

José Martínez Sotomayor: un jalisciense de los treinta

Carmen Vidaurre Arenas
Universidad de Guadalajara

Las décadas que comprenden el periodo entre 1920 y 1940 se caracterizaron por una serie de tensiones internas en los campos de producción cultural y artística en todo el país; estas tensiones se manifestaron como conflictos constantes entre grupos que se adscribieron a una tendencia nacionalista o a una cosmopolita, que involucraron a intelectuales, artistas y críticos, quienes adoptaron posiciones muy diversas —sin excluir posturas radicales—, las cuales traducían mucho más una serie de luchas por el poder y la influencia social, que convicciones ideológicas no contradictorias frente a lo internacional o lo nacional, frente al papel del arte y la experimentación formal.

Las caracterizaciones que se han formulado tanto de la tendencia nacionalista como de la cosmopolita, son realizadas con frecuencia en forma demasiado esquemática: al identificar la postura nacionalista con el compromiso social que se expresa a través del arte; una importancia subrayada a la valoración de lo nacional y local, que se suele interpretar como rechazo de lo internacional o extranjero; una preferencia por formas más bien tradicionales de expresión o por formas que se consideran totalmente separadas de cualquier influencia exterior o meramente derivadas de lo autóctono, y una inclinación al populismo. En su tanto, la tendencia cosmopolita es concebida como una posición europeizante, influencias marcadas de lo extranjero, una preferencia por lo experimental y un alejamiento de todo tipo de compromiso social que no fuera el compromiso con el arte por el arte, así como una inclinación al elitismo y al hermetismo. Aceptar estas delimitaciones marcadas y opuestas produce el efecto de una "indefini-

ción" de los autores o de contradicciones en las obras, cuando son estudiadas en detalle, pues la supuesta oposición entre el nacionalismo y el cosmopolitismo se dio mucho más en el nivel de los debates y polémicas que en la práctica misma, en la que una y otra postura se afectaron mutuamente y se hicieron presentes, en diversos modos y grados, en la producción artística e intelectual de cada uno de los autores etiquetados o separados voluntariamente como parte de una tendencia o de otra.

Es importante tener en consideración, como ha señalado Yvette Jiménez de Báez, que en esta época

al hablar de grupos nos referimos siempre a tendencias dominantes que no neutralizan las contradicciones internas, a favor de una caracterización estática y formulaica de los procesos. La posibilidad y la necesidad histórica de establecer marcas aglutinantes deberá así destacar las diferencias individuales y colectivas (por negación, transformación o recreación profunda de lo dado o coexistente). También deben tomarse en cuenta los desfases que suelen ocurrir entre las ideas estéticas compartidas con otros o asumidas individualmente, y las obras concretas.¹

La coexistencia de tendencias y posturas, aparentemente contradictorias, se dan dentro de las publicaciones, dentro de la producción de un mismo artista, dentro de una misma obra, pero sobre todo, dentro de todo el campo de producción cultural de la época, haciendo posible identificar dominantes, pero no exclusiones. Incluso pudiera decirse que mientras unos optaron por nacionalizar lo extranjero, los otros optaron por internacionalizar lo local, sin importar que en sus declaraciones se manifestaran como partidarios del nacionalismo o del cosmopolitismo.

Podemos, así, encontrar artistas que si bien en lo temático parecen claramente vinculados al nacionalismo o al populismo, en las técnicas utilizadas o en las influencias asimiladas se relacionan con posturas cosmopolitas, tanto vinculadas a las vanguardias como al movimiento hegemónico anterior: el modernismo. Pues otro fenómeno que se debe señalar es que mientras las historias de la literatura marcan periodos claramente definidos y diferenciados, en la práctica estas separaciones no se dan en forma tan clara y excluyente, y movimientos o tendencias anteriores siguen ejerciendo una influencia importante en aquellas que son señaladas como posteriores y que, en realidad, les fueron contemporáneas.

1. "Carlos Pellicer, contemporáneo". *Reflexiones lingüísticas y literarias*. Literatura. Quinto Centenario 1492-1992. México: El Colegio de México (Col. Estudios de Lingüística y Literatura, núm. 26), vol. II, 1992, p. 269.

