

# UTOPIAS

Número

7

Septiembre-  
octubre  
de 1990

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Saussure por Gadet  Castoriadis  
por González Ochoa  Esther Cohen  
 Christopher Domínguez  José  
Woldenberg

*Relato, poesía, plástica:*

Italo Calvino por José Luis Bernal  
 Yeats y Dowson por Eliseo Diego  
 Vladimir Nabokov por Sergio Pitol  
 Gisèle Halimi por Luis Villoro  
 Carlos Monsiváis  Alberto Híjar

*Dossier:*

**Homenaje a Eduardo Nicol**

Fernando Salmerón  José Ferrater  
Mora

5 mil pesos





# UTOPIAS

□ Número 7  
□ Septiembre-octubre de 1990

Directora: Juliana González

Coordinadora: Luz Aurora Pimentel

Edición y administración

general: Juan Meléndez

Consejo editorial: Hermann Bellinghausen,  
Esther Cohen, Alfredo Fernández, Sergio  
Fernández, Mercedes de la Garza,  
Anamari Gomís, Enrique Hulsz, Juan  
Meléndez, Carlos Pereda, Sergio Pitol,  
Gloria Villegas, Luis Villoro, Gabriel  
Weisz

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM  
Ciudad Universitaria; Coyoacán; 04510 México, D.F.  
Teléfono 548 02 73

Utopías no responde por textos no solicitados

Producción editorial: *Equipo Editor, S.C.*; Ámsterdam,  
33-B; primer piso; colonia Hipódromo; 06100 México,  
D.F.; teléfono 211 86 86 □ Cuidado de la edición:  
*María del Carmen Merodio y Miguel Ángel Guzmán* /  
Diseño y diagramación: *Fernando Rodríguez*

Ilustración de la portada:

**Olga Costa**

(*Montañas con luna dorada*,  
óleo sobre papel, 1965)

Ilustración de  
la contraportada:

**Eduardo Cohen**

(De la exposición "Sarcasmos  
y desacatos", pasteles, tintas,  
crayones, 1989)



Ilustraciones de Eduardo Cohen

<b>Liminar</b>	2
<hr/>	
<b>Cuestiones de teoría y crítica</b>	
Después de Saussure, <i>Françoise Gadet</i> (traducción de <i>Arturo Gómez-Lamadrid</i> )	3
Apuntes sobre la identidad colectiva / Una lectura de Castoriadis, <i>César González Ochoa</i>	14
Lilit: el lado oscuro de Dios, <i>Esther Cohen</i>	23
Tierra baldía, <i>Christopher Domínguez</i>	26
<hr/>	
<b>El acontecimiento</b>	
Congreso UNAM: de cal y arena, <i>José Woldenberg</i>	30
<hr/>	
<b>Relato, poesía, plástica</b>	
Autorretrato de <i>Italo Calvino</i> (traducción de <i>José Luis Bernal</i> )	36
En buena compañía, <i>Eliseo Diego</i>	41
La defensa, <i>Vladimir Nabokov</i> (traducción de <i>Sergio Pitol</i> )	46
La leche del naranjo, <i>Gisèle Halimi</i> (traducción de <i>Luis Villoro</i> )	56
La vida a cuadros, <i>Carlos Monsiváis</i>	62
Eduardo Cohen: sarcasmos y desacatos, <i>Alberto Híjar</i>	63
<hr/>	
<b>Dossier</b>	
Doctor Eduardo Nicol	64
Eduardo Nicol (1907-1990) / <i>In memoriam</i> , <i>Fernando Salmerón</i> / <i>José Ferrater Mora</i>	65
Lenguaje, conocimiento y realidad, <i>Eduardo Nicol</i>	67
La insuficiencia de la condición humana / Idea platónica del amor y de la muerte, <i>Eduardo Nicol</i>	73
Homenaje de la Universidad Nacional a los profesores eméritos españoles (discurso de clausura), <i>Eduardo Nicol</i>	85
<hr/>	
<b>Marginalia</b>	
A los problemas mismos, <i>Carlos Pereda</i>	87
El Oriente no pasa de una invención occidental, <i>Milton Hatoum</i> (traducción de <i>Horacio Costa</i> )	88
<i>La épica sordina</i> de Gonzalo Celorio, <i>Vicente Quirarte</i>	89
<i>Acta Poética</i> , <i>Ana María Escalera</i>	91
Textos escritos de cara al público, Recuento de un homenaje, Otra clase de saber, Una herramienta para conocer el pasado, Educación alternativa, Crítica del sujeto	93



