

ISSN: 0213-1854

Memoria y cultura de Lotman en *Rastrojos* de Roberto Corella: teatro posmodernista mexicano

(Lotman's Concepts of Memory and Culture in *Rastrojos* by Corella: Mexican Postmodernist Theatre)

FRANCISCO GONZÁLEZ GAXIOLA
fgonzalez@capomo.uson.mx
Universidad de Sonora (México)

Fecha de recepción: 8 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2014

Resumen: En este ensayo analizo, interpreto y critico *Rastrojos* (2013) de Roberto Corella, versión artística sobre la tragedia de los Huipas, primeros asesinos seriales del Estado de Sonora en 1949. Como instrumento teórico y explicativo, recurro a las tesis de Yuri Lotman sobre la cultura como memoria colectiva e individual (recordación/olvido) con la esperanza de que nos permitan ver desde nuevas perspectivas los hechos, la traducción literaria, el argumento, la motivación, y tantas incógnitas que no se respondieron en su momento y que, dados factores como su incomodidad y vergüenza, se arrojaron al olvido. La importancia de la obra de teatro reside en la necesidad de explicación de muchos otros enigmas, y así como este hecho, existen otros tantos a los que Corella ha dedicado su investigación y recreación en teatro, hechos que han rebasado la anécdota para caracterizar la fisonomía del sonorenses: la santa de Cabora, la expulsión de los chinos, los trasterrados de la frontera.

Palabras clave: Teatro posmodernista. Tesis de Lotman sobre la cultura. Memoria colectiva. Olvido impuesto.

Abstract: In this essay I analyze, interpret and evaluate *Rastrojos* (2013) by Roberto Corella, artistic version of the Huipas tragedy, first serial killers in Sonora, México, 1949. As theoretical and explanatory instrument I make use of Yuri Lotman's thesis about culture as a collective and individual memory (remembrance/oblivion) hoping that they will allow us to see from new perspectives the facts, literary translation, plot, motivation and conundrums not answered at its time, and that, given factors as discomfort and shame,

were thrown into oversight. The importance of *Rastrojos* drama lays in the necessity of explanation of enigmas to which Corella has dedicated his research and recreation in drama. Besides the Huipas case, there are other outstanding events translated into art that exceed the anecdote and which may function to characterize the features of Sonorans: the influence of The Saint from Cabora, the problematic Chinese expulsion from Sonora, and the emigration to the Mexican-American border.

Key words: Postmodernist Theater. Lotman's Thesis on Culture. Collective Memory. Imposed Oblivion.

Introducción

El presente ensayo centra su reflexión en el teatro posmodernista mexicano reciente, particularmente en la obra *Rastrojos* de Roberto Corella, y cuya ubicación temporal tratamos de enfocar. En la caracterización del teatro posmodernista mexicano, los críticos coinciden en afirmar que después de los años sesenta del siglo XX, en México empezó lo que ahora abunda, las producciones de dramaturgia alejadas de los principios unitarios aristotélicos; sus elementos caracterizadores: intertextualidad, reconstrucción y reescritura (Partida, 2004). Desechadas las tradicionales unidades de tiempo, acción y tema, se debilita la caracterización de los personajes; el argumento (mythos) pierde la orientación teleológica; y el tema o pensamiento (dianoia) se adelgaza con exageración. Los otros tres elementos caracterizadores de la tragedia mencionados en la *Poética*, simplemente pasan a segundo término de importancia, si no es que se omiten casi del todo: elocución, espectáculo y música (melopeya). Bixtler (2005), quien añade otros adjetivos coherentes con la apreciación de Partida, le predica al teatro lo histórico, juguetón, humorístico y contradictorio, aparte de malinchista, pues suele representarse en la metrópoli mexicana el teatro extranjero y canónico. Con este panorama definitorio no solamente del teatro del absurdo, nos preguntamos si habría oportunidad para replantear ideas de fondo, que muevan al asombro, y a la indignación como es el caso que nos ocupa, la recuperación de episodios vergonzosos e injustamente representados en el imaginario social, en el teatro (tragedia) y la narrativa correspondientes.