Por ejemplo, se ha afirmado, reiteradamente que Enrique González Martínez representó la ruptura con el modernismo, el "Hombre del búho", opuesto al "Poeta del cisne". Sin embargo, en agosto de 1920, bajo el auspicio del jalisciense González Martínez, aparecía, en la capital del país, la revista *México Moderno*, publicación que reunía a las generaciones intelectuales posteriores al positivismo, los dos Ateneos, los Siete Sabios, Caso y Torres Bodet, y que según palabras de Sheridan, es

última expresión de una clase cultural en el poder sin fisuras internas, fiel colaboradora del espíritu de reconstrucción nacional, da el canto del cisne de una cultura autosuficiente y hegemónica que ignora la inminente ruptura que vendrá desde las plataformas vanguardistas, nacionalista y oficialistas y que causará una relativa pulverización en sectarismos provechosos. *México Moderno* reúne todavía a la gran familia de la inteligencia nacional en un vals satisfecho y armónico dirigido por el patriarca final, el paladín de la serenidad, el adalid del recato, el decoro y el juicio sereno.²

2. Guillermo Sheridan. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985, p. 98.

El nombre de la revista auspiciada por Enrique González Martínez evocaba claramente el de la publicación que fuera uno de los principales órganos de difusión del modernismo en México, la *Revista Moderna* (1901), que en su segunda época se denominó *Revista Moderna de México* (después de 1903), y en la que aparecerían ilustraciones de quien puede ser considerado uno de los más destacados artistas gráficos tapatíos del modernismo, Roberto Montenegro Nervo (1887-1968).

A este respecto, conviene señalar que, en la época, pese a haber perdido su hegemonía en la producción literaria nacional, los autores modernistas no habían desaparecido del panorama literario y cultural: mientras que algunos de ellos habían muerto (y se habían convertido en motivo de homenajes y reediciones), otros continuarían vivos hasta la segunda mitad del siglo XX y ejercerían cierto tipo de "autoridad" cultural e ideológica en las posteriores generaciones, lo que no eliminaba la existencia de críticas ni los intentos de abolición de sus concepciones estéticas que, sin embargo, llegarían a influir a las generaciones posteriores en forma importante.

Las producciones artísticas y literarias posteriores a la Revolución hicieron manifiesta esta influencia. Un caso significativo nos los ofrece la narrativa de otro jalisciense, Mariano Azuela, cuyas obras, y no sólo me refiero a las primeras (*Los fracasados*, *Mala yerba*, por ejemplo), sino

incluso a su novela que llegó a ser considerada como obra fundadora de una nueva tendencia narrativa, *Los de abajo*,³ o a sus narraciones más experimentales y “herméticas” —de acuerdo con Francisco Monterde—, acusan también la presencia clara de numerosos elementos modernistas (*La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*).

Dos importantes publicaciones literarias nos permiten observar otras formas en que se establecieron algunas de las relaciones con el modernismo entre los intelectuales y escritores que publican en la tercera década del siglo XX. El 15 de mayo de 1929 aparece, en la capital de Jalisco, *Bandera de provincias*, revista quincenal fundada y dirigida por Agustín Yáñez, publicación que en varias ocasiones se declara como defensora de una definición de la esencia de la “Provincia”, pero también en contra del estridentismo, y afirma separarse de la vanguardia,⁴ fuertemente identificada con la tendencia hacia el cosmopolitismo, por lo que podría interpretarse que se trataba de un órgano nacionalista y populista, de acuerdo con los esquemas más difundidos. Sin embargo, en esta revista se traducen a: Claudel, Romain, Morand, Kafka, Joyce, Scheler; se comentan las obras de Debussy, Ravel, Brahms, Franck. Los textos publicados manifiestan el propósito de vinculación con los Contemporáneos, la existencia de tendencias y propósitos afines, como ha observado Jean Franco:

Bandera de provincias y *Contemporáneos* dan testimonio de conceptos y metas muy semejantes, particularmente en la aspiración a rebasar las limitaciones de la literatura tradicional y en la reflexión sobre el devenir de México. Samuel Ramos envió un artículo, “Nacionalismo y cultura”, que constituye un valioso testimonio sobre las aspiraciones de esa nueva burguesía mexicana en busca de su identidad; ya expone Ramos las ideas sobre mexicanidad y universalidad que ampliará cuatro años después en *El perfil del hombre y la cultura en México*.⁵