# Tierra baldía

Christopher Domínguez

**E**l mito de Juan Rulfo devastó la narrativa rural. El derrumbe de Pedro Páramo lo fue de un universo literario exhausto. El mundo pareció vacío: sus dioses y demonios lo habían abandonado. La disolución de la utopía natural se escenificó en los cuentos y novelas de Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Elena Garro, Sergio Galindo y Amparo Dávila. Los autores fabulaban desde las aldeas de su infancia: barcos alejándose del puerto de la memoria. No sólo Rulfo guardó silencio. Lo impuso a las generaciones siguientes. En el otro extremo, la cansina insistencia de Agustín Yáñez hablaba de un murmullo apenas sostenido por el propio eco.

Con la excepción de Tomás Mojarro, que acabó por volverse narrador urbano, y algún otro, el campo, como lo entendía la narrativa prerrulfiana, desapareció. La llamada generación de la Casa del Lago —sin contar el caso extravagante de Jorge Ibarguengoitia— escribió sin las obligaciones del naturalismo nacionalista, pues hasta Rulfo la nación no tuvo otro espejo narrativo que *la tierra* y sus hombres.

En 1975 Arturo Azuela escribe *Un tal José Salomé*, novela que registra el drama del campesino que llega a la ciudad mortífera. Que Azuela haya escogido una lengua pintoresca para su héroe revela claramente cómo el mundo rural seguía escuchándose según el canon del medio siglo. No fue sino hasta la década pasada cuando *el campo* vuelve a la narrativa. Es un retorno tímido y poderoso, que apenas comienza y del que todavía falta mucho por decir o leer. Durante veinte años la sociedad rural se había transformado, no pocas veces de manera radical, pero seguía siendo fiel a muchas de sus tradiciones, algunas conservadas gracias a la sorda lucha contra el centralismo y otras como producto de la marginación y el atraso.

La renovación de la narrativa rural no podía venir sino de la aparición de una generación de escritores nacidos en la provincia y desligados parcialmente de las cortes literarias capitalinas. Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, 1950),

Daniel Sada (Baja California, 1953) y Jesús Gardea (Chihuahua), el mayor de los tres, comienzan la década con una literatura sin pretensiones localistas, firme en su afán de reconquista de una vida abandonada para la literatura del país. No es casual que los tres narradores sean del norte de la república, cuyo desarrollo cultural es el más notable de los últimos diez años.

Antes de ellos cabe hablar de visitantes como David Martín del Campo (1952) y Hernán Lara Zavala (1946). Aunque el segundo es de origen yucateco y ubica allí su primer libro de cuentos, es, como Martín del Campo, un escritor del centro que viaja en busca de la rehabilitación de la provincia como opción literaria.

Martín del Campo intentó y fracasó en la escritura de una de las novelas globales sobre la ciudad de México: *En esta tierra del amor* (1982). Pero, periodista de formación, el viaje es el instrumento más notable en su trabajo de escritor. *Mar de lobos* (1987) es una novela que depende de esa obsesión por escapar del Mictlán capitalino. Sin las pretensiones utópicas de Da Jandra, Martín del Campo desplaza a un pintor a la costa occidental del país. Se combinan varios cuadros: la soledad arquetípica del farero que alumbra el mar, la corrupción política y sindical de las cooperativas pesqueras y la inverosímil historia de una joven académica que se mete de prostituta para combatir la imposibilidad de la praxis. El hilo conductor es la búsqueda gaugoniana del pintor, que, anhelando reposo para el arte, acaba entrometiéndose en los crímenes de los camareros.

