

Apuntes para una historia de la literatura mexicana

Alberto Vital Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México

La historia de los hechos no es la historia de los discursos. Cada una de éstas posee su propia dinámica, sus propias leyes. Ahora bien, hay entidades que se ubican en una de las posibles intersecciones entre ambas historias. Un tipo de esas entidades resultan ser los textos literarios, que son al mismo tiempo acontecimientos y ejemplos de discursos.¹ De ese modo, una historia de la literatura debería ser al mismo tiempo registro y examen de una serie muy peculiar de acontecimientos y registro y examen de una serie muy peculiar de discursos.²

Por lo demás, el entrelazamiento de hechos y discursos es tan poderoso que en ocasiones unos y otros se tornan absolutamente indiscernibles, inseparables: ya la pragmática de los actos de habla demostró que algunos actos sólo pueden realizarse a través de la palabra. En este punto, autores como Gérard Genette³ y Fernando Lázaro Carreter⁴ han intentado entender el estatuto del texto literario como un acto de habla sumamente singular, que no cumple el requisito básico de la absoluta sinceridad del enunciador. Pero, aun así es posible encontrar acontecimientos, como un magnicidio o una guerra, cuyo rasgo más importante no es verbal, y encontrar textos que arrancan puramente de una incitación verbal y parecen agotarse en ella, como ocurre con los juegos de palabras y las rimas, por citar sólo dos ejemplos: la famosísima expresión *Traduttore, traditore* es una sentencia que sostiene su fuerza comunicativa muchísimo más en elementos lingüísticos, exclusivos de la estructura y del repertorio de una lengua específica, que en una probada experiencia directa, con la cual se confirmaría que, efectivamente, los traductores son sin remedio unos traidores. Por lo demás, los autores literarios eligen, para construir y ubicar sus textos, algún punto entre los hechos y los discursos. Esto último puede advertirse claramente en la historia misma de la literatura mexicana: mientras el *Periquillo Sarniento* quiere abocarse casi exclusivamente a la narración de una serie de hechos y muestra una notabilísima y encomiable preocupación por problemas nacionales de índole política, educativa y ética, la poesía de Jorge Cuesta,⁵ la prosa de Sergio Fernández y algunos textos de Salvador Elizondo quieren formar parte casi exclusivamente de la historia del discurso literario, pues su interés se orienta intensamente o bien hacia la autorreferencialidad o bien hacia la evolución, el enriquecimiento o la simple variación de los recursos heredados por diversas tradiciones. Un ejemplo de desdén extremo no sólo hacia los hechos, sino incluso hacia el sentido, ese puente

esencialísimo entre los hechos y los discursos, es aquel célebre dístico de Mallarmé, traducido espléndidamente por Alfonso Reyes: ‘Demasiada precisión en el sentido tritura / tu vaga literatura’. El sentido, en efecto, ha garantizado por mucho tiempo la vinculación entre los hechos y los discursos, pues permite verificar que éstos existen – en esencia – para describir, referir, representar y criticar a aquéllos. Y, en suma, todas las estéticas que desdeñan el sentido, como ciertas vanguardias o como la poética de un Samuel Becket o un Eugene Ionesco, también desdeñan la historia de los hechos y la historia general humana, así como la relación del sistema literario con otros sistemas, y se interesan sólo por los mecanismos internos de la lengua y por la desafortunada utilización de ésta en determinados contextos; como un extremo de esta actitud, la poética del *non-sense* es un excelente ejemplo de cómo se puede desencadenar una avalancha de enunciaciones y de situaciones a partir puramente de actos verbales: en el *non-sense* las prácticas discursivas se burlan de sí mismas y de los actos que se ritualizan en costumbres.⁶ Por otro lado, el realismo, el costumbrismo y la literatura testimonial parten de la fe, básicamente decimonónica, en el poder representativo y aun mimético del lenguaje y pueden llegar a incluir como una de sus marcas fundamentales un desapego ante los mecanismos intrínsecos de la lengua y su pragmática. Pero es indudable que el desdén nunca puede ser absoluto: las prácticas discursivas cercan al realista y los hechos históricos y cotidianos perturban al esteta puro.