Entonces, nos concentramos en un foco digno y noble que intenta recuperar, re-interpretar, reproducir hechos sobresalientes del pasado que nos atosiga y que merodea la historia reciente. La razón: no se han balanceado aún la equidad y la justicia, para la satisfacción de los actuales, ciudadanos quienes más que ignorantes, están ciegos y con un pasado sí, pero falseado. Hacia allí

nos dirigimos preguntándonos por qué tanta barrera de humo alrededor de los chinos, primero despojados y luego expulsados? ¿Qué pasó con la Santa de Cabora, quien alentando a la insurgencia revolucionaria, puso en aprietos al gobierno federal, y respecto de la cual la Iglesia de Roma prefirió a inicios del siglo XX callar oportunamente? Y finalmente ¿por qué no hay representaciones artísticas ni intentos de la psicología social sobre los indígenas de Bacapaco? A estos acontecimientos atendidos por el teatro farsa, fractal, cómico de Corella dedicamos nuestro análisis, interpretación y crítica, a través del marco teórico de las seis tesis de Iuri Lotman (Semiósfera I) en un intento por ver desde la perspectiva semiótica el juego dinámico y dialéctico que constituyen el recuerdo y el olvido en la construcción de la cultura mexicana.

1. Historia y cultura

Como justificación parcial pero importante del presente ensayo se alude a una observación de Josefina Zoraida Vásquez (1982) en la que califica como olvido autoimpuesto por la política nacional a la invasión de Estados Unidos a México en 1846-47. Afirma que tales hechos permanecieron en el vacío durante cerca de 130 años, hasta que en 1980 se iniciaron las investigaciones dirigidas a indagar esa guerra de tan nefastas conclusiones. El problema que podemos enfatizar en este hecho es preguntarnos a qué se debe tal ausencia. Si la razón como la afirma Vásquez es correcta, (Aguayo 2013). Tal explicación es probablemente convincente pero no basta.

Un eco de la situación nacional mencionada arriba se presenta en nuestra geografía del norte de México. En la historia reciente del Estado de Sonora, han ocurrido varios hechos que han trascendido la anécdota y han marcado con rasgos sui generis la región. Es probable que los más trascendentes sean por orden histórico: 1) el despojo de tierras y el genocidio contra la etnia de yaquis y mayos (desde casi la mitad del siglo XIX hasta el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas)¹; 2) la injerencia atribuida a la Santa de Cabora, Teresa Urrea, en las insurrecciones de Tomochic, Chihuahua, en 1892, hechos novelados por Frías (1893-95), y también su influencia sobre las insurrecciones de yaquis y mayos en Sonora por esos años; 3) la expulsión de los chinos entre 1920 y 1935, aunque no exclusiva de la política de rapiña de la oligarquía sonoreña

¹ Taibo II, en sus conclusiones a su libro *Yaquis*, dice sobre el genocidio “Los mexicanos no solemos hablar de esto”... “De este tema (el genocidio de Yaquis en Sonora) no solemos hablar, está ausente de los libros de historia, de la educación, de nuestra relación con el pasado, pero en términos relativos fue igual de brutal que los demás que se citan (contra armenios, judíos, gitanos, ruandeses)”. (2013: 235).

(J.L. Trueba Lara 1987)²; y 4) la historia de los Huipas, asesinos seriales de origen mayo, en la mitad del siglo XX.

A pesar del peso de los hechos en la historia, y de su trascendencia como fenómeno semiótico y hermenéutico, los sonorenses parecieran no mostrar interés por los acontecimientos arriba mencionados. Se trata, como dice Vásquez (1982) arriba, de un silencio autoimpuesto o de otras razones no necesariamente excluyentes, en particular en nuestro caso sobre los Huipas, un sorprendente misticismo indígena y sus creencias religiosas avasalladoras, peligrosas. O también de creencias no aprobadas por la ortodoxia de la iglesia de Roma (el caso mismo de Teresa Urrea, y la religión sincrética de los autóctonos). Podría ser que en el episodio sobre la expulsión de los chinos y el de la guerra contra los yaquis, nos enfrentáramos a la xenofobia casi natural en el ser humano, más la afectación de intereses de la oligarquía floreciente y la clase gobernante que de un día a otro adquirieron enriquecimiento inexplicable, (más bien explicable) a través del reclamo de los bienes mostrencos del comercio chino abandonado o mediante la expoliación a los yaquis de las ricas vegas del río Yaqui, en fin, quizá se deba a múltiples factores, lo cual explicaría que se hubiera preferido echar tiempo y distancia a los episodios mencionados antes que afrontar una explicación para la dimensión dura, seca, realista del carácter sonorenses³.