Martín del Campo nunca explica cómo y para qué actúa su personaje sobre la realidad. Ficción fallida, la suya lo es en la medida en que su provincia costeña es una realidad extraña al novelista, un *paisaje* útil para desenvolver las aventuras de su héroe. Es una proyección urbana de la poética traveniana de los hombres de mar.

En *Tres árboles* (1988), texto construido con mayor eficacia, ocurre lo mismo. Al escribir ininteresada no tanto inventar una realidad, sino corroborar las hipótesis que de ésta se tienen. El desamparo de los campesinos, su inmolación alcohólica de cinco siglos, la madre muerta como símbolo, son datos que escribieron y remataron desde los indigenistas hasta Revueltas, Rulfo y Yáñez. Los campesinos en *Tres árboles* no nos dicen nada que no sepamos acerca de ellos. Condolido, el novelista consigna los datos de una tesis sociológica más que las circunstancias de una ficción. A diferencia de Menéndez o Rojas González, a Martín del Campo ya no asombra la otredad campesina ni pretende arrancar de ella coartadas mitogenéticas. Consigna situaciones y las relaciona narrativamente. Por ello lo mejor de David Martín del Campo son las extraordinarias crónicas de *Los mares de México* (1988).

La provincia en Martín del Campo ofrece la visión de una tierra arrasada que no genera nuevas historias, ni ofrece oportunidades radicales a la imaginación. Esta situación se ve paliada por



un fenómeno que llamaremos *macondismo* y que se origina, naturalmente, en la devastadora influencia de los *Cien años de soledad*, de García Márquez. Zitilchén para Lara Zavala, Santa María para Chacón y Placeres para Gardea son aldeas totales que concentran el realismo y sus negaciones, lo sobrenatural y sus delirios. Negativas a difuminar al hombre y el espacio se convierten en soluciones de compromiso entre el viejo regionalismo y el moderno realismo mágico. El macondismo dota a sus seguidores de una rica escuela —Faulkner, Onetti— y de sus exigencias consagradas, pero limita la evolución de estos autores hacia soluciones más arriesgadas.

Ello ocurre en *De Zitilchén* (1981), de Lara Zavala. Heredero de un afluente ya caudaloso —Médiz Bolio, Abreu Gómez—, Lara Zavala no pretende hacer de su Macondo peninsular suma y resta de lo real maravilloso. Más modesto —pues es un cuentista cuyos mejores textos están en su segundo libro—, revitaliza sin pudor regionalista costumbres y personajes estáticos y situaciones prototípicas, como el matrimonio, el adulterio o el cura del pueblo. Un libro como el suyo pudo escribirse hace cincuenta años: es un criollista. Ése no es un problema. Si las costumbres no varían, al menos debe esperarse la variación de su registro en la memoria. El realismo en *De Zitilchén* no parece ser una salida a la narración de un mundo provinciano que todos sus cronistas insisten en considerar estático e inmóvil.

La influencia de García Márquez en Ricardo Elizondo Elizondo es de naturaleza más amplia. Su novela *70 veces 7* (1987) responde a la estirpe de las sagas familiares que reformuló García Márquez y que autores oportunistas, como Isabel Allende, explotan sin recato. Pero en los tres *Relatos de mar, desierto y muerte*, Elizondo Elizondo logra un lirismo ejemplar, pues no estamos ante la repetición de las viejas consejas, sino ante un tratamiento nuevo de la materia. El agua, el viento o la piel en Elizondo Elizondo crean una narrativa fluida y de notable aliento poético.

México, como un mapa para iluminar, se va llenando de nuevos colores narrativos. Impera actualmente la oquedad grisácea o amarillenta del desierto, obsesión de Elizondo Elizondo, Sada y Gardea. Un antecedente caprichoso de estos actuales narradores del desierto bien puede serlo Miguel Méndez (Arizona, 1930), autor de una novela ya clásica de la literatura chicana: los *Peregrinos de Aztlán* (1974).

