

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL
SERIE EL ESTUDIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, Ciudad de México, México.

ISBN: 978-607-30-2931-5

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. LECTURAS TRANSVERSALES

VERSIONES DE REGIONALISMO E INDIGENISMO
MEXICANOS MÁS ALLÁ DEL MEDIO SIGLO: *LA SOMBRA
DEL TECHINCUAGÜE* DE RAMÓN RUBÍN Y *LA CULEBRA
TAPÓ EL RÍO* DE MARÍA LOMBARDO DE CASO

MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA
Universidad Nacional Autónoma de México

El medio siglo mexicano supone un momento en el que algunas de las versiones modernizantes centrales de la literatura realista habrían sido declaradas como agotadas o superadas. Nos referimos al regionalismo e indigenismo; dos formas de narrar y representar al mundo mexicano cercanas, con personajes, problemas y escenarios similares, o en común muchas veces, pero que no sólo resultan muy distintas a la distancia, sino hasta opuestas y contradictorias.

Con el triunfo del cosmopolitismo y lo fantástico en la literatura del Cono Sur americano, así como una diversidad de interacciones con lo mítico y lo original en diversas versiones, interpretaciones y dispares geografías —Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo—, se declara la consabida transformación de la literatura latinoamericana al interior de las principales capitales hispanoamericanas (fecha hacia 1940). A estas alturas, es bien conocido que estos equilibrios subcontinentales, cuya máxima expresión sería el posterior *boom* latinoamericano, no sólo dejaron fuera a las mujeres y a grupos marginales en términos de

raza, clase, etnia, género o procedencia geográfica y cultural, sino a voces situadas más allá de los celebrados mecanismos de escritura nombrados; y más todavía, en cuanto a nociones de fabulación, prioridades sociales de representación o, incluso, predilección por determinados géneros y subgéneros literarios ya no prestigiados. Pensemos en la novela corta, por una parte, y en la práctica como tal de algún regionalismo o indigenismo particular.

A este respecto, las dos obras que a continuación vamos a trabajar no sólo se enmarcan, un tanto tarde, en este exitoso subgénero décadas atrás, la novela corta, sino que se adscriben al regionalismo e indigenismo, una y otra, sin reparos ni disfraces; y además, con muchas de las intenciones de dichas versiones de la literatura más que reivindicadas. Nos referimos a *La sombra del Techincuagüe* (1955) de Ramón Rubín (1912-1999) y *La culebra tapó el río* (1962) de María Lombardo de Caso (1905-1964); la primera, afincada en la versión mestiza del proyecto literario de Rubín, y bien dibujada esa línea para que no hubiera confusiones; la segunda, situada en el norte de Chiapas y con personajes más próximos a la vida indígena que a la campesina, si bien los límites se difuminan. En todo caso, una sería leída y criticada desde el regionalismo y la otra desde el indigenismo, cuestión que prefigura su recepción, sin duda.

RAMÓN RUBÍN: REGIONALISMO Y NOVELA MESTIZA

Dentro de las novelas que vamos a trabajar, la de Ramón Rubín es publicada primero, en 1955. Rubín constituye un caso especial dentro de las letras mexicanas. Por una parte, es un autor prolífico que publicó un número considerable de obras a lo largo de su vida y que, aunque nunca con una extrema notoriedad, se ganó el respeto de ciertos sectores de la crítica y la academia. Por otro lado, y en conjunto, su obra ha sido considerada como desfasada de las líneas y tendencias de la literatura nacional, así como poco

rigurosa o lograda en términos de los adelantos en fabulación que ya presentaban otras escrituras cuyo alimento principal era el mundo rural y campesino mexicano (Carballo 2004). En este marco es evidente que el caso más destacado es el de Rulfo.

Ahora bien, críticos como Emmanuel Carballo, sin embargo, hacen notar las contradicciones que subyacen a su propuesta, y al incluirlo en sus *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (1965),¹ afirma que se trata de una “[c]uriosa mezcla de escritor profesional y escritor aficionado [...]” (367), remarcando como principal valor en su apuesta literaria la constante periodicidad de sus entregas, ya que “[...] sus libros aparecen con una frecuencia que va de los dieciocho a los veinticuatro meses” (367); así como la independencia de su quehacer, fuera de grupos y de las exigencias de una vida remunerada exclusivamente por la escritura profesional; y, sobre todo, el rigor casi decimonónico de su labor de documentación, ahí en donde:

Rubín llega al papel en blanco respaldado por voluminosas libretas de apuntes geográficos, históricos, antropológicos, económicos, sociales y humanos, es decir, apuntes acerca del espacio y el tiempo donde localizará la acción, acerca de los personajes que darán vida a la anécdota y acerca del lenguaje con que expresarán sus conflictos” (368).

En resumen, en este panorama de constancia, Carballo lo sitúa en un nivel en el que “[...] es leído y gustado por varias centenas de lectores sencillos y entusiastas”, remarcando cómo la crítica le ha exigido “[...] valores que él nunca se propuso realizar”, pidiendo (y contándose él mismo entre dichos críticos) “[...] a sus cuentos

¹ Aquí citamos la reedición del ensayo “Ramón Rubín, 1912-2000. Historia de una polémica amistosa”, incluido en Carballo, Emmanuel (2004): *Ensayos selectos*, (selección y prólogo de Juan Domingo Argüelles), México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

y novelas que trasciendan la categoría de ‘documentos’ y sean obras de arte” (367).²

Tras la lectura de Carballo, hay por lo menos dos aspectos centrales a la práctica literaria de Rubín que nos permiten entrar en la novela “experimental” *La sombra del Techincuagüe*. Uno tiene que ver con aquello que Rulfo (en Ponce 1988) ya mencionaba en su desenfadado comentario sobre el autor: la originalidad. El otro, con los aspectos formales —sobre todo en términos de estructura— que Rubín pone en marcha dentro de esta propuesta denominada como experimental (Torres 2012; Leal 2006).