Cada uno de los acontecimientos mencionados arriba poco se ha prestado a la transformación mimética en el arte o su análisis en la historiografía local. De los hechos mencionados, quizá, exceptuando el caso de Teresa Urrea, en el plano artístico y literario⁴, los otros patentes y evidentes acontecimientos relativamente poco han sido retomados por la memoria colectiva sonorenses y por el imaginario social de la ficción (Guerrero 2014 y Taibo II 2013). Cuando se ha hecho relatoría de los episodios violentos, hasta hace poco había sido atendiendo a una verdad oficial que simplemente se la repetía sin cuestionar, con sus excepciones por supuesto. Se debe excluir de esta afirmación, a líderes de la oposición como Flores Magón, o a periodistas independientes como John

² “Quizá por vergüenza, resonancia económica (sin mencionar los beneficiados de expropiaciones y de las expulsiones de chinos y yaquis”. Sergio Aguayo.

³ “Olvido y sombra, explica J. L. Trueba (1987), o en el peor de los casos intención de demostrar la xenofobia de los mexicanos como un hecho congénito que data de la época colonial” 1987: 3)

⁴ De Teresa Urrea se han escrito varias novelas de carácter histórico. Entre ellas se encuentran: *The Hummingbird's Daughter* (La hija del colibrí) de Luis Alberto Urrea. Boston, MS: Little, Brown and Company, 2005. *La insólita historia de la Santa de Cabora*. Brianda Domecq. Barcelona: Planeta, 1990; y *Teresita* de William Curry Holden. Owings Mills MD: Stemmer House Publishers, 1978. Sobre los yaquis, recientemente, Armando Chávez Camacho publicó en 1948 por editorial JUS, *Cajeme, novela de indios*.

Kenneth Turner (*México bárbaro*, 1908) o, como institución, a la prensa del otro lado de la frontera, principalmente el *New York Times*, que en varias ocasiones estuvo presente investigando asesinatos contra ciudadanos norteamericanos, hechos sangrientos cometidos posiblemente por el mismo gobierno del Estado de Sonora pero adjudicados a los indígenas. (Taibo II 2013).

En el terreno ficcional reciente, una excepción al vacío literario y de ficción es la temática abordada por Roberto Corella, quien se dedica a interpretar esos recuerdos sociales difusos, en sendas ficciones: novela para la Santa de Cabora “Fulgor en el desierto”, (sin publicar); drama para las expulsiones de los chinos, *Testimonio con V de vergüenza* (2013); y para los tristemente célebres Huipas de Bacapaco, municipio de Huatabampo, Sonora, *Rastrojos* (2013). A pesar de su peso en la historia, de su trascendencia y de sus implicaciones históricas y sociales, los sonorenses parecieran ya no mostrar interés por los acontecimientos referidos. Por interés se entiende no sólo el escándalo y el morbo propios en el momento de su difusión primera. Por interés queremos significar el análisis y estudio que merecen los acontecimientos pasados.