La literatura mexicana, cuyo surgimiento puede situarse, aunque de un modo problemático, en el inicio de la Guerra de Independencia, ha transitado claramente de un notorio interés por los hechos hacia un interés cada vez mayor por los discursos que en parte se proponen dar cuenta de esos hechos, y los escritores han tenido una creciente conciencia de que su instrumental lingüístico y contextual tiene una relevancia decisiva en su apropiación de los mismos. Ya a fines del XIX se presenta una notable lucidez frente al poder y a las exigencias de la escritura: en Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, hallamos un extraordinario equilibrio entre la curiosidad por los hechos, hábitos, aspectos éticos, circunstancias políticas y económicas, etc., y la conciencia de la evolución de ese conjunto de prácticas discursivas y fácticas que es la literatura. Y, por cierto, el que la recepción del Modernismo haya privilegiado hasta hace poco la producción poética sobre la narrativa acaso tiene que ver con la circunstancia de que resultaba más fácil achacar a un poeta que a un novelista el interés por la lengua. Por otra parte, al menos un realista, Rafael Delgado, y un maestro de la novela histórica, Victoriano Salado Álvarez, han dejado testimonio de su interés por los usos lingüísticos y (sobre todo Salado Álvarez) por las innovaciones en la estructura misma del relato, como la presencia de varias voces narrativas en los *Episodios Nacionales Mexicanos*. Y, en este punto, podría conjeturarse que la recepción de la novela modernista o finisecular se vio dificultada por el

hecho de que su mejor representante en México, el propio Gutiérrez Nájera, murió, como José Asunción Silva y José Martí, demasiado joven para consolidar la relación entre un conjunto de innovaciones estilísticas y un conjunto de problemas del México y la Hispanoamérica de fin de siglo. Que hayan debido pasar más de 110 años para que *Por donde se sube al cielo*, novela descubierta por la Mtra. Belem Clark de Lara y editada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1994, se publicara como libro, es un indicio de que ni el autor ni sus primeros albaceas encontraron un eco suficientemente positivo para que el texto saltara del periódico al encuadernado. Asimismo, el lugar común que ha hecho del Modernismo una estética desinteresada de los acontecimientos extraliterarios, acaso tiene que ver con el estupor que debió haber causado entre el público inicial un interés tan insólito por las prácticas discursivas intraliterarias.⁷

Sea como fuere, si los supuestos hasta aquí presentados son válidos, la historia de la literatura mexicana sería la historia de un doble proceso de apropiación: la de los hechos de la realidad y la de los elementos intrínsecos del instrumental empleado. Ambos procesos culminarían en el siglo XX: *Los de abajo*, *La sombra del caudillo*, *El águila y la serpiente*, la poesía de los Contemporáneos, de Octavio Paz y de un buen puñado de autores, así como la prosa de Yáñez, Rulfo, Fuentes y tantos otros, son ejemplos de hasta qué punto ha dejado de ser excluyente, para volverse muy fértil, la doble y convulsa fidelidad de la literatura: la que debe a los hechos y la que debe a sus recursos intrínsecos. Esta doble apropiación habría permitido a los escritores alcanzar un sitio más o menos autónomo dentro de la sociedad, libres ya de las sujeciones impuestas por cualquier tipo de institución. Por supuesto, en este doble proceso hay una serie de matices, a mi juicio cruciales para la historia de la literatura mexicana: por ejemplo, un Contemporáneo como Jorge Cuesta habría escrito su poesía exaltando la conquista absoluta de la autonomía del arte por parte del individuo a través de la apropiación de una serie de prácticas y de recursos poéticos, resumidos y expuestos en el soneto, ese género estricto por excelencia, mientras que habría empleado la prosa para apropiarse de la realidad social y política a través de la crítica, ese instrumento de la Modernidad arraigado en México en tiempos de Gutiérrez Nájera y consolidado precisamente por los Contemporáneos.

