

*México se escribe mejor con x**

Juan Bruce-Novoa**

Universidad de California, Irvine, Estados Unidos.

*Ponencia presentada por el autor
en el Encuentro Chicano México, 1987.

** Investigador Externo. Proyecto PAPIIT IN306301,
“Los latinos en Estados Unidos: ¿una cultura emergente?”

Universidad de California.

Correo electrónico: jbruceno@uci.edu

Los mexicanos quieren saber quiénes son esos seres medio extraños, medio extranjeros que hace unos años, de repente, rechazamos las imágenes impuestas y empezamos a insistir en la autodefinición. Parece sencilla la propuesta: dar testimonio de uno mismo, de sí mismo, del sí mismo. Parece, pero no lo es. Un testimonio, según el diccionario, es “cosa que sirve para dar seguridad de la existencia de cierto hecho, la verdad de cierta noticia, etcétera”. Implica la existencia del testigo: “persona que ha presenciado una cosa y que puede dar a otras seguridad de que ha ocurrido y noticias de cómo ha ocurrido”.

La propuesta implica, si no el concepto prefreudiano de la persona como entidad unitaria y aprehensible, por lo menos prelacaniano de que la versión contada de la vida es la vida, y no un texto mediado semióticamente. Para un aficionado a la escritura, lo más problemático es que esta petición sincera revela una fe anacrónica en la función metonímica de la palabra, en una correspondencia absoluta entre representación y objeto representado. Si me hubieran invitado a hacer esto en Washington, D.C., me habría sorprendido la invitación, pero no el pe-

didido, porque en ese país se suele tomar a ciegas esa supuesta relación. Pero de México, un país que abiertamente vive la desconexión casi total entre la representación y la base material; que lleva a cabo su proyecto vital, a todos los niveles, como si fuera un texto borrable, y por ende, siempre por hacer, a pesar de todo; que ha tenido que aceptar que la identidad es un proceso histórico, pero abierto, y que en todo esto tiene razón, sí me sorprende. Por lo menos desde Tlacaélel sabemos aquí que los testimonios son textos reescritos según las necesidades y la capacidad del escritor de imponer a la realidad su versión de ella, o que los textos son no testimonios, sino textos con monitos.

Pero dejemos estos rodeos tan barrocos, y al grano: un testimonio de mí mismo. El problema es

que la vida de uno, como vida en sí, no la presencia uno, sino la vive. Que pidan, entonces, testimonios a otros, a algunos aquí presentes, que sí han presenciado mi vida, pero aun así sería fragmentario, parcial, una ficción. Lo malo es que mi versión, quitando tal vez la mera cantidad de información, no distaría mucho, en esencia, de esas versiones exteriores. Porque uno sólo presencia su vida cuando ésta deja de ser vida y se convierte en texto.

Puede ser a través de los recuerdos, el álbum fotográfico, el reflejo en los ojos de un hijo querido, la caricia de un amante que sigue amante a pesar de la distancia y los años, acumulación de palabras impresas en papel, o el reconocimiento en la voz de alguien que resulta ser tu lector. Pero esos serían patrimonios o matrimonios, o quizás seximonios, más que testimonios; a fin de cuentas, textimonios,

con “X” otros tipos de textimonios.



“Laura Rodríguez”. Obra de Mario Torero, 1985. *Chicano Park*.

No me desvió tanto del tema como pudiera parecerles, puesto que soy chicano y autor de mis textos. Y haber llegado a eso es la historia de una serie de desviaciones. O sea, no es propio pedirme que llegue al grano, porque de algún modo he empezado allí mero,

en la desviación: mas lo que ustedes me han pedido no es el grano, sino una ficción de cómo el grano llegó a saberse grano, y por eso mismo superar su tendencia a ser molido tan fácilmente por los que siempre lo han consumido a su gusto como una más de tantas posesiones. Pero entiendo su impaciencia y trataré de llegar, si no a este grano tan duro de penetrar, por lo menos al meollo.