No cabe duda que vivimos lo queramos o no en el posmodernismo, en el capitalismo globalizado, y gozamos de sus ventajas, a la vez que sufrimos los efectos de la etapa del capitalismo tardío como lo calificaron los neomarxistas de la Escuela de Frankfurt y J. Habermas (Mandel 1975). En el contexto de la sociedad industrial (Adorno en Mandel) o neocapitalismo, (Derrida 2004), y en la dimensión de las letras, de las humanidades y de la cultura, observamos en lo que ahora se conoce como posmodernismo, la pérdida de referentes que se creyeron en un tiempo inherentes a la persona humana, entre ellos y más sensibles por su caracterización de valores -que de nobles y encumbrados descendieron a relajados- consideramos la pérdida de la conciencia histórica y la abolición de lo trágico (Lipovetsky 2003; Z. Bauman 2013). En este particular, se ubica la producción dramática de Roberto Corella. Su teatro, como obra de recreación histórica se aventura en la declaración de una hipótesis para esta obra en la que las indagaciones a los protagonistas hurgan su motivación en su propia situación y endeble identidad (Montanaro, 2013) no sólo lo individual y sui generis de los hechos sino en la causación de acontecimientos sociales de indígenas oprimidos y olvidados por la sociedad civilizada de los yoris, los también conocidos como hombres blancos y de razón.

El artista de recreación histórica tiene sus incógnitas por resolver; en cambio, nosotros los que lo leemos con diferente perspectiva, encontramos además otros asuntos por aclarar, asuntos que no necesariamente se responden con la lectura de una obra. Para nosotros, el primer misterio, se formula con una pregunta ¿en las regiones del norte de México, la frecuencia de los géneros

farsa, parodia, comedia burlesca, es una tendencia temporal o una constante? Segunda pregunta ¿Es característico de las sociedades del desierto sustituir las temáticas trágicas, dramáticas y serias por la vía del humor escéptico y estoico? O ¿se trata simplemente de un síntoma más del posmodernismo?⁵

En la concepción de nuestro mundo —afirma Jean Starobinski de la Escuela de Ginebra— existen dos conceptos, uno mágico y otro realista, los cuales sintetizan, aunque de manera antitética, el valor que asignamos a la experiencia vivida: ellos son nostalgia e ironía. La emoción de un alma recordando, emoción que revela un deseo por regresar al paraíso perdido que disfrutamos en un tiempo y lugar lejanos, quizá en la infancia, quizá antes o después, se concreta en la nostalgia. Pero, dado que no podemos regresar a ese lugar o momento en el que fuimos felices, nos resignamos a redimirla en nuestra imaginación y sueños, lo mismo en la religión que en la política, en un bienestar futuro, a muchos años de distancia en la sociedad sin clases, o después de la muerte, en el cielo o gloria de algunas religiones. En cambio con la ironía recuperamos mediante la memoria de ese pasado, los momentos tristes, dolorosos, aciagos, y en el mejor de los casos, insensibles e inocuos. A esta recuperación se llega con la memoria de quien no siente placer y más bien experiencia rechazo, desdén, lejanía, traducidos todos ellos en un realismo vivencial. Cuando una obra de arte, sea pintura, ficción novelesca, drama, comedia, etcétera, logra tocar una de esas dos heridas o ambas en su justa dimensión, estamos ante una obra sobresaliente, que deja huella, rastros, rastros.

Dijo un filósofo del siglo pasado⁶, que solemos conmovemos ante la comisión de crímenes nefandos pero más nos conmovemos cuando nos enteramos de los siniestros detalles, abjuros de la naturaleza humana, negamos racionalmente los acontecimientos, extrañándonos y horrorizándonos por la simple razón de que somos conscientes de la posibilidad de haber sido nosotros mismos los perpetradores de esos mismos crímenes.

Esto es *Rastrojos*, la representación de un momento en la vida de cuatro indígenas mayos, que según la historia, 1949, secuestraron con engaños, castraron y mataron por lo menos a siete hombres (seis yoris o sea blancos, y un yoreme o indígena) en el pueblo de Bacapaco, ejido de Huatabampo,

⁵ En la contextualización socio-histórico y cultural que abordo en la continuación de esta temática desarrollo estas incógnitas que aquí menciono y comento parcialmente, pero de antemano enfatizo su importancia en una tesis que apunte a describir el carácter sonoreño: su praxeología, imaginario, representaciones sociales, entre otros puntos.

⁶ No pude rescatar la cita. Pero se trata de Ortega y Gasset, quien en *La deshumanización del arte*, o en *La revolución de las masas*, apunta como epígrafe o en el cuerpo del texto el pensamiento aludido.