Estas afinidades son importantes porque, como han señalado diversos autores,⁶ los Contemporáneos no se apartaron de las metas que habían normado a la generación modernista anterior: honrar el idioma, renovar la tradición cultural, ampliar el público lector, romper con el fatalismo contra el progreso, y estos mismos propósitos los podemos encontrar en *Bandera de provincias*. No se trataba, sin embargo, de una reproducción de los logros modernistas —el modernismo mismo marcaba la propuesta de una constante renovación—, sino de una continuación de tendencias para llevarlas más lejos.

3. Ejemplo de lo señalado lo encontramos en el lenguaje mismo utilizado en el tipo de imágenes: “La luna poblada de sombras vagas” (p. 79); “el sol bañaba la altiplanicie en un lago de oro” (p. 80); “albeaban las frescas rosas de San Juan como una blanca ofrenda al astro que comenzaba a deslizar sus hilos de oro de roca en roca” (*Idem*); “Cuando los albores de la luna, se esfumaron en la faja débilmente rosada de la aurora” (p. 83), etc. Mariano Azuela. *Los de abajo*. México: Rei, 1987.

4. “En la vieja ciudad literaria que hoy es páramo, somos los nuevos arquitectos. Ese es nuestro papel. Los vanguardistas ya hicieron las viejas construcciones olorosas a lociones floridas”. “Situaciones, correspondencia, puntuación, etcétera”. *Bandera de provincias*, Guadalajara, núm. 1, mayo, 1929, p. 69.

5. Jean Franco. *Lectura socio-crítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara: UNED, 1988, p. 36.

6. Pedro Angel Palou. *Lectura socio-crítica de la poesía de los Contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997, p. 17.

Los vínculos entre las dos publicaciones señaladas involucraron también la participación de colaboradores que publicaron en ambas revistas, como Genaro Estrada, quien se acerca y se aleja también a una tendencia que ha sido calificada como "arcaizante".

Las afinidades entre las publicaciones eran sólo una de las diversas modalidades que tomó una continuidad y recuperación de algunos de los valores del modernismo en las producciones artísticas locales. Los "vasos comunicantes" fueron muchos: en la plástica, aunque con énfasis ideológicos diferenciados, debemos mencionar a Gerardo Murillo, bautizado por el poeta modernista Leopoldo Lugones como "Dr. Atl", y a José Clemente Orozco; en la literatura, en forma también diferenciada, tenemos que hacer referencia a Salvador Quevedo y Zubieta, quien había sido parte de los escritores que conformaron *La República Literaria* —intelectuales estrechamente vinculados a los modernistas—, había derivado luego hacia un naturalismo que en muchos aspectos resultaba más auténtico que el de Federico Gamboa, y se había centrado, posteriormente, en labores de traducción y en la polémica sobre el nacionalismo y la identidad cultural nacional con obras como *México manicomio* (1927) y *México mari-macho* (1933). Otro narrador tapatío que no puede ser olvidado es José Martínez Sotomayor (1895-1980), cuyas tres primeras obras fueron publicadas entre 1930 y 1939.

El primero de los libros de José Martínez Sotomayor, *La rueda de aire*, un cuento extenso —aunque su tipología se sigue discutiendo y haya quienes afirman que se trata de una novela corta—, fue publicado en 1930 y comentado en la revista *Contemporáneos*, con la cual Martínez Sotomayor sostuvo —según opinión de Alberto Ruy Sánchez—, una "relación tangencial", aunque de diferente naturaleza que la que el poeta jalisciense Elías Nandino sostuvo con ellos.

La rueda de aire es una narración que hace evidente una serie de elementos que nos permiten vincularla con la tradición modernista y con las preocupaciones y el interés por la obra de Freud que se desarrolló en México, tanto en las polémicas sobre la identidad cultural nacional como por el auge del surrealismo.