La obra de Méndez, de un esplendor verbal más que narrativo, es un eslabón perdido en el curso de una evolución cuyo trance final desconocemos: la relación entre la cultura mexicana y la norteamericana. Méndez escribe desde su “condición de mexicano indio, espalda mojada y chicano”. Esta convicción lo ubica en varios planos. Su novela ocurre en el desierto de Sonora y es la memoria de un pasado perdido, cuando no prohibido. Esa nostalgia le brinda un sitio

generacional y algo más: una doble función. Méndez precede lo mismo a los actuales novelistas *mexicanos* del desierto que a los escritores *chicanos* contemporáneos. Es un escritor fronterizo, desplazado y solitario: frente a los primeros, no deja de ser un autor obsoleto, cuyo realismo social es anticuado, y, de cara a los segundos, es un chicano de primera generación o, si se prefiere, un mexicano antiguo, escritor que todavía no se enfrenta a la tragedia de toda escritura dividida entre dos lenguas y dos culturas. Méndez escribe en español y recuerda Sonora. Lo más débil en *Peregrinos de Aztlán* son las imágenes de la sociedad norteamericana, pues son una caricatura. Méndez lo reconoce implícitamente, al narrar el cisma entre los viejos mexicanos de allá, que sueñan con volver a México, y sus hijos, los chicanos, cuyo idioma ya no es el español.

Esa soledad de Miguel Méndez se basa en un triángulo geográfico y emocional: la oralidad de los indios yaqui, el mercado norteamericano y la nostalgia de una mexicanidad. Los yaquis desaparecen víctimas de la injusticia social; hombres y cosas de los Estados Unidos son la única luz al final del túnel; lo mexicano es una entelequia. El triángulo genera contradicciones poco frecuentes en nuestras letras, como la relación entre dos guerras donde murieron mexicanos: la revolución de 1910 y... la guerra de Vietnam. Ya José Revueltas, en una de sus novelas más impopulares (*Los motivos de Caín*, 1957), había planteado la descabellada hipótesis del encuentro torturante de dos mexicanos en la guerra de Corea. Uno comunista y el otro voluntario en el ejército de los Estados Unidos.

En Méndez no hay ideología y su novela es doblemente desértica. Porque allí transcurre y porque la esperanza escatológica está cancelada de raíz. Su queja dolorosa es común a Elizondo Elizondo, Sada y Gardea: el alarido en el desierto (“mundo sin verdor y sin letras”). Los pere-







grinos de Aztlán viajan en círculos de arena, tribu sin religión y sin destino. Méndez ironiza con el indio yaqui Jesús de Belem, quien, a diferencia de su ilustre homónimo, carece de cruz para perdurar sobre los siglos.

Nuestra literatura, como toda la cultura mexicana, es ramplonamente centralista. Y lo peor del centralismo es que contamina de ramplonería a su periferia. Una excepción como los *Peregrinos de Aztlán* es digna de notarse. Es una novela estrictamente periférica, y su situación desértica, su abandono entre dos culturas, hacen de ella un faro en ese otro desierto, el de nuestra ignorancia. Su desesperanza, para valerse del lugar común benjaminiano, es la esperanza de ser sitiados por los bárbaros, por literaturas mexicanas menores, dueñas de una lengua cuya ajenezad cuestiona la tradición constituida.

Otro desierto, el de Coahuila, es el de Daniel Sada. Pero la ansiedad de Sada difiere de la de Méndez, pues su intención es seguir el itinerario de seres cuya naturaleza legendaria no incomoda al narrador, aquellos húngaros o gitanos que en *Albedrío* (1989) se presentan con indudable maestría de su creador: artesano de la palabra y crítico de la vida.

Daniel Sada es el más *formalista* de nuestros narradores. Como en sus dos libros previos—*Lampa vida* (1980) y *Juguete de nadie y otras historias* (1986)—, *Albedrío* es un texto construido sobre un rigor matemático y lingüístico cuya obsesión raya en lo increíble. Antes había trabajado su prosa con el endecasílabo, y ahora se ocupa del octosílabo, deseoso de encabalgarse en la tradición del romance español.

