nuestra literatura", *Memorias del noveno Coloquio de las*

*Literaturas Regionales*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1987.

<sup>8</sup> *Las viejas casonas de Guaymas*, *Historia de Sonora, Crónicas biográficas*, La Cohetera, mi barrio, respectivamente.

<sup>9</sup> Obregón, Alvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, Porrúa, México, 1965.

viene al caso recordar también el triste caso de "El Güilo Mentiras", personaje popular muy famoso en Sinaloa como contador de historias y obviamente de mentiras. Lo triste del caso es que Dámaso Murúa Beltrán<sup>10</sup> se vale de él para escribir un libro en el que El Güilo Mentiras queda convertido en El Esbelto Mendaz, pues Murúa Beltrán, con su lenguaje de escritor "culto" y su concepción prerrulfiana del habla campesina como fotografía de su léxico, no logra en lo más mínimo representar el punto de vista del personaje popular.

Es obvio que en la oralidad existen recursos de expresión que no son tan obvios cuando nos dejamos llevar por la costumbre del "contenidismo": los gestos faciales y de las manos, la mirada, el tono y el timbre de la voz, las posiciones corporales, la observación de las reacciones de los oyentes en el transcurso mismo del relato, etcétera, son recursos a los que hay que buscar equivalentes o sustitutos, cuando se pasa de lo oral a lo escrito y se quiere conservar la capacidad expresiva. Pero las obviedades son con cierta frecuencia las cosas más difíciles de percibir.

Por estos motivos, no puede menos que sorprender la habilidad de Valdemar Barrios Matrecito para contar con eficacia las aventuras de los "diligencieros" que en los años veintes y treintas cruzaban el desierto de Altar, para establecer la única comunicación terrestre de la península de Baja California con el resto del país. Haciendo uso de los recursos propios de la épica clásica y medieval europea —como la repetición, la enumeración prolongada y la dilatación—, en combinación con recursos provenientes del "comic" y de la tradición oral vigente en nuestros días, y elaborándose en ocasiones una sintaxis a la medida, intolerable para el manual de Samuel Gili Gaya, *Por las rutas del desierto* se inscribe en una modalidad de épica contemporánea que no desdén tomar en préstamo recursos de la crónica de costumbres y de la novela picaresca. La hibridez genérica no es para Valdemar Barrios Matrecito un problema serio. lo importante para él es no dejarse imponer moldes que le son ajenos, aprovechar todos los recursos que se tengan al alcance para narrar con eficacia. Cuando no se dispone de un recurso literario de los de fábrica, se construye uno con el material que se tiene a la mano. Así procedían los choferes del desierto cuando se les quebraba una pieza en mitad de los arenales y así procede Barrios Matrecito para resolver ahora problemas narrativos. La palabra *desierto*, por ejemplo, aparece invariablemente con mayúscula inicial, porque al Desierto se le tiene respeto. En la historia de una señora que enferma en el camino y el chofer y su ayudante se ven obligados a inyectarla en condiciones no muy asépticas, se

---

<sup>10</sup> Murúa Beltrán, Dámaso, *El Güilo Mentiras*, ed. de autor, México, 5a. ed., 1986.

cuenta que la señora contrajo una tremenda infección y la policía se lanzó sobre ellos: "lo primero que nos dijo el Jefe de Policía con voz golpeada y el ceño fruncido fue: ...¿¿¿Ustéééé inyectó a una señora en el caminoóóó?" (p. 87). Los tres primeros puntos son el guión de diálogo y la voz tonante del policía queda gráficamente representada. Pero estos recursos no tienen dificultad para convivir con frases homéricas como "en las arenas que muchas vidas segaron" o con los ya mencionados recursos épicos de la repetición y la dilatación. Durante muchas páginas, cada cierto tiempo, se menciona que cruzando el desierto todo mundo bebía agua con gasolina, y apenas hacia la página 80 se nos aclara que se recurría a la medida extrema de envenenar el agua con un poco de gasolina o de aceite quemado para que nadie quisiera beber más de la estrictamente necesaria. También se dice varias veces, a lo largo de distintas historias, que algunos de los choferes tenían miedo de que les quemaran sus diligencias, y muchas páginas después se narra, en primera persona, con cierta alegría clínica, que dos choferes se encontraron en el camino una diligencia descompuesta y le prendieron fuego por quitarse de enmedio a un competidor más. Tal vez la historia no sea edificante, pero sí me parece probable que la ausencia de hipocresía, como muchas otras de las características del texto, tenga un origen popular.

Sin embargo, por ahora lo que nos interesa analizar con cierto detalle son los recursos narrativos de Valdemar Barrios Matrecito y empezar a demostrar que cuando se afirma que *Por las rutas del desierto* no es una obra literaria se están afirmando subrepticamente varias cosas: 1. Que la literatura se escribe con apego a los manuales de gramática y de preceptiva literaria; 2. Que esta obra es valiosa pero no por su forma sino por su contenido (o por la conducta moral de su autor): si nos gusta y nos convence no es porque esté bien escrita sino por la importancia de los hechos que narra y por la sinceridad y la espontaneidad del autor; 3. Que la literatura y la creación artística en general son privativas de los autores de cultura dominante; 4. Que el ingenio del pueblo es simpático pero no artístico; 5. Etcétera.

Se podría decir incluso, si ello fuera necesario, que aún ateniéndose a los criterios con los que habitualmente se pondera el valor artístico de una obra literaria (economía de recursos, capacidad para generar múltiples significados, o capacidad para suministrar una gran cantidad de información, apertura que permite y estimula la participación del lector y el establecimiento de múltiples relaciones con el conjunto de la realidad, capacidad para sorprender, novedad perenne, originalidad, recreación de situaciones vitales, etcétera). *Por las rutas del desierto* no es estéticamente inferior a la enorme mayoría de las obras de la literatura sonoreña y a muchas obras que en otros ámbitos son estimadas como

valiosas.

La primera parte del análisis sigue, página por página, el mismo orden del libro, hasta cubrir una tercera parte del mismo. Después se pasa a análisis un poco más globalizadores pero sin llegar todavía a analizar cabalmente el conjunto. En cuanto a la obra misma, la primera mitad está constituida por una serie de entrevistas a los choferes sobrevivientes que realizaron las hazañas materia del relato. La segunda mitad son entrevistas a otras personas que de alguna manera estuvieron relacionadas con esas aventuras, son semblanzas de protagonistas ya fallecidos o son artículos directos del autor sobre distintos temas relacionados con el principal. Antes de entrar en materia, se presenta una introducción y enseguida un capítulo que hace las veces de placa conmemorativa con los nombres de los CHOFERES DEL DESIERTO y sus apodos, apareciendo en primer término "los que se nos adelantaron en el último viaje", enseguida "los sobrevivientes de quienes nos acordamos o tenemos noticia", después "los choferes que no sabemos si viven o han fallecido" y, por último, "los troqueros de última hora" que hicieron el servicio postal entre 1939 y 1942, con algunos comentarios intercalados entre sección y sección. Hay finalmente un epílogo y después de éste, todavía, un poema dedicado a los "Choferes del Desierto" cuya autora es la profesora Elvira B. M. de Salazar, seguramente hermana o hija del autor. Una estructura tan heterogénea tiene desde luego importantes efectos que deben ser analizados.

Desde el texto de agradecimientos, ya se plantea la costumbre de tomar agua con gasolina y también la de que los pasajeros colaboraran en la solución de los problemas que se presentaban en el camino. Como ya dijimos, en el transcurso del relato volverán a mencionarse estas cuestiones para desarrollar una explicación de las mismas. En la introducción se informa que el libro se escribió en las mismas "puertas" del desierto, Sonoyta y San Luis Río Colorado, y los hechos narrados sucedieron entre el año de 1928 —en que una caravana de "húngaros" (gitanos) se atrevieron a cruzar el desierto en cuatro diligencias-- y el año de 1942 en que se puso en operación el ferrocarril. Ahí mismo en la introducción aparece lo que podríamos llamar la primera peculiaridad estilística: el uso de las mayúsculas. En una alternativa de itinerarios para ir de Nogales a Sonoyta, se escriben con mayúsculas los lugares claves que determinan cada una de las dos rutas. Enseguida —y también desde el texto de agradecimiento-- se escribe con mayúsculas LOS CHOFERES DEL DESIERTO, DILIGENCIAS, DESIERTO DE SONORA, CAMINO, en los tres primeros casos para destacar la importancia del concepto y en el cuarto para ironizar.

También en la introducción se informa que "a muchos lugares se les

asignó un nombre para identificación del camino, mencionando un árbol, arroyo, roca, cerro o llanada por algún suceso" (p. 9), como si el bautizo y la forma de bautizar lugares fuera un hecho peculiar y no habitual. Pero esto no es una ingenuidad ni una falta de precisión en el lenguaje del autor, puesto que esa sugerencia de peculiaridad tiene sentido. El bautizo habitual ocurre en el remoto tiempo del mito y la leyenda, en tanto que el que ahora se narra sucedió aquí nada más, a la vuelta del presente. Por eso es caso único y se puede narrar de ese modo. Por otro lado, está el fenómeno de individuación propio de la literatura y del arte en general: la norma se presenta como caso único.

En la misma introducción se presenta un cuadro con el itinerario de Sonoyta a San Luis Río Colorado y la distancia en kilómetros entre cada uno de los puntos "para orientación de nuestros ilustres lectores", pues constantemente se estarán mencionando esos puntos en el relato. Sobre el calificativo de *ilustres* habría que observar que siendo desde luego humorístico no es de ningún modo agresivo. Quizá porque ese humor no se dirige sólo contra el interlocutor sino también contra el hablante de primera persona.

Al pie del cuadro el autor comenta "a grandes rasgos estos eran los lugares más conocidos de aquel trayecto". Es interesante observar en este caso cómo, aún una expresión que con toda legitimidad puede ser considerada como incorrecta, inexacta o imprecisa, una expresión de este tipo parece autorregularse, ajustarse a la estructura del texto, resemantizarse y terminar por funcionar eficientemente. Se le llaman *rasgos* a los puntos bautizados y son *grandes* porque en realidad el número de puntos es infinito y solamente unos cuantos tienen nombre. El párrafo donde aparece esta frase, por otro lado, deja la impresión de ser todavía demasiado oral, no prosístico, como si el autor no entrara todavía en calor<sup>11</sup>:

A grandes rasgos estos eran los lugares más conocidos en aquel trayecto donde anotamos el kilometraje aproximado de un lugar a otro y en la columna final la distancia desde Sonoyta, haciendo la aclaración de que los 246 kilómetros aproximados que separaban Sonoyta de San Luis, en su totalidad fueron trazados por vaqueros y guías que inicialmente cruzaban el Desierto arreando ganado, y desde que los húngaros aventureros que citamos cruzaron ese tramo guiados por un vaquero de Sonoyta de nombre Antonio López y dejaron tirado un automóvil en el arroyo de EL ZUMBADOR en aquel año de 1928, ninguna de nuestras autoridades federales, estatales o municipales tenían conocimiento de

---

<sup>11</sup> Más adelante la prosa se irá acercando un poco al estilo de la escritura, aunque sin alejarse demasiado de la oralidad.

ese trecho al que los CHOFERES DEL DESIERTO llamábamos "camino", todavía más, en los mapas oficiales no aparecía una sola rayita indicando que por ahí se transitaba... (p. 10).

Sin embargo, hay varias cosas que se pueden dejar asentadas: 1º. La construcción es netamente de carácter oral pero la versión escrita no presenta dificultades de entendimiento, los "defectos" no alcanzan a generar ruido. 2º. Hay por lo menos, un rasgo de carácter retórico (en el sentido de exceso o regodeo verbal): "federales, estatales o municipales". 3º. Las comillas se usan con su carácter fundamentalmente irónico, pero esta ironía se dirige tanto hacia los demás como hacia el mismo que habla. 4º. También hay rasgos léxicos --no solamente sintácticos-- que proceden claramente de la oralidad: "no aparecía una sola rayita"; "frecuentes odiseas". Respecto a este último término (que aparece varias veces a lo largo de la obra), se puede percibir que al narrador no le interesa discutir sobre la exactitud del mismo: en la narrativa oral está perfectamente establecido y eso basta.

En ese mismo párrafo se dice que el "CAMINO desde su principio y con mucha frecuencia se modificaba en sus trazos y hasta sus rumbos, con motivo de las lluvias, vendavales y otras causas" y uno podría pensar que la frase puesta en cursivas<sup>12</sup> es innecesaria, puesto que con sólo cambiar los trazos se pueden cambiar los rumbos. Sin embargo, no es difícil reconocer que la frase en cuestión genera connotaciones importantes: si con el rumbo claro y seguro el Desierto es peligroso, cuánto más no lo vuelve la inestabilidad del rumbo; el carácter abstracto del concepto rumbo se convierte en algo concreto pero de materialidad ligera; que al rumbo se lo lleven los vendavales o se lo lleven "otras causas" implica que los hombres que siguen ese rumbo son tan livianos y endebles como el rumbo mismo, es decir, como un papel; perdido el rumbo no sólo se multiplican las posibilidades de muerte sino que también se podría perder el camino que conduce a ella...

En la última parte de ese mismo párrafo aparece la primera expresión de una relación de distanciamiento frente al poder, que no es demagógica, escandalosa, ni parafletaria:

El Gobierno sólo ejercía su intervención cuando le llegaban noticias de desastres y se trataba de aplicar todo el rigor de la ley en contra de aquellos choferes que fracasaban...

Después se verán otras manifestaciones de esta relación con el poder en donde es más sutil pero no menos radical el establecimiento de distancias. Me

---

<sup>12</sup> Todas las cursivas son mías.

parece especialmente interesante en este sentido la descripción de las travesías de Francisco Múgica y Lázaro Cárdenas por el desierto de Sonora.

Otro fragmento de estructura netamente oral, sazonado también con elementos tomados de la oratoria, es el siguiente:

...los miles de campesinos que transportamos *procedentes de distintos estados de la República*, si no hubiera operado este deficiente y muy mal servicio de transportes de pasajeros, a nuestros vecinos del Estado 29 no se les facilitaría tan rápido aumento de habitantes y trabajadores, porque esos miles de gentes que utilizaron nuestras "diligencias" y todos ayudaron a empujar el carro, tomando agua con gasolina, durante ese período no hubieran podido llegar a Mexicali, pues por la vía aérea no había muchas probabilidades; por el lado americano ya sabemos que se necesita satisfacer muchos requisitos, y por la vía marítima, simplemente no existían esos servicios (p. 11).

Como puede verse, no importa tanto la concordancia sintáctica como la mental. Por ejemplo, no hay ningún antecedente oracional que corresponda a *esos servicios*, mas existe un antecedente en la mente de los interlocutores: la vía marítima implica *servicios de transportación marítima*.

En la "placa conmemorativa" se observa en primer lugar la importancia que se le concede a la sola mención de los nombres, a su aparición en "letras de molde". Este es un acto trascendente al que debe corresponder cierto grado de solemnidad. Sin embargo, nótese que esta solemnidad es de una tesitura completamente distinta a la que se acostumbra en los libros solemnes, tan frecuentes en la literatura sonorensis (y no sólo en ésta). Por ejemplo, con la misma seriedad con la que aparecen los nombres, aparecen los sobrenombres. Entre una lista y la otra se intercalan comentarios que atenúan mucho la solemnidad o que le dan otro carácter. Se tiene la impresión de que vestidos de gala no dejan de ser las mismas personas de manos callosas y rostro curtido. Las figuras mismas orientan el rumbo de esta solemnidad: "deseamos tributar un simbólico minuto de silencio en memoria de los desaparecidos" (p. 13). Es una figura muy bella tributar un minuto de silencio mediante la escritura, que uno supondría de por sí silenciosa. Y el aparente exceso de calificar al minuto como simbólico es salvado por el hecho de que este minuto en particular es doblemente simbólico: primero, porque todo minuto de silencio lo es y, segundo, porque aquí se trata de un silencio escritural. También particulariza y define un concepto de la muerte, y consecuentemente de la solemnidad, la figura que nos dice "ignoramos si vive o muere Rodolfo Becuar" (p. 16), porque el acto de morir no es puntual e instantáneo sino una larga actividad, como la vida misma. Dentro

de este marco se recibe la frase hecha de "hace bastante tiempo no sabemos de él (Claudio Arbayo), aunque nos han asegurado que ya *rindió tributo a la madre tierra*" (p. 16).

Al finalizar este capítulo onomástico, el autor nos advierte que va a pasar a presentarnos los relatos de cada uno "de los choferes quienes nos platicarán sus propias aventuras, tragedias y odiseas", aunque una vez entrando en estos relatos no se decide a dejarles formalmente la palabra. Es decir, oscila constantemente y sin previo aviso entre la primera y la tercera persona. No obstante, lo que sucede es que se vale de otros recursos para diferenciar las voces.

Entrando en la primera entrevista --cada una de las cuales se encabeza como "habla: fulano de tal"-- se identifica uno de esos recursos: la repetición con variantes. En esta parte se dice: "...en los llamados 'armones' remolcados por motores de gasolina y posteriormente locomotoras diesel..." (p. 19), y en la introducción se había dicho: "...en los llamados 'armones' que consistían en unas pequeñas plataformas sin techo ni redilas que corrían sobre la vía del ferrocarril remolcados primeramente por unos motores Ford V8 acondicionados, y posteriormente entraron en servicio locomotoras diesel con furgones de tamaño normal..." (p. 14). Daniel Castellón Herrera, alias "Mi Dani", es otra voz. El no sabe que en la introducción el autor nos ha hablado ya de los "llamados armones", y por eso nos habla de ellos como si fuera la primera vez. Pero, claro, como él es otra voz no es probable que nos lo diga con las mismas palabras, ni que nos dé exactamente los mismos datos. Antes bien, él nos ofrece datos nuevos y no menciona otros que nos dio la voz anterior. Ya será trabajo nuestro como lectores, y no del autor, ponderar y comparar unos con otros y terminar redondeando la información. El autor nos dice que los motores eran Ford V8 y "Mi Dani" *de gasolina*; el primero describe los armones y el segundo no; los dos informan que después entraron las locomotoras diesel, pero sólo el primero dice que remolcando carros normales. Más adelante aparecerán casos de variantes más contrastadas y con mayor complejidad, por lo que el efecto de diversidad de voces es más claro.

Dentro del mismo relato, un poco más adelante, bajo el encabezado de OTRA AVENTURA, el narrador-autor nos cuenta que en cierta ocasión a "Mi Dani" (sin mencionarlo, indicándolo únicamente mediante la desinencia de tercera persona) se le quebró el cigüeñal en el camino y se tuvo que regresar a Caborca a buscar el repuesto:

...otro día muy temprano salió a la búsqueda de la pieza y *tuvo suerte de encontrarla, estaba arrumbada en un corral toda mohosa...* (p. 20).



Enseguida nos cuenta que el mismo individuo que le vendió la pieza tuvo la amabilidad (frecuente entre ellos) de llevarlo hasta donde había dejado el carro tirado:

...y como el cigüeñal quebrado no lo había desmontado, a la llegada se puso a hacer el trabajo y *resultó que el repuesto no era del mismo modelo*, y otra vez de vuelta a Caborca hasta encontrar el del modelo... (p. 20).