Este texto, en un nivel meramente funcional, tal y como se entiende este término en el *corpus* metodológico de Vladimir Propp, guarda puntos de contacto estrechos con la estructura narrativa de la obra del escritor Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, no sólo por tratarse de la descripción de una serie de lugares, acontecimientos y per-

sonajes con los que una figura femenina, llamada Anita en el texto de Martínez Sotomayor, tiene contacto en sueños, sino también por la presencia de elementos anecdóticos, motivos, detalles y ambientes que aparecen en la narración. Alicia es una niña que corre detrás de un conejo y descubre un mundo en el que la lógica funciona de manera diferente y en el que las cosas que existen ante una puerta y detrás de ésta tienen otra dimensión; por su parte, Anita:

muy niña, corriendo cierto día en persecución de un ceniztli que se escapara de su jaula, descubrió las tres dimensiones en las que la vida se ha instalado, y aun sospecha que más de una vez atisbó por la cerradura de la cuarta.⁷

Alicia desciende por un agujero hacia un mundo subterráneo en el que las cosas muestran aspectos alterados y flotan ingravídas; el personaje de *La ruca de aire* experimenta algo similar:

Anita tiene la impresión rara de que ha descendido a un sótano. Las cosas se deforman, se desprenden de su significado. La mesa se ha convertido en una pequeña techumbre, una pequeña habitación dentro de otra grande. El teclado del piano es una cornisa. Las sillas se incorporan de sus asientos. Los demás muebles se alargan en insospechada esbeltez, en vertical velocidad, levantándose del suelo. Por la pared, reptan los cuadros para llegar al techo.⁸

La intertextualidad, entendida como la presencia de un conjunto de signos que aparecen en una obra y que nos remiten a otra anterior y claramente identificable, se hace palpable en el texto de José Martínez Sotomayor, con respecto a la narrativa de un escritor, fotógrafo y matemático que es contemporáneo de los llamados decadentistas ingleses, con algunos de los cuales tuvo contacto y cuyas producciones tuvieron enorme importancia en el arte y la literatura modernista, como lo han observado los estudiosos de este movimiento.⁹

De modo general, podemos observar que incluso el aspecto lúdico y onírico de la obra, pero sobre todo las referencias que figuran en el texto, nos remiten a los llamados cuentos infantiles o relatos fantásticos que fueron importantes entre algunos de los modernistas, de los que no se puede excluir a Rubén Darío y a la Margarita de su conocido poema:

7. José Martínez Sotomayor. *Trama de vientos*. Vol. I. México: FOSA, 1987, p. 57.

8. *Ibid.*, p. 59.

10. Martínez Sotomayor, *op. cit.*, pp. 63-64.

Ella es Ana, la hermana Ana del cuento infantil, encerrada en la torre del castillo, atalayando inútilmente, el confin polvoriento. Ana sin Barba Azul. ¡Tan lindos los cuentos! La Caperucita, Blanca Nieves y los siete enanos, Aladino, la oruga que se convierte en hada, los tesoros¹⁰

Otro elemento de la narración de José Martínez Sotomayor que hace presente una relación de su obra con las tendencias que se habían desarrollado en el modernismo, es la importancia de la plástica y los elementos visuales.

Dentro del movimiento modernista, los efectos de color aparecen primero en Gutiérrez Nájera: *Del libro azul* (1880), *De blanco* (1888). Rubén Darío adopta después, para uno de sus libros, el título *Azul...* y en la *Sinfonía en gris mayor* (1893) logra efectos comparables a los que Gautier consigue con el blanco. José Santos Chocano escribe un "Preludio azul", Manuel Díaz Rodríguez publica *Cuentos de color* (1899). De muy diversos modos, los modernistas hicieron manifiesta la importancia que la plástica desempeñaría en su concepción de lo estético. En la obra de Julián del Casal se expresa, por ejemplo: "Pero adoro [...] el París que sueña ante los cuadros de Gustave Moreau y de Pubis de Chavannes, los paisajes de Luisa Abbema, las esculturas de Rodin"¹¹