Cuando mi padre —descendiente de escoceses protestantes, que llevaban unos tres siglos trazando una trayectoria migratoria horizontal de este a oeste, a lo largo de las colonias inglesas que luego se convirtieron en Estados Unidos—, cuando mi padre viaja a México, se hace católico y se casa. Fue una desviación monumental, tanto como lo fue para mi madre —hija de una pareja

mexicano-francesa, y según le gusta contar, para molestar a mi padre, tal vez judía— tener que trasladarse a Estados Unidos, con sus cuatro hijos, después de la Segunda Guerra Mundial. Para fortuna mía tuvieron el buen sentido de volver al punto de salida de mi padre, el estado de Colorado, en vez de quedarse “en ese infierno llamado Texas”, donde habíamos pasado varios meses en que a mi padre le tocó hacer su servicio militar. Sin embargo, a pesar de ese regreso al punto donde se había suspendido la línea migratoria de los Bruce hacia el oeste, de algún modo se había trastornado el proyecto. Los hijos de esta síntesis México-estadounidense nacimos bajo la señal de la brújula desmantada, o sea sin norte. Con la excepción de uno que sigue en Colorado, los demás hemos vagado de estado en estado, de país en país, sin arraigarnos del todo: migrantes perpetuos, continuamos una tradición, pero ya sin meta ni dirección.

Sin embargo, tuvimos el privilegio de vivir casi 30 años en Colorado, 25 en la misma casa, en una situación extraordinariamente internacional. En familia éramos interlingües: mis padres hablaban en español y nosotros, los hijos, en inglés. De vez en cuando, un pariente mexicano pasaba unos meses en la casa, o nosotros hacíamos un viaje a la capital. Esas palabras, “la capital”, simbolizan bien nuestra intercultura. Para mí había una capital; México “and another capital”: Washington, pero mientras ésta era una abstracción lejana, aquélla era una realidad fantástica. México: oscuras casas lujosas en Tlalpan o en la esquina de Aguascalientes y Chilpancingo donde parecía que nadie tocaba nada, y por las mañanas tampoco se oía palabra, a menos que uno se metiera a la cocina donde reinaba Tomasa, la cocinera sonriente que, a pesar de mi casi inexistente español, sabía comprenderme. México, donde aprendí, aunque no a la perfección el truco de no ver a través de las ventanillas del coche, y de este modo hacer desaparecer la realidad de manos y ojos insistentes y pacientes a la vez. México, donde mi abuela me enseñó que hasta los parientes hacen trampas y a veces siempre. México, que nunca pudo ser tierra materna porque al llegar aquí, se aleja mi madre para convertirse en esa distinta persona que rea-

parecería a la hora de comer, tal vez, o del té; o una vez en la televisión, cuando proyectaron alguna función de ópera y allí creo haberla visto pasar entre los espectadores. Sólo en Colorado volvía a ser mía, la que hablaba francés con unas amigas, o italiano con el director del coro, cuyo aire melancólico se trocaba en alegría en público, con una elegancia poco común en Colorado: la latina, exótica, pero de dónde, no se imaginaban, porque no le venía la imagen de “mexican” que se tenía en Estados Unidos. Pero jamás se convirtió en “spanish”, como se dicen tantas tejanas todavía.

Vivimos bien. No al nivel de algunos de los parientes de la capital, pero bien. Clase media sin grandes preocupaciones: vida normal, dirían muchos, con diferencias menores como discusiones sobre arte, historia, música, y México. Frecuentemente el cine, pero de vez en cuando en español, francés, italiano o japonés. Si aprendí algo, fue que había distintas versiones de una misma realidad. Por ejemplo, que lo que prohibía un sacerdote durante la clase de religión lo perdonaba por anticipado cuando cenaba en casa; o que el u.s. Marine Hymn, sin cambiar de letra, da testimonio de la gloria y el orgullo del país o del desarrollo imperialista estadounidense.



“La Virgen de Guadalupe”. Obra de Mario Torero, 1978. *Chicano Park*.

En cuatro años de primaria me fascinó el teatro y organicé un grupo para presentar obras breves a los compañeros. Adapté novelas clásicas (Durnas, Stevenson, Cooper). Pero ese año, cuando leímos una versión de Homero para niños, me pareció tan poca cosa, comparada al respeto con el cual siempre lo mencionaba mi madre, que me puse a leer la épica misma, y de allí me vino la pasión, no por la literatura, sino por la historia; aunque en verdad no logré una distinción clara. La historia me parecía una novela magnífica, y la devoré.

El béisbol siempre me ha parecido el deporte más aburrido del mundo, así es que me pasaba los veranos leyendo hasta que descubrí otras dos pasiones fundamentales: la música rock y las mujeres: dos caras de la misma moneda.