Vicente F. Torres es quien resume con mayor precisión la apuesta experimental que subyace a esta novela situada en la categoría “mestizos” dentro del universo del autor; apuesta que acaso incluye Rulfo en su noción de lo original. Así, parafraseando al mismo Rubín, la intención de esta obra consistía en complacer a cuatro lectores diferentes: “Los que gustan de la narración directa, podían leer únicamente los capítulos nones; aquellos que gustan de las narraciones abiertas y no lineales, debían leer los capítulos pares; y los que gustan de las novelas pormenorizadas disfrutarían todos los capítulos” (Torres 91). Los lectores forma-

² Continuando con la figura de Rubín como esa presencia constante pero no prestigiada de las letras mexicanas, no podemos obviar la semblanza, la única extensa y sistemática, que le dedica Vicente Francisco Torres, primero en *La otra literatura mexicana* (1994), y después en el texto “Ramón Rubín (1912-2000)” (2012), que aparece para saldar ciertas cuentas pendientes con el escritor, algunos años después. Este segundo texto apunta cuestiones que el mismo Rubín quiso hablar en persona, dirigiendo así algunas lecturas de sus relatos y cuentos en otras direcciones posibles; unas que, pensamos, provendrían de ese espacio siempre cuestionable en el que el autor explica los mecanismos, funciones y cometidos de su propia obra. En todo caso, no deja de ser valiosa la inclusión, en esa segunda entrega de Torres, de la anécdota en la que Rubín insiste en encontrarse con el académico hasta que este cede y decide visitarlo en San Miguel Cuyutlán, Jalisco, lugar en donde Rubín pasó sus últimos días. Este hecho, entrañable en cuanto a lo que muestra de un hombre imbricado en verdad al México rural, conecta con la carta que Carballo incluye en el ensayo antes mencionado; una cuidada respuesta de Rubín a los comentarios no favorables del crítico acerca de la novela *En el seno de la esperanza* (1964). Se trata de un ejercicio meticuloso que, en lo que aquí interesa, confirma un empeño formal como estructura inamovible, y una noción de la literatura demasiado atada a un sistema y una práctica antropológica como medida del mundo mexicano.

les más destacados de la obra de Rubín —Carballo y Torres— coinciden en lo fallido de esta empresa.

De ahí que Torres explique que esta novela sirve como ejemplo para insistir en cómo cuando Rubín elabora novelas largas “[...] incurre en demasiados pormenores que debilitan el texto. *La sombra del Techincuagüe*, aún leída en sus capítulos nones, resulta demasiado prolija para contarnos unos amoríos que se ambientan en la guerra cristera” (Torres 91). En cuanto a lo que aquí nos interesa, Torres aprovecha ese universo plagado de detalles, de objetos nombrados, de detenciones documentales en usos y costumbres, para poner en duda el criterio base del autor. Para él, más que de indios, mestizos o criollos, novelas como esta, y en general la producción de aliento más largo, hablan de seres “sufrientes, amorosos o estoicos” (91). Y si es que las novelas deben llevar la etiqueta de alguno de los tres tipos de mexicano, estas tendrían que hacer algo más que concentrarse en algún problema del grupo en cuestión, o de su paisaje, objetos y usos y costumbres. Se trata de los mismos personajes, una y otra vez, debajo de esa revalidación del proyecto del mestizaje mexicano, podemos agregar. Aunque debemos mencionar que para él es en la narrativa sobre indios en donde Rubín mejor logra su cometido; ahí el mundo es muy específico y estos sufren los abusos de mestizos y criollos (91-92).

Volviendo a la estructura experimental de *La sombra...* es importante mencionar que tanto Luis Leal como Russell M. Cluff mencionan esta obra en sus respectivos capítulos dentro de un volumen colectivo dedicado a los textos integrados en la literatura (Brescia y Romano, coords.). La inclusión de esta novela no deja de ser significativa pues otorga un cierto reconocimiento a la iniciativa estructural de Rubín; esto aunque uno y otro terminen por dudar, igualmente, del éxito de la propuesta. Leal, por ejemplo, al hablar sobre el cuento mexicano de estructura integrada, y lo que llama “colecciones entramadas”, introduce *La sombra...* como un caso curioso. Para ello retoma la propuesta de Rubín a la hora de

concebir una estructura capaz de interesar a los cuatro tipos de lector. Con esto recuerda la intención del autor relacionada directamente con el cuento, en cuanto a su idea de dar la estructura de este a cada capítulo, con “[...] un tema propio, con enunciación, desarrollo y desenlace particulares, que permitan leerlos aisladamente y en el orden que al interesado le plazca” (Rubín 9). Para los lectores interesados en las novelas, dice Rubín: “he organizado diez capítulos o cuentos en la forma en que se hayan colocados”, con “estructura de novela”, apunta Leal (153). Para los que prefieren narrativa, es decir: “con un conflicto temático liberado de frondosidades, divagaciones y minucias, exento de matices confluyentes y rítmico en el desenvolvimiento del asunto del personaje central que en él alienta, acondicioné los cinco capítulos pares, que deberán leerse en la ordenación que guardan”. Finalmente, está esa versión para “los que se inclinan por la novela de conflicto insinuado [...] dispuse los capítulos pares en la ordenación que ostentan, y les recomendaría que los abordaran omitiendo los nones” (Rubín en Leal 153). Esta “Advertencia” ha llegado a eclipsar a la obra misma. Para las voces críticas que se han aproximado a *La sombra...* resulta mucho más célebre la explicación que el resultado (Carballo, Leal, Cluff, Torres). Sin duda, las definiciones de los diferentes subgéneros en voz de Rubín resultan vivas e imaginativas; reflexiones hondas a la vez que certeras del arte estructural narrativo. Acaso, entonces, el problema en la suma de cuentos, novela breve o novela como tal esté en otras cuestiones y niveles, y no tanto en si funciona como una u otra versión de lo literario.