El respeto creador por la palabra hace de la obra de Sada un caso de excepción. Pero, a diferencia de otros *formalistas* (utilizando la palabra en evidente sentido peyorativo), su amor por la métrica no es un preciosismo hueco destinado a paliar la acedia con el éxito mundano, sino la decisión formal de contar historias mediante una

renovación prosística. No hay entre los escritores nacidos en su década un narrador que realice un esfuerzo tan consciente cuanto profundo.

Pero regresemos a las historias del desierto. En *Lampa vida*, la exuberancia verbal—donde la imitación de Guimarães Rosa y Lezama Lima era asfixiante— entorpecía una narración a todas luces encantadora, mientras que, en *Albedrío*, Sada logra el equilibrio. La riqueza de matices idiomáticos y la cadencia semimétrica de la prosa son el cuerpo de una ensoñación. *Albedrío* es la novela de un niño que huye con una caravana de gitanos que van de pueblo en pueblo haciendo cine, maroma y teatro, mientras roban tras bambalinas a su público. Este romance picaresco entrevía su lugar en la tradición hispánica. Es la cruzada de un niño obligado a travestirse en enana barbuda para predecir el futuro entre los incrédulos.

Sada demuestra que la provincia no es el páramo de los arquetipos, ni el basural de un realismo costumbrista y obsoleto. La suya, como afirmamos arriba, es una poderosa crítica de la vida y una apuesta fabulosa de la imaginación verbal. A través de *Albedrío* viajamos por tierras ignotas, por un desierto donde espejismo y oasis se alternan. El *Norte* de Daniel Sada es una ruta fértil.

Las novelas de Jesús Gardea (1939), siete hasta 1989, y sus cuatro colecciones de cuentos conforman la obra narrativa más amplia que la literatura de la provincia realizó durante la década de los años ochenta. Gardea es un narrador macondiano: la mayor parte de sus libros transcurren en el pueblo de Placeres, Yoknapatawpha, en el desierto de Chihuahua. Desde su primera novela (*El sol que estás mirando*, 1981), que sigue siendo la más lograda, Gardea destacó por sus dotes naturales de narrador y una percepción del medio ambiente inédita en un medio plagado de paisajistas sin mayor profundidad. Cuando Gardea habla del sol, nos está presentando a un personaje, y, no pocas veces, a una esencia de naturaleza metafísica. Como Sada, aunque sin su rigor formal, Gardea posee una notable capacidad metafórica. Sus palabras vuelan, como exigiendo un viento que falta en el desierto, espacio que parece invitar al adanismo a sus narradores.

Gardea demostró que había muchas historias que contar y que había vetas enteras de una tradición aparentemente inútil en las que no se había escarbado. Novela tras novela, Gardea va complicando su mundo, narrando la vida, entre moliente y milagrosa, de los habitantes de Placeres. A Gardea puede perderlo la incontinencia acrítica y su confianza cada vez más honda en un realismo mágico que crece hasta cubrir y hacer desaparecer su originalidad inicial. Quizá lo más preciso en su obra sean los cuentos. “La guitarra” (1985), aquí incluido, es uno de los más hermosos que se escribieron en México durante esos años.

Escribir para exorcizar la soledad de la llanu-



ra parece ser el motivo de los narradores del desierto. Ellos, rodeados de Naturaleza, la saben inhumana, y, alejadas sus creaciones de las aldeas globales, cubren distancias muy largas mediante nuevos viajes, no pocos de ellos centrípetos. El campo dejó de generar utopías, pues exánime las heredó a la ciudad. Nuestros actuales utopistas —Taibo II, Velasco Piña, Da Jandra— buscan el pasado —donde quiera que éste se encuentre en el espacio— como la solución al sufrimiento de los modernos. Resalta que sean los narradores del desierto los únicos que —en el abigarrado mosaico de la provincia mexicana— ofrezcan, al mismo tiempo que la desesperanza, la imaginación.