En los poemas de Rubén Darío ("Recreaciones arqueológicas", "Coloquio de los centauros", "Friso" y "Palimpsesto") podemos localizar versos que remiten a la plástica reiteradamente (la "Bacanal" del vaso de Borghese, una escultura de Houdan de "Diana", otra de "Baco", "La Primavera" de Boticelli, una obra pompeyana, el bajo relieve "Las Horas", "Las Parcas" de Miguel Ángel, la "Coronación de la Virgen" de Fra Angélico, etc). Enrique González Martínez dedica un poema a Julio Ruelas; en "Megalomanías", Francisco González León habla de "Las Meninas", mientras que su libro *Maquetas*, apunta hacia preferencias artísticas que incorporan lo arquitectónico y el miniaturismo.¹² Augusto de Armas refiere, en "Alcoba", a Zurbarán. Aunque en las obras de López Velarde figuran pocas referencias plásticas, podemos localizar referencias a Rubens, Fra Angélico y Tiziano, Velarde estudió la obra de Saturnino Herrán, y Luis Fernández Noyola ha observado¹³ que algunos versos de "Fábula dística" corresponden a la imagen de una viñeta de Julio Ruelas, publicada en la *Revista Moderna*. Antonio Fernández Molina ha señalado:

11. Citado por Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México: FCE, 1978, pp.118-119.

12. Emmanuel Carballo, *Historia de las Letras Mexicanas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, pp. 32-33.

13. Luis Fernández Noyola, *Fuentes de Fuensanta*, México: 1947, p. 38.

Otro rasgo importante que sitúa al modernismo dentro de la sensibilidad actual es que con él, en nuestro idioma aparece con frecuencia el interés por la plástica (un libro de Manuel Machado que responde al tema se titula: *Museo*) en muy variado repertorio desde los clásicos ... hasta el cubismo ... En el verso (y en la prosa) modernista, los valores plásticos se ponen de manifiesto en una forma de narrar que tiene clara relación con la línea del dibujo y con las valoraciones de las relaciones de color.

En ocasiones, con anterioridad en nuestro idioma se ha cultivado el tema plástico, pero ahora no es exclusivamente un tema sino también una compenetración que se relaciona con las correspondencias baudelerianas, a partir de que ... hay una confluencia entre mundo plástico y poético, como algo consustancial. Y ya, desde ese momento, la relación plástica-literaria será cada vez más intensa.¹⁴

En su ensayo sobre Rubén Darío, Octavio Paz señala: "Su mitología es la de Gustave Moreau (al que dedica una serie de sonetos Julián del Casal)".¹⁵

En *La rueda de aire*, la forma de relatar está atravesada por elementos plásticos que le dan mayor importancia a lo descriptivo que a los elementos narrativos. Estos elementos plásticos nos remiten, repetidamente, a la tradición modernista, sus obsesiones por el azul y el verde, sus referencias a las obras de los maestros de la pintura:

Bajará al huerto a ver las nuevas rosas erguidas a la sombra azul de los naranjos.¹⁶

De bruces sobre el cerro de San José, una nube opulente blanca -una mujer de Rubens- se asoma para el otro lado ... Aquella colina, almohada de la llanura, es de verde terciopelo. ... Qué aspecto tan confuso y extraño: es un remolino de rígidos colores ... El conjunto es una mancha heterogénea y desgarrada de verdores.¹⁷

Incluso aparece, en el relato, el miniaturismo, la descripción de vistas aéreas: "Desde la torre, el pueblo se mira dentro de una escala de uno por mil".¹⁸

Otro elemento que figura en la obra de Martínez Sotomayor y que, entre muchos otros, permite precisar el vínculo con los modernistas es la presencia de una crítica severa a las retóricas del siglo XIX:

Comienza la tarde a idear su crepúsculo. Está indecisa. Se le están acabando las combinaciones. El argumento de púrpura

14. Fernández Molina. *op. cit.*

15. Octavio Paz. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965, p. 20.

16. Martínez Sotomayor. *op. cit.*, p. 39.

17. *Ibid.*, p. 51.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. *Ibid.*, p. 55.

y nácar lo han echado a perder las literaturas del siglo pasado. La tapicería roja y gualda se gastó en las revistas españolas. Formaría su abanico de rayos anaranjados, si la tarde fuera ca-lurosa. Y nubes violeta en campo de gules, parecen fuera de estación.¹⁹

20. *Ibid.*, p. 52.