Leal critica que no todos los pretendidos cuentos lo sean; asimismo, el hecho de que muchos de estos lo que hagan sea aportar información esencial para la comprensión de los otros dos subgéneros buscados: la novela de corte narrativo —o corta, podemos decir—; y la novela de conflicto —breve, a su vez—. Aunque, de hecho, para este crítico la estructura presentada no cumple con la promesa de establecer diferencias entre los capítulos pares y

nonas como para considerarlos novelas cortas (Leal 153). De ahí que la mención de la propuesta de Rubín le sirva, más bien, para traer a colación ejemplos de mayor calidad y calado dentro de la literatura latinoamericana. Borges se le había adelantado a Rubín, dice Leal, escribiendo el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941). En este, se habla de una novela con una curiosa estructura simétrica (153). En todo caso, al final de su advertencia, Rubín menciona: “Ojalá que no les falle a todos por querer darle gusto a cada uno” (Rubín 10).

Para dimensionar el posible “fallo”, entonces, de este texto experimental, si tomamos el capítulo inaugural, “Una corona de flores”, como un cuento aislado es posible establecer algunas de las características de la escritura “mestiza” del sinaloense, aunque también algunos ejemplos de esos puntos en los que, para Carballo, una medida voz de antropólogo cancela las posibilidades de la obra artística (369).

En ese primer capítulo-relato aparecen determinadas constantes estilísticas y formales que se ensayarán a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, encontramos en el nivel del léxico un uso constante de arcaísmos y cultismos, además de términos de origen regional o popular poco comunes en una variante estándar del español mexicano: “Los chicos correteaban por prados y banquetas, arrojándose *triques*, tronadores y *buscapiés*” (Rubín 93; cursivas del original). O:

[...] esta oscuridad de la noche sin luna parece cargada de aciagos presagios que la vuelven como otra laguna Estigia, apenas vadeable, donde la impavidez se torna apócrifa y la expectación que impregna el ánimo del caminante [...] sobre un afán de hacer recuento de las consejas tétricas ubicadas por la fantasía del vulgo [...] (109).

De hecho, como en muchas de las obras tradicionales del regionalismo, o en otras tantas del costumbrismo conservador, la obra al final tiene un glosario del vocabulario marcado en cursiva. El autor retratista de los paisajes culturales en estas definiciones da

vuelo a su labor. Así, por ejemplo: “*queleles*, aves del tamaño de una gallina con plumaje café salpicado de blanco y patas amarillas. Son algo parecidas al águila común y viven de la carroña, que se disputan con los zopilotes o gallinazos (Rubín 280; cursivas del original).

A esto hay que sumar un uso notorio de calificativos —“Empieza a latirle atropellado el corazón y se le manifiesta tensa y ardiente su naturaleza cuando emboca la calleja solitaria” (Rubín 113)—, muchos de los cuales se suman a los vocablos localistas que parecen traídos de otros tiempos: “Acaso se encuentre justificada tal abulia” (Rubín 203). Asimismo, aparecen términos y calificativos, que si bien podrían tener una procedencia no prestigiada, ya sea rural, campesina o popular, al pasar a la superficie del relato dentro de un armado discurso autoral, adquieren la forma de cultismos y hasta tecnicismos de un mundo codificado muy preciso; el de una lámina educativa de una versión del regionalismo mexicano: “Las lechuguillas, con sus altos quiotes tremolantes, los verdes oyameles de ramaje filiforme y coyunturas hinchadas y los gruesos y salpicados bloques monolíticos de basalto ofrecen una protección mejor contra el intento de *venadearlo*” (Rubín 216; cursivas del original). De estos largos pasajes “salpicados” de recursos están plagados los diferentes capítulos del texto experimental. Sea en el nivel de los nombres, de los objetos, o en el de la calificación colorida del mundo que pretende recrearse, Rubín parece querer configurar un diccionario de un cierto regionalismo que parece detenido, más que construir una trama (o más de una).

Dichos recursos de estilo hacen que el tiempo de la lectura se ralentice —se dificulte, a veces—, pero no para evocar el tiempo vital del mundo rural que se representa —“mítico” es una forma de llamarlo—, y que será una deriva más socorrida por un tipo de literatura que pasó del retrato regional a lo que Ángel Rama llama “transculturación” en su capital estudio de 1982; sino, más bien, desde un efecto que marca —a veces casi con violencia— la voz

de un narrador que recuerda a ese identificado por Carballo; una especie de profesor de cultura regional y campesina. Como ejemplos: “[...] trenza los dedos de sus manos sobre el pecho y asume una actitud catacuménica, dando comienzo, con voz atiplada y lenta que parece aullar de tristeza en cada sílaba [...]” (Rubín 14). O: “Estas hacen bailar un bermellón en los rostros contristados cuando el chisporroteo de febles llamas se debate al soplo de la brisa, en pugna por escapar de la cárcel que les forman las manos apantalladas y recogidas contra los pechos” (Rubín 16).