En “High School” fui un estudiante fatal. No saqué malas notas, pero tampoco tuve que esforzarme por recibir buenas. En cambio, me dediqué en serio a mis intereses extracurriculares. Al pasar a la Universidad, me enfoqué más: dejé el fútbol americano y empecé a cantar y tocar profesionalmente. Por casi cuatro años trabajamos en los mejores clubes de Denver en una época en que todavía no era común que todos anduvieran en algún conjunto. Aprendí que el modo de presentar una canción es tan importante como la canción misma, y que no siempre es la calidad lo que convence, sino el volumen, la exageración, y lo novedoso. Más importante: descubrí que la palabra trasciende la distancia, que la voz y la vista a veces tienen capacidades táctiles, y que el cuerpo y la mente pueden fundirse, pero sólo momentáneamente. No obstante, también asistía a clases todos los días, todo el año y, casi sin darme cuenta, los jesuitas me fueron dando una base, aunque no específicamente literaria. Seguí la carrera de historia enfocada a la psicología, así como otra especialidad en teología y filosofía, combinadas. En la filosofía me tocó la transición del tomismo a la fenomenología existencialista; la historia se fundió con la teología en una lectura de Mircea Eliade; en psicología, aunque Freud era ineludible, me simpatizaban más William James y las teorías empíricas. Cumplí con el requisito de dos años de literatura inglesa, pero más bien como un elemento de cultura entre muchos. Sólo en el último año me interesé verdaderamente por la literatura, cuando vino a dar clases una chilena, cuyo entusiasmo sólo era sobrepasado por su belleza. Cuando le pedí un curso particular, me asignó una lectura exhaustiva de Unamuno. Por

cierto, me sentí desviado, pero confieso que toda mi carrera tomó sentido con esa lectura: la importancia de la historia cultural vista a través de textos literarios, cuya variedad y contradicciones se pueden mantener y aun aprovechar dentro del campo fenomenológico en el cual una estructura profunda —la infrahistoria— relaciona todos los elementos; sobre todo un libro me impresionó: *En torno al casticismo*, con la insistente visión empírica del caos y la contingencia de la realidad, vinculada a la responsabilidad de estructurar del caos un cosmos por vía de la palabra, utensilio de poca confianza que acaba por imponer la conclusión de que no se puede escribir ni *sobre*, ni *acerca de*, sino más bien en torno de algo, sin la esperanza de jamás captar del todo ese objeto de la escritura porque la representación nunca es adecuada, y el idioma siempre sobrepasa el poder de cualquier lenguaje particular. Me desvié hacia la literatura.

Esta fue mi preparación para los estudios graduados, lo cual explica por qué el director del programa me dijo muy directamente: “no sabes nada de literatura”. Tenía razón, pero tampoco iba a aprender de mis profesores ahí porque, mientras yo sabía que no sabía nada, ellos ni idea tenían acerca de lo que no sabían. Mis estudios graduados carecieron escandalosamente de orientación, lo cual me permitió seguir el eclecticismo jesuítico. Escribí una tesis sobre Unamuno, estudié detalladamente a Octavio Paz y a Juan Rulfo, y vine a México en 1969 para escribir mi disertación doctoral sobre Carlos Fuentes. Pero me desviaron hechos fundamentales: en México encontré que existía una literatura mexicana desconocida en Estados Unidos y, casi al mismo tiempo, a mí como a muchos otros, me encontró el Movimiento Chicano.

Esta revelación de la escritura mexicana me llevó a conocer a muchos escritores que a través de los años se han convertido en amigos. Aprecio sobre todo la amistad permanente de René Avilés Fabila. Pero, de todo lo que leí, lo que más me impresionó fue la obra de Juan García Ponce. Al principio, no precisaba el origen de esa fascinación, pero más tarde comprendí que mis vagancias intelectuales tomaban sentido en su obra. Reaparecían todos los elementos, la fenomenología, esta vez con una fuerte dosis de Merleau-Ponty; lo sagrado, pero ahora la Bataille; el espacio literario, pero a través de Blanchot y Musil, y un Freud, pero filtrado por Norma O’ Brown y Marcuse.

Juan García Ponce era el paso lógico después de Unamuno y Paz, con la ventaja de un erotismo abierto y voyerístico. Juan también sabía que la presencia puede ser lejana, y la palabra y la mirada táctiles. Juan me educó. Con la ayuda de una beca que ni siquiera solicité, pude dedicarme unos años a leer a todos los autores que mencionaba en sus ensayos, tratando de comprender la literatura.