Este es otro de los recursos de nuestro autor para diferenciar voces y distanciarse y objetivar el hecho narrado, paradójicamente mediante un involucramiento. La narración se hace desde el momento y la situación misma del hecho narrado. El narrador cuenta la historia como si el suceso se estuviera dando en el momento en que se cuenta, como si él también hubiera ido con "Mi Dani" a Caborca por el cigüeñal y en ese momento relatará el suceso; *tuvo la suerte de encontrarla* (la pieza que necesitaba, porque en ese momento él creía que era la pieza que necesitaba); y todavía agrega estaba *arrumbada en un corral toda mohosa*, para enfatizar lo valioso del hallazgo, puesto que con esas apariencias nadie hubiera imaginado que el hallazgo era valioso. Se entiende que el trayecto de regreso lo hacen muy contentos. Se ponen a trabajar, el compañero que les da el "aventón" se regresa a Caborca y, después de un par de horas de trabajo, ¡oh, desgracia!, la pieza no es la que necesitan. Se puede observar también que esta forma de contar reconstruye una de las características del hecho narrado: la lentitud del proceso y la paciencia y la perseverancia de los protagonistas para superarlo. Ir y volver a Caborca dos veces en aquel tiempo y en aquellas condiciones era --para decirlo con las palabras de nuestro autor-- "unva verdadera odisea".

Bajo el mismo encabezado se cuenta una anécdota más, y en ella podemos observar: 1º El uso eficiente de un lugar común, un epíteto que no se pretende recién descubierto pero que tampoco avergüenza ("una muchacha de tacones dorados que iba como pasajera..." p. 20), a mi modo de ver, es la naturalidad en el uso de la expresión, el no llamar la atención sobre ella, lo que la hace funcionar eficientemente. Un narrador menos hábil habría, mecánica, obligada, compulsivamente, utilizado las comillas: "de tacones dorados". Pero Barrios Matrecito no las utiliza porque se apropia de la expresión, y al hacerla suya puede usarla con naturalidad. Quizá el problema fundamental de los lugares comunes sea su carácter de ajenidad, de manera que superando ésta aquellos dejen de ser lugares comunes y se conviertan en otra cosa. Por otra parte, el contenido de ironía que invariablemente llevan las comillas, sería poco delicado dirigirlo contra una persona de la que sólo se ha dicho que es prostituta;

algo muy distinto será la descalificación posterior de esta misma persona porque entonces quedará claro que lo que se ataca es la injusticia que ella pretendió cometer. 2º. *al romperse las ligaduras* (p. 20) introduce una novedad como si no lo fuera, como si ya antes nos hubiera dicho que las ligaduras se habían roto. 3º. La presentación de la muchacha, la ira del chofer, su consecuente olvido, la solidaridad de los otros habitantes del desierto, todo está narrado con sencillez y quizá por eso con eficacia. 4º. La enumeración que hace la muchacha de las cosas que traía en el velicito perdido, se corresponde con la enumeración que hace el narrador (en representación y desde la perspectiva del chofer) sólo que éste invierte la ponderación que hace la muchacha de cada cosa. Por otra parte, esta ponderación tiene un contexto excelente para su ironización: las penalidades del desierto, el riesgo de la propia vida, la búsqueda de fortuna, etc. 5º. La enumeración y ponderación del narrador termina en un "y prendas íntimas que no valían un cacahuate" (p. 21). De nuevo aparece un lugar común que funciona eficientemente, creo que por el hecho de que la expresión despectiva se potencia al aplicársele a *prendas íntimas*. Que las prendas íntimas no estén en buenas condiciones suele ser una de las expresiones más fuertes de pobreza, y es por eso que da al traste con las pretensiones de la muchacha. 6º. Desde que se acaba la gasolina hasta que termina la anécdota no se vuelve a mencionar a la muchacha (¿se quedó en la diligencia y después fueron todos por ella?) quizá para castigarla por su reprehensible comportamiento.

Bajo el título de OTRA TRAGEDIA (p. 21) se cuenta una historia en la que se puede ver el recurso de suministrar datos que no son estrictamente necesarios a la anécdota pero que dan ambientación y hacen "vivo", creíble y querible a un relato:

*En un viaje de Mexicali a Nogales se quedó a dormir en la ramada que había sido el paraje de Doña Victoria; a la mañana siguiente al reanudar su camino, cerca de La Joya en la vuelta de la Sierra del Viejo, él y sus pasajeros se fijaron que muy cerquita del camino volaban algunos zopilotes... (p. 21).*

Es de notarse que, siendo la primera vez que en el relato se menciona el paraje de Doña Victoria, éste es ya un lugar abandonado, un lugar "que había sido". Independientemente de que el autor nos haya advertido de que su relato no sería cronológico sino siguiendo el avance de sus recuerdos, esta alteración de la cronología tiene efectos que favorecen a la narración. En *Por las rutas del desierto* se ve varias veces este fenómeno de una decisión que al parecer se toma por razones extraliterarias (se puede pensar que no se sigue un orden cronológico porque es muy difícil recordar en ese orden) y que finalmente tiene

repercusiones sobre la eficiencia de la narración. Otro caso sería el de la concepción y elaboración fragmentaria de la obra como artículos de periódico.

Volviendo al fragmento arriba transcrito, vemos una presencia léxica del habla oral en las expresiones *se fijaron* y *muy cerquita*. Dicho fragmento continúa del siguiente modo:

Y se dirigió a donde se levantaban y descubrió a un hombre tirado al suelo, desnudo, medio muerto, ya muy picoteado por los buitres que se lo andaban comiendo vivo, tenía varias heridas en la cara y otras partes del cuerpo que le habían causado los pajarracos... (p. 21).

Aquí podemos observar el paso brusco de plural a singular. Primero fueron todos los que *se fijaron* y ahora es solamente él quien *se dirigió* y *descubrió*, quizá porque él es el que maneja la diligencia, el que dirige. Enseguida podemos ver la combinación curiosa de dos frases hechas que por un lado parece contradicción y por el otro es perfectamente lógica: al hombre lo encontraron *medio muerto* y los buitres se lo andaban *comiendo vivo*. Son dos frases hechas que quizá fuera más adecuado llamar simplemente expresiones consagradas por el gusto popular, pues en la boca de estos hablantes suenan como nuevas y adecuadas, prácticamente sin desgaste. Quizá, como decía antes, la característica esencial de las frases hechas sea la de ser ajenas, y se convierten en otra cosa cuando el hablante se apropia de ellas. El párrafo continúa y termina de la siguiente manera:

Lo auxiliaron dando agua hasta revivirlo y después de alimentarlo se lo llevaron sobre el equipaje, pero como a doscientos metros volaban más zopilotes y se encontraron a otro hombre en las mismas condiciones; se repitió la ayuda y también se lo cargaron pero al poco trecho estaba un auto descompuesto que era en el que viajaban aquellos dos peregrinos fracasados y siguieron caminando hasta muy cerca de La Salada que tiene una distancia como de 25 kilómetros de Sonoyta; ahí se encontraron al chofer que había llevado a los dos moribundos, iba descalzo con sus pies envueltos en tiras de la camisa. Una vez en La Salada donde hay agua y está cerca de Sonoyta, los dejaron porque era mucho el peso para la diligencia; a la llegada al pueblo avisaron al Comisario de Policía quien comentó que se habían ido escondidos porque él no les dio permiso de arriesgarse a cruzar el Desierto.

Creo que vale la pena esta larga transcripción para dar por ahora una idea un poco más clara (y sin demasiada mediación) de lo que es la narrativa de Valdemar Barrios Matrecito. En las primeras dos líneas de este último fragmento tenemos una buena muestra (que son abundantes en la obra) de la

malicia literaria que sabe seleccionar detalles: en primer lugar al hombre lo reviven y este *reviven* no aparece como una figura. El hombre estaba muerto (los zopilotes no son sino muerte) y dándole agua lo vuelven a la vida. Después de ello es necesario alimentarlo para que no se les vaya a regresar al lugar de donde lo sacaron. Una vez logrado esto, entonces sí, ya pueden tratarlo como bulto, porque las condiciones del desierto no dan para más. El amor y la solidaridad ya están dados y hay que pasar a otra cosa. Después viene un *pero* cuya adversación no es gramatical sino mental. ¿por qué *pero*? Porque después de atender a aquel hombre ellos piensan que el asunto está concluido, *pero* (volaban más zopilotes) se encuentran a otro hombre al que hay que darle la misma ayuda y también se lo cargaron. Y otra vez piensan que el asunto está concluido *pero* encuentran el auto y siguen caminando *pero* encuentran al chofer, sólo que este último *pero* ya no puede ponerse por escrito porque son demasiados. Hay también una resemantización muy clara, a mi modo de ver, en el uso de la palabra fracaso, que por otro lado no parece creación de nuestro autor sino de uso corriente en ese mundo del desierto. Aquellos eran dos peregrinos *fracasados*, porque peregrinos son los que llegan a su destino sin contratiempos en los que se pone en peligro la vida. Después viene uno de esos "descuidos" geniales del narrador: encontraron al chofer que *habla llevado a los dos moribundos*. Desde que salieron de Sonoyta aquellos dos hombres ya eran moribundos. Al llegar a La Salada, donde hay agua, ya están fuera de peligro, no hay por qué prolongar el esfuerzo. La economía del Desierto exige que ahí los dejen. En la penúltima línea del párrafo hay otro aparente descuido, la falta de concordancia en los tiempos. Pero sucede que este "descuido", como casi todos los que vemos en la obra, tiene una función muy clara: "él no les *dio* permiso" actualiza la discusión del policía, revive su indignación. "El no les *había dado* permiso" hubiera sido demasiado histórico.

El siguiente texto dentro de la misma entrevista lleva el encabezado de OTRO PASAJE. En este texto se habla de un:

hombre odioso y repulsivo quien tenía especial facilidad para ganarse el desprecio y animadversión de quien tenía la mala suerte de tratar con él...

No es mala la ironía de presentar como virtud la capacidad para ganarse el desprecio y animadversión. Por otro lado, el primer *quien* parecería que va a introducir una nueva característica del hombre pero en realidad introduce una repetición o variante, una insistencia con alguna diferencia: si tenía especial facilidad para ganarse el desprecio y la animadversión era precisamente porque era odioso y repulsivo. Lo interesante del caso es que no se

advierte al lector que se le va a insistir, con otras palabras, en el mismo asunto; sino que se usa la forma propia de una enumeración: esto más esto otro. Me parece que esta "incorrección" manifiesta el estado de ánimo del que habla. Es una repetición o insistencia dada por el enojo. Muy pronto viene otra con el mismo efecto: "le habían levantado el pasaje a muy alto precio porque *nadie lo quería*". Y enseguida otra: "ese odiado chofer...". Después de esta insistencia, un poco más adelante, se produce un buen efecto de ironía (por estar un tanto encubierta) cuando este hombre le pide ayuda a un chofer que va pasando, le dice que *no sea malo*. Por otra parte, esta última expresión sirve muy bien para conformar el miedo de ese hombre nada querible cuando se halla en peligro de muerte (el hombre estaba en mitad del camino con su diligencia descompuesta). La petición la hace casi *llorando* y aludiendo al peligro con palabras escuetas: "que no le dejara tirado porque ya la noche anterior *lo andaban olfateando los leones*". ¡Casi recuerda el miedo de un niño ante peligros imaginarios, solamente que este peligro no es inventado sino muy real! Es acierto del narrador no adornar el peligro, no hacer escándalo ni ostentación: los leones pueden devorar a los que fracasan: también los buitres pueden comérselos vivos.

El chofer que ayuda a este otro llega a Santa Ana y recibe "una serie de amonestaciones del Jefe de las Diligencias por haber auxiliado a ese señor salpullido que no tenía amigos" (p. 22). Con esta noticia nos enteramos de varias cosas: los protagonistas de estas historias son personas radicales, capaces de la más alta solidaridad --que es para ellos lo habitual--, pero también rudos en el momento de castigar y defenderse de un peligroso egoísta (al menos de palabra son capaces de hacer esto último); los calificativos que se le aplican ahora a esa persona "odiosa" (*ese señor salpullido que no tenía amigos*) hacen pensar más en un desahogo verbal que en la real intención de dejarlo que se muera; no obstante, la sola expresión de esa intención es novedosa en la literatura sonorense pues plantea una moral distinta de la habitual, algo así como "me importa poco si ello es delito o no, ese desgraciado que se muera"; como en la historia también se dice que el hombre no quería dejar la diligencia porque tenía miedo de que se le quemaran, y dado que la solidaridad entre ellos parece ser lo habitual, cuando uno llega después al pasaje en el que se narra la quemada de una diligencia "para quitarse a un competidor", uno como lector tiene elementos para pensar en la probabilidad de que cuando quemaban una diligencia había alguna razón más que el mero deseo de eliminar a un competidor. Lo interesante del caso es que el autor no nos da más elementos que para pensar en eso como mera probabilidad, porque sus preocupaciones no son de tipo moral ni apologético. No muestra la intención de hacer aparecer a sí mismo y a su grupo como hombres

buenos.

Para explicar el origen de los nombres de lugares se sigue la estrategia de tratar uno a uno los casos, según vayan surgiendo en la memoria de los protagonistas. Primero se cuenta sobre LA BRECHA DEL DIPUTADO, aprovechando la ocasión para establecer un contraste sutil y hacer una burla suave de los hombres de la ciudad ante los hombres del desierto, de los neófitos ante los expertos, de los políticos ante los hombres que trabajan. En realidad solamente se dice:

...un candidato a diputado salió de Sonoyta rumbo a San Luis haciendo su campaña política con su comitiva, y al cruzar un banco de arena se le atascó el carro; ahí lloró el futuro legislador y no sabe qué persona lo regresó a Sonoyta. Ese banco de arena tenía aproximadamente unos quinientos metros de largo, pero los políticos no pudieron cruzarlo y desde entonces se conoció por LA BRECHA DEL DIPUTADO.

Me parece que los recursos fundamentales de este párrafo son cuatro: 1º. El fuerte contraste entre *lloró y futuro legislador*; 2º. El anonimato de la persona que salvó al diputado; 3º. La adversativa entre *banco de quinientos metros y los políticos no pudieron cruzarlo*; y 4º. La ironía de celebrar la ineptitud al bautizar el banco.

Enseguida viene la explicación del nombre de la BRECHA DE LOS DOS HERMANOS, mediante la cual se aplica uno de los recursos de diferenciación de voces y de respeto del autor por esas voces, es decir, se da una primera versión de esta historia. Al empezar el texto se vuelve a ver uno de los recursos característicos de Barrios Matrecito, la resemantización de una palabra:

Otro banco de arena que se conoció como "La Brecha de los Dos Hermanos" *tiene su origen...*

*Tiene su origen* con el sentido de *tiene su historia*. La historia como sinónimo del origen. Por otra parte, obsérvese que, tomado literalmente, el banco de arena es el que *tiene su origen*. Antes de ser nombrado el banco no existía, la tradicional idea literaria de que las cosas empiezan a existir cuando las toca la palabra. Y aún tomado en el sentido de *tiene su historia*, es el banco de arena y no el nombre el que tiene su historia, que es casi la misma idea que la anterior.

Con unos cuantos trazos se logra crear la tensión y la intensión de que habla Cortázar en relación con la elaboración de cuentos o historias breves. Se empieza con toda sencillez y con toda confianza: ellos no son los primeros que van a cruzar el desierto, la empresa conlleva muchos peligros pero éstos son superables, puesto que muchos la están realizando constantemente. Llegando a la "puerta de entrada", tienen una falla mecánica aparentemente grave, pero el

Comisario, hombre experimentado --a estas alturas de la obra ya sabemos que los comisarios de policía revisan las condiciones de cada expedición y autorizan o no autorizan arriesgarse al cruce, de modo que su opinión es la de un hombre experimentado-- les dice que la falla no es grave si toman determinadas precauciones. *Que no corrian peligro por esa parte* contribuye a conformar la seriedad del Comisario, da idea de que no opina a la ligera, se limita a sólo *esa parte*. *Se abastecieron de agua, gasolina y provisiones de boca...*: con toda sencillez se reconstruyen los preparativos, se da una sensación del tiempo que se ocupa en esos preparativos y de que simultáneamente se está dando una preparación interior, antes de emprender la siempre peligrosa travesía del desierto. Me parece que para el logro de estos efectos es básica por un lado la enumeración misma y, por el otro, la importancia de los objetos de que se están abasteciendo, que hacen pensar por asociación inmediata en el peligro de muerte que significaría su falta (de los dos primeros por lo menos). La expresión *provisiones de boca* es a su vez muy eficaz por la idea de mercancía destinada a una parte de nuestro cuerpo. La sinécdoque más la idea de mercancía tienen un efecto de reducción hacia lo básico que es muy adecuado al contenido de la historia.

Luego vienen las suposiciones del narrador-personaje, que son convincentes al grado de que uno llega a pensar que las cosas no pudieron haber sucedido de otra manera, probablemente porque esas suposiciones se apegan a las formas del mito y de este modo la historia tiene fuerza. El carro se atascó y trataron de prenderlo varias veces, el chofer primero y su padre después avanzaron a pie en busca de ayuda, los muchachos se quedaron solos con la muchacha y abusaron de ella, la muchacha huyó tratando de alcanzar al padre del chofer y a éste, después, los muchachos también trataron de alcanzar a los demás, pero luego se regresan al auto "para morir de sed", el chofer y el padre son salvados cuando ya casi perdían la esperanza por un chofer de taxi que venía en sentido contrario, inician así el camino de regreso y encuentran a la mujer agonizante, le dan a beber agua pero por quien sabe qué razones la mujer bebe de más y muere. Al llegar al auto encuentran a los muchachos muertos y abrazados: el arquetipo nos dice que en la proximidad de la muerte se arrepienten de su fechoría y se apoyan en el amor que se tienen para enfrentar el fin. La expresión "para morir de sed" indica que después de llegar al automóvil murieron de sed; pero no es desagradable o inconveniente el otro sentido que sugiere la preposición *para*: regresaron al automóvil *con el objetivo* de morir de sed. Otras frases también tienen connotaciones importantes. *Ahl mismo la enterraron y ahl mismo lo sepultaron* enfatizan la desolación: a la muerte de

aquellas personas se añade la desgracia de que sus restos no podrán ser reclamados ni venerados por sus deudos. Dos veces *sepultaron ahí mismo* pero sólo en la segunda ocasión, cuando ya están muy cerca del poblado, se dice que dieron aviso al Comisario. El lugar donde aparece la noticia obedece a la secuencia temporal y espacial del hecho: aparece en ese momento porque en ese momento es cuando podían dar aviso al Comisario. *A ese banco de arena que tiene otras historias*: por más que ésta sea impresionante no es de ningún modo la única.

En el momento de relatar que el padre emprendió la búsqueda de su hijo, el narrador no desaprovecha la oportunidad de acentuar el desamparo de la muchacha mediante el señalamiento de que quedaba con "su pequeña hijita". Pero este acento es bastante discreto, casi podríamos decir que no es intencional, puesto que "la pequeña hija" ocupa exactamente el lugar que le corresponde como una de las personas que se quedaban cuando el padre emprendió la marcha; no habría habido ninguna razón para no mencionar a la niña. Por otro lado, una muchacha sola con una niña recién nacida, que se ve obligada a atravesar el desierto, es un estímulo suficiente para que cualquier lector trate de completar su historia, se conmueva ante ella y quiera al personaje, con mayor razón cuando después de la agresión recorre a pie con su niña en los brazos una buena cantidad de kilómetros y se detiene a descansar agonizante bajo un árbol, sobre todo porque la precisión del lenguaje (la resequeidad de las palabras en concordancia con la resequeidad del ámbito) elude la sensiblería y los estilos viejos de contar historias.