Volviendo al lenguaje, otro tema amplio lo constituyen los momentos en los que se recrea el habla de los sujetos que habitan los mundos rurales de los cuentos. Rubín opta por una aparente recreación literal del habla campesina, y que más que recordar a un ejercicio etnográfico parece repetir el consabido estereotipo lingüístico. Un lugar común casi fabricado, podemos aseverar, en las versiones regionalistas de literaturas anteriores. Así, los personajes del campo hablan: “—¿Es usted, don Gabrielito? [...] —‘Horita le abro, pues, [...] —Muy buenas nochis [...]” (Rubín 106).

El relato inicial también sirve para introducir cuestiones de carácter más amplio, que estarían a medio camino entre lo ritual y local, y la visión antropológica de determinados mitemas de lo mexicano, pero a la manera ya de estereotipos culturales. Por ejemplo, en la intencionada detención a la hora de recrear el cortejo fúnebre y el velatorio del esposo muerto de Chabela —Silverio—, la muerte se presenta más que como una recreación ritual como un pretexto cultural que enmarca a una no demasiado clara anécdota. Y lo llamamos cultural, pero no en el sentido en el que otras literaturas del siglo xx establecen relaciones con la muerte como espacio mitológico de dimensión totalizante. En este nivel *Pedro Páramo* es el ejemplo supremo, aunque también se pueden traer a colación otras expresiones quizá no tan afamadas, pero sí reconocidas en cuanto a un tejido sutil de lo antiguo con lo presente, así como en términos de a una capacidad notable a la

hora de reconstruir continuidades desde las que ciertas agencias criollas establecieron comunicaciones de verdadera profundidad —más allá de la pintoresca anécdota— con cosmovisiones y rituales indígenas. Pensemos, a este respecto, en Jesús Gardea un par de décadas después. Él es otro regionalista pero no uno “instrumental”. En esta línea, la larga escena del cortejo fúnebre y el velatorio en el primer capítulo de la obra en cuestión, más que establecer puentes entre mundos profundos de ritualidad y el tiempo moderno, funciona como una acartonada estampa; como una máscara que intenta cubrir lo que se esboza como el conflicto en los tres niveles textuales que Rubín advierte: el cuento, la novela corta de conflicto y la de recreación de atmósferas. Este no es otro que la relación entre la viuda, Chabela, y Gabriel, un mayordomo obsesionado con poseerla.

“La sombra del Techincuagüe”, el capítulo-cuento que da nombre al conjunto de textos enlazados, resulta importante porque contiene información clave para el sentido global; y resulta también llamativo por situar la totalidad en otros niveles y significados más allá de lo estructural o estilístico. Así por ejemplo, parece presentar elementos de un sistema estamentario que, una vez más, parece avalarse desde “fuera” del relato; por una voz que apunta cuestiones del tipo: “Sin embargo, sólo encuentra acceso a su domicilio en tales ocasiones la gente de mayor relieve social” (Rubín 61). Lo mismo sucede en distintas escenas a lo largo de la trama general, como cuando se narra el episodio de las misas secretas, apoyadas por las familias mejor situadas en tiempos de la Cristiada. En éstas podían tener acceso sujetos de menor rango con el permiso de los señores. En los detalles de corte social la voz autoral pone mucha atención, pero no parece como denuncia, según otra tradición de la literatura del campo y de la tierra.

En conjunto, más que a una lógica sociocultural local, recreada desde el interior de los personajes, sus acciones y expresiones, este mundo parece querer imponerse desde ese afuera que

funciona como un cuadro de costumbres recreado, reproducido, imitado. Esto lo que hace pensar no es tanto en el ojo aséptico de un antropólogo, o en la denuncia torpe y dramática que tuvieron ciertas páginas naif del indigenismo mexicano, sino en una validación apoyada en una visión hartamente conservadora del mundo mexicano; resistente, de hecho, a la movilidad y al cambio social.

Finalmente, y de acuerdo con Carballo, podemos pensar que esa verdad geográfica y racial que Rubín reproduce una y otra vez en su narrativa llega a convertirse en una suerte de “mentira”, en una instancia que termina por traicionar la lógica de lo literario, ese “[...] convencer a los lectores de que la verdad *humana* en nada se diferencia de la *verdad* artística”. Para el crítico, el autor confunde los métodos etnográficos con los estéticos (Carballo 369), lo que hace que una y otra realidad no terminen por reconocerlo: “[...] los científicos lo consideran un advenedizo y los escritores, lectores y críticos rigurosos, un aficionado que nunca da en el blanco” (369). En todo caso, parece que la determinación con la que el tapatío cataloga toda la obra de Rubín “soluciona” la cuestión literaria; en cuanto a la idea y práctica “etnográfica” algo más puede decirse, y en la línea de lo literario mismo.

Si pensamos en nociones como regionalismo e indigenismo, acaso es desde ahí donde podemos comenzar a revelar cuestiones del punto de vista de lo mexicano, y por ende de algunas constantes en su escritura que en *La sombra...* terminan por traicionar el cometido. Así, cuando Carballo habla de que Rubín juega al

[...] maestro y al cura, interviene en la narración de los sucesos y escribe su opinión sobre cada uno de ellos, crea a los personajes como un padre autoritario educa a sus hijos: a su imagen y semejanza [...] No les concede el derecho a equivocarse, de actuar y expresarse con libertad y cierta dosis de incoherencia [...]” (369),

no sólo está sacando del circuito de la literatura culta la producción de Rubín, sino que está dando la pauta para leer desde otro “lugar” su obra. En un lado, hace referencia a algunas cuestio-

nes formales que prefiguran el alcance y sentido de su escritura (como hemos visto en el breve análisis); en el otro, marca el camino para situar *La sombra...* como un ejemplo del punto de vista cultural y etnográfico, también periférico, provinciano y hasta pueblerino, podemos agregar, de Rubín.