Los modernistas habían buscado efectos impresionistas con base en sensaciones, las transportaciones visuales de los colores o los ejercicios y variaciones sobre un color. Además, los modernistas conciben las diferentes manifestaciones artísticas como un conjunto que se interrelaciona y se retroalimenta. Es frecuente, en sus obras, la presencia de discursos que proceden de otras artes. Como en las obras modernistas, en el texto de Martínez Sotomayor las diversas artes (arquitectura, danza, escultura) se conjuntan en el texto literario con particular importancia concedida a la música, a los efectos sonoros que se transforman en sinestesias e involucran metáforas no analógicas o analogías múltiples de un imaginario en el que todos los seres parecen participar de la naturaleza de otros. Así, por ejemplo, un sonido se transforma en una espiral, en un elemento arquitectónico: "carcajada rítmica y recia, que asciende en el aire con la espiral de una columna salomónica".²⁰

21. *Ibid.*, p. 43.

Lo visual adquiere temperatura, los colores son asimilados a elementos auditivos: "En cambio, los colores que visten son calientes, detonantes, enfilándose en una gama discrepante y jocunda, tal la escala de un piano descompuesto".²¹

22. *Ibid.*, p. 59.

Los sistemas de asimilación pueden involucrar la humanización de los objetos y de este modo se produce el efecto de que se anima lo inanimado: "El piano mismo, pesado y casi vencido, se pone de puntillas sobre sus pies de cristal, usando el recurso de las bailarinas".²²

23. *Ibid.*, p. 40.

Las humanizaciones, según Ernst Robert Curtius, formaron parte de las "tópicas" literarias desde la más remota antigüedad y pueden ser localizadas en muy diversas obras y movimientos artísticos; sin embargo, en el texto de Martínez Sotomayor figuran al lado de imágenes poéticas que señalan una clara relación con el modernismo, y así, si en la poesía de César Vallejo, del Vallejo de "Los heraldos negros", del Vallejo modernista, o en la escritura de Rubén Darío, se hace referencia a un "vino azul", en la "prosa de intensidades" de Martínez Sotomayor se hace referencia a un "celestes vino": "Y el aire reverente y vacío se encarga de llevar sobre la mano tendida el sonoro son de las campanas, ebrias del celeste vino".²³

Los juegos de aliteraciones que fueran una de las figuras poéticas a las que los modernistas recurrieran para destacar un ritmo, una melodía, una acústica particular, son también, como puede observarse, recurrentes en la narración de Martínez Sotomayor, fenómeno que revela la importancia que a estos aspectos de la escritura concede el autor jalisciense.

La importancia que se le otorga a lo sonoro y a lo visual, y las constantes sinestesias que involucran estos dos elementos llevan al autor a utilizar, como ocurriera con los modernistas, una serie de correspondencias acústico-visuales, involucrando también lo temporal, como las que se hacen manifiestas en este fragmento:

Do, re, mi, fa, sol, la, si ... El do es un grueso rubí: un domingo ... Los demás días resbalan por el marfil de las teclas y en medio la soldadura de las noches, en los sostenidos de ébano.²⁴

24. *Ibid.*, p. 61.

Los avances tecnológicos (la modernización de la fotografía, la difusión de la cinematografía), repercuten en las producciones culturales, y si los modernistas no habían sido ajenos a estos acontecimientos, tampoco la escritura de Martínez Sotomayor lo es, y –aunque en forma distinta a como esto se manifiesta entre los modernistas, cuando son ellos los primeros en hacer crítica cinematográfica en Hispanoamérica, o cuando el cine se convierte en una referencia y modelo importante en los cuentos de Horacio Quiroga, o López Velarde escribe: “El cine y sus mujeres” y “En el cine”–, así, Martínez Sotomayor también incluye en su relato referencias al cine: “tenía Anita la dislocada impresión que dejan las nocturnas excursiones de cine, donde la vía acomoda el paisaje, lo hace girar, lo precipita”.²⁵

25. *Ibid.*, p. 67.

Aunque los signos involucrados en la narración de Martínez Sotomayor nos remiten al relato inspirado en una niña llamada Alicia, es posible también observar que la conclusión del texto tiene puntos de similitud con un filme expresionista alemán, “Kabinett des Doctor Caligari” (“El gabinete del doctor Caligari”). Este hecho resulta particularmente importante porque si bien el relato de un sueño estaba ya ilustrado con palabras e imágenes en el texto de Carroll, esta práctica discursiva, el relato sobre un sueño, había adquirido una importancia y una significación distinta luego de la difusión del psicoanálisis y de la influencia que éste tendría en el desarrollo de las teorías surrealistas, sobre todo en las del primer manifiesto de Breton, y en el filme alemán a que nos referimos.

lo onírico aparece estrechamente relacionado con lo psicológico y más específicamente con una patología del ámbito de la psiquiatría.