El regreso de los muchachos al automóvil hace pensar en el funcionamiento de un mecanismo arquetípico; ¿a qué regresan al auto? ¿Qué les ofrece el auto en comparación con cualquier otro punto del camino? Quizá nada, quizá la única diferencia es que es el punto de partida, es decir, la casa. Asimismo, hay resonancias de historias de tipo ejemplar: esta es la Brecha de los Dos Hermanos que cometieron un delito y el mismo Desierto los hizo pagar su culpa.

Sin embargo, la narración deja resquicios por donde cabrán otras versiones, que quizá no se noten en la primera lectura por lo bien armada que está la historia; por ejemplo cómo fue posible tanta inexperiencia: la del Comisario que no supo evaluar las capacidades del chofer; la del chofer que se atiene a las recomendaciones del Comisario y en el primer banco de arena se atasca; la del padre del chofer, la de éste y la del taxista que permiten que la señora beba agua en demasía y muera, cuando todo mundo sabe que un deshidratado tiene que beber muy paulatinamente. No obstante, tampoco se



puede negar que en la realidad puede darse una conjunción de circunstancias que hagan aparecer a todo mundo como inexperto. Aún no siéndolo ninguno de ellos, el hecho pudo haber ocurrido de ese modo. Pero lo importante, literariamente hablando, es que aquí hay lugar para otra versión, la cual se da veinte páginas más adelante.

En el último párrafo de este mismo encabezado que da la primera versión, ocho líneas son suficientes para contarnos una historia que no por basarse en una suposición deja de ser cierta. Un criminal con dos pistolas al cinto fue encontrado muerto en el arroyo del Batamote. "Al huir no pudo llegar más lejos y ahí terminaron sus días" (p. 23). Hay aquí una repetición que sin embargo se antoja necesaria. "No pudo llegar más lejos" en un sentido es lo mismo que "ahí terminaron sus días". Y esto último está introducido mediante una conjunción copulativa, es decir, mediante una expresión que sirve para añadir. Como si después de morir se existiese alguna posibilidad de que los días de uno continuaran, lo cual no deja de ser una sugerencia inteligente.

En el "habla" de Gilberto Herrera Esquer, El Flayer (p. 25), encontramos que éste "intercala la charla a cada momento" sin aclarar en qué flujo o continuidad. Pero no es difícil entender que se trata de la vida cotidiana y la incomunicación habitual. Después viene que "se retiró del Desierto para refugiarse en Mexicali", porque el Desierto es una guerra y retirarse es un refugio. Enseguida se ve que "El Flayer" es un hombre "de setenta y seis años de edad, con el pelo completamente blanco, la piel arrugada" y señalar estas características para un hombre de setenta y seis años, que todavía "maneja personalmente un taxi", muestra más una relación afectiva con el personaje que una intención informativa o puramente descriptiva. Luego sucede que "lo apodaron El Flayer para emularlo con aquel extraordinario tren rápido de pasajeros que en los años veintes corría de Los Angeles a El Paso y San Antonio Texas a una velocidad endemoniada que entonces espantaba...", siendo él el objeto directo del verbo, lo que de nuevo es un caso de resemantización y sugiriendo que para él aquella es todavía una velocidad endemoniada sólo que ya no lo espanta. Carece de importancia averiguar si esta sugerencia es consciente o accidental, puesto que los efectos de significación no son disfuncionales. A continuación viene un párrafo de corte netamente oral pero cuya sintaxis es correcta aun desde el punto de vista de la escritura:

Un día de junio de 1928 salí por primera vez de Nogales, Sonora, con nueve pasajeros en un DODGECITO modelo 1926, cogiendo el camino de PLANCHAS DE PLATA porque para hacer el recorrido de Nogales a Imuris y Santa Ana consideraba el tramo muy accidentado porque el

Río de Magdalena que pasa por Terrenate, San Ignacio y otros pueblitos de menor importancia, en aquellos años crecía bastante y había que esperar muchos días para que diera paso y reanudarse el tráfico.

Considera el Flayer que quien abordó por primera vez... p.25

Solamente en la penúltima línea hay un cambio de verbo en forma personal a verbo en infinitivo que no es habitual en la sintaxis escrita pero tampoco es incorrecta. Solamente el tercer párrafo está narrado en primera persona y todos los demás en tercera. Como decía antes, el narrador duda mucho en dejarles gramaticalmente la voz a sus personajes.

A veces las historias son muy breves, de anécdota muy modesta:

Fueron muchas las personas a quienes auxilió, recordando entre ellas a unos burreros que salieron de Sonoyta rumbo a San Luis; era un señor, la señora, y cuatro chamacos en seis burros, y cuando los encontró ya estaban padeciendo sed y les dio la mayor parte del agua que llevaba para su consumo...

Y sin embargo, no por ello deja de haber recursos finos y gracia en la narración. En primer lugar los llama *burreros*, dándoles un carácter al darles un oficio; no importa que después no se vea si en verdad son burreros o no lo son, a menos que lo sean por el mero hecho de andar en burro...; enseguida, el uso del artículo definido en *la señora*: una señora que no es simplemente una señora sino obligadamente la esposa, y esta obligatoriedad tiene sus efectos de solidaridad familiar, *la señora* que no se podía quedar porque el traslado es de toda la familia. Continúa: "y cuatro chamacos en seis burros": la existencia de coma después de *la señora* independiza un poco a los *cuatro chamacos* y los hace ir, por un brevísimo instante, *en seis burros*. Pasado ese brevísimo instante, entendida la frase en su sentido "correcto" —y desde luego también como consecuencia de la separación que primero se ha dado—, los *seis burros* tienen el efecto de unificar a la familia. Es una familia unida. "...Y cuando los encontró ya estaban padeciendo sed": después de las historias impresionantes que nos ha contado, ahora que ya sabemos lo que es el Desierto, el narrador puede darse el lujo de impresionarnos con semejante sencillez: *ya estaban padeciendo sed*. "...y les dio la mayor parte del agua que llevaba para su consumo": esta frase añade un elemento más de tensión dramática. Nos pone a preguntarnos a nosotros mismos si el agua con la que él se queda le será suficiente, si no será que para auxiliar a aquellos pone en grave peligro su propia vida, etcétera.

Y pasando a otra anécdota:

Posteriormente auxilió al chofer de un Cadillac que no recuerda su

nombre, pero conducía veintiseis pasajeros rumbo a Mexicali y también le faltaba agua por lo que estaba en muy difícil situación.

Esta es una historia más sencilla todavía. No obstante, tiene su efecto que no recuerde el nombre de una persona a la que le salvó la vida; tiene su efecto que los pasajeros eran veintiseis; tiene su efecto, como en la historia anterior, que toda aquella gente simplemente estaba *en muy difícil situación*.

Inmediatamente después viene una historia distinta, casi podríamos decir diametralmente opuesta. En este caso la anécdota es importante, pero no sólo eso sino que es un tema muy tratado por la tradición literaria occidental, es la historia romántica del hombre enamorado que al morir su amada no tiene más salida que morir él también. Y, sin embargo, también aquí el narrador sabe decir las cosas de la manera adecuada para cludir el lugar común: su estrategia es la del lenguaje escueto, sin énfasis, y la de no meterse en donde no tiene que meterse:

En el Banco de los Diputados se encontró a una pareja y la señora dio a luz muriendo después del parto; su marido se quedó con ella y El Flayer recogió a la niña para entregarla al Comisario de Policía de San Luis. Más tarde supo que el marido de la parturienta también había muerto en el mismo lugar (p. 26).

Al énfasis se le saca la vuelta mediante el recurso de expresar la decisión del marido de morir junto a su esposa mediante esa frase indirecta, casi descuidada, de que *su marido se quedó con ella*, y después la casi indiferencia de *Más tarde supo que el marido de la parturienta también había muerto en el mismo lugar*.

En el siguiente párrafo baja la tensión narrativa: cuenta una historia sin mayor gracia y se permite una frase retórica que se aproxima al humorismo involuntario. Pero en el párrafo que viene después de éste, la tensión vuelve a subir y el humorismo es elemento pertinente de la narración. Se transcribe este último párrafo para hacer otras observaciones:

Otra ocasión unos pasajeros muy exigentes lo querían matar porque no les daba agua suficiente; lo corretearon con un fierro alrededor de la diligencia sin lograr alcanzarlo, pero no les dio más agua y a la llegada a San Luis presentó su queja a las autoridades; así eran las difíciles situaciones que constantemente se presentaban para los choferes (p. 26).

Hay más humorismo que simple ironía en el contraste entre el calificativo que se les aplica a los pasajeros y sus aviesas intenciones; también es cómica la expresión de que *lo corretearon con un fierro alrededor de la diligencia* y de carácter infantil la imprecisión de *con un fierro*; finalmente,

suaviza lo espeluznante de la historia el que no se explique cómo estuvo que los pasajeros se calmaron, renunciaron a su objetivo y pudieron continuar el viaje tranquilos o por lo menos sin que hubiera más intentos de asesinar al chofer. La seriedad de la frase final, indica que, si bien ahora se pueden narrar estos hechos con humor, en el momento en que sucedieron eran un peligro real.

En la siguiente historia la tensión narrativa se apoya básicamente en la mención de dos detalles: *ya iba sin ropa y para reanimarlo le dieron un vaso de café con whisky*. Después se dice que con esto recobró sus *facultades*. Tanto en este párrafo como en el siguiente llama la atención el lugar de la frase en el que se indica la marca del auto: *en otro viaje se le quemó el clutch de una Graham Bros; un día al salir del Banco de los Diputados se le quemaron las chumaceras de un Dodge Turismo modelo 1926*. Como si la marca se hiciera evidente o él se apropiara de ese auto específico en el momento exacto de ocurrir el accidente.

En la historia donde aparece el Dodge Turismo 1926 (p. 26), se menciona uno de los primeros casos de solución de problemas de manera insólita, el estilo es oral no solamente por la sintaxis sino también por algunos elementos léxicos y el párrafo termina con la paradoja de que una carencia adorna la salvación de la vida: "pudo llegar al pueblo con todos sus pasajeros *sedientos y con un apetito voraz*" (p. 26). En varias de estas pequeñas historias se destaca la participación de los pasajeros en la solución de los problemas, por lo general empujando el carro para desatascarlo. El pago del boleto podía hacer pensar que ellos no tenían obligación alguna de ayudar, como en efecto algunos pasajeros llegaron a plantearlo, solamente que el desierto imponía otras reglas: o ayudaban o su vida corría mayor peligro. Como es de suponerse, la mayor parte de los pasajeros entendían esto y eran solidarios con el chofer; es por ello que, cuando los pasajeros no tenían este comportamiento estaban dadas todas las condiciones para que el relato fuera eficaz en cuanto a la descripción de la maldad de estos, sin necesidad de poner tampoco mayor énfasis sobre la cuestión.

Los dos últimos párrafos de la página 27 están dedicados a presentar una historia de carácter popular tradicional, la historia de los señoritos de la ciudad, los educados, los de clase alta, muy preparados pero que en la hora de la verdad no pueden con la ruda realidad, que es una escuela muy exigente: la que les ha tocado a los pobres y de la cual pueden estar orgullosos.

El entrevistado cuenta en la página 28, con la misma llaneza con la que se narran las historias más impresionantes, que los chinos y los "jindos" (hindúes) eran *pasajeros de contrabando* y se ganaba buen dinero con ellos, aunque *padeciendo una cadena de sustos*. Eran mercancía, pues, en lo que tiene

que haber sido importante el hecho de que fueran extranjeros de países pobres.

El siguiente capítulo es la entrevista a Juan Contreras Delgadillo, alias El Jindo. Toda ella está en tercera persona. Nos dice el autor, entre muchas cosas, que en su primer viaje "salió materialmente forrado de equipajes y pasajeros". Con lo cual nos enteramos de que no solamente a los extranjeros pobres se les trata estilísticamente como cosas. Es buena esa figura que vuelve a los pasajeros forros de la diligencia. Lo rudo del trayecto, los peligros, la necesidad de sacrificarlo todo al objetivo de llegar con bien, no siempre deja lugar para dar a los pasajeros el trato de seres humanos. Ya después se verá eso, si sobreviven.

La primera historia de Juan Contreras Delgadillo, el Jindo (p. 29), es distinta de las que se han contado hasta el momento. Se narra la maldad de un grupo de pasajeros, pero sin prédica moral ni ingenuidad alguna. Lo que se narra es de verdad la maldad. El grupo de hombres *malencachados* se negaron primero a prestar ayuda al chofer para reparar una falla del clutch, alegando que ellos habían pagado su pasaje y "no estaban dispuestos a trabajar". El chofer termina de arreglar la falla hacia la media noche, los pasajeros vuelven a tomar sus lugares y, cuando el chofer pregunta si ya están todos, a estos hombres no les da la gana informarle que falta una mujer. La dejan ahí y la mujer muere. La mayoría de los escritores sonorenses no desperdiciarían una oportunidad como ésta para hacer discursos y predicar sobre la superioridad del bien sobre el mal, pero a nuestro autor no se le ocurren este tipo de soluciones. Un mejor elemento de tensión, un ingrediente más, bien pensado y efectivo, es que la señora aquella se molestó con aquel grupo de, finalmente, criminales, cuando se negaron a prestar su ayuda al chofer.

El Jindo precisamente cuenta una historia de "jindos", cada uno de los cuales le pagó veinte dólares por un viaje que, desde luego, implicaba sacarle la vuelta a los pueblos porque ellos eran *contrabando humano*, como ya se dijo, no muy distinto del contrabando de mercancías. Lo que me parece más interesante de esta historia es la desinhibida inmoralidad del relator: cuenta que trató de robarle a los "jindos" pero le salió el tiro por la culata. Curiosamente, en la historia también se incluye algún detalle de sencilla solidaridad y sencillo cumplimiento de una de sus obligaciones como chofer y como ser humano: en Sonoyta miente a la fondera para que le haga unos "lonches" para los jindos ("le pidió que le hiciera tres lonches extra por aquello de las 'dudas' ya que la diligencia iba en malas condiciones" p. 30). Las comillas sobre *dudas* son desde luego un guiño de entendimiento entre narrador y lector. Después es cuando se le presenta la oportunidad de robarles y no lo piensa dos veces. En el momento

del relato, cuenta esto sin ostentación, con un cinismo sencillo y directo.

La última parte del "habla" de el Jindo presenta la primera versión sobre la travesía de Francisco J. Múgica, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas en el gobierno de Lázaro Cárdenas, por el desierto de Sonora en aquellas "famosas diligencias". Este relato continúa y desarrolla el distanciamiento frente al poder, especialmente interesante por tratarse del régimen más popular (o populista, si se quiere) de los surgidos de la revolución mexicana. Es interesante también porque es sólo la versión de uno de los personajes, después vendrá otra y luego una más sobre la travesía del mismo Lázaro Cárdenas, y contrastándolas y combinándolas todas, se generan múltiples evocaciones y significados. El mejor acierto narrativo es quizá la forma disimulada en que se presentan los datos. No se da ninguna opinión, ni se valora explícitamente ninguno de los hechos. Simplemente se presentan éstos con la mayor apariencia de objetividad e imparcialidad, como si quien los presenta no tuviera ninguna responsabilidad por los efectos que se producen en el lector. Vamos a transcribir un poco más de la mitad del párrafo en que se cuenta la historia:

le tocó formar parte de la comitiva que se componía de cinco diligencias y un camión con equipajes y aparatos de radiotelegrafía; entre los acompañantes del General Múgica venía el entonces Gobernador de Nayarit General Juventino Espinoza a quien le tocó sentarse al lado de Juan; además viajaba una doctora, la Secretaria, su cuerpo de ayudantes y telegrafistas. En un lugar que entonces era conocido por la LAGUNA DEL CHANGO, una explanada bastante extensa, ahí se instalaron los aparatos de radiotelegrafía y un avión colorado de los que venían escoltando, aterrizó y les entregó una bolsa de provisiones de boca y de ahí comió todo el personal. De ese lugar se dirigieron hasta el Arroyo del Batamote donde volvieron a instalar los aparatos para hablar a Hermosillo y Mexicali; al General Múgica le armaron para hablar a la tienda de campaña, tomaron sus alimentos y el General Juventino le fabricó al Ministro de Comunicaciones unos palillos de dientes y además clavaron un letrero que decía... AQUÍ DESCANSO EL GENERAL MUGICA"... (pp. 30-31).

No hace falta que el narrador haga comentarios, el contexto de la obra se encarga de proporcionarlos. Ya hemos leído el relato de muchas otras travesías y son muy distintas a ésta. El tamaño de la comitiva y los recursos que trae son impresionantes, pero éstos no son solamente materiales sino también "recursos humanos": como acompañante viene todo un señor Gobernador y

General, también una doctora y un cuerpo de ayudantes y telegrafistas. Pero además de todos estos elementos que sirven para contrastar con las travesías de pobres, obsérvese que dentro del texto mismo hay ciertos recursos "mañosos" que sirven al mismo tiempo para disimular y para potenciar la crítica: por ejemplo, la oración en la cual se da noticia de que la comitiva venía escoltada por aviones es una oración subordinada (adjetivo de avión, apenas), tiene gramaticalmente un lugar muy modesto. Al Gobernador de Nayarit General Juventino Espinoza le tocó sentarse al lado de un humilde Juan. Al General Múgica lo protegen con una tienda de campaña y, después de comer, el flamante Gobernador y General asume la humilde tarea de fabricarle al Ministro de Comunicaciones unos palillos de dientes. Pero el narrador no dice *protegen*, ni *flamante*, ni *humilde*, él no adjetiva estas acciones ni califica a estos personajes, solamente presenta los hechos, la adulación escueta. Coloca sí una marca lingüística muy fuerte pero al mismo tiempo disimulada: *además*. Después de añadirle al General Múgica su otro título (Ministro de Comunicaciones) para que se reconozca todo su poder, al decirnos que el General Juventino le fabricó unos palillos de dientes, añade un *además* que obviamente nos está proponiendo empatar la frase anterior con la que sigue para que descubramos lo único que tienen en común: la adulación.

En el texto que corresponde a la voz de Ramón Araiza Parra, El Moncho (pp. 33-37), se observa una característica del trato verbal que los personajes de estas historias se dan entre sí. El narrador dice que El Moncho "con orgullo y satisfacción declara que ya tiene sesenta y siete años", insinuando, me parece, que ésta es una actitud juvenil puesto que en lugar de mostrar temor a la vez se muestra el orgullo y la satisfacción de haber llegado ya tan lejos. Enseguida agrega "y muy entusiasmado, levantando la cabeza y estirando el pescuezo", donde se puede ver que la declaración de entusiasmo continúa la idea original y el levantamiento de la cabeza también; pero ya el estiramiento "del pescuezo" no tiene sólo esa idea inicial sino la de un mayor acercamiento con el personaje por la vía de su animalización. Esta es una forma de expresar confianza, cercanía y por tanto afecto, como si se dijera que nuestra proximidad con los animales es un factor de unidad entre nosotros. "Inflando el pecho" no es tampoco una mera continuación de la idea de que el hombre está orgulloso, satisfecho y entusiasmado, sino que también se da el matiz de que resulta un tanto cómico, pero sin distanciarse afectivamente de él.