Si lo importante para Rama es cómo el regionalismo, negándose a morir, acomete una remarcada acentuación de las particularidades que se habían conformado en áreas internas “[...] contribuyendo a forjar su perfil diferente y a la vez reinsertarlo en el seno de la cultura nacional”, realzando el componente “tradicción” (32); y cediendo en aspectos como las estructuras literarias —Faulkner leído por Rulfo, García Márquez, etc.—, podemos hacer una pregunta en cuanto a expresiones de menos aliento, calado y recepción. Estas, podemos pensar, no habrían resuelto con demasiada justicia o elegancia la disparidad entre lo europeo y lo indígena; entre lo criollo y lo criollomestizo; entre lo prestigiado —y su visión del mundo— y lo pobre, lo campesino, lo popular. Esto nos dice mucho del marcado regionalismo de Rubín, que se presenta como una opción vigente —incluso de identidad— unas décadas después, y con una visión del mundo rural, y sus sujetos, consciencias, bienes y prácticas, con un carácter casi retrógrado.

MARÍA LOMBARDO DE CASO: UN INDIGENISMO ARTESANAL

Volviendo a Rama, su lectura parte de una diversidad de conflictos. El más amplio, sin duda, es el que se da como resultado del impacto de las fuerzas modernizantes —económicas, sociales, culturales— tanto con las metrópolis latinoamericanas —las capitales nacionales u otros centros regionales cosmopolitas en sentidos diversos— como con las regiones apartadas, internas, en donde habrían permanecido —o sobrevivido— elementos culturales del pasado (Rama 33-34). El uruguayo lleva esta posibilidad de lectura de lo literario hasta el extremo de los regionalistas destacados,

esos cuya solución es “[...] echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (35).

Pero qué pasa en el caso de una novela cuyo ideal regional se dirige a un sector específico de la geografía nacional, resultante, este, no ya sólo de un proceso postcolonial, sino de una cultura postrevolucionaria, y ya en la época de aparente bonanza nacional. Acaso podemos preguntarnos por una versión de literatura regional e indigenista en el seno de la separación de los sectores más indígenas, y el intento, por parte de la cultura nacional, de su desaparición. Como versión regionalista, la de Lombardo de Caso parece situarse en un momento posterior en el que la literatura regionalista al uso habría cumplido un proceso completo: de la vulnerabilidad a la rigidez y de ahí a la plasticidad, dice Rama en referencia al esquema de Lanternari (Rama 37). Podríamos asegurar, incluso, que en su intento por mirar más allá de las zonas que en décadas antes llamaron la atención (pueblos y aldeas de Jalisco, por ejemplo), ahora la cuestión invitaba a mirar más adentro, en zonas funcionando como guetos hacia la segunda mitad del xx. Es por ello que la autora, quizá, intuye que la labor de una escritura dirigida a sectores campesinos, todavía muy cercanos a las prácticas y cosmovisiones indígenas, debía acometer una clara “[...] reinmersión a las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos [...]” (Rama 38). Esta inmersión e intensificación parece ser una de las bases para entrar en *La culebra tapó el río*, pues hay desde el inicio un claro intento por remarcar los “elementos supervivientes de la cultura originaria” (45), sólo que en una relación con lo mítico, lo ritual y los bienes y prácticas de una cotidianidad al parecer bastante mixtificada que, parecería, ya nada tiene que ver con aquellos indigenismos anteriores a los

procesos modernizantes de las sociedades y sus literaturas ya en el siglo xx.

La propuesta de Lombardo de Caso se sitúa en un subgénero de palpable tradición en cierta narrativa a medio camino entre el regionalismo e indigenismo a lo largo del xx. Se trata de la denominada novela corta, y que de acuerdo con lo hasta aquí planteado, parece ser la superficie textual adecuada a determinados efectos temáticos, estructurales, de significados y textuales en sí que la autora se propuso a la hora de abordar un territorio, un problema y un complejo cultural situado en el norte de Chiapas y hacia principios de la década de los 60.

Desde un carácter abiertamente regionalista, Lombardo de Caso incorpora no sólo escenarios y nombres —Juan Gómez Nich, protagonista marcado por el mestizaje desde el nombre—, sino “[u]tensilios, normas, objetos, creencias, costumbres [que] existen en una articulación viva y dinámica [...]” (Rama 47). Esto ya otorga un panorama, un escenario en el que el indígena moderno se sitúa, habita; y en el que se mueve y habla con una aparente naturalidad. Este aspecto, de hecho, fue remarcado por Joseph Sommers a la hora de incluir a *La culebra...* en una serie de obras sobre los indios de Chiapas. Así, junto con Pozas, Rubín, Caso, Zepeda y Castellanos, Sommers ve en estas escrituras un interés general por colocar al indio en su entorno cultural; además, la presentación, por primera vez, de “personajes indígenas convincentes, retratados en su ambiente específico, con personalidades auténticas” (247).