Joaquín Armando Chacón, que nació en Chihuahua, intenta en *Las amarras terrestres* (1982) hacer una llamada mesiánica que nunca acaba de convencer. También relacionado con el realismo mágico, Chacón crea a un visionario, Espiridión Pantoja, que recibe la profecía de un ángel que llama a las poblaciones a volver al mar. Aunque tersamente escrita, la novela es involuntariamente *naïve*. Los sueños sueños son, se dice, y *Las amarras terrestres* nunca nos convencen de la necesidad de romperlas. Chacón pretendió una utopía de reconciliación dirigida hacia un mar que nos es tan ajeno como el *Mar de lobos*, de Martín del Campo. La tercera novela de Chacón (*El recuento de los daños*, 1987) desarrolla la sentimentalidad del pasado inmediato en una ciudad de provincia: Cuernavaca. Esta novela lowryana, que se cuida de no nombrar al escritor inglés, es la historia del exilio capitalino y extranjero en esa villa veraniega de la capital, y si posee valor dramático, poco dice sobre el espacio en que transcurre.

Como avanzamos hacia el sur del país, las zonas grises del mapa narrativo van aumentando. Si exceptuamos la franja veracruzana, siempre rica en narradores y que ahora tiene en Luis Arturo Ramos a un escritor de interés, el milenario sur del país, pleno en poetas, es pobre en novelistas y cuentistas. Salvo *De Zitilchén*, de Lara Zavala, y algunos escritores aún en ciernes, en esas selvas, ríos y montañas parece extenderse la tierra baldía.

Una aventura motiva el optimismo. Sin saberse un escritor profesional, Jesús Morales Bermúdez (1956) se internó en la comunidad indígena ch'ol de Chiapas, a principios de los años setenta, siguiendo la consigna generacional de llevar la conciencia marxista al *pueblo*. Varios años de integración absoluta al mundo indio le descubrieron a otros hombres y otro tiempo. No nos dejó, por desgracia, el itinerario ideológico de lo que, mejor que llamar conversión, nombraremos encantamiento. Su *Memorial del tiempo o vía de las transformaciones* (1986) no es una novela, ni un testimonio antropológico. Es algo más, la recreación perseverante de la lengua como espíritu de un pueblo perdido. Morales Bermúdez hubiera querido escribir en el dialecto de sus cronistas, pero, imposibilitado de hacerlo,

compuso un *Popol Vuh* en el siglo veinte, donde el amanuense no sesga el testimonio de la tribu a favor de cosmogonía religiosa o política alguna. Más allá de los intentos que han realizado con las lenguas istmeñas Víctor de la Cruz y Manuel Matus, Morelos Bermúdez registra la poética primigenia y ágrafa de una cultura vejada y de sus personajes, que lo mismo son ancianos que duendes, árboles que mestizos, animales que niños. Treinta años atrás, Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda liquidaron el indigenismo, al dotar a sus personajes de humanidad novelesca. Morales Bermúdez da un paso adelante al reconstruir la trama, no sólo cotidiana, sino temporal y autónoma de los indios ch'ol. Morales Bermúdez no fue —como el personaje de Da Jandra con los chinantecos— a buscar su salvación. Viajó para redimirlos y el redimido fue él, al entrar en una dimensión temporal ajena a la nuestra, conocida por los antropólogos, pero escasamente registrada en literatura. *Memorial del tiempo o vía de las transformaciones* nada tiene que ver con la discutida y discutible ficción antropológica y esotérica que Carlos Castaneda popularizó en los años setenta. En la obra de Jesús Morales Bermúdez no se venden ritos de pasaje a precio de dólar. Su autor parece un geógrafo de la antigüedad atento a la sabiduría de los bárbaros, aquellos que no hablan nuestra lengua. Los ch'ol en Morales Bermúdez no son peores ni mejores que los criollos y los mestizos que los oprimen y los asesinan. Ellos, comunidad en extinción, no salvarán a nadie. La escritura de Morales Bermúdez está en la frontera de la lengua española, con una de sus ricas mutaciones indígenas. La suya es una literatura impar, quizá terminal, que demuestra, en los confines de la tierra baldía, que la conquista no ha terminado. ●