Todas las historias son diferentes. El narrador no se repite, por más que los hechos relatados puedan con frecuencia ser más o menos los mismos. Esa es precisamente una de sus excelentes cualidades de narrador: usa la repetición como figura literaria, pero no es jamás repetitivo, a pesar de que el material

puede constantemente inducir a ello. Ahora se cuenta un viaje más, con las dificultados habituales, sólo que se menciona un detalle que antes no ha sido mencionado y que tampoco se mencionará en las historias posteriores:

los pasajeros eran puros hombres, la mayoría muchachones muy jaladores y con su pujante juventud consideraban una diversión las atascadas (p. 33).

Pareciera que el lugar común de la *pujante juventud se zarandea* y modifica con la familiaridad de *las atascadas*. Por otro lado, esa simple mitad de la frase "y con su pujante juventud consideraban una diversión las atascadas" tiene la capacidad suficiente para reconstruir las bromas, los gritos, las piernas afirmándose en la arena y los brazos en la diligencia, etcétera. En la última parte de ese primer párrafo hace una rapidísima descripción de cómo eran todos los viajes pero, inteligentemente, con palabras que no volverá a usar en otra descripción:

Posteriormente siguió viajando con su relativa normalidad, salvo los incidentes propios del oficio como aquello de las ponchadas, quebraduras de muelles, ríos y arroyos crecidos de los que resultaban grandes lodazales y sin faltar la principal escena con el diablo mayor del infierno que radicaba en los arenales y sus históricos bancos de EL ZUMBADOR, LOS HUNGAROS Y LA TEMIBLE BRECHA, pero con tesonudo esfuerzo, arrojo y decisión, ayudado por quien todo lo puede, fue y vino muchas veces (p. 33).

En el segundo trozo narrativo se caracteriza al desierto como "terreno completamente inhóspito donde se carecía de todo, es decir no había más que resequedad" (p. 33), lo que puede ser visto como un exceso verbal (aunque con gracia, a la manera de Cantinflas), puesto que con muchas palabras se dice poco, pero obsérvese que esta falta de efectividad tiene cierto parecido con la esterilidad y las carencias propias del desierto. Es como una forma de encarnar en el estilo el significado de la frase, que termina del siguiente modo: "y ahí se exponía la vida luchando contra todo lo adverso". Esta última parte de la frase remite a otro tipo de paradigmas. La totalización de lo adverso hace pensar en el Demonio o en El Diablo Mayor del Infierno referido en el párrafo de arriba, aunque ahora con cierta solemnidad. Este grado de solemnidad en combinación con el estilo cantinflesco de la primera parte tiene efectos humorísticos bastante nítidos.

La narración de que en el desempeño de su trabajo encontró a dos muertos tiene las mismas características de otras narraciones fuertes: no hay patetismo sino llaneza. Es curiosa, por otra parte, la lógica que se aplica en casos



como éste: "ninguno de los dos podrían haber sido identificados, por lo cual no se dio aviso a las autoridades". En esta lógica predomina el sentido común y no el respeto abstracto a la legislación. También se encontró a uno "en estado agónico (...), lo levantó para auxiliarlo dándole agua, alimentos y por último le salvó la vida". Este es un ejemplo de ciertos "errores" que comete nuestro narrador; sin embargo, a final de cuentas lo único que sucede es una resemantización; *por último* no anuncia el último elemento de una serie sino la fase final de un proceso. A propósito de resemantización, es oportuno recordar que éste también es un recurso muy propio de la cultura popular, como si de la carencia se hiciera una virtud. Si no estoy muy enterado de lo que la palabra significa, de todos modos me apropio de ella, la uso conforme a mis fines y de este modo la revitalizo.

El segundo párrafo de la p. 34 se inicia así: "Durante las temporadas de lluvias sufríamos muchas penalidades con los ríos y arroyos crecidos, repite El Moncho...", pero ésta es una representación y no una reproducción de la repetición. Es decir, la repetición la escuchó el autor cuando lo entrevistaba pero no nos la transmite a nosotros tal cual. En la escritura que nosotros recibimos se había expresado ya esa "idea" pero con otras palabras y en un contexto oracional diferente. La frase continúa con:

a veces hacíamos ocho o diez días de camino, padeciendo hambre y sed que no son ni para platicarse, pero llegábamos aunque fuera arrastando la cobija (p. 34).

El fragmento termina con una de esas frases hechas (*arrastrando la cobija*) que no lo parecen, quizá por la desproporción entre el hecho al que se hace referencia y la imagen de arrastrar la cobija, que parece quedarle chica a los tremendos peligros del desierto. En el siguiente párrafo se dice que en una ocasión

...tuvo que caminar a pie sobre aquella arena tan finita y tan caliente, no se le olvida que fue un 15 de mayo cuando llegó al pueblo completamente agotado, con los pies adoloridos, medio muerto de sed bajo aquel sol que calcinaba, le dieron pastillas y algunas gotas y cuando se repuso le proporcionaron carro y todo lo necesario para regresar por su diligencia, y al llegar hasta ella todos los pasajeros se estaban muriendo de sed más que de hambre, y cuando ya logró llegar con ellos a San Luis, tuvo necesidad de sujetar a dos de los que viajaban de "bandera" porque no se podían sostener en pie; también les dieron a todos pastillas, gotas y otros medicamentos para revivirlos. p.34

Es infantil ese contraste entre la suavidad de *finita* y la agresividad de

*caliente*, lo mismo que el diminutivo. Es interesante la forma en que entra en juego la figura, habitualmente figura, de *morirse de sed*, que en este caso no lo es. Es como si el sentido literal y el figurado tuvieran un pequeño choque, de cierta violencia, y de este modo se renovara la expresión, con cierto candor, por otra parte. Y en el final del párrafo es acertado tomar nuevamente *revivirlos* en su sentido literal. La entrada a Estados Unidos para aprovechar el camino "parejito y bien planchado" y la posterior huida de la *border patrol* "que no pudo perseguirlos" se inscribe en la línea picaresca que presenta al pobre como más ingenioso que el rico.

También el Moncho Araiza da su versión sobre la travesía del General Múgica por el desierto de Altar. No es en esencia distinta de la que relata El Jindo, pero en este caso se dan muchos más datos y precisiones. Se empieza desde que el Moncho recibe un telegrama que lo hace responsable de la conducción de la comitiva y de integrar el grupo de choferes de las diligencias, con lo cual se tiene la oportunidad de conocer mucho más la visión de estos hombres sobre el acontecimiento:

Haciendo uso de esta alta investidura o distinción que se le otorgaba, el Moncho Araiza ahora depositario de la confianza de una Secretaría de Estado y desde luego responsable hasta de la vida de los viajeros, creemos que se sentía como el nuevo rey del universo... (p. 35).

El orgullo del Moncho Araiza es muy claro pero también el reconocimiento de sus compañeros, entre los cuales está el narrador. Este reconocimiento tiene que pasar necesariamente, de acuerdo con el trato verbal que ellos se dan, por la broma, la chanza, la burla afectuosa. Es curioso que el narrador no se conforme con llamarlo *rey del universo* sino que lo llama *nuevo rey del universo*, porque así estaría seguramente más contento, estrenando recién su investidura. Un poco más adelante a la comitiva ministerial se le llama "la comitiva más importante del momento". Pareciera que la chanza no sólo se le dirige a los amigos, sino también a las altas investiduras. Enseguida nos enteramos de que quien antes nos dio la primera versión de este evento participó en calidad de ayudante y no de chofer oficial, lo cual no se atrevió a confesarlo él mismo. Luego vemos que las cinco diligencias de la primera versión se convierten aquí en tres. La simple doctora es ahora doctora de cabecera del General y "una dama sumamente elegante, hermosa, gallarda y con admirable don de gentes". En el primer relato se habla de "un avión colorado de los que venían escoltando"; ahora se dice que "escoltaban al General Múgica dos aviones ya viejos, de la Guerra Mundial de 1918, de dos alas, marca STEELMAN". Por otro lado este párrafo es peculiar porque la voz narrativa, sin salirse de usar la

misma tercera persona que predomina, se ocupa no de transmitir lo informado por el Moncho en su entrevista sino la creencia del autor sobre cómo se sentía el Moncho cuando lo invistieron con la responsabilidad.

Juan Contreras Delgadillo, el Jindo, dice que "en un lugar que entonces era conocido por la LAGUNA DEL CHANGO (...) ahí se instalaron los aparatos de radiotelegrafía". Después dice que en el arroyo del Batamote "volvieron a instalar los aparatos". El Moncho Araiza nos dice: "cuando llegaron al Arroyo del 2 de Abril hicieron funcionar el aparato de radio y personalmente el General Múgica dictó el siguiente mensaje... ESTAMOS ENCANTADOS EN EL CORAZON DEL DESIERTO BAJO LA SOMBRA DE UN FRONDOSO ARBOL, VAMOS EN TRES DILIGENCIAS MANEJADAS POR LOS FAMOSOS CHOFERES RAMON ARAIZA (a) "EL RAF" (así lo bautizó el General Múgica porque traía un saracofí de corcho) MÜNDO DE LA ROSA Y FIDEL FERNANDEZ CON EL AYUDANTE JUAN CONTRERAS...

Las diferencias entre una versión y otra, como ya lo hemos dicho, le sirven al autor para conformar las distintas voces, que no podrían menos que diferir aproximadamente de la manera en que en estos relatos difieren. La doble mención de que el Jindo era ayudante y la ausencia de tal mención en la versión de éste, son especialmente útiles en el mismo sentido. El mensaje del General Múgica es interesante por la simbiosis de la voz de éste con la del Moncho. También llama la atención, por la eficacia con que contribuye a conformar la personalidad de un hombre de poder, el intento del General Múgica por rebautizar al Moncho, que se ve magníficamente complementado con su fracaso: el Moncho sigue siendo el Moncho.

El Moncho coincide con el Jindo en que el aterrizaje fue en la Laguna del Chango, pero el Moncho dice que aterrizaron los dos aviones en tanto que el Jindo dice que uno (todo esto desde luego sin que el autor llame para nada la atención sobre las diferencias, estas comparaciones las hace el lector). El Jindo dice que (un avión) "aterrizó y les entregó una bolsa de provisiones de boca y de ahí comió todo el personal". El Moncho dice que (los dos aviones) "le llevaron a la comitiva gran cantidad de alimentos, limonada en abundancia, melones helados, hielo, cartoncitos con nieve y todo lo que pudieron conseguir en Yuma (ciudad que está en el otro extremo del desierto, muy cerca de su lugar de destino)". El Moncho tiene una buena memoria literaria puesto que recordando esas cosas logra buenas figuras: para la sed del desierto *limonada en abundancia*; para el hambre del desierto, *melones helados*; y como lo que abunda es el calor, lo que más hay son sus antidotos: *hielo y cartoncitos con nieve*. El fuerte contraste que de este modo se establece, remite inevitablemente

al contraste gobernante-ciudadano, persona de poder-persona común, rico-pobre. Pera esta remisión es totalmente libre en el sentido de que no hay una opinión del autor que nos encauce. Incluso, como los personajes disfrutan con toda espontaneidad de aquellas ventajas, muy bien pueden dar la impresión de que no tienen conciencia crítica, porque este es un recurso que a la "objetividad" del autor le conviene.

Yo nunca creía que comería melones refrigerados con nieve en el Desierto, dice el Moncho Araiza, aquellos pollos fritos tan 'retebuenos' que ni cuando me casé los pude saborear igual, estaban adornados con selectas salsas, apio, lechuga, mayonesa, pepinitos curtidos, deliciosas aceitunas, rabanitos, variados jugos, el mejor pan del mundo... bueno... había de todo y de lo mejor que ningún banquete de los reyes más famosos de la tierra han logrado paladear... yo comí como loco... casi me reventaba... (p. 35).

El plato principal estaba adornado con guarniciones o aderezos que a su vez deben llevar sus aderezos verbales en la medida de lo posible: *selectas salsas, deliciosas aceitunas, variados jugos, el mejor pan del mundo*. La vaguedad de estas alusiones expresa desde luego la poca familiaridad que el hablante tiene con esas cosas, tal es el caso también, y con mayor evidencia, del referente completamente abstracto de *los reyes más famosos de la tierra*. No sabemos quiénes son esos reyes pero sabemos que son los más importantes, los más ricos, los de mejor gusto, en una palabra, *los más famosos*. *Tan retebuenos* es una hipérbole pleonástica que, mediante la inadecuación verbal, connota la inadecuación del personaje a la situación de abundancia. Comparar ese día con el de su boda tiene que ver con su condición de hombre pobre, pues sólo para éste puede haber una gran diferencia entre el banquete del día de su boda y las comidas más habituales. Y al lado de esa realidad de reyes... *yo comí como loco...y casi me reventaba*. Al lado de la elegancia verbal de las *selectas salsas y los variados jugos*, revientan las frases de *yo comí como loco y casi me reventaba*. Como puede verse, no hay "crítica social" en el texto. No hay piezas oratorias contra el despilfarro o la injusticia. Los personajes disfrutan de lo disfrutable, instalados en la inmediatez propia de la infancia. La eventual crítica surgiría "directamente" de los hechos. El autor tiene pues la suficiente habilidad como para hacernos creer que estamos ante la *realidad* de las cosas y no ante un discurso.

De la manera en que los choferes asumieron su compromiso en aquella comitiva que era "la más importante del momento" (por cierto, véase que esta es una forma de hacerla menos importante de lo que en verdad era: se le pone a

competir con las travесías habituales y simplemente a esas les gana, que no es mucho decir), se da cuenta en distintos fragmentos. Ya vimos que el Moncho Araiza se sentía "el nuevo rey del universo" y ahora nos dice que

Al enfrentarnos al arenal procuramos manejar con más destreza y mayor cuidado para no atascarnos, pero esto no pudimos evitarlo porque el Fili fue el primero en regar el pinole... (p. 36).

Vemos de nuevo el orgullo por el oficio pero además el interés especial por quedar bien en este caso, por demostrar que si han sido honrados con "tan alta investidura" es porque lo merecen, porque ellos son los mejores y los más indicados para transportar a aquel personaje, al que, al darle esa ubicación jerárquica en su sentimiento de algún modo "paternizan". Ellos son como hermanos que se quieren lucir ante el padre, por eso el que primero "riega el pinole" recibe las chanzas y las burlas afectuosas de los otros hermanos. Precisamente con la expresión *riega el pinole*, que con su carácter humorístico por un lado muestra que no hubo "mayores consecuencias" y por el otro es la punta del iceberg de las chanzas y burlas. La otra manifestación de su relación filial y fraternal, es su designio poco realista de no atascarse.

En la narración --ya sin ese matiz de relación filial-- se incluye un elogio del General Múgica, que

personalmente quiso cruzar el Desierto padeciendo incomodidades y hasta cierto punto arriesgando para darse cuenta por sus propios ojos de cómo se comunicaba por tierra la Baja California con el resto de la República (p. 36).

*Hasta cierto punto:* está muy claro que los riesgos corridos por el General y los que habitualmente enfrentan los choferes son completamente distintos. Sin embargo, hay que reconocer que de todos modos hay mérito en haber querido vivir la experiencia directa de cruzar el Desierto. Y luego vienen los elogios para los choferes, primero por parte del narrador y luego por parte del General Múgica:

...y tenían que ser esos terroríficos arenales los que demostraran al General Múgica y su comitiva, la templanza, el arrojo y la estoica valentía de los **CHOFERES DEL DESIERTO** para mantener a la Baja California conectada por Territorio Nacional con el resto de la República.

Al llegar el General a San Luis se despidió de la tripulación, en especial del Moncho Araiza con una serie de elogios y alabanzas, diciéndole a las demás personas que era un magnífico chofer, le dio un larguísimo

abrazo y un apretón de manos... (p. 36).

Pareciera que en este elogio, el narrador se contagia un poco de la perspectiva del funcionario y hace un discurso un tanto solemne. Al describir en cambio el elogio del Secretario de Comunicaciones muestra la emoción que hace temblar la voz y como que no encuentra las palabras: dice *elogios y alabanzas* y después solamente puede recordar que el General dijo que *era un magnífico chofer*, y como las palabras no vienen tienen que venir los actos, *un larguísimo abrazo y un apretón de manos*.

Para rematar, viene la expresión explícita de que aquel viaje no tenía nada que ver con la vida cotidiana de los choferes:

Pasaron esos días de gloria y al Moncho le siguieron días de infierno al continuar transitando por el DESIERTO DE SONORA con pasajeros que muchas veces al exigir más agua de lo normal, hasta querían matar al chofer.

Y para que el remate sea fuerte, no viene mal mencionar el caso extremo de cuando los pasajeros querían matar al chofer, donde también hay algo de humor, por otra parte.

El "había" o capítulo de Salvador Martínez Nava, alias El Guacho, se inicia de una manera similar a la del Moncho Araiza, mediante una descripción humorística y afectuosa: el entrevistado es objeto de risa (o sonrisa) pero al mismo tiempo de afecto, hay humor pero no agresión. Como ahora se dedica a la pesca

creemos que nada difícil sea que se considere LOBO DE MAR dado que anteriormente era LOBO DEL DESIERTO (p. 39).

Estamos nuevamente ante el caso de los lugares comunes que por artes de quién sabe qué artes dejan de serlo. El lugar común, la frase hecha, desempeñan al parecer una función especial y distinta en el contexto de la cultura popular o, más específicamente, de la tradición oral. Tal parece que desde Homero, y pasando por la épica medieval europea, el público espera que de vez en cuando aparezcan en el relato los moldes o expresiones prefabricadas en que se vierten algunas cualidades de los héroes o determinadas características de una situación. Ciertos rasgos no pueden ser expresados sino mediante esas formas que ya el público conoce.

Enseguida viene otra descripción humorística de ese primer momento:

...le caímos de sorpresa para que nos platicara sus andanzas por los arenales, y nos dio la impresión de que las arrugas de la cara se le destendieron y le brillaron los ojitos con una sonrisa de satisfacción... (p. 39).

Este narrador --que es un narrador intermedio entre Valdemar Barrios Matrecito y cada uno de los choferes entrevistados-- tiene una de las cualidades básicas de cualquier narrador: sabe contar las cosas más comunes y corrientes, las más cotidianas y vulgares, sin caer en la obviedad, volviéndolas significativas y dignas de aparecer en el relato. El primer párrafo termina, por ejemplo, de la siguiente manera:

...iban en un Buick modelo 1925, rodado de madera, llantas de rin 23 muy duras del piso...

Son como descansos del relato que aparentemente no cuentan nada pero que en realidad dan el ambiente, el marco en el que suceden las cosas y terminan por llenar a éstas de significado.

Otra característica de esta obra es que, a pesar de algunos regionalismos, el texto es casi transparente para cualquier hablante de español. Pocas veces aparecen frases de cierta oscuridad, como la última del primer párrafo de la página 40:

y en pago del servicio le dieron casi toda la naranja porque una pequeñísima parte de esa fruta lograron venderla

La relativa oscuridad de la frase está dada por la justificación un tanto extraña; le dieron la naranja porque lograron venderla. El pequeño problema es que el *porque* no explica a *le dieron*, como sería lo sintácticamente normal, sino a *casi*. Por otro lado, la frase tiene la virtud de informar de una manera sintética que pagarle el viaje con *casi toda la naranja*, no se debía solamente a la generosidad sino al hecho de que los dueños no habían podido vender más que una pequeña cantidad, es decir, se trata de una generosidad obligada.