En todo caso, pensamos que esto no sitúa al “nuevo” indigenismo de Sommers mucho más allá de los problemas de un indigenismo anterior, a pesar de las nombradas renovaciones. Ya, de hecho, la noción de “retrato” habla de una fallida superación desde lo que en otro lugar hemos denominado como el “límite de representación indígena” (Zabalgoitia 2013); es decir, y en pocas palabras, un fallo reiterado en los diversos intentos por representar y re-presentar al indio en América Latina. En esta línea, la

respuesta al por qué en Lombardo de Caso — y en los otros “jóvenes indigenistas” — lo indígena y sus personajes y fenómenos no serían capaces de superar la mirada antropológica, paternalista, criollomestiza, etc., podemos intuirlo en las mismas palabras de Sommers: “Estos autores más jóvenes que tratan ahora de penetrar en la psicología y la cosmología indígenas revelan una conciencia antes inexistente, al novelar tomando en cuenta criterios culturales” (247). Esto último, como se sabe, ha generado encendidos debates de cara al indigenismo tradicional; por ejemplo, en cuanto a su posible superación, y al papel que la representación y la fabulación tendrían — así como el lugar de procedencia del autor — en una “nueva” ficción sobre lo indígena y sus mundos. El mencionado Rama; Antonio Cornejo Polar en el Perú; Martin Lienhard, tanto en Perú como en México, representan esta línea de lectura.

Para entrar en un comentario más preciso en cuanto al tipo de indigenismo que Lombardo de Caso practica — en su tiempo y desde su identidad como escritora no profesional —, queremos destacar esos recursos mediante los cuales la novela corta de esta autora conecta con significados que recuerdan — o se aproximan — a lo mítico, a una versión de cosmovisión indígena moderna — por llamarla de un modo —, y a expresiones de práctica y cultura popular; a su vez mestiza, campesina y rural.

En *La culebra...* se activan desde el inicio referencias más o menos directas a objetos y fenómenos de la naturaleza cuya carga de sentido se relaciona — o así podría ser — con personajes de mitologías prehispánicas o cosmovisiones y creencias indígenas contemporáneas. Así, por ejemplo: “[...] en esa cueva grande donde habita el Rayo, ese temible Señor que, cuando quiere, puede salir bramando para castigar al viento y al granizo” (Lombardo de Caso 11), elementos naturales con destacado protagonismo, como el rayo, son igualados en poder y veneración con personajes de la cultura judeocristiana, como Santo Tomás (11); o con elementos híbridos cuya personalidad puede ser múltiple, como el “Taquín

que está en el suelo y produce todas las cosas” (11-12), y que puede referirse tanto al oro, a los metales (De las Casas en Andión 142) o a una deidad local de la fertilidad. Asimismo, frente a elementos de la naturaleza “animizados” y revestidos, por ende, de un carácter dramático-mítico, claros personajes de la tradición nahua aparecen desde un punto de vista particular. Destaca el nagual en una versión híbrida y popular, acaso filtrada por leyendas coloniales y posteriores.

Por otra parte, una visión de la divinidad, híbrida a su vez, permea la conciencia del protagonista. Así, no se le refiere con los modos comunes de una cultura nacional religiosa; más bien con formas que parecen tener no sólo la plasticidad de un habla indígena, sino una intención arcaizante a la hora de nombrar; de este modo: “El potente señor”, que a veces es el Sol, va cumpliendo con funciones de alimento, cobijo y auxilio en momentos críticos para el niño protagonista.

Conforme se va entrando en la trama, son de hecho tantos y tan variados los recursos ligados a expresiones de ritualidad, costumbre y creencias que entrar en la lógica narrativa del subgénero escogido se dificulta. Esta cuestión va cediendo a la hora de presentarse un conflicto velado y una posterior serie de acontecimientos que terminan por desembocar en un presentido hecho fatídico “un ciclo” después. Con este término hacemos referencia al lapso de un día, lo que no deja de tener una intención a la vez estructural y de sentido. Lo anterior tiene que ver con el subgénero que se escoge para narrar el día entero en la vida del niño y su aldea, pero también con el significado mítico que esto conlleva. Se trata, pensamos, desde una perspectiva narrativa sensible a esta lógica, de la intención de recrear un tiempo cíclico de renovación: día-noche-día. Esto frente al tiempo lineal y acumulativo de la modernidad, de la escritura y del punto de vista de la autora en sí.

Dentro de la trama, se presentan igualmente una serie de espacios naturales, y que a su vez cumplen con una función mitolo-

gizante en cuanto a su poder de sentido dentro de una tradición de leyendas y otra suerte de textos cifrados en clave mítica. Así, en este caso, la cueva, el río, las rocas, los maíces, los llanos y cerros denotan una remarcada presencia. Dicha presencia está, a su vez, amplificada con recursos de animización: “Y en los márgenes del río la misma desolación. Piedras y arena sin color marcaban el lecho. Por una orilla reptaba la vereda volviéndose a ratos para luego perderse entre los cantos rodados. El niño y el perro la acompañaban en sus titubeos” (Lombardo de Caso 17). Hay que decir que en estas plásticas animizaciones del paisaje y sus objetos es en las que la obra alcanza una mayor y singular belleza.

Los elementos de la naturaleza igualmente cobran vida, situándose en secuencias no como personajes en sí, sino como una suerte de dioses menores o personajes casi-mitológicos; por ejemplo: “De pronto el viento se soltó entonando la cantinela del atardecer y el zacatl lo acompañó en su canto. Pero el sol entristeció” (15). Esta plasticidad que otorga vida a lo animado será un recurso puesto en marcha por toda literatura híbrida o transcultural —o con intención de serlo—; y pensamos que no sólo como cita al mito y su lógica discursiva, sino un tanto también como un estereotipo moderno que iguala conciencia indígena con naturaleza animizada. Un tipo de lugar común.