Sonora, México. ¿Qué se esconde detrás de hechos tan aterradores, aciagos, inauditos? ¿Por qué la saña, el odio, el rencor? Bueno, unos son los hechos reales e históricos, otra es la interpretación que hace el autor de *Rastrojos*, Roberto Corella, cuando ahonda en lo profundo de la motivación de la conducta de los seres humanos. Sabemos que los asesinos fueron identificados y confesos; no reside allí la incógnita. Lo que queda por resolver es la complejidad de las fuentes de motivación. Es de notarse, que tampoco el objetivo en la *fabula* es ensañarse en la maldad de los culpables porque no se trata, en palabras de Northrop Frye (2012), de aceptar la explicación simplista que proporciona la novela policiaca: el ataque de unos asesinos malévolos contra una sociedad virtuosa. Por el contrario la responsabilidad es del sistema, es un síntoma de la sociedad. (Frye 2012: 72)

El evento tan creativamente registrado en la tragedia de *Rastrojos*, trasciende el mundo de la noticia periodística, también de lo artístico y literario puesto que apunta a realidades muy dolorosas para todo ser humano: cuatro indígenas resentidos, serios, recelosos y vengativos. El maltrato, el resentimiento, la escasa autoestima, la burla por ser menos, por ser indígenas y afeminados, burlas que recibían como individuos pero también como pueblo por parte de quienes los explotaban como trabajadores. Todo ello se concreta en el escenario a través de un sincretismo religioso y cultural de sus prácticas y costumbres.

Rastrojos como título para una tragicomedia posmodernista equivale por metonimia y por metáfora a un símbolo artístico y en la ficción a una situación en la que no queda nada, sino huellas perdidas, restos de cañas esparcidas después de la cosecha, residuos de algo. Esto es *Rastrojos*.

La conciencia que los Huipas tenían de su propia cultura, les hacía añorar el paraíso anterior, el que habían perdido sin luchar (aunque sí participaron parcialmente en la insurrección de Cajeme hacia 1870-1886 (Del Paso y Troncoso 1903, Aguilar Camín 1977, Corral Verdugo 1981); la nostalgia por el regreso al mundo perfecto pero perdido ya no era posible, la melancolía, la sumisión obligada ahora era más dolorosa cuando se daban cuenta que habían perdido todo sin haberse enfrentado con honor ante los yoris invasores. En cambio su etnia vecina, los yaquis, había perdido todas las guerras pero habían ganado la última, por su tesón y terquedad, y por eso continuaban siendo orgullosos, altaneros, dueños de sus tierras, de sus costumbres y de sus nombres. Pero ellos, los mayos, carecían de todo aquello que a los otros les sobraba. Cuando uno de los Huipas, reniega de la libertad de la que ya no pueden disfrutar, afirma que los blancos quieren libertad pero que no saben qué hacer con ella, en cambio Eusebio Huipa –brujo y líder- dice, que ellos sí,

porque romperían todas las reglas y mandamientos que les impedían hacer lo que querían.

En resumen, el consecuente desarraigo espiritual de los protagonistas subsume su tragedia y son ellos quienes despliegan un afán de hermandad por los afeminados, por los subyugados, por los resentidos, por quienes no se puede sentir sino empatía dado que la tragedia que sufren no es exclusiva de los perdedores, sino que es compartida por los huérfanos y perdidos en este mundo. La conclusión del argumento por lo tanto es consecuente: no fueron desquiciados mentales los indígenas homosexuales que asesinaron en serie a siete hombres, ni mataron por diversión y locura, sino que de acuerdo a esta perspectiva es posible reconocerles implicaciones de reivindicación social y cultural de la etnia mayo. Efectivamente, su importancia rebasa la historia de los aterradores crímenes pues la supuesta venganza, según la obra de Corella, iba dirigida a la redención de los indígenas conquistados, minusvalorados y ofendidos.