Curiosamente, en el texto de Martínez Sotomayor también podemos encontrar esta relación entre sueño y enfermedad. El hecho no es poco significativo, particularmente si se considera que el tercer libro de este escritor jalisciense se titulaba *Locura*. Deseamos destacar que la relación con una línea de pensamiento afín a las corrientes psicoanalistas está marcada por el auge que estas corrientes desempeñaron en el contexto cultural, al transformarse el psicoanálisis en enfoque desde el cual se interpretó la problemática del país como una problemática de identidad cultural, por autores como Samuel Ramos y Julio Guerrero, interpretaciones que muchos intelectuales y artistas hicieron suyas, sobre todo a partir de esta época.

En la cultura urbana, en general, posteriormente al desarrollo del modernismo se puede observar que se le otorga una mayor importancia al aspecto visual, se vuelve más frecuente la utilización del campo en que se disponía el texto como material signifiante, el uso de nuevas disposiciones tipográficas, el empleo de los colores de las tintas y los tipos de letras con propósitos afines a los del diseño artístico visual, la agudización de tendencias "progresistas" y de formas de representar el movimiento, de describirlo. Esto último también es muy importante en la narración de Martínez Sotomayor y responde a una tendencia iniciada con los modernistas:

Pero sus manos se quedaron prendidas sobre la guitarra. Sus manos blancas, sonoras. Una sobre las cuerdas pinas: se extiende, se crispa, levanta los dedos en gravedad o los hinca para sujetarse. Volantinera mano de baile alocado y rítmico, que en el frenesí perdió un dedo. La otra, sobre la caja sonora, caliente el arpegio, lo enciende, lo lanza.²⁶

Gutiérrez Girardot²⁷ ha observado la problemática de la secularización en las producciones modernistas, que lo mismo denuncian la presencia de un discurso religioso, que intentos por revertir ese discurso a través del erotismo, del sensualismo, de la religión del arte, de la parodia, de la negación, de la desmitificación o de la sacralización de lo profano. Esta misma problemática deja huellas en el relato de Martínez Sotomayor:

26. *Ibid.*, p. 44.

27. Rafael Gutiérrez Girardot. *El Modernismo*. México: FCE, 1967.

La torre de la iglesia también tiene achaques. Hace alarde de una falsa puerilidad. Se sabe la cosa más grande y amada del pueblo: todo el caserío se alinea y arrodilla ante la erguida fábrica, le muestra terrados y tejados en genuflexión, y le ofrece, propiciatorio, el incienso de sus chimeneas. Pero la soberbia torre con su chapitel alicatado, brillante como una corona, disimula afectadamente.²⁸

28. Martínez Sotomayor *op. cit.*, p. 42.

Los elementos que remiten a la tradición modernista, cuando resultan demasiado evidentes, son tratados con cierta distancia autocrítica por Martínez Sotomayor; así ocurre, por ejemplo, cuando el autor del relato toma conciencia de que está haciendo uso de un recurso demasiado utilizado por los modernistas, que recurrieron a la mitología grecolatina con frecuencia y describieron faunos, sirenas, diosas y elementos griegos, ubicándolos en contextos que les fueran ajenos espacial y temporalmente:

En las orillas del pueblo, las tapias de los huertos se coronan de rosas, y paralelas y cogidas de la mano se alejan gravemente, hacia el campo, como un rito griego. Afectación. Anacronismo. ¡Estamos a tres mil años de Grecia!²⁹

29. *Ibid.*, p. 44.

Los fenómenos identificados en la obra de este escritor jalisciense nos sirven para ilustrar la forma en que, todavía en la tercera década del siglo XX, la influencia del modernismo constituía un elemento activo en la cultura, incluso en aquellas producciones que fueran, en su momento y muy posteriormente, consideradas como innovadoras y de vanguardia.