La elección del niño en sí y de su compañero, el perro Monito, acomete una intención mitificante mucho más abierta. Tanto en el mundo de la cultura occidental como en el mundo prehispánico nahua, las historias protagonizadas por niños tienen un abierto carácter formativo y aleccionador. A esto hay que sumar el carácter pedagógico con el que también cumplen esas otras secuencias genéricas que deliberadamente se insertan en la novela corta de Lombardo de Caso y que parecen enunciados sacados de leyendas, de ahí que tengan un carácter más abiertamente epifánico e ilustrativo. Además del mito como tal, en versiones histórico-sociales o moralistas. Las aventuras y desventuras del niño, entonces, adquieren un revestimiento comunitario en el que

su destino es el destino de su aldea y cultura. Y si nos atenemos al mensaje, este no es otro que el de la desesperanza. En este nivel la novela breve de Lombardo de Caso da un salto de la experimentación transcultural entre visiones y tiempos al lugar común de toda la narrativa indigenista: lo miserable, lo atroz, lo funesto. Como mensaje liberal y del capitalismo, nos encontramos, una vez más, frente a la imposibilidad de esta suerte de vida cultural en los tiempos de la modernidad.

El perro, por su parte, es también doblemente revestido. En un lado es el arquetipo del fiel compañero de aventuras —noble, simpático y entrañable—, aunque en este caso se trate de un chucho hambriento y cojo. En otro, es ese acompañante mítico más allá de la vida cuya función mayor es la de ser guía del alma humana en su descenso y cruce de las aguas hacia el Mictlán, el reino de los muertos. Este mitema no sólo va a estructurar la trama de la novela corta en cuestión, pues esa cercana relación se menciona en más de una ocasión a lo largo de la misma, sino que va a repetirse, a veces en formas más subterráneas, en prácticamente toda narrativa transcultural o de inspiración indígena mexicanista. De Rulfo y Fuentes hasta llegar a una diversidad de autores regionalistas, el descenso y viaje al Mictlán se convierte en un recurso de cultural nacional.

Además, un aliento arcaizante también se impulsa desde una superposición de planos, personajes y objetos. Como en la lógica del mito, en *La culebra...* se ensaya también el hecho de que personajes cargados de sentido puedan adquirir otras formas y poderes mayores. Así, desde la visión del niño, “La piedra del Rayo” se relaciona con el brujo mayor, Nicio: “Nadie la había llamado así. Pero él lo sabía. La enorme roca, que rodando, rodando, llegó hasta el río estremeciendo al mundo con el fragor de su caída, era el trueno escapado de la cueva. Y era Nicio cuando gritaba su enojo. Y también era su temor. Su propio temor rompiéndole el pecho con el latir estrepitoso del corazón” (18). Nicio, de hecho, como antihéroe mítico y ser terrible se extra-

pola a más de un objeto o fuerza. Todo esto el protagonista lo percibe con una sabiduría infantil que en momentos como este recuerdan al infante mítico e indígena más sofisticado de la literatura hispanoamericana: el niño de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas.

Hay, sin embargo, momentos en los que de armónicas hibridaciones de tiempos y culturas se pasa a una mirada antropológica un tanto más externa y evidente en su quehacer a la hora de dar cuenta de una ritualidad determinada. Así, por ejemplo, en el pasaje en el que el niño va a espiar el ritual de los viejos brujos, la voz de un narrador informante invade la superficie textual y da paso a un largo segmento en el que el tiempo de la narración se detiene en pos de una escena ritual con carácter ilustrativo:

[...] el grupo de personas que, después de moverse de un lado a otro, se sentaron, en corro, sobre sus talones o en piedras destinadas para el caso. Sentado también en sus propios carcañales, se hallaba el que parecía ser el jefe [...] Todo en él revelaba poder. Un poder casi divino a juzgar por la actitud que asumía entre los otros. La cabeza levantada, los ojos entrecerrados y las manos sobre las rodillas, más que a un hombre parecían pertenecer a un dios” (Lombardo de Caso 25-26).

En estas secuencias menos vivenciales y más antropológicas, la voz autoral aprovecha para introducir saberes que provienen de esa cultura rica pero no prestigiada con la que trabaja. De este modo, a los viejos —sobre los que se insiste son los que poseen naguales en su interior— les concede el don de la palabra, muy probablemente en referencia a los huehuetlatolli y el poder de la tradición oral, depositada como saber en los hombres de mayor edad dentro de las culturas nahuas.

Por otra parte, el problema central que sirve de fondo al ciclo de un día en la vida del niño tiene que ver con otro marco temporal de carácter también arcaico. Se trata del tiempo —o tiempos— de la cosecha y el drama comunitario que representa

el hecho de que además de la sequía por la culebra y su piedra que taparon el río, los perros, muertos de hambre, se comieran los maíces. Este rompimiento del tiempo cíclico de la cosecha, la falta del líquido vital y la rebelión de los perros anuncian un tiempo funesto por venir —uno que también se teje a lo largo de las desventuras del protagonista— hasta alcanzar hacia el final casi la forma de un mito escatológico; es decir, de fin de los tiempos. De ahí que podamos ver en *La culebra...* la denuncia de una cultura moribunda, cuya naturaleza antigua es incapaz de alimentar a sus hijos, y la irrupción violenta de la modernidad.

Conforme el conflicto mítico y el problema vital del niño —salvar a su perro, conseguir alimento, premiar a la madre— van llegando al clímax de la narración, los poderes de los hombres se van confrontando con los de los dioses y sus representaciones naturales. En esta dicotomía, los viejos como representantes de esa cultura en extinción fallan en pos de lo sagrado y sus modos de acción: “En la conciencia de todos se entabló una lucha en la que, al fin, prevalecieron los conceptos del jefe” (Lombardo de Caso 32). Nicio se erige como esa oralidad sagrada y ordenadora del mundo que ha de prevalecer. Esta es quizá la aportación de sentido profundo más rica en la propuesta de Lombardo de Caso. La desgracia que se huele en el aire del empobrecido caserío está sujeta a un destino que la autora hace notar desde una diversidad de momentos y objetos; así, por ejemplo, el niño cuando vuelve a casa y mira que el fogón se ha apagado, sabe que “[...] eso significa que, tarde o temprano, alguna desgracia les caería encima” (37).