La lectura de la obra produce en el lector una sorpresa/extrañamiento ante la presentación esperpéntica de una tragedia que nos imaginamos en un escenario ocupado por gente estafalaria, un anunciador guasón y un payaso burlesco, condimentado además con música, tambores, multicolorido escénico, una burla y un espectáculo mortal. Con unos cuantos detalles y símbolos dispersos aunque discretos, Roberto Corella celebra el espíritu humano ahondando en lo profundo de la motivación telúrica de los humanos, lo oscuro, lo caótico, lo semiótico de Kristeva, lo más negro que representamos en nuestra conducta y proceder.

El número 44 de los Cuadernos de dramaturgia mexicana de editorial *Paso de gato*, presenta en su portada una interesante ilustración, interesante por estar tan adecuada al argumento: en este dibujo de Eleazar Bórquez, el Cheyk, cuatro indígenas semidesnudos bailan alrededor de una víctima sacrificial, un hombre amarrado a un poste y castrado, desangrándose. Esta imagen, importante por la representación de ritual, de fiesta y ceremonia eucarística, es un acierto por el intento de simbolizar el mundo mitológico, místico y mágico de los mayos de Bacapaco, los Huipas.

Una nota casi como excursión pero con el ánimo de contextualizar la incógnita sobre la ausencia del drama serio y en consecuencia de la tragedia, (lo hemos preguntado arriba), considera obligada de abundar y profundizar la respuesta a dicha incógnita⁷. Lotman alcanzó a ver las producciones dramáticas

⁷ Se trata de una incógnita ya apuntada arriba, la cual trataremos de responder en la segunda parte de nuestro proyecto de investigación, dedicado al teatro sonoreño y a Roberto Corella en particular.

en el postmodernismo pero nosotros no vislumbramos algún comentario crítico respectivo en nuestra dirección. G. Lukács, quien como teórico caracterizó a la narrativa y en particular a la novela moderna como mundo sin dios, podría haber apuntado algún rasgo sobre los géneros artísticos ausentes en virtud de la cultura o de la geografía. A pesar de que Lukacs se desdijo de gran parte de su teoría y de algunas declaraciones líricas —según propia declaración en los comentarios autocríticos declarados cincuenta años más tarde en su prólogo a la edición de su *Teoría de la novela* en 1962— tampoco arrojó luz sobre la ausencia total de epopeya, casi total de la novela y nada de tragedia en territorios similares al nuestro. A pesar de la diferencia de perspectiva temporal de ambos autores (Lukacs 1885-1971; Lotman 1922-1993), hay un claro peso de verdad en las afirmaciones de ambos teóricos en lo tocante a la situación presente. Primero, desde la perspectiva lukacsiana, la tragedia ausente y la novela escasa se distorsionan en otra cosa y apuntan a ser rechazadas por un público duro y realista, quizá poco sensible, que prefiere la risa, la carcajada, no sólo el público blanco sino también el autóctono de las etnias; y desde otra perspectiva, Lotman afirma que lo que se podría catalogar como invasión de géneros foráneos, en este caso el teatro, al que hemos llamado farsesco, poco a poco se ha ido imponiendo aunque transformado en otra cosa como lo dijo en su última tesis el semiótico de Tartu.

Pero el fenómeno de la cultura, del que la memoria vendría siendo semia, es un hecho semiótico muy complejo, paradójico, heterogéneo y multifuncional. El término cultura surgió a primer plano con los acercamientos metodológicos e ideológicos de los estudios culturales iniciados en Inglaterra después de la segunda Guerra Mundial (Blanco 2009). Advertimos que en este ensayo nos remitimos únicamente a las aportaciones de Lotman sobre la memoria pero desde la perspectiva del estudio de la culturología. Como marco teórico que nos permite comprender los hechos y el argumento de la tragedia *Rastrojos*, se recurre aquí a las tesis que Lotman expone sobre la memoria en la cultura como hecho semiótico. (“La memoria a la luz de la culturología”, en *Semiósfera I*, 1996 y “La memoria de la cultura”, en *Semiósfera II*, 1998a). Comenzamos con el complejo concepto de cultura relacionándola con la interpretación de la obra de teatro cuyo argumento se acaba de exponer.