En el segundo párrafo de la página 40, en once renglones, se relatan cinco casos de acción solidaria, sin utilizar desde luego esta palabra ni ninguna otra que la recuerde, sin hacer ningún énfasis.

En otro párrafo de la misma página, se narra una historia cuya eficacia revela una gran "malicia" por parte del autor. Para ver una luz muy intensa que resplandece sobre una colina, no hace falta estar loco ni mucho menos moribundo. Por donde quiera escuchamos historias de este tipo relatadas por personas completamente normales y en sus cinco sentidos. De manera que poner esta anécdota en los labios de una persona en agonía, y hacerlo con la mayor "inocencia" e "imparcialidad" posibles, no puede menos que rendir frutos como crítica demoleadora de la credulidad.

En la página 41 aparece una nueva versión de la historia de los Dos Hermanos que dieron nombre a una brecha. El relato es de un hermano de los que murieron y por tanto se entiende que aquí no aparezca la violación de la

muchacha. El narrador autor presenta las dos versiones sin comprometerse con ninguna de ellas, con lo cual permite y propicia la participación del lector. Hay diferencias e identidades no sólo en cuanto a lo esencial de la historia sino en cuanto a detalles y datos que aparentemente carecen de importancia. Pero ésta es precisamente una estrategia narrativa que propicia la sensación de imparcialidad y objetividad del narrador e induce nuestra participación en la construcción del relato. Es curioso también, y parte de la estrategia mencionada, que ninguna de las dos historias es superior a la otra en cuanto a capacidad de convicción, sino que en algunos aspectos es superior una y en otros la otra. Así, por ejemplo, esta versión es menos convincente en cuanto al número de hermanos y de personas que iban en el viaje, pero lo es más en cuanto al asunto de que la mujer murió simplemente de sed y no porque bebiera de más.

En la página 42, hay una historia en la que por lo menos un hecho podría ser enjuiciado moralmente en contra del mismo narrador (el chofer que habla en ese momento) y, sin embargo, éste no da muestras de preocuparse demasiado por ello. En realidad, se trata de un relato de estricta justicia, aunque un poco distanciado de la moral establecida.



## C. ENTRE LA ESCUELA DE LA VIDA Y LA LECTURA DE LOS CLÁSICOS

*Con mi cobija al hombro*, del general Pedro J. Almada, se inscribe en la serie de autobiografías, memorias, novelas y relatos referentes a la revolución mexicana que fueron escritos por los propios protagonistas o por personas que de algún modo vivieron los hechos de cerca. Sin embargo, una revisión somera de esta obra rápidamente nos la hace aparecer, desde el punto de vista de su realización como trabajo artístico, a una distancia considerable de las novelas de Francisco L. Urquiza o de Martín Luis Guzmán. Pero si las comparaciones las hacemos, en cambio, sin rebasar el ámbito de la narrativa sonorenses de los primeros dos tercios de nuestro siglo, su lugar es mucho más respetable.

Los revolucionarios sonorenses, con la excepción notable de Álvaro Obregón, no mostraron fuertes inclinaciones por llevar a la letra sus experiencias militares y políticas, aún en el caso de Adolfo de la Huerta, que gozaba de cierta fama como hombre culto. Tanto él como Abelardo L. Rodríguez recurrieron al expediente de encargar a otros sus autobiografías, pero estos escritores profesionales tampoco dejaron trabajos interesantes desde el punto de vista literario.

No obstante --como digo--, en el contexto de la literatura sonorenses del siglo XX --cuya calidad artística en general es poco apreciable--, la obra de Pedro J. Almada destaca entre las que se pueden leer sin demasiado esfuerzo.

Desde el punto de vista del presente trabajo, la obra resulta interesante por dos motivos: 1o. presenta dos niveles de calidad claramente diferenciados entre la primera mitad del relato y la segunda; y 2o. está escrita por un hombre de ciertas lecturas, de cierto nivel cultural no frecuente en su época en Sonora, y sin embargo no es permanentemente ceremonioso y solemne como sería la norma en la región. Vamos a analizar con cierto detalle los estilos que prevalecen en una y otra porción de la obra con el objeto de determinar los rasgos que fundamentan nuestros diferentes juicios sobre las mismas.

### 1. Vagas reminiscencias de la picaresca en Sonora.

Llama la atención que, sin ser *Con mi cobija al hombro* una de esas obras típicas de la versión "cultiva" de la literatura sonorenses, el prólogo y el prologoista si parezcan extraídos de esa vertiente:

Aquel mismo día nos vimos en su casa de Chapultepec 494, un palacete oreado por la pureza del aire, resplandeciente de luz, de cara al sol y a las flores y plantas del jardín. En el despacho del Gral. Almada, sujeta

la atención del visitante una bien nutrida Biblioteca, con ejemplares cuidadosamente encuadernados, muchos de ellos verdaderas joyas de la cultura universal. Sobre su mesa escritorio, campeón de libros humanos, yergue su hidalguía en cuatro preciosos tomos la cumbre de Don Quijote. En los estantes brilla la fuerza del genio, la sugestión de la fantasía, la mina inagotable del corazón sincero de los hombres sublimes que hacen estremecer a los siglos. Cervantes preside desde la mesa del Gral. Almada; pero las perspectivas, matices, tonalidades, diapason y ritmos de esta Biblioteca son infinitos, por la selección, síntesis y exquisito gusto.

Este fragmento es suficiente para mostrar a qué nos referimos cuando hablamos de estilo "culto" en la literatura de Sonora (sea o no Eutiquio Aragonés un sonorense). Como detalle curioso de los varios que se podrían destacar en este fragmento, obsérvese la práctica de escribir biblioteca con mayúscula. Probablemente ello no sea sino la expresión de la gran importancia que tiene para un hombre culto una biblioteca. Por otra parte, el contenido del prólogo sí nos proporciona el valioso dato de cuáles son los intereses literarios de nuestro autor. Sin necesidad de determinar hasta qué grado haya sido realmente utilizada esa biblioteca, la nómina de autores nos da una idea de las dimensiones y variedad de la misma, dato que contrastado con el estilo y la manera de trabajar el lenguaje, llega finalmente a darnos más o menos una idea del nivel cultural de nuestro autor. Es decir, comparativamente, alto.

La primera parte del libro, esa que consideramos mejor realizada, se refiere a la infancia y adolescencia del personaje y muestra algunos rasgos en los que se puede reconocer la presencia de la tradición picaresca en lengua española: autobiografía aunque no origen degradado, viaje y recorrido por distintos ambientes, poco respeto por los valores establecidos. Después del prólogo encargado al amigo, el autor inserta su propio preámbulo que, sin salirse de la misma vertiente de escritura culta, marca una distancia notable con el estilo de dicho prólogo.

El autor utiliza el preámbulo para dar a conocer la rama más próxima de su árbol genealógico --abuelos, padres, hermanos: qué hacían y qué poseían--; así como el paisaje de su muy querida región de origen, esto es, el municipio de Álamos y sus alrededores.

El libro propiamente dicho se inicia con un epígrafe del propio autor, no tomado de otra obra ni elaborado para ningún otro fin que el de encabezar el libro y manifestar de entrada la afición del autor por las frases célebres. Esta

afición se confirma muy pronto con el remate del preámbulo: "el que hace lo que puede, hace más de lo que debe". El epígrafe dice:

En este libro hallarás  
algo de bueno y de malo,  
lo que el hombre ha de saber...  
Y quien de esto no conoce  
lleva el fracaso con él.

#### EL AUTOR

En ambas frases puede verse la vocación moralizadora y filosofante del general Almada, aunque el rigor estilístico o la falta de él puedan ocasionarle al lector algunas inquietudes. Algo nos indica que el objetivo de la frase final del preámbulo es más o menos encomiar el esfuerzo de aquél que hace todo lo que puede. Hacer todo lo que se puede es hacer muchísimo, independientemente de que en términos absolutos ello pueda ser o parecer poco. Sin embargo, la necesidad formal de homogeneizar el final de los dos hemistiquios (*que puede/que debe*) conduce a una cierta deformación de ese contenido: hacer más de lo que se debe no es necesariamente hacer muchísimo sino también hacer lo que no se debe hacer. En el epígrafe, en cambio, lo que falta es un poco de rigor formal, pues hacer de *algo* que puede ser *hallado* un *algo* que también puede ser *sabido* deja cierta sensación de incoherencia, cierta falta de fidelidad a la figuración inicial.

Ya en el texto del preámbulo encontramos algunas combinaciones estilísticas curiosas: un pareamiento de frases para dar un tono de solemnidad inicial, que de pronto se transforma en un tono sentimental de mucha familiaridad:

La genealogía de mi padre viene de portugueses, la de mi madre de mexicanos. Mi abuelo fue Timoteo Félix y mi abuela, Altigracia Lerma. Mi padre fue nacido en Álamos, Sonora, y mi madre, en el Paredón, rancho de mi tío Enrique Almada. Este era un ranchito... p. 15

El final del preámbulo incluye la infaltable declaración estético-filosófica del valor de verdad: "hago punto final a este mi pequeño preámbulo, para entrar de lleno en mi auto-biografía, que en nada altero, pues en cada uno de sus episodios resalta la verdad..." (p.18) No es que no altere la verdad de los hechos, sino que no altera la verdad del relato, que según es sabido se construye solo. El autor

cumple satisfactoriamente con el solo hecho de no modificarlo. Dicho de otro modo, entre mi vida y mi autobiografía ¿puede mediar alguna diferencia?

El inicio del primer capítulo, "Mi salida del hogar", tiene la curiosa agramaticalidad de omitir el pronombre personal explícito en uno de los pocos casos en los que el español lo exige: "PEDRO J. ALMADA, nací en la Quintera..." Si no fuera un error de imprenta, parecería que en el primer momento el autor decidió hablar de sí mismo en tercera persona, pero en el segundo inmediatísimo momento, cuando va a realizar esa determinación, reconoce que ese planteamiento sería de mucha falsedad y entonces, sobre la marcha, se autocorrige: al escribir el verbo, aparece la única persona auténtica posible, la primera.

En general, puede decirse que el estilo de Pedro J. Almada se identifica con el de la vertiente culta de la literatura sonoreense, tiene cierta solemnidad, pero por fortuna suele mostrar fisuras, ligeras incongruencias, falta de continuidad en la "corrección" de habla culta.

## 2. Déjenme que les cuente de cuando no era funcionario

Un poco al azar, tomemos un buen trozo de la escritura que consideramos más efectiva en la obra de Pedro J. Almada. Me refiero al relato de las "experiencias mineras" del protagonista, ubicados entre las páginas 57 y 102 de *Con mi cobija al hombro*. En este fragmento podemos reconocer aciertos en la reconstrucción de la ingenuidad, el arrojo, el optimismo, la autonomía, el valor y la inteligencia de un joven, casi adolescente, que se inicia en "la lucha por la vida" en forma independiente. Pero lo importante para nosotros será la determinación de los recursos expresivos, estilísticos, que se ponen en juego para la consecución de aquel objetivo. En la primera página:

En esos días mucho se hablaba de los placeres de Sta. Clara, situada en el Norte de Baja californía, silbando por tanto en mis oídos la sirena de la ambición, o sea la sed de oro, pues según parece esta es enfermedad general siendo más grave aún cuando hay de por medio poca edad y, por tanto, casi nada de experiencia. Supe que se estaba formando una caravana para hacer una expedición aventurera a dicho placer, encabezada por un señor Anacleto Pulido, de profesión carpintero.

encontramos una prosa escueta, sin mucha fluidez, con figuraciones poco originales, que sin embargo logran la creación de una imagen de inocencia de la voz narrativa, a la que parece contribuir de manera importante, precisamente,

esa falta de originalidad. Un recurso adicional orientado en la misma dirección es la forma casi tautológica de razonar y justificar: la figura de "las sirenas de la ambición" que "silban en los oídos" del protagonista, *se explica* --es decir, se vierte a un lenguaje supuestamente no figurado-- en términos de *la sed de oro*. Del mismo tipo es la cláusula siguiente: "cuando hay de por medio poca edad y, por tanto, casi nada de experiencia". La última expresión, *casi nada de experiencia*, de algún modo está contenida en la *poca edad*. En la siguiente línea, el peso de la expresividad recae en el adjetivo aplicado a *expedición*, es decir, *aventurera*, porque incluye la autocrítica que necesariamente fue posterior a la formación de la caravana, y con esta anticipación se reconstruye muy bien el entusiasmo del joven. Éste, en su momento, no pudo haber pensado que aquella expedición era aventurera, pero, una vez que el narrador trastoca la linealidad del tiempo y nos presenta al joven como consciente de esa calidad, éste aparece como doblemente arrojado y doblemente decidido: la expedición es aventurera y de todos modos quiero participar en ella. El final del párrafo aquí transcrito tampoco es casual o inocente, narrativamente hablando. Es importante que el líder de la expedición sea precisamente un carpintero, una persona sin el oficio y la experiencia adecuada. Más adelante se le sacará a este rasgo un provecho adicional: en un altercado que se presenta ya cuando desembarcan en Baja California, el carpintero amenaza al protagonista... con un martillo.

Un elemento más, que hemos dejado pasar en el inicio mismo del párrafo, es la relación causal establecida entre el *dictum* generalizado y el silbido de la sirena. No está por demás indicar que esas características a las que nos hemos referido como propias de este párrafo, son de hecho las más frecuentes en los mejores pasajes de la obra y, constantemente, recuerdan el discurso habitual de Cantinflas.

Después de hacer mención de que el líder tiene la profesión de carpintero, el narrador-protagonista agrega: "me apalabré con Pulido, entendiéndonos inmediatamente", con el magnífico resultado de connotar la no superioridad del narrador con respecto a su personaje, la identidad en la inadecuación y en la aventura. Pero estos efectos no se logran solamente con las menciones del oficio del líder y del entendimiento mutuo, sino con el silencio que las acompaña, una mención sigue a la otra sin que se agreguen más datos. Un narrador menos hábil, por ejemplo Enrique "el Chiludo" Contreras, percibiría las connotaciones y trataría de hacerlas explícitas con el objeto de arruinarlas.

La narración continúa con algunas descripciones que parecen un tanto digresivas y luego viene lo siguiente: "tuvimos un tiempo muy malo, pues

hicimos 16 días de navegación", con lo cual se mantiene y confirma la manera de razonar que ya estamos conociendo. No es precisamente que ésta sea una forma "extraña", más bien es habitual, pero debemos reconocer que el paradigma de causalidad no es precisamente aristotélico. Enseguida se agrega "habiendo estado dos veces por estacar la zalea", lo cual parece un dicho de cierta prosapia castiza, sabiamente atemperada con la frase siguiente: "los tripulantes sumaban 47 con todo y pasajeros", de la más pura cepa popular: de nuevo nos recuerda a Cantinflas. *No siempre tenemos a la mano el diccionario pero resolvemos los problemas de comunicación con sentido práctico*, parece decirnos el subtexto.

A continuación vamos a realizar una serie de transcripciones textuales que serían excesivas si el lector del presente trabajo pudiera consultar fácilmente la obra, pero que consideramos necesarias dado que no existe tal disponibilidad. A dichas transcripciones --que son continuación la una de la otra y se presentan en el mismo orden que les da la obra-- las siguen nuestros comentarios y análisis:

Muy temprano se levantaba el cocinero y acercándose con cautela nos decía: "les voy a dar una copita, pues esto va pa'largo, así es que tenemos que cuidar la provisión". Con estas circunstancias de por medio no había otro recurso que pasárnosla con una sola comida al día y con la cancioncita de "esto anda muy mal".

Nuevamente encontramos la "imprecisión eficiente", por llamarla de otra manera. El proceder del cocinero es mucho más astuto que cauteloso, más intencionalmente persuasivo que prudente, pero la palabra *cautela* sí es eficaz para manifestar el comportamiento físico que busca ganarse la confianza del interlocutor, darle a entender que se le está transmitiendo una información *confidencial* y se le está haciendo un favor. Ese mismo comportamiento, en primera instancia, es un comportamiento, una actividad, una acción y no *unas circunstancias*. Sin embargo, después de todo, ese comportamiento *crea* unas circunstancias y el único problema es que lo dinámico se percibe como estático, pero esto no es otra cosa que la consecuencia de adoptar un punto de vista de mayor alejamiento del objeto. La contraparte de esta especie de inversión es una de sentido contrario que viene inmediatamente después, lo que es estático se percibe como dinámico: pasársela con una sola comida al día sería para otra mentalidad una consecuencia de la acción del cocinero, un *padecimiento* de los pasajeros, del mismo modo que la "cancioncita" sería simplemente recibida por estos, pero para nuestro narrador y sus compañeros son *recursos*, es decir, acciones y decisiones propias.

Todo mundo se aguantaba sin protestar; pero eso sí, todos estábamos de acuerdo para hacer una representación tan pronto llegáramos al Puerto. Por fin llegamos a tierra, mas cual sería nuestro desconuelo cuando al oír la orden de: "Todo mundo a tierra", paseando mi vista por el citado puerto, no vi una sola casa, ni siquiera la embarcación llegaba cerca de tierra, pues se quedó fondeada a dos millas de la playa; así es que ¿con quien nos quejábamos?

El uso de la palabra *representación* con el sentido que aquí se le da es probablemente un arcaísmo, además de término propio de una jerga. Llama la atención --y no es importante averiguar si el rasgo es intencional o no-- la distinta aparición de la palabra *Puerto*, con mayúscula y sin ella. Uno como lector busca el sentido de todos los rasgos que encuentra en el texto, aún de los más accidentales. Pero lo más interesante es que dicho sentido no solamente es *buscado* sino generalmente *encontrado*. En el presente caso es poco menos que una obviedad la semantización de la mayúscula: aparece cuando el puerto es toda una expectativa de finalización de la pena y desaparece cuando se descubre que, prácticamente, no existe. En el caso de la mayúscula posterior a los dos puntos, se trata simplemente de una convención diferente de la estándar. La falta de los acentos diacríticos en *cual* y *quien* tampoco parece generar nuevas opciones de sentido. El cambio brusco de persona --de primera de plural a primera de singular--, por el contrario, revela eficientemente una realidad psicológica: el liderazgo del protagonista-narrador es algo impositivo o desequilibrado, la rebeldía es más del líder que del resto de los compañeros; y el narrador, inconcientemente enterado de ello, comete el *lapsus*. Finalmente, el *ni siquiera* puede ser leído de dos maneras ya conocidas en nuestro análisis: o es una resemantización de un término insuficientemente conocido o es un paradigma relacional *sui generis*. Este esquema relacional es puesto en mayor relieve con la relación causal establecida en la última línea por la expresión *así es que*, la cual se brinca olímpicamente toda la información referente al lugar en el que se fondeó la embarcación o establece una relación causal con ésta.

Empezó el desembarco con muchas dificultades. En las lanchas que tenía el barco no cabían más que seis personas, mas a fuerza de paciencia se logró el desembarque. Luego que llegó a tierra el último pasajero, el barcucho aquel inmediatamente levó anclas, internándose mar afuera dejándonos abandonados en un desierto.