Al mismo tiempo, el Movimiento Chicano estaba en la Universidad. Como había pocos profesores chicanos de cualquier rango, aun un estudiante graduado, como yo, cobraba importancia. Enseñé los primeros cursos de estudios México-americanos, como preferían nombrarlos en la Universidad de Colorado. Pero rápidamente me di cuenta de una marcada diferencia entre lo que querían representar los militantes del nacionalismo cultural y lo que yo representaba para ellos.

Me alejé y mientras tanto seguí mis lecturas en un mundo que la obra de García Ponce me había abierto. En 1972, vine a México de nuevo a escribir la disertación, pero esta vez sobre García Ponce. Todo el mundo me decía que sería muy difícil y que lo más complicado iba a ser el trato con el autor.

Me contaron horrores de Juan, pero por alguna razón me recibió gentilmente y me trató bien. Tal vez porque se dio cuenta de que había tratado de leer todo; tal vez porque las entrevistas sobre cada obra le dieron oportunidad de revivirlas desde otra perspectiva; o quizá porque a pesar de todo lo que él dice, le importa sobremanera que sus lectores lo entiendan. No sé, pero fue una primavera maravillosa: cada semana Juan dictaba una clase sobre alguna obra de Musil, y otras dos noches le hacíamos entrevistas. Digo "hacíamos", porque la suerte me unió esa primavera a Carolina Calderón otra des-

viación que dio frutos en mi primer cuento, publicado poco después, y en un libro de poesía que todavía circula por ahí.

Al regresar a Colorado a dedicarme a escribir la disertación se me acercaron los estudiantes chicanos. Los años habían traído cambios. La voz monológica de los militantes había alejado a muchos más y ahora ellos habían tomado el poder y querían que yo les ayudara. Era la época en que los ideólogos chicanos definían la cultura estrechamente, y la literatura, como mero apéndice de la política.



"Tribute to Roger Lucero". Obra de Mario Torero, 1993. *Chicano Park*

Muchos de los estudiantes que habían llegado a la Universidad cuando forzamos que abrieran las puertas para los nuestros, encontraron que no cabían dentro de los moldes de los militantes chicanos, y gran parte de la comunidad no se encontraba a sí misma en la poca literatura que se leía. Esa imagen del chicano no concordaba con la realidad de buena parte de nosotros.

Las alternativas eran, o cambiar nuestra realidad según la imagen, o cambiar la imagen según nuestra visión de la realidad.

La segunda opción me parecía la más productiva, y mi primer ensayo publicado casi simultáneamente con mi primer cuento, se tituló *Freedom of Expression and the Chicano Movement*. Abogaba por la libertad de expresión para que la literatura llegara a reflejar la gran variedad de la comunidad, en vez de sólo a una minoría.

También critiqué la visión anacrónica del arte mexicano que glorificaba a los muralistas, sin ningún análisis de las diferencias entre los contextos sociopolíticos, y que no tomaba en cuenta el gran reajuste en las artes mexicanas desde 1950.

En 1974 acabé la disertación, y dimití mi puesto como Director de Estudios México-americanos en la universidad, y acepté un puesto en la Universidad de Yale, donde me quedé hasta 1983.

En Yale me encontré con unos 200 chicanos procedentes de distintos estados del país. Formábamos un grupo heterogéneo que, como microcosmos cultural, era la metáfora de nuestra literatura: la diversidad en busca de un principio unificador capaz de prevenir la eminente desintegración interior y la continua exterior. Tan distantes como estábamos de cualquier comunidad regional específica, la autenticidad cultural no podía basarse en la residencia, sino que tenía que surgir de alguna esencia. Esta situación hacía urgente que nuestra producción cultural como grupo —o sea, todo lo que hacíamos entre nosotros— nos uniera, y la literatura se convirtió en un eje de esa producción.