Las intromisiones de la voz autoral, a la manera de inquietudes antropológicas, vuelven a aparecer rompiendo el tempo y desarrollo del relato. Destaca la extensa secuencia sobre el pasado de la madre y el destino funesto del padre. La tragedia, tan necesaria en la lógica de la literatura indigenista tradicional, es recurrida por la voz autoral para dar sentido a la breve obra. Ahí podemos, por ejemplo, percibir la necesidad de dar cuenta de la fuerza de las estructuras de parentesco —tema central del queha-

cer antropológico— en el contexto de la cultura escogida para ser fabulada. Pero esta extensa intromisión de la vida de los padres del protagonista rompe con la veracidad de lo narrado. Se pasa de un tejido dinámico, que Rama vería desde la aventajada posición de un narrador que se sabe entre dos mundos, de nuevo a la necesidad de una antropología casi artesanal que busca en la historia de la madre y el padre muerto los elementos para tejer una literatura de denuncia social e histórica. Ahí las condiciones desfavorables del indio y su mundo de penurias se abren paso frente a la vitalidad del niño y su experiencia. Y la voz legalizada por cierta etnografía aprovecha para introducir una serie de cuestiones rituales —del luto y la gestión de la muerte, por ejemplo—; asimismo, de la política sexual y de género desde la que también se denuncia la posición de la mujer en un mundo patriarcal regido por los brujos y sus poderes masculinos. Como expresa Georgina García-Gutiérrez, la mirada de Lombardo de Caso siempre comprende la condición de los débiles (14).

Cuando el relato retorna al tiempo cíclico del niño, su aventura se vuelve a ganar en dinamismo. El personaje principal se descubre, de hecho, como poseedor de ese poder ritual de la palabra y los rezos, y desde ahí intenta salvar su mundo. Su viaje, tras invocar la oración de la milpa —“Vine a hablarte, Tatik. / Vine a rogarte para que cuides las milpas [...]” (Lombardo de Caso 50)— se convierte en una suerte de travesía mítica en una secuencia que recuerda a “El hombre”, el paradigmático cuento de Rulfo: “Subió la ladera caminando en sesgo para acortar la distancia. El calor le adhería las ropas al cuerpo; las uñas carcomidas, no llegaban a placar la picazón [...] La tierra castrada le hacía sentir rabiosamente su desdichada esterilidad” (51). Es en estos momentos, insistimos, en donde la voz narradora se aboca a lo vital desde una perspectiva rica en sedimentos culturales, en donde la escritura de la autora gana en riqueza y sentido.

Hacia el final de la breve obra los recursos de mitificación nombrados vuelven a intensificarse. Animización de lo natural,

visiones animalizadas del paraje, aparición de fuerzas evidentes de la cosmogonía indígena, con los nagueles a la cabeza, desembocan en un desenlace en el que, como en toda leyenda imbricada con la fatalidad mítica, el héroe, al alcanzar el punto máximo de su conflicto — entrar a la cueva y enfrentarse al poder sobrenatural, el del trueno maldito que lanzó la culebra-piedra al río para taparlo— ha de vivir la pérdida de lo máspreciado: su perro.

El pasaje final, sin duda, cita a los finales trágicos, dolorosos y casi patéticos de una tradición mayor indigenista-costumbrista-regionalista. Tras vencer las fuerzas de lo natural y traspasar el límite de la cueva, desatando la furia del trueno vencido con una tormenta, el niño le habla a Monito para informarle que por fin ha encontrado cinco caracoles para que el perro se alimente. Este, sin embargo, ya no se mueve, porque “[a]hora empezaba a cruzar las turbulentas aguas que para siempre lo separaban de su amo” (Lombardo de Caso 79). Frente a la complejidad y variedad de materiales con que la autora se enfrenta, el mito del río que separa el mundo de los vivos del de los muertos es la opción elegida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIÓN, MARÍA ANTONIETA, *Los indigenismos en Historia de las Indias de Bartolomé de las Casas*, Madrid, CSCIC, 2004.
- BRESCIA PABLO y EVELIA ROMANO, *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, 2006.
- CARBALLO, EMMANUEL, *Ensayos selectos*, Juan Domingo Argüelles, selec. y pról., México, UNAM, 2004.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ, GEORGINA, “Mujeres de letras en el mundo”, *Revista de la Universidad Nacional*, núm. extraordinario, 1993, pp. 12-17.
- LEAL, LUIS, “El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes”, Pablo Brescia y

- Evelia Romano, coord., *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, 2006.
- LOMBARDO DE CASO, MARÍA, *La culebra tapó el río*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- PONCE, ARMANDO, “Rulfo: Ramón Rubín, una mirada sobre el mundo indígena”, *Rulfo en llamas*, Guadalajara, Proceso-Universidad de Guadalajara, 1988, p. 18.
- RAMA, ÁNGEL, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 1982.
- RUBÍN, RAMÓN, *La sombra del Techincuagüe*, Guadalajara, Ediciones Altiplano, 1955.
- SOMMERS, JOSEPH, “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”, *Cuadernos Americanos*, vol. 133, núm. 2, México, 1964, pp. 246-261.
- TORRES, VICENTE F, “Ramón Rubín (1912-2000)”, *Tema y variaciones de literatura: Galería de fantasmas*, núm. 38, semestre I, 2012, pp. 87-104.
- ZABALGOITIA, MAURICIO, *Fantasmas de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*, Barcelona, Icaria, 2013.