La repetición con variación *desembarco/desembarque* parece un descuido propio

de la oralidad, en tanto que *barco/barcucho* es un recurso de expresividad, una forma de manifestar el enojo del protagonista, recurso que se complementa y potencia con la frase final. Ahora bien, el uso de la palabra *barcucho* es más eficiente porque al principio se nos dijo que más que tratarse de un barco se trataba de un *barquichuelo*, es decir, a la hora de expresarse despectivamente conviene que el sentido referente a las dimensiones del barco esté presente, porque de ese modo la expresividad es estructural y no superpuesta. Dicho de otro modo, esta es una forma sumamente inteligente de sugerir que el desprecio tiene bases objetivas.

Los carros que tenían que llegar por nosotros para llevarnos al mineral, pasaba tiempo y más tiempo y no llegaban. Yo que era uno de los "enganchados", empecé a hacer mala atmósfera entre todos los pasajeros para por ese medio ver la manera de si podría desligarme del compromiso de doscientos pesos que me había entregado D. Anacleto un día antes de embarcarnos.

La primera oración tiene desde luego la estructura del habla oral y la virtud de incrementar, sin incurrir en repetición, el efecto de abandonados en un desierto. Esta frase, que ya es eficaz, se "desglosa", sin anunciarlo explícitamente, en los carros que no llegan y en el repetido paso del tiempo. El dato de que él *era uno de los enganchados* no es información y sí es por tanto empobrecedor del párrafo. El resto de éste confirma el "sobrepeso" del liderazgo detentador, que se acentúa con la aparición de la primera persona de singular donde sería de esperarse un nosotros, es decir: estos rasgos sí son informativos --artísticamente eficaces-- para representar el carácter de ese liderazgo.

Durante la travesía, en el barco, me hice de amistad de un muchacho más sazoncito que yo, con el que compartí muchas ilusiones grandiosas y proyectos halagadores. Este sujeto se llamaba Lucio Sanabria. Traté de convencerle armáramos una bronca para deshacernos del contrato por engaño, alegando que se nos había contratado por dos pesos y medio diarios, comida y pasaje libre hasta el placer, más un lugar en la carpa para descansar por la noche y que los domingos los tendríamos francos para "gambusear" libremente; sobre todo que teníamos que alegar tres puntos. Primero: que en lugar de tres comidas en el barco nos daban tan solo una, matándonos así de hambre y que el cocinero alegaba la razón de "mal tiempo" o, mejor dicho, lo inseguro que era el barco. Más todavía: habernos tenido a ración en cuestión de agua, como el burro que cargaba los botes e iba muriéndose de sed. Segundo: la



travesía, nos aseguró el señor pulido, la haríamos en 8 días, habiéndola efectuado realmente en 16, siendo esto un perjuicio muy grande para nuestros intereses; sobre todo los domingos, que debíamos tener francos en el placer. ¡Cuanto en ello hubiéramos ganado! Tercero: que los carros que nos ofreció, que debían estar por nosotros en el puerto, no sólo no estaban, sino que ni puerto tal había, ni una sola rama de árbol donde meter la cabeza para protegernos del sol, pues la playa aquella era un desierto pelón". Lucio, un poco pusilánime, me contestó...

Hacer que el compañero sea *un poco más sazóncto que yo* es un acierto narrativo. Conviene a la descripción del liderazgo y asertividad del protagonista el rasgo de su mayor juventud, y conviene sobre todo que el señalamiento sea discreto. Se menciona una vez, escuetamente. Es buena también la gradación en el suministro de datos para conformar la personalidad de Lucio Sanabria y la relación del protagonista con él: primero, *compartí muchas ilusiones*; después, *traté de convencerle*; y, finalmente, *Lucio, un poco pusilánime, me contestó...* Hay cierta ambigüedad en *deshacernos del contrato por engaño*: quizás el sentido predominante sea el de *deshacernos del contrato por haber sido engañados*, pero no es posible descartar el sentido de *deshacernos del contrato mediante el engaño, fingiendo nosotros que estamos ofendidos*, pues ambos sentidos, el causal y el instrumental están contenidos en la preposición *por*, y además tenemos el antecedente picaresco del personaje, sabemos que es astuto y capaz cometer pequeñas trampas y engaños, cuyo relato son más un motivo de orgullo que de vergüenza. La argumentación que viene enseguida tiene los elementos que ya hemos mencionado como característicos de las argumentaciones que suelen formularse en el contexto de la cultura popular. La lógica aristotélica no es una preocupación fundamental, la apropiación resemantizadora de un lenguaje que no le pertenece originalmente, el manejo eficiente del discurso para no permitir una humillación y para librarse de alguna agresión. *Alegando que se nos habla contratado* no es la introducción a las razones que ellos tienen para tratar de deshacer el contrato, como la frase misma hace esperar, sino una forma de iniciar una descripción o una presentación de antecedentes del problema. Cuando aparecen las verdaderas razones, éstas se introducen con el conectivo *sobre todo*, que confirma que los antecedentes son presentados como si fueran razones y le da a la construcción un matiz de comicidad muy propio de esa forma de razonar, que Cantinflas ha sabido explotar extraordinariamente. Cuando presenta el *primer punto*, la figura *matándonos de hambre* no parece figura y por ello resulta doblemente eficaz:

tiene mucha fuerza como imagen y sostiene muy bien el tono humorístico (creo que al logro de este efecto contribuye mucho la inserción del vocablo *así* en mitad de la frase, porque normaliza la figura, la hace texto del habla más común y corriente). Pero la razón del cocinero o, mejor dicho, la descripción que de ella hace el narrador, es todavía mejor como acierto narrativo porque a dicha razón la hace aparecer como completamente absurda: ¡se les da una sola comida por mal tiempo!, y de este modo se revela claramente el interior del protagonista, lo que está sintiendo cuando habla, cuando alega para defenderse. El final de la cláusula (*o, mejor dicho, lo inseguro que era el barco*) es presentado como otra forma de decir cuál era la razón que alegaba el cocinero y en realidad es más bien una razón más del protagonista para buscar la rescisión del contrato: este es otro de los rasgos característicos de esa forma de argumentar que reconocemos como popular, después de un recorrido veloz por los vericuetos de la falta de lógica o de supuesto desconocimiento del lenguaje, se llega por fin, y en realidad sin desperdicio, a lo que se quiere: defenderse de la agresión: en todo este argumento, lo más importante es que su vida estuvo en peligro, no por la falta de comida pero claro que sí por lo inseguro del barco. La comparación con el burro que cargaba los botes es una comparación de poca distancia entre el vehículo y el tenor, con el efecto de hacer aparecer al protagonista y sus compañeros como muy cercanos a los burros, esto es, lo que a primera vista parece una debilidad estilística en realidad resulta un acierto adicional: eso es lo que el narrador-protagonista quiere decir, que se les trató como burros. En el segundo punto, lo que destaca es el uso eficiente de una expresión ajena: hablar en términos de *un perjuicio muy grande para nuestros intereses* parece más propio de "gente de recursos" que de pobres desharrapados; sin embargo, la virtualidad de su enriquecimiento, la posibilidad de realizar sus sueños a base de "gambuseo", la premeditación de su riqueza, hace pertinente la utilización de esos términos, de nuevo porque de ese modo se revela el interior del hablante, su verdadera habla. El tercer punto tiene la estructura de la comicidad que se fundamenta en el absurdo: no solamente no se cumple la promesa sino que el mundo en el que sería posible ese cumplimiento, simplemente, no existe.

Lucio, un poco pusilánime, me contestó: "Pues has (sic) tú lo que quieras, lo que haré yo es seguirte". Me fui enseguida a donde estaba el Sr. Pulido y su montón de palos (pues todos los útiles que llevábamos eran de madera, que el mismo Pulido había confeccionado). Me encontré a Pulido acostado en medio de aquella palizada, como un gato entre la leña, con los cabellos destilándole sudor por todos lados, habiéndome dado la impresión de tener delante de mí a un gallo recién

bañado.

La transcripción supuestamente literal de lo que dijo Lucio es en realidad una máscara, una *persona*, en el sentido griego de la palabra. Es lo que el personaje hombre-pusilánime tiene que decir, es lo que el personaje no dice textualmente pero sí en última instancia o en esencia. Del otro personaje, del carpintero, no se presentan sus palabras literales sino sus acciones, su comportamiento de carpintero. Lo que hace Almada en este caso es aprovechar al máximo los rasgos del personaje ya definido. Esto da coherencia y verosimilitud al personaje, y nos lo hace en cierta medida querible y en cierta medida conmovedor. Hay humor y hay empatía en la construcción de un personaje que se relaciona con el mundo utilizando la magnífica guía que le dan los ojos de su oficio, su cosmovisión de carpintero. Y con el producto objetivo del comportamiento del carpintero --los instrumentos de madera fabricados por él-- el narrador se relaciona desde luego de una manera diferente: para éste son *palos, palizada, leña*. Estos recursos, esta "objetividad" y esta manera de hacer uso de ella, le permiten al narrador-autor la construcción de dos personajes verdaderamente distintos.

En la figura de *un gato entre la leña* aparece de nuevo el recurso de no alejar demasiado el vehículo y el tenor con el efecto de que, si entre la madera y la leña no hay mucha distancia, entre el carpintero y el gato tampoco. Pero encimarlo a esta figura la de *un gallo recién bañado* me parece muy poco afortunado, a pesar de que esta segunda figura es también bastante buena o precisamente por eso: el desperdicio de recursos es mayor. El texto continúa del siguiente modo:

Cuando me vio me dijo: "Adivinaste, muchacho; llámame a otro y pónganse a hacer una barraca de esos petates que vienen liados en aquel bulto". Ante esta orden subió mi indignación a su grado máximo, o como se dice en términos rancheros: "Este garbanzo le faltaba a la olla para reventar"

El fragmento añade elementos para la conformación bien diferenciada de los dos personajes. Esa forma de recibir al *muchacho*, la utilización de esa palabra específica (*adivinaste*) son efectivas para continuar la línea de contrastación entre las dos personalidades. Es importante que el carpintero "interprete signos" y los dirija en su favor, es importante que "vea" el interior del muchacho y encuentre que el muchacho está "adivinando" sus deseos y "adelantándose" a ellos, porque ésta es la mejor forma de preparar el advenimiento de la indignación del muchacho, de crear un clima artísticamente adecuado para la

manifestación de esa furia. Desde luego, no sólo es el léxico y la carga semántica de ese léxico lo que determina la pertinencia de estos recursos, sino la relación que existe entre todos los elementos, incluyendo los precedentes y los subsecuentes. Así, *este garbanzo le faltaba a la olla para reventar* es oportuno y exacto porque está haciendo alusión al "colmo", a la ironía o al cinismo de la "adivinación", no es cualquier garbanzo sino el último. Dicho de otra manera, la densidad de la información contenida en estos fragmentos está determinada también por la economía de los recursos utilizados, es fundamental que no haya excesos ni distracciones.

E inmediatamente le dije: "Oiga señor Pulido; no está mal escogido su nombre, pues usted sí que es pulido; después de que nos ha engañado de la manera más burda, haciéndonos creer, como dice el dicho callejero, en el oro y el moro, nos ha embarcado en esa santa barca, y santa le digo, porque allí se está en ayuno constante; luego nos ha hecho usted perder dos semanas en el casco de dicha barca y, por último, nos tiran en este asoleadero, dizque esperando los carros que tal vez ni contruidos estén; así es que toda esta gente y yo nos vamos a morir de hambre y de sed".

En la manifestación de la indignación aparecen de nuevo los recursos de la retórica que estamos tratando de reconocer como popular. El juego de palabras con el apellido no es específico de dicha retórica, pero quizás la utilización del *usted sí que* lo acerca un poco hacia ésta. La calificación directa y radical del engaño tiene cierto aire de eso que hemos llamado "imprecisión eficiente", que también podríamos llamar "insuficiencia eficaz": ese *más burda* parece un superlativo ocasionado por la incapacidad para encontrar una palabra más adecuada, que sin embargo resulta totalmente eficiente. La acotación de *como dice el dicho callejero* parece un recurso típico de quien se adelanta a la crítica que le puede llegar de fuera, y recuerda a Cantinflas tratando de ocultar sus deficiencias de información. Lo de *santa barca* es todavía más típico del mejor Cantinflas, es decir, del que es expresión fiel de la cultura popular. La frase *tal vez ni contruidos estén* es un ejemplo de la forma en que se relacionan estructuralmente los elementos de la obra: tiene sentido porque ya antes, nosotros como lectores y los personajes como tales, hemos percibido y ellos han vivido la experiencia del contraste entre la promesa y la inexistencia: los carros debían estar esperándolos en el puerto pero no solamente no estaban sino que ni siquiera había puerto. La forma de terminar el párrafo es más claramente una conclusión un tanto apresurada que sin embargo es exacta y eficaz. Pero la

autocrítica de los dos párrafos siguientes tiene con mayor razón el doble carácter de expresión de cultura popular y eficacia artística:

Todo esto se lo dije para armar camorra, naturalmente, respaldado por todos los enganchados y también porque allí no había más Ley que la del León, o sea la ley de los muchos, que es la del fuerte.

Cuando terminé mi mal hilado discurso...

La eficacia artística a que me refiero consiste básicamente en la capacidad de la autocrítica para informar sobre lo que sucede en el interior del personaje; por ella sabemos que el personaje no actúa friamente sino con nerviosismo y cierto temor, y también con cierta ventaja, *la de los muchos*, que maliciosamente reconoce. La descripción que viene después es notablemente buena, también por informativa:

Cuando terminé mi mal hilado discurso, sin decirme una sola palabra, se empezó a levantar aquel hombre, como si lo hubiera estado impulsando un resorte muy gastado y, sin quitarme la vista, por fin se puso de pie; mas al efectuarlo, no se me puede olvidar el formidable tronido que hizo una de sus rodillas, como si se le hubiera roto, y dando unos pasos hacia donde estaba yo, pude observar que aquel monstruo venía armado con un martillo en la mano izquierda. Al pararse junto a mí apreté lo dientes diciéndome: "Conque como dice el dicho callejero ¿eh?; pues el callejero es usted revoltoso". Y cogiéndome por el hombro derecho me dió una tremenda sacudida con tal fuerza, que varios botones saltaron de mi camisa. Cuando me soltó caí sobre la arena. Todos los que me respaldaban, azorados, ni se me acercaban, solo Lucio Sanabria cuando me vió caer se aproximó diciéndome: "Déjelo, todo se arreglará". Nos fuimos Lucio y yo para donde estaba nuestro equipaje, que se componía de dos maletas con el valor que pudiera tener una caja de cerillos.

El silencio del hombre, en combinación con la mirada clavada en el muchacho, hacen un buen contrapunto al discurso "incendiario" de éste. La figura del resorte tiene *vis* cómica por la contradicción flagrante del resorte y la lentitud, contradicción humorísticamente atenuada con la precisión de que el resorte estaba *muy gastado*. Ese resorte gastado y esa lentitud, en combinación con la rodilla que truena, connotan decrepitud, que a su vez en conexión con la agresividad (y el martillo en la mano izquierda) conforman muy bien a *aquel monstruo*, aquella especie de Frankenstein al que le bastan *unos pasos hacia*

donde estaba yo para infundir terror. Es formidable la selección azarosa de *el dicho callejero* para que el carpintero enlace ahí su respuesta furibunda. Igualmente pudo haber dicho *de modo que santa barca, de modo que engaño burlo, de modo que se van a morir de hambre y de sed*: "¡pues por lo menos tú no porque a ti te voy a matar ahora mismo!". Esa aparente arbitrariedad en la selección de la frase por parte del señor Pulido, es eficaz porque connota, señala o apunta hacia su rabia, de la que uno no puede esperar racionalidad pero sí un poco de fuerza para crear imágenes o figuras. Por lo pronto en esa frase encuentra "ya elaborado" un insulto (*callejero*), y qué bueno que lo haya elaborado el mismo que ahora va a ser víctima de él, porque eso lo hará más contundente y porque es bueno sacarle provecho a la palabra ajena. Uno más es el insulto que viene a continuación: *revoltoso*. Revoltoso es el que participa en una revuelta y ésta para él es heroica, en tanto que para el que se ubica en el *statu quo* es criminal. De modo que el señor Pulido toma el partido que le corresponde y esto es un acierto del narrador, como lo es el hecho de que con dos palabras bien escogidas se suministre tanta información. Pero no sólo eso, sino que todos los elementos que entran en juego forman una elaborada trama de relaciones.

El contraste entre una personalidad y la otra se viene dando en distintos niveles, incluyendo el físico, que ahora aparece. Toda la valentía y el arrojo del muchacho se ven *tremendamente sacudidos* por la poderosa mano del carpintero, que al mismo tiempo zarandea y sostiene: en cuanto suelta el hombro del muchacho éste cae al suelo. Para que el golpe sea más duro, se inicia con el ridículo de solamente arrancarle los botones de la camisa y termina con el vencimiento total de tumbarlo al suelo.

Enseguida viene la oposición líder-seguidores y la decepcionante --arquitépica-- situación de que los seguidores no están dispuestos a corresponder al líder corriendo con él los mismos riesgos: cuando lo ven en el suelo nadie se le acerca o, mejor dicho, solamente Lucio Sanabria, lo cual se va a convertir en el cabo suelto estructural por el que se sigue desarrollando la trama. El final del párrafo, a primera vista, se antoja un poco desarticulado; sin embargo, es pertinente complementar la situación con un enfoque hacia la pobreza extrema del protagonista y su amigo. Eso añade valor a las acciones de estos. Pero referirse a esa pobreza con humor es un acierto adicional, el narrador no se toma a sí mismo demasiado en serio, el narrador no es solemne.

Lo que viene después es la continuación de la relación ya más o menos predefinida del protagonista con Lucio Sanabria, y es la continuación también del trabajo de elaborar a ambos personajes. Por lo que se refiere al protagonista,

el narrador --y desde luego el autor-- se diferencia claramente de él con el simple recurso de mostrar sin pena sus debilidades, como ya lo estaba haciendo en el párrafo anterior:

Al llegar a nuestro paraje, y ya lejos del ogro, empezó a subir o a aumentar mi cólera, sin dejar de maldecir al que me acababa de dar un empujón; mas a la vez trataba de justificarme ante mi amigo Lucio. Saqué intempestivamente de mi maleta un puñal, diciendo en voz alta para que mi amigo oyera: "Ahora lo verá este desgraciado". Eché a correr procurando darle tiempo a Lucio a que me alcanzara a tomarme de un brazo, y al efectuarlo me dijo: "¿Qué pretendes hacer?" Contestándole yo: "Matar ese perro rabioso". Por fin me dejé convencer, devolviéndonos, no sin antes haber comprometido a Lucio para que emprendiéramos camino rumbo al placer, diciéndole que no tuviera cuidado, que yo contaba con fondos suficientes para afrontar 15 o 20 días mientras encontrábamos trabajo. Todo esto ocurría entre las 11 y las 12 del día. Lleno de orgullo o de caldo flaco, como dicen los rancheros, salimos sin ninguna precaución, siguiendo las rodadas o huellas de los carros que en otras ocasiones habían pasado seguramente rumbo al placer.

El narrador está consciente de la relación --que no puede ser motivo de orgullo-- entre el aumento de la cólera y el alejamiento del *ogro*. El propio personaje percibe de algún modo la ligera falta de dignidad en esa relación y al mismo tiempo sabe que ante el único seguidor que le queda, el verdaderamente digno de su amistad y de su liderazgo, él debe conservar o mejorar su buena imagen. Por eso toma el puñal y amenaza al ausente, para que su amigo lo escuche; por eso echa a correr, para que su amigo lo alcance; por eso se deja convencer y se devuelve, para no arriesgarse a que lo vuelvan a zarandear, ¿qué necesidad hay de eso?