Ahora bien, con respecto a los dos grandes modelos de concepción de la historia que resume Claudio Guillén en su tratado *Entre lo uno y lo diverso*, el que 'acentúa la discontinuidad'⁸ y ve las épocas como más bien autosuficientes, muy poco vinculadas con las anteriores y las posteriores, y el que 'acentúa la continuidad y subraya el fluir del tiempo, el contacto entre el antes y el después, y al interior de cada período, cuya individualidad o autonomía queda muy matizada, la diversidad de sus componentes',⁹ nuestra época es mucho más sensible y afín al segundo. Ahora bien, 'la diversidad de sus componentes' y, por lo tanto, las

posibilidades combinatorias son tales, que no es posible mantenerse en un solo sistema, el literario mexicano, y resulta imprescindible volcarse a otros sistemas para seguir los rastros de ciertos tópicos, problemas y soluciones expuestos en la literatura. Por ejemplo, la gran novela del XIX, como *Los bandidos de Río Frío* y *Astucia*, parece tener un vínculo más estrecho y atractivo (campo fecundo para la Comparatística) con el cine que con la gran novela mexicana del XX. En efecto, el ambiente, el *dramatis personae* y la construcción narrativa e ideológica de estas novelas permiten suponer que una comparación con el cine de la época de Oro sería extraordinariamente fecunda.¹⁰ En este punto, el cronotopos de la 'redención de la prostituta', presente en *Por donde se sube al cielo*, no puede ir a buscarse a la mejor novelística mexicana del XX, ni siquiera en alguna variante paródica, sino al cine internacional de categoría intermedia, donde aún parece posible recrear un cronotopos cuyo ideologema fundamental sería, como en la película *Pretty woman*, la posibilidad de que un hombre extraordinariamente rico redima a una prostituta a través del matrimonio.

Ahora bien, un factor decisivo sería el de las finalidades u objetivos de una historia de la literatura mexicana en el umbral del siglo XXI: el *skopos*, del que hablan los teóricos de la traducción. Me parece que hay que considerar un elemento didáctico como rasgo imprescindible, pues un volumen con esas características sería consumido o bien por estudiantes de niveles básico, medio y superior, o bien por aquellos intermediarios entre los textos y los lectores cautivos de las aulas: los redactores de programas de estudio y de lectura para los distintos niveles educativos. Un bagaje conceptual y metodológico claro y sucinto sería extraordinariamente útil para ese propósito, el didáctico, y para ese lector, el cautivo de las aulas. De hecho, las primeras décadas de novela mexicana – que, como vimos, se abocan más a la realidad de los hechos que a la realidad de los discursos – se podrían analizar considerando dos factores de estructura narrativa (motor de la acción y obstáculo) y tres factores ideológicos y semánticos (intereses, valores y afectos). Los primeros serían básicamente formales; los segundos, básicamente de contenido. Pero unos y otros se interrelacionarían, pues por ejemplo los intereses suelen ser al mismo tiempo motores de la acción y obstáculos narrativos, como ocurre en *Astucia*, donde el interés por tender redes de comercialización del tabaco provoca que los Hermanos de la Hoja vivan huyendo del gobierno, el cual es visto negativamente por su afán de obstaculizar la sigilosa épica de los comerciantes y los distribuidores. El gran maestro en el manejo de los intereses en la literatura universal es sin duda Honoré de Balzac, y a la vista de su obra es posible advertir la limitación fundamental de uno de sus admiradores mexicanos: José Tomás de Cuéllar. Este narrador se propuso escribir la *Comedia costumbrista nacional* y agrupó sus novelas en *La linterna mágica*; sin embargo, para tan magno proyecto le faltó un elemento que Balzac manejó muy hábilmente: abrir paso al libre juego