Lo que nos interesa subrayar de estos fenómenos es que, pese a que una tradición de críticos muy importante nos habla de discontinuidades y rupturas, en las letras y el arte mexicano y jalisciense hay continuidades notables que han sido señaladas también por otros estudiosos. Algunos de ellos han considerado las relaciones como "recuperación" de las propuestas anteriores: "el modernismo y, por supuesto, sus consecuencias siguen, de algún modo, actuantes ... hemos asistido y estamos asistiendo en la actualidad, a una recuperación del modernismo".³⁰

30. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*

Podría argumentarse que las transformaciones sociales ocurridas, sobre todo después de hechos históricos que han sido señalados como canceladores de las circunstancias anteriores, llegaron a modificar de tal manera las estructuras sociales que obligadamente esos cambios tuvieron que repercutir en la cul-

tura y el arte, y nosotros estaríamos de acuerdo en que toda modificación de las estructuras sociales se manifiesta en las producciones culturales, lo cual nos llevaría a una aparente contradicción, y me atrevo a decir que se trata de una apariencia porque al considerar en forma objetiva tales "transformaciones", tomamos conciencia de que éstas no tuvieron las dimensiones reales que solemos suponer. Así lo observa, por ejemplo, Sergio de la Peña cuando señala:

El poder del porfirismo, en tanto régimen social, aunque derrotado, al nivel social, seguía enquistado en las estructuras de poder locales, en las relaciones económicas y en la ideología dominante en grandes núcleos de la población.³¹

Al analizar los datos concretos que los estudios proporcionan se reitera lo afirmado en la cita anterior:

La actividad manufacturera, que a finales del Porfiriato empezó a dar señales de gran dinamismo, continuó desarrollándose con gran prisa en los años veinte. Posiblemente, el crecimiento de la actividad minera repercutió positivamente en la demanda de artículos tales como acero, vidrio, textiles, productos químicos, etc. El retorno de la seguridad del transporte ferroviario recreó el mercado nacional desaparecido durante la lucha armada, y las tendencias anteriores a la Revolución se reafirmaron. Finalmente, la difícil situación política que se presentaba a algunos miembros del grupo, le llevó a invertir más en empresas industriales que en la agricultura.³²

Incluso en aquellos aspectos en que la Revolución Mexicana tuvo repercusiones, la situación se restableció luego, aunque con ciertas variantes:

El primer efecto que la Revolución de 1910 tuvo sobre el sistema político que la precedió fue el resquebrajamiento de la centralización del poder... Díaz creó un centralismo político informal, pues fincó su poder en relaciones o acuerdos personales y no en instituciones... Álvaro Obregón gobernó con una relativa centralización política... De nuevo nos encontramos con un centralismo personalista carente de instituciones. El sistema político de Díaz resurgió, pero ahora en manos de una nueva élite.³³

Con los gobiernos posteriores la situación no se transformó sino que siguió su curso en el desarrollo de un capitalismo dependiente:

31. Sergio de la Peña. *Trabajadores y sociedades en el siglo XX*. México: UNAM, 1984, p. 63.

32. Lorenzo Meyer. *Historia de México*. T. IV. México: El Colegio de México, 1977, pp. 37-38.

33. Alejandra Iajous. *Los orígenes del partido único en México*. México: UNAM, 1981, pp. 13-14.

Durante los primeros años de su gobierno, Calles creó cuatro importantes instituciones que configuraron el marco económico para la expansión del sector capitalista nacional dedicado al comercio y a la pequeña industria y la implantación de las inversiones extranjeras... Desde este momento la política gubernamental quedaba clara: desarrollar al país no únicamente según el modelo capitalista, sino que, aún más, basado en el capital extranjero, hecho que, además de limitar la independencia de decisión política y económica, deformaría precozmente nuestras endebles estructuras económicas.³⁴

Estos elementos, demasiado esquemáticamente señalados, nos permiten, sin embargo, observar que en las estructuras sociales de las primeras décadas del siglo, las transformaciones se dieron en forma muy limitada y en una superficie cuyo estrato profundo era en realidad una continuidad.

34. Manuel Márquez y Octavio Rodríguez. *El partido único en México*. México: El Caballito, 1973, pp. 108-109.