Para mí, esto podría haber sido otra desviación, pero en realidad no resultó así del todo. Necesitábamos un modo de interpretar la literatura que abarcara la experiencia de todos, en vez de excluir algunos. Para esto me sirvió la fenomenología: la literatura no juzga según definiciones previas, sino desde su espacio y según la dinámica propia. La suma de una literatura se encuentra en un espacio intertextual, siempre abierto al proceso de definirse en el futuro como una tradición que se afirma a través de los cambios. En vez de eliminar las obras que no expresaban la ideología de cierta tendencia política o una versión particular de la cultura, aceptábamos que cualquier expresión, fuera cual fuera su aparente discrepancia, era auténtica para ese chicano o ese grupo que la vida había creado. De esta manera, se legitimó la pluralidad cultural en nuestro propio grupo. El chicanismo era lo que los chicanos hacíamos, no lo que teníamos que hacer, aun cuando algunos preferían no hacer nada, hasta en eso reflejábamos a cierto porcentaje de la comunidad. Pero algunos sí decidieron hacer bastante, y Yale se convirtió en uno de los centros más activos de la literatura chicana en la década de los setenta.

Mis ensayos tuvieron algo que ver con eso, sobre todo el concepto del espacio literario chicano. En resumen, afirmé que el paradigma que unía las obras definitivas de nuestra literatura, obras sumamente diversas en aspecto superficial, era el siguiente. En cada obra alguna figura que representaba un *axis mundo* para la comunidad peli-

graba desaparecer, lo cual dejaría a la comunidad en el caos. La obra resistía a esa amenaza a través del rescate de las imágenes de esa figura, convirtiéndola en palabras y trasladándola a un lugar de la contingencia, o sea, dándole existencia en el espacio literario. De esta manera el texto se convertía en el nuevo cuerpo de esa figura, y a la vez, en un rito de orientación, un nuevo *axis mundi*. De esta manera, el arte tomaba la amenaza de la exterminación cultural y la convertía en sacrificio sagrado al servicio de la comunidad. Los hechos no cambiaban, pero el modo de verlos y su función sí, radicalmente.

Desviación parcial en tanto que aplicaba las lecciones aprendidas en esta capital, a la naciente literatura chicana. La clave estaba, como he indicado tantas veces, en las palabras siguientes: el artista de que se trate, sea el poeta en su relación con la palabra o el pintor en su trato con las imágenes, despoja al mundo casi como a los seres de su apariencia, de su particularidad, para convertirlos en palabras o imágenes. Para esto (...) es indispensable que esta particularidad exista, que sea una realidad; pero a partir de esta aceptación, que es equivalente a la aceptación del mundo, de su realidad aparente, lo que el artista hace en realidad es sacrificar el mundo. Mediante su acto, la realidad muere para convertirse, en el caso de la pintura, en imagen. Sin embargo, esta muerte es una nueva vida. La realidad es devorada por la obra, por la imagen, para que ésta nos la muestre como otra vida. Pero ésta es una vida muerta a la que precisamente se ha sacado del tiempo, despojándola de su discontinuidad, dejándola fija para siempre: fuera y dentro de la vida al mismo tiempo. En este hecho se encuentra el secreto y el poder de permanencia de la obra de arte. En ella el sacrificio vuelve a repetirse una y otra vez ante la mirada del espectador atento, y de él nace su poder de evocación de lo sagrado.

Para los que no reconocen la cita, aparece en "El arte de lo sagrado", *La aparición de lo invisible*, ERA, México, pp. 95-96, ensayo clave en la literatura de Juan García Ponce.

La literatura chicana funciona como toda literatura, pero quizá por las condiciones especiales de nuestro contexto, la necesitamos más. Por lo menos, nosotros los que trabajamos la literatura quisiéramos pensar que así es, pero chance que

sea ésta otra más, otra desviación del testimonio hacia el textimonio.

Pero si hay verdad en algo de lo que vengo diciendo, es que todo testimonio es un ejercicio retórico-ideológico, como la literatura misma. Puede respetar los hechos tal y como algún logocentro u hombres logocéntricos la dictan, o puede ser lo que queremos que sea, aun la deconstrucción de ese logocentro. Cambiar el testimonio a menudo significa ver los hechos desde otra perspectiva, y la literatura chicana hace exactamente esto: comienza con los hechos, pero los desvía hacia otro código de va-

lores y los representa desde otra perspectiva. El interés de ustedes, los mexicanos, quizás sí sea un testimonio en el sentido de confiar que estos valores y esta perspectiva han llegado a cobrar realidad y legitimidad fuera de nosotros, y porque ustedes si presencian nuestra vida, son testigos, aunque no desinteresados, porque sus propios hijos bien podrán convertirse, de hoy a mañana, en nosotros.

Pero que nadie se engañe: ni lo que ustedes nos ofrecen, ni lo que yo les entrego como testimonio, es prueba que sea testimonio, porque como México, textimonio se escribe mejor con "X".