En cuanto a la buena factura de los personajes en esta parte de la obra, en cuanto a la independencia de ellos respecto del narrador-autor, hay un rasgo en este fragmento que hace destacar esta buena factura: la respuesta que el protagonista le da a Lucio cuando éste le pregunta que si a dónde va. "*A matar ese perro rabioso*", contesta, sin caer en cuenta, como corresponde a su carácter de personaje, de que en ese momento el mejor "perro rabioso" es él.

En este fragmento también podemos ver que está bastante bien armada la trama de los elementos que conforman la historia. Ya vimos que los demás abandonan al líder, que solamente Lucio lo sigue, que el líder se lo agradece y

quiere reponer su imagen para no perderlo también a él, que para ello finge una furia irracional que lo hace capaz de matar a su enemigo, que astutamente le brinda a su amigo la oportunidad de hacerlo desistir, y es entonces cuando -- como si el otro de verdad lo hubiera convencido de no cometer una tontería, como si él no estuviera fingiendo y se viera obligado a ceder después de sacrificar su justa indignación-- el protagonista se atreve a ponerle precio a su desistimiento: sólo a condición de que me acompañes en la aventura que debemos iniciar hoy mismo. El logro de este doble objetivo revela el talento ajedrecístico del protagonista (y del narrador), con un solo movimiento de pieza defiende y ataca. Pero estos rasgos también sirven para enlazar las acciones de los protagonistas con acciones anteriores de ellos mismos y seguir adelante con la descripción precisa de la relación entre el protagonista y Lucio. Un dato complementario: el líder tiene fondos suficientes para afrontar 15 o 20 días mientras encuentran trabajo, su liderazgo se fundamenta también en la solvencia económica. *Salimos sin ninguna precaución* es un anuncio, un adelanto bien dosificado de lo que vendrá después. Bien dosificado porque en realidad no nos está diciendo que van a llegar hasta el punto de casi perder la vida, pero una vez que en la lectura llegamos hasta este punto, si volvemos sobre la frase de advertencia, encontramos que sí, de algún nos está adelantando ese futuro.

Ya teníamos caminadas más o menos dos leguas, cuando empezamos a sentir la sed y el calor peculiar de aquella región que es infernal.

Este es el inicio de las páginas que describen la temeraria aventura que estuvo a punto de terminar en tragedia. Estilísticamente, llama la atención la forma de combinar *peculiar* con *infernal*. El uso del primer adjetivo suele prometer un desglose posterior de lo que en ese adjetivo se condensa. Suele ser un adelanto sintético de algo que enseguida se va a describir con más palabras. El incumplimiento de estas expectativas tiene desde luego un efecto cómico, pero de esa comicidad que especialmente reconocemos en Cantinflas, porque ambos adjetivos --sobre todo el primero-- están tomados del habla culta y no de la cotidianidad, son palabras elegantes que prometen una estructura de pensamiento también elegante, que no aparece; sin embargo, el objetivo de la comunicación se cumple, lo que importa es decir que el calor era infernal, y si en ello se pone una dosis de humor, un matiz de ingenuidad, el mensaje se nos graba mejor. Esa manera de proceder, en mi opinión, es propia de la cultura popular.

El resto del capítulo muestra el mismo tipo de aciertos: relación estructural entre los elementos, densidad informativa, personajes bien delineados



e independientes del narrador, que hacen de la historia, finalmente, una historia eficazmente contada. En el libro, en cambio, no todo es así.

### 3. De los arranques moralizadores al desguanzamiento de la estructura

Lo dicho hasta aquí se refiere a la primera parte de *Con mi cobija al hombro* del general Pedro J. Almada, primera parte que, como hemos advertido, es la mejor lograda desde el punto de vista artístico. Sin embargo, hacia la página 140 (la obra tiene 386) empiezan a aparecer ciertos problemas estilísticos y compositivos bastante serios. En primer término, el autor nos sorprende con ciertas compulsiones moralizantes para las que no nos había preparado. Si bien es cierto que en la entrada misma de la obra había enseñado ya su debilidad por las frases célebres y por la reflexión filosófica apresurada, el hecho no fue para nada influyente en todo el primer tercio de la obra, donde lo que prevaleció fue el objetivo de reconstituir su vida juvenil utilizando una cierta herencia de la novela picaresca, un excelente humor y unos recursos estilísticos que, espero haber demostrado, no son despreciables. No obstante, pues, hacia la página ciento cuarenta, cuando nos está contando la historia de una empresa en la que decidió comprometerse con un socio que muy connotativamente se llamaba Jesús Mario José, siente que no puede dejar pasar la oportunidad de ejercitarse en profundas reflexiones filosófico-morales y la oportunidad, sobre todo, de endilgárnoslas a nosotros, que ya somos sus lectores comprometidos y hasta cierto punto cautivos. Todo porque el socio lo traicionó, ¡qué barbaridad!

La verdad desnuda horroriza, pero es la verdad. Allí estás tú ¡oh pobre humanidad! en medio de la podredumbre de tus harapos y tus cánceres, luchando sin descanso por conservar un día, tal vez un año, quizá siglo tras siglo su transitoria forma y vil materia que según sus pueriles e insensatas creencias, pretendes que abriga un alma inmortal un espíritu indestructible, creado a semejanza de esos dioses que tu superstición e ignorancia han creado para imponer un yugo a tu conciencia y un terrible espantajo ante tu terrible porvenir. Desde la afeminada tónica falaz de Alcibiades hasta tu actualidad, siempre has arrastrado tu dignidad de hombre en las orgías plebeyas de la Venus Uránica. Más tarde te has elevado desde tus rústicos palacios primitivos de musgo a la altura del hombre medioeval, mediante la pujanza de tus brazos y en el éxito de tus asaltos, entrelazando las convulsas carcajadas de tus hordas lanzadas al combate y al exterminio, repercutiendo en el fondo lacerado de tu alma, los últimos alaridos del trágico estertor de tu agonía. Allí

estás tú, ¡oh pobre humanidad!

Antes de entrar a esto, el narrador nos está hablando de que según los sabios el mundo es redondo y, *por ende, nosotros somos bolitas*, también de que su socio se encontró por ahí *con una bolita que lo invitó a rodar* y ese fue el motivo de que lo traicionara, huyendo con una buena suma que correspondía a la empresa. Yo diría que al pasar de *bolita que lo invitó a rodar a Venus Uránae*, el estilo pega un salto que no podríamos concebir como puramente cuantitativo. La prédica que asume a la humanidad como interlocutor o al menos como destinataria, tiene quizás un mejor antecedente o anuncio, pues en el primer momento, aunque con menos solemnidad, tiene la oportunidad de hacer las siguientes reflexiones morales y filosóficas, siempre a propósito de la reprochable conducta de su socio:

Decía antes que cuando nuestro negocio caminaba perfectamente bien, se le presentó su "bolita" a mi socio José, y como hombre forjado en el yunque del trabajo y sinsabores, sin haber tenido la oportunidad de pertenecer a ninguna sociedad a quien dar cuenta de sus actos; sin más consejos que los dictados de su corazón; sin más freno que el miedo al más fuerte; sin más cálculos que los de la vanidad, se vio arrastrado por el deseo, deseo que brotó de las dificultades que crecían de día en día, pues los padres de dicha jovencita, comprendían que él era un hombre inconveniente en todos sentidos. Pero yo creo que un hombre aislado de toda sociedad no tiene compromiso con ella, quedando por tanto expuesto a los arranques de la carne para la carne, sin freno ni cosa parecida que lo detenga. A no ser un principio de educación de la más completa y bien mamada, de la humanidad no se puede esperar nada.

¿Por qué y de qué manera el discurso moralizante es antiestético? En efecto, a mi juicio el discurso moralizante es antiestético cuando es enunciado ideológico separable, cuando no hay marcas que lo ligen estructuralmente al discurso estético de la obra. Cuando se trata --por ejemplo-- del discurso, de la voz de un personaje, al que dentro de la obra podemos identificar y delimitar como tal, y por tanto en oposición con al menos una otra voz o perspectiva, que puede ser la del narrador o la de cualquier otro personaje, entonces, digo, el discurso moralizante o cualquier otro enunciado ideológico estaría estructuralmente ligado al discurso estético de la obra. Esta no es la única forma en la que se puede dar esa relación estructural pero quizás sí sea la más importante.

En la escena del pleito entre el carpintero y el protagonista --por

ejemplo--, el carpintero insulta al muchacho con las palabras *callejero* y *revoltoso*, lo cual es evidentemente un enunciado ideológico que expresa la manera de pensar de un determinado grupo social que considera la revuelta como crimen, pero ese enunciado no es separable porque es la expresión de un personaje, porque ese discurso corresponde precisamente a esa conciencia identificada como personaje, es decir, como independiente de la del autor. Si nosotros arrancamos ese enunciado de ahí, el personaje se desequilibra, la obra se desequilibra, el significado de la afirmación se modifica, el pensamiento expresado en ella se tergiversa. Este sería uno de esos casos a los que se refiere Tolstoi cuando dice:

todo pensamiento expresado en palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente si se lo toma aislado, fuera de la concatenación en que se encuentra<sup>13</sup>

La diferencia entre la apropiación del habla culta por parte de la cultura popular, y la expresión directa pero falsa, inauténtica, de esa habla culta por parte de quien pretende hacerse pasar por un hablante que no es, se manifiesta en una diferencia en el tipo de errores o defectos que se presentan en cada caso. En el primero, los errores son más bien superficiales pues el objetivo de la comunicación se logra eficientemente, y el habla culta tiende a quedar ridiculizada (*--no querrá*, dice un personaje en cierta película *--o no porrá*, dice Cantinflas; *coadyúvame* dice un personaje de *La tuba de Goyo Trejo*; *salga lo que salgare*, dice Chava Flores). En la impostura del hablante falsamente culto, los errores son errores en toda la extensión de la palabra y el ridículo cae sobre el hablante mismo.

En el primer párrafo transcrito, los defectos sintácticos son muy notables. Eso de que la humanidad está en medio de su harapos y sus cánceres es una imagen bastante difícil (los harapos son qué y los cánceres son qué para que la humanidad se pueda poner en medio), pero ¿de quién es la transitoria forma y vil materia por la que la humanidad lucha? ¿De la verdad desnuda? ¿De los harapos y los cánceres? ¿De la podredumbre? Ciertamente, los harapos pueden tener una forma transitoria y una materia vil, pero ¿tendría alguna importancia señalarlo? Por otra parte, ¿la transitoria forma y vil materia de la podredumbre de tus harapos y cánceres tiene pueriles e insensatas creencias? ¿O es la verdad desnuda la que las tiene? ¿Cuál es el sujeto de abriga: un alma inmortal, un espíritu indestructible, la verdad desnuda? ¿Cuál es el objeto directo de ese

---

<sup>13</sup>Citado por Yuri Lotman, en *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1988, p.22

mismo verbo? ¿Qué quiere decir eso de que un espíritu indestructible ha sido creado a semejanza de esos dioses que tu superstición e ignorancia han creado para imponer un yugo a tu conciencia y un terrible espanto ante tu terrible porvenir? ¿Qué espíritu indestructible es ese? Independientemente de la gran cantidad de errores sintácticos, ¿se puede entender algo en toda esta parrafada? (más adelante vamos a ver que lo único que se entiende es que el autor, mediante valerosas inmersiones y afortunados hallazgos en el diccionario --y en sus lecturas decimonónicas más tristes--, ha decidido adherirse a la escuela filosófica del pesimismo retórico, cuyo principal representante es el poeta aquel que como mero recurso fático utilizaba la invectiva de ¡Oh, humanidad pigmea!)

Otra forma de reconocer el esilo falsamente culto es precisamente la aparición del anacronismo. En un mundo cultural vivo y en ejercicio, la información actualizada es una característica inmanente. No se puede ser un escritor culto de ya bien entrado el siglo veinte y escribir como si se fuera un escritor culto de principios del siglo XIX, de mediados del siglo XVII o de fines del siglo XVI. El escritor culto es un escritor que se inscribe en la tradición literaria culta, apela a ella y de algún modo la actualiza. El autor culto no se propone el descubrimiento del agua tibia.

¿Qué orgías plebeyas eran esas? ¿Cuáles esos rústicos palacios? ¿Qué quiere decir *primitivos de musgo*? ¿*Primitivos* quiere decir *cuabiertos* o el musgo que los cubría era *primitivo*? ¿O son palacios de musgo y entonces cuál es el referente de esa imagen? Lo que sí podemos imaginar con cierta facilidad, en cambio, es el placer del autor cuando escribe y seguramente pronuncia la palabra *medieval*. La humanidad se ha elevado desde sus rústicos palacios hasta la altura del hombre medieval, mediante la pujanza de sus brazos, pero esto lo hizo *en el éxito de (sus) asaltos*. ¿La preposición señala un lugar, un tiempo, un medio o qué? El gerundio que viene enseguida es seguramente instrumental: la humanidad se elevó a las alturas del hombre medieval *entrelazando las convulsas carcajadas de sus hordas lanzadas al combate y al exterminio*, lo cual es una curiosa manera de alcanzar alturas. ¿Pero qué quiere decir *entrelazar carcajadas*? ¿Apretarlas unas contra otras y apagarlas? ¿Hacer trenzas como si las convulsas carcajadas fueran cabellos? ¿Esas trenzas repercuten en el fondo lacerado del alma de la humanidad? ¿O son los últimos alaridos del trágico estertor de su agonía los que tienen esa repercusión? ¡Allí estás tú, oh pobre humanidad! --¿En dónde, en dónde?

Nada más que tenemos que volver sobre nuestros pasos y hacer algunas aclaraciones que pueden afectar muy seriamente a la interpretación que aquí hemos hecho. Como decíamos, antes de entrar al capítulo que se inicia con el

fragmento en cuestión, el narrador reflexiona o predica sobre la conducta indecente de su socio, llegando a la misteriosa conclusión de que, *a no ser un principio de educación de la más completa y bien mamada, de la humanidad no se puede esperar nada*. Y enseguida agrega, como maestro de ceremonias que anuncia el espectáculo que viene a continuación:

Con motivo de estas apreciaciones, quiero insertar a mis amados lectores unos cuantos parrafitos que he bautizado con el nombre de:

### DESEQUILIBRIO O MARIHUANA

Me parece significativo que a los "parrafitos" no se les asigne un adjetivo propiamente dicho pero sí se les bautice con ese título. Creo que de este modo la adjetivación es más fuerte, son párrafos desequilibrados o "marihuanadas". En las tres páginas dedicadas a estos "parrafitos", no hay un solo elemento que nos lleve a entender en su sentido recto ese título. Finalmente, al terminar las tres páginas de lenguaje culto, filosófico, ético y profundo, se cambia de tema con el siguiente párrafo:

Por razones como estas, mis queridos lectores, mi íntimo amigo Jesús Mario José, a quien yo tenía una estimación desmedida en cuestión de negocios y un cariño sin igual como amigo, se fugó con todos los ahorros de varios años de nuestro mutuo trabajo, sin importarle un comino la amistad ni el deber. Claro está que la "bolita" merecía la pena: era bajita, formida y blanca como un alabastro, ojos pequeños, como de lince, pelo castaño, senos erectos, dos hileras de perlas por dientes, que adornaban su boquita pequeña y juguetona. La voz un poquito ronca, con más sal que todo el Pacífico en un salero.

Es tan brusco el cambio de estilo, es tan evidente el regreso a su verdadero lenguaje, que las tres páginas de solemnidad, moralina y "palabrisimo domingüero", no son sino palabra ajena puesta en perspectiva, enunciado ideológico no separable sino integrado a la estructura de la obra, lúcida crítica a la falsedad de sus colegas cultos en la literatura de Sonora. Si esto es efectivamente así, la lucidez del autor frente a los problemas de lenguaje en la escritura literaria es bastante grande, o por lo menos coincide con la nuestra, pues en la representación que ha hecho de la palabra culta sonorensis, nos ha permitido hacer un análisis de los aspectos esenciales que caracterizan a esa palabra.

El resto del capítulo continúa en el estilo propio del autor y conserva un

nivel de calidad artística similar al mostrado en toda la primera mitad de la obra, esto es válido también para los dos capítulos siguientes, "Pedro J. Amada, político" y "Apuntes de un desesperado", en los cuales el autor sabe mostrar capacidad para mirar a su personaje con cierta distancia y sabe reírse un poco de sí mismo. Sin embargo, a partir del capítulo titulado "Llegada a Puebla", que se inicia en la página 195, el relato empieza a desbarrancarse, empiezan a predominar las preocupaciones no literarias, como las de forjarse una imagen o defenderse de sus enemigos políticos. El capítulo "La gratitud es primero" es un relato ambiguo sobre Pancho Villa. Primero llama a éste "facineroso de entrañas de hiena", como corresponde hablar a un político del grupo al que él pertenece, pero enseguida no puede menos que reconocer algunas cualidades en su enemigo, lo cual probablemente también lo comparte con su grupo político, al menos en cuanto a la anécdota de que no se dejó sobornar por los gringos, y en cuanto a las simpatías que se ganó con su asalto a Columbus. Sólo que tampoco en esto pudo menos que manifestar su insultante opinión sobre Pancho Villa: pone en boca de éste el siguiente airado parlamento: "estos gringos creen que porque soy asesino y ladrón también voy a ser traidor a la patria", que desde luego habla más de Pedro J. Almada que de Pancho Villa.

Hay un capítulo llamado "Quién soy" que es inicialmente un pretexto para hacer el elogio cursi de sus padres y las virtudes que obviamente le inculcaron, y después la oportunidad para levantar una larguísima acta notarial de las comisiones militares desempeñadas por el autor, con obvia aunque discreta inclinación a justificarse respecto de ataques reales o posibles. Un capítulo dedicado al asesinato del general Obregón es un desperdicio total de las posibilidades narrativas del tema y sólo, nuevamente, una defensa de su obregonismo. Enseguida viene un brevisimo apartado que se llama "Cuestiones de lógica" y es una diatriba contra los enemigos de Obregón, la cual termina sentenciosamente: "*Lo que hoy tú eres fui ayer; y lo que ahora soy tú serás*".

Los capítulos que siguen son el desfallecimiento total de la estructura. El autor se cansó, cambió de interés o perdió la brújula o no se sabe exactamente qué fue lo que pasó, el caso es que se puso a encimarle a la narración una serie de documentos que parece haber sacado de su oficina de funcionario y tienen la estructura de informes a la superioridad. Nos habla del edificio de una escuela que antes fue convento, de la restauración de un teatro en la que él fue patrocinador, de la construcción del aeropuerto militar de Puebla bajo su administración, de un viaje de vacaciones a Sonora para el cual se le facilitó el vagón del Ministerio de Guerra y sobre varias otras cuestiones que prácticamente no rebasan el ámbito de interés de un informe de trabajo como Responsable de

las Operaciones Militares en el estado de Puebla, el Valle de México o el estado de Veracruz.