de los intereses entre los personajes, sin que el autor implícito interviniera para contenerlos. Y es así como, en *Ensalada de pollos*, el narrador, a todas luces representante de las ideas del autor, se burla constantemente de los afanes de ascenso social que manifiesta su protagonista femenina. Cuéllar acierta al pintar esas ambiciones a través del cambio de ropa y de la organización de una fiesta en casa de Concha, pero desacierta al castigar violentamente a la joven por medio de un mecanismo que parece más un *deus ex machina* que fruto de las consecuencias verosímiles de las acciones. De ese modo, Cuéllar, tenido por las historias tradicionales por un liberal, debería verse más bien como sujeto a un muy notorio rasgo conservador. También Rafael Delgado abomina en *La Calandria* del afán de ascenso social que muestran algunos de sus personajes, y éstos se ven impedidos de mostrar todas sus posibilidades literarias. En ese aspecto, puede advertirse un rasgo más de evolución en la narrativa mexicana: con los años, los novelistas consiguieron librar a sus textos de sus propios intereses como individuos particulares o como miembros de una clase o de un grupo, y dejaron que sus personajes se movieran más libremente. Ya en 1902, el aludido Victoriano Salado Alvarez de los *Episodios Nacionales Mexicanos* consigue disminuir la presencia de la voz admonitoria y amonestadora del narrador e introduce en México la novela polifónica. Cincuenta años más tarde, Juan Rulfo se muestra como el más desinteresado de todos los escritores, lo que permite que sus figuras se alcen con toda la patética grandeza de sus propios intereses y sus emociones.

En suma, una historia de la literatura mexicana podría escribirse siguiendo un puñado de pautas fundamentales, que darían cuenta de las líneas decisivas de la relación entre la historia general de México y la de nuestra literatura, relación que *grosso modo* equivale a aquella que se establece entre la historia de los hechos y la historia de los discursos (considerando los matices que se señalaron al principio). Ello es así porque no sólo en los personajes, sino también, como vimos, en los autores y asimismo en los lectores, es posible rastrear esas motivaciones fundamentales que son los intereses, los valores y los afectos.

NOTAS

- ¹ Precisando una distinción entre ‘hecho’ y ‘acontecimiento’, ya Hans Robert Jauss, padre de la teoría de la recepción, escribió que un texto literario es un acontecimiento, no un hecho, y con ello enfatizó que el texto aún sucede y puede transformarse en cada lectura; de esa forma destruyó el prejuicio positivista que veía el texto como algo ya sucedido, como una obra consumada o, literalmente, como un hecho. Véase Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), p. 56. Aquí, por

- razones estilísticas, emplearé los dos conceptos indistintamente, aunque en realidad asumo la distinción jaussiana.
- ² Definimos aquí ‘discurso’ – ciertamente de un modo menos exhaustivo que operativo – como la manifestación concreta de una serie de prácticas y estrategias verbales o textuales que se vinculan con una serie de prácticas y estrategias contextuales.
- ³ Gérard Genette, “Le statut pragmatique de la fiction narrative”, *Poétique*, 20:78 (1989), pp. 237–249.
- ⁴ Fernando Lázaro Carreter, “La literatura como fenómeno comunicativo”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, trad. Juan Domingo Moyano. Ed. Teun A. van Dijk *et al* (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 151–170.
- ⁵ Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna* (México: Contemporáneos, 1928).
- ⁶ Definimos aquí ‘sistema’ como un conjunto de actos y de discursos organizados conforme a procedimientos que garantizan un funcionamiento interno y una vinculación con otros sistemas a fin de realizar una serie de propósitos.
- ⁷ Ciertamente, como lo ha expuesto la crítica, también influyó el hecho de que los modernistas – en México menos que en otros países – rompieran con las marcas tradicionales del post-romanticismo y mezclaran territorios antes inconfundibles, como el erótico y el religioso. Reducir el Modernismo a una estética puramente formalista era una forma de descalificarlo.
- ⁸ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Crítica, 1985), p. 367.
- ⁹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, pp. 367–368.
- ¹⁰ Por cierto, la intención fundamental de *Astucia* es a todas luces la de homenajear el libre comercio, representado a través del tráfico de tabaco, entonces proscrito, y es indudable que si nuestros actuales políticos se interesaran por la literatura, *Astucia* habría experimentado una fuerte revaloración en los últimos años.