Las dos observaciones más importantes que tenemos para toda esta segunda mitad de la obra son las siguientes. Por un lado, aparecen con mayor frecuencia los defectos demasiado notables, como el anacoluto del siguiente párrafo:

Como a mediados de 1913 o 1914, denominándose ya "Universidad Católica" y al tomar posesión de la Plaza los Constitucionalistas, comenzaron estos la destrucción y la continuaron los Zapatistas, en 1914, al entrar a esta ciudad en Diciembre del mencionado año, dejando el edificio en completa ruina por medio del incendio y la demolición.

Y, por el otro, el narrador ha dejado de ser protagonista y se ha reducido a su papel de autor. Ha dejado de existir el personaje y ha sido sustituido por el Pedro J. Almada de la realidad extratextual. Las aseveraciones formuladas en todos estos capítulos son atribuibles al autor directamente y no a un o unos personajes. Son aseveraciones desprendibles, enunciados ideológicos separables y no estructuralmente ligados a la obra. Si los arrancamos de ahí la obra no desmerece sino que respira mejor, y por otra parte si arrancamos de ahí esos enunciados su contenido no se modifica ni tergiversa porque de hecho la obra no es para ellos un contexto, esos enunciados funcionan del mismo modo en cualquier otro. Ahora bien, estas características de esta segunda parte de la obra, son un poco difíciles de comprobar en un trabajo como éste, porque los rasgos que las determinan son rasgos negativos, son ausencias. La falta de relaciones estructurales con el relato son ausencia de marcas, son ausencia de determinados tipos de relaciones con otros elementos de la obra que pueden estar en la inmediatez o en la distancia. De modo que para demostrar que en el nivel compositivo no se dan ese tipo de relaciones es necesario mostrar la obra entera para comprobar esa carencia. Claro que en estos casos la solución habitual es dejar la comprobación en manos de los conocedores, uno sabe que otro analista que maneja el mismo tipo de referencias que uno, si lee la obra, coincidirá en sus juicios estéticos con uno. Pero este tipo de solución no es para nuestros fines una solución, porque nosotros consideramos importante trabajar en el sentido de desarrollar herramientas teóricas y prácticas para establecer diferencias en los distintos niveles de calidad artística o estética.

### III. CONCLUSIONES

A juzgar por los textos revisados, en la literatura culta de Sonora no hay escritores verdaderamente cultos. El aislamiento de la región respecto del Distrito Federal no alcanzó a ser superado con las relativamente intensas relaciones comerciales de Sonora con Europa durante el siglo XIX. Es verdad que algunos de los intelectuales --los pertenecientes a las clases ricas-- viajaban a Europa, conocían Estados Unidos o habían visitado Asia o Centroamérica, pero esas relaciones con el exterior no llegaban a ser permanentes o duraderas. El aislamiento de la región con respecto al centro del país era lo determinante, hasta bien entrado el siglo veinte. De hecho, apenas se puede decir que en los años sesenta con el auge de su universidad y los grupos culturales propiciados por ella, Sonora llegó a tener una comunicación más o menos continua, más o menos eficiente, con el mundo literario y cultural de la ciudad de México, y apenas entonces inició un proceso de acercamiento a la contemporaneidad de lo que se hacía en México y en Hispanoamérica, pero este fue un proceso que afectó solamente a los jóvenes y no a los escritores que ya en esa época eran hombres maduros.

Los escritores cultos de Sonora se adhieren fervorosamente a la normatividad, porque ellos saben bien que la corrección del lenguaje, la belleza de las formas, la elegancia y precisión del estilo son bienes producidos por los hombres cultos, que se guardan como piedras preciosas o, mejor dicho, como objetos sagrados en un tabernáculo rigurosamente custodiado por los hombres cultos y al que desde luego jamás tendrán acceso los hombres incultos. De lo que no parecen acabar de enterarse es de que, tomando como referencias las mismas obras de preceptiva que ellos ponderan tanto, sus propias obras no son tan correctas, ni tan bellas, ni tan elegantes como ellos quisieran.

Como escritores que no son verdaderamente poseedores de un capital cultural bien asimilado y actuante, los escritores cultos de Sonora tienen como una de sus características más notables el anacronismo o la asincronía. Escriben como los escritores menos importantes de por lo menos un siglo antes, utilizan su mismo léxico y sobre él hacen recaer la principal fuerza de su estilo. Sacar palabras del diccionario y deslumbrar a sus lectores con ello es una de sus prácticas favoritas. Para ellos la literatura consiste en una traducción de lo que se quiere decir a un lenguaje que no sea el de todos los días, sino un lenguaje ennoblecido, sublimado, con deslumbrante fuerza ornamental. La literatura no



trata sino de la vulgaridad, el lugar común y la obviedad pero expresándolas en un lenguaje, en un léxico, de altura.

No, dirían estos escritores si nos escucharan, la literatura no trata de vulgaridades sino justamente de todo lo contrario. La literatura combate la vulgaridad y la bajeza de las gentes palurdas, que son la mayoría. La literatura tiene una misión educadora que, por desgracia, jamás llegará a todas esas gentes sino solamente a unas cuantas, porque los cerdos no se alimentan de margaritas. La literatura sobre todo encamina a las personas hacia la buena conducta, las aleja de los vicios, les eleva el espíritu. Los hombres cultos son mejores en todos los sentidos que los hombres ignorantes y de clase baja, pero de manera especial son moralmente más refinados, virtuosos. Los beneficios de la cultura podrían extenderse a un número mayor de personas como consecuencia de un mayor desarrollo económico; sin embargo, nunca llegarían a toda la gente porque, a final de cuentas, los refinamientos de la alta cultura no son para toda la gente.

No toda la gente, por ejemplo, tiene capacidad para la nostalgia, capacidad para darse cuenta que el pasado siempre ha sido mejor que el presente, porque el vendaval del tiempo ha arrasado con los valores y ha dejado a la humanidad entera postrada de hinojos ante la diosa Materia. No toda la gente tiene capacidad para el pesimismo y el desprecio, aunque retórico, global de la humanidad. Ello es cuestión de espíritus refinados.

Dicho de otra manera, la literatura culta de Sonora es moralista y clasista. Lo cual también quiere decir, la literatura culta de Sonora es predominantemente monologista, monovocal, autoritaria. Pocas veces en esta literatura aparece la voz del otro y cuando lo hace es en forma caricatural. La voz del otro aparece para ser negada o aparece sólo entre comillas, es decir, claramente diferenciada y distanciada de la voz regente. Aparece entre comillas para ser negada o para mostrar respecto a ella condescendencia.

En la literatura culta de Sonora, la ideología del grupo que la produce aparece directamente, como enunciados indiscutibles, como verdades "naturales", como evidencias. Aparecen además sin ningún trabajo estético, sin nexos que liguen estructuralmente esos enunciados con el discurso de la obra propiamente dicha. Por lo general, aparecen como afirmaciones del autor y no de los personajes. De hecho, se puede decir que en esta literatura no existe la categoría de personaje, ni existe la costumbre de "distanciarse" de ninguna afirmación. Nada se pone en perspectiva y quizás por eso uno de sus valores estéticos fundamentales es el valor de verdad.

La verdad, por otra parte, no es un objetivo de difícil consecución. La verdad está al alcance de cualquier mano... que pertenezca al grupo social al que

uno pertenece. La verdad es muy fácil de alcanzar porque la realidad y el lenguaje son completamente transparentes. Las palabras dicen lo que a primera vista parece que dicen. En las palabras no hay doblez ni segundas intenciones, sino significados sólidos, definidos de una vez y para siempre. La connotación, la plurivocidad, la polisemia son *invenciones populacheras de años posteriores*.

Cuando el escritor es honesto, sincero y franco como norteno, la verdad sale de su boca con toda naturalidad. Todo es cuestión de que el escritor se haga el buen propósito de no ser mentiroso. La buena literatura, pues, surge de las almas buenas.

La marginalidad de estos escritores con respecto a la tradición literaria vigente en Hispanoamérica y a la cultura con la cual supuestamente se identifican, se manifiesta precisamente en las concepciones que acabamos de parafrasear y que son el obstáculo fundamental que no han podido sobrepasar en su proceso de formación como escritores, y en sus designios de producir obras de arte literario. La subordinación estricta de estos escritores a la ideología dominante, su falta de debate con esa ideología --que en las obras literarias se manifiesta como ausencia de relaciones estructurales entre los enunciados ideológicos y el discurso estético de las mismas-- son las causas de que su lenguaje sea estrictamente univocal, estrictamente monosémico, estrictamente incapaz de transmitir información y, por tanto, estrictamente incapaz de provocar una experiencia estética.

Observada la cuestión desde un punto de vista individual y personal, si la mayoría de estos escritores hubieran sido fieles a su verdadera realidad cultural, si no se hubieran avergonzado de ser hombres escasamente cultos --en el sentido tradicional de la palabra--, si hubieran confiado un poco más en sus verdaderos conocimientos y habilidades, quizás hubieran llegado a producir obras un poquito menos olvidables.

No estoy de acuerdo con quienes pudieran decir que estas no son obras de baja calidad artística, sino que son simplemente obras producidas en un contexto cultural distinto de éste desde el cual se les juzga. Creo tener elementos suficientes para darle plausibilidad a la hipótesis de que estas obras son poco convincentes para los propios destinatarios inmediatos de las mismas, y que el contexto cultural de ellos y el nuestro no son distintos, sólo que por ahora no tengo interés en trabajar en la demostración de dicha hipótesis.

No obstante, en los primeros dos tercios del siglo XX, hubo en Sonora un grupo de escritores que en mayor o menor medida pudieron evitar la férrea dictadura de las concepciones culturales más prestigiadas, y que supieron sacar partido de un bagaje cultural que quizás ellos mismos no reconocían como tal.

Valdemar Barrios Matrecito es el más destacado de ellos y el que mayor distancia estableció con respecto a la impostación y la falsedad de la retórica dominante. Sus recursos, que de algún modo están mostrando permanentemente su deuda y cercanía con la oralidad, son tan eficaces como los recursos narrativos que se manifiestan en el chiste, en los relatos pueblerinos, en las conversaciones eficaces de los grandes conversadores, es decir, en la tradición oral mestiza no folklorizada. Pero al mismo tiempo, la obra de este autor tiene un nivel de calidad artística mucho más alto del que una mirada superficial estaría dispuesta a reconocer. Es decir, desde la perspectiva de lo que habitualmente llamamos tradición literaria, o mejor dicho desde la perspectiva de las posiciones normativistas que no están completamente desterradas de lo que llamamos tradición literaria, podría pensarse que la obra está llena de defectos. Pero mi convicción es que esos defectos no impiden el logro de los objetivos artísticos que se propone toda narración.

Pedro J. Almada sería el mejor representante de los escritores que sacaron un gran partido de esa misma veta en la que abrevó Barrios Matrecito, pero que sin embargo no pudieron librarse de rendirle un cierto tributo a los lenguajes institucionalizados y autoritarios. La primera mitad de *Con mi cobija al hombro* es un relato muy bien construido, eficaz como trabajo artístico, y que podríamos considerar simplemente como interrumpido o inacabado. La segunda mitad es un fardo que oprime a la primera y no la deja respirar a sus anchas. Este carácter de la segunda mitad es la consecuencia de que el autor haya perdido la brújula que lo orientaba en un principio o se haya olvidado de que su objetivo inicial era de naturaleza artística, modelizadora de una imagen del mundo, y no de naturaleza pragmática, orientada a defender un determinado proyecto político dentro de los grupos que hicieron la revolución mexicana. El análisis de esta obra es interesante porque lo que aquí se da básicamente como un contraste entre la primera mitad de la obra y la segunda, en la mayoría de los autores se da como alternancia más generalizada a lo largo de toda una obra, como acercamientos y alejamientos ocasionales a unas fuentes vivas o a unas fuentes más que moribundas.

Enrique "El Chiludo" Contreras representa la alternativa de responder al lenguaje ceremonioso y solemne con un lenguaje grosero, pero a la falta de ingenio y a la incapacidad connotadora del lenguaje ceremonioso no se responde sino con las mismas carencias. Es como si el subtexto nos estuviera diciendo constantemente "no nos la demos de cultos porque no lo somos, hablemos vulgaridades y reconozcámoslo porque nosotros somos vulgares". Pero grosería y vulgaridad no quiere decir utilización de "malas palabras" o lenguaje soez, ni

nada que se parezca a una inversión de valores, sino principalmente vulgaridad de pensamiento, falta de capacidad narrativa, carencia de ingenio, de donde se deduce que la palabra de este hablante no entra en el más mínimo debate con sus supuestos *otros*, no incorpora otra voz para devolverla transformada, sino que la mayor parte del tiempo se conforma bastante bien a la manera de pensar de los grupos dominantes. No obstante, en *Cosas viejas de mi tierra* hay escasos momentos en que el relato tiene cierta vida y eficacia, en que la escasez de habilidades retóricas funciona como retórica, en que los defectos gramaticales adquieren otra dimensión y funcionan como recursos de expresión que se ponen al servicio del relato, es decir, momentos en los que se les saca partido al verdadero bagaje cultural al que Contreras podía tener acceso: la tradición popular.

Dicho de otra manera, comprobamos nuestra hipótesis de que en la medida en que los narradores (cronistas) sonorenses de los primeros dos tercios de nuestro siglo pudieron activar sus conocimientos y habilidades tomados de la cultura popular, en esa misma medida lograron objetivos de carácter artístico, en tanto que los autores que se atuvieron a la tradición supuestamente culta fracasaron rotundamente en la consecución de esos mismos objetivos. Ello no quiere decir que la tradición popular sea superior en ningún sentido a la tradición culta, que es la que habitualmente detenta el nombre de cultura, sino simplemente que los autores sonorenses que apelaban a esa cultura ocupaban una posición periférica, bastante marginal.

Una conclusión adicional de este trabajo es que hay varios conceptos teóricos que de algún modo se refieren al nivel de calidad artística alcanzada por una obra y cuya aplicación no es desdeñable, puesto que alguna importancia tiene el poder determinar con algún rigor el valor estético de las obras literarias, el nivel de calidad alcanzado por un determinado trabajo artístico. Uno es el concepto de *información* o *cantidad* o *densidad de información* que han traído de la teoría de la información a la teoría literaria tanto Yuri Lotman como Umberto Eco. En la medida en que en el análisis de una obra literaria podemos dar una idea de la densidad de información contenida en su estructura, en esa misma medida damos una idea del nivel de calidad alcanzado por su trabajo artístico y consecuentemente de su capacidad para generar la o las experiencias estéticas. Esa *densidad de información* se relaciona directamente con la complejidad de la estructura de la obra y desde luego con la *impredictividad*. Otro concepto que puede ser muy útil para el mismo fin es, a mi modo de ver, el de *enunciado ideológico separable* planteado por Alain Badiou. Los enunciados ideológicos solamente pueden funcionar como elementos de la estructura

artística en la medida en que determinadas marcas sintácticas, léxicas, composicionales o en general pragmáticas los enlacen y hagan funcionar con los demás elementos de la estructura, y los vuelvan *enunciados ideológicos inseparables*. Dicho de otro modo, Tolstoi tiene razón cuando dice:

En todo, en casi todo lo que yo he escrito, me ha guiado la necesidad de recoger las ideas encadenadas entre sí para expresarme; pero todo pensamiento expresado en palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente si se lo toma aislado, fuera de la concatenación en que se encuentra (...) hacen falta personas que demuestren lo absurdo que es buscar ideas aisladas en una obra de arte y dirijan constantemente a los lectores en el infinito laberinto de concatenaciones que constituyen la esencia del arte y en las leyes que forman la base de estas concatenaciones<sup>14</sup>

Y también Yuri Lotman tiene razón cuando dice:

El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable (...) Tolstoi expresó de una manera extraordinariamente gráfica la idea de que el pensamiento artístico se realiza a través de la "concatenación" --la estructura-- y no existe sin ésta, que la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad (...) El investigador de la literatura que espera captar la idea desgajada del sistema modelizador del mundo del autor, de la estructura de la obra, recuerda al sabio idealista que se esfuerza por separar la vida de la estructura biológica concreta de la cual es función (...) El plano no está oculto en la pared, sino realizado en las proporciones del edificio (...) El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística.<sup>15</sup>

Sin embargo, ni León Tolstoi ni Yuri Lotman están pensando en cierto tipo de obras, que nos obligan a tomar en sentido contrario estas afirmaciones, con las que desde luego estamos totalmente de acuerdo. Hay obras cuyas ideas pueden ser tomadas de la manera en que lo hacen los críticos malos. Hay obras cuyo

---

<sup>14</sup>Cit. por Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1988, p.22, L. N. Tolstoi, *Polnoje sobranije socinenij v 90 tomach* [Obras completas en 90 tomos], t.62, Moscú, 1953, pp.269-270.

<sup>15</sup>Yuri Lotman, op. cit., pp.22-23

pensamiento no pierde su sentido ni se degrada terriblemente tomándolo aislado, porque son ideas que no están concatenadas. Hay obras que no tienen estructura y hay obras artísticas que no tienen estructura artística. Mejor dicho, no todos los elementos que aparecen en ciertas obras son estructurales, y entre estos elementos no estructurales pueden aparecer esos enunciados que habitualmente tomamos por ideas y que funcionan exactamente del mismo modo en el interior de la obra que fuera de ella. De este tipo son los *enunciados ideológicos separables* de que habla Alain Badiou, y en la medida en que estos enunciados tienen peso en una determinada obra, en esa misma medida la obra está en peligro de fracasar como realización artística.

## BIBLIOGRAFIA

- Almada, Pedro J. *Con mi cobija al hombro*. Alrededor de América, México, 1936
- Badiou, Alain. "La autonomía del proceso estético" en *Literatura y sociedad*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Universidad, Madrid, 1988
- Barrios Matrecito, Valdemar. *Por las rutas del desierto*. Gob. del Edo. de Sonora, Hermosillo, 1988
- Burrola Encinas, Rosa María. *En los límites del desierto*. Unison, Hermosillo, 1994
- Contreras, Enrique. *Cosas viejas de mi tierra*. Ed. de autor, Hermosillo, 1950
- Enciso Ulloa, José. *Vidas anónimas*. Gob. del Edo. de Sonora, Hermosillo, 1950
- Galaz, Fernando. *Desde el Cerro de la Campana*. Ed. de autor, Hermosillo, 1964.
- *Dejaron huella en el Hermosillo de ayer y hoy*. Ed. de autor, Hermosillo, 1968.
- González, Francisco. *El exilio interior en la novela sonoreense de los setentas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1993.
- Iberri, Alfonso. *El viejo Guaymas*. Gob. del Edo. de Sonora, Hermosillo, 1980.
- *Las viejas casonas de Guaymas*. Gob. del Edo. de Sonora, Hermosillo, 1984.

- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1988.
- Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Cuadernos del TAI, México, 1978.
- Munguía Zatarain, Martha E. *Ya no estoy para rosas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1989.
- y Rita Plancarte. *El Pueblo, eco de una historia cotidiana*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1987.
- Parodi, Enriqueta. *Sonora: hombres y paisajes*. Pafim, México, 1941.
- , *Mi anecdotario*. Costa Amic, México, 1971.
- Plancarte Martínez, Rita. *De la plegaria a la blasfemia*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1993.
- Segovia Rochín, Pedro. *Antología de la poesía sonorensis*. Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1950.
- Stavnhagen, Rodolfo, et. al. *La cultura popular*, Premiá, México, 1984.
- Villa, Eduardo W. *Galería de sonorenses ilustres*. Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1949.
- Zamora, Agustín. *La cohetera mi barrio*. Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1944.