Lotman define cultura como “The whole of uninherited information and the ways of its organization and storage”⁸ (Lotman 1970: 5-6)

⁸ “El total de la información no heredada y los modos de organizarla y almacenarla” (nuestra traducción). Lotman, *Articles on the Typology of Culture*, vol. 1, Tartu, 1970, pp. 5-6. En: “Semiotics and Culture “Notes on Lotman’s Conception of Culture”. 2001, pp. 391-408 en Boguslaw Zylko 2001: 5-6.

La presente definición enfatiza primero que la cultura es información, por lo tanto, información consciente; y segundo, que no es heredada, es decir, que no se transmite de generación en generación como por los genes. Lozano añade que la definición está hecha desde la teoría de la información y con un método matemático.

Con este concepto acreditamos también, a lo largo de esta exposición descriptiva y de aplicación a un texto artístico, la cultura que resulta histórica, compleja, desordenada, heterogénea. Al concepto que degusta Lotman de la ciencia metafórica en la serpiente (Lotman, *No-memorias*, en Lozano), nos hemos querido atener para que la aproximación hermenéutica y científica que busca dar luz a hechos históricos (recordados/olvidados) sea elucidante, sin necesariamente verse amarrada a la muda, la piel antigua y gastada, y que la ciencia, para permanecer teniendo el mismo compromiso consigo misma, debe cambiar para seguir siendo la misma (alegoría de Lotman en Lozano). Con el ánimo de explicar, pues, la obra de teatro histórico de Corella, hemos considerado que las seis tesis de Lotman expuestas y aplicadas al texto dramático de *Rastrojos*, son un adecuado marco aclaratorio tanto de la cultura, como de la no-cultura, y del ser humano inmerso e integrado a la biósfera de Vernadski, término que Lotman, aplicándolo a la semiótica llama Semiósfera⁹, también lleno de vida pero además de signos y en especial de semiosis.

En “La memoria a la luz de la culturología” (109-111), Lotman enuncia seis postulados o tesis que se retoman aquí con el intento de proporcionar alguna perspectiva distinta a la de los momentos históricos involucrados, el aquel entonces histórico y el ahora ficcional artístico selectivamente recordado por el dramaturgo¹⁰. Es posible que dentro de su perspectiva histórica, lo más significativo para caracterizar la cultura, sea la memoria, en cuanto que –razona Lotman– todo lo que olvidamos no desaparece del todo sino que permanece guardado y de vez en cuando aflora a la superficie motivado por algún evento, estímulo o situación. (Lotman, 109). En cuanto al estímulo motivador, o

⁹ Según el *Zeitgeist* de los románticos alemanes algunos conceptos e ideas que permean el ambiente intelectual de una época dada, pareciera que se gestan simultáneamente. Con las debidas reservas, un ejemplo conspicuo, referido al de un elemento integrado a un contexto y formando juntos una unidad simbiótica, es el que se presenta en biósfera (Vernadski), semiósfera (Lotman), *Dasein* (Heidegger), uno y su circunstancia (Ortega y Gasset), el cronotopo (Bakhtin) y seguramente otros.

¹⁰ El presente ensayo forma parte de un proyecto de mayores dimensiones, en el cual intento, a través de esta misma óptica, la de la cultura, la memoria y la historia, ampliar la aproximación de estudio a otras obras de Corella, dos de teatro (*Testimonial con v de vejez* y *Desde la window*, ambas de 2013). y su novela (“Fulgur en el desierto”).

disparador del “gatillo”, Lotman no es muy original puesto que la psicología y en especial el psicoanálisis de Freud y Jung lo habían declarado antes.

A continuación expongo cada una de las tesis identificándolas por medio de citas literales de la primera oración en cada uno de los postulados. Luego por razones de claridad, las amplío y preciso con comentarios personales enfatizando algún otro elemento no presente en el juicio textual.

1. Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva. (Lotman 1996: 109).

En la cultura existe un algo que se conserva igual; lo que varía son las interpretaciones. La cultura se concretiza en textos continua y constantemente actualizados; ello es posible porque los textos se conservan idénticos a sí mismos a través de una invariancia de sentido. En esto Lotman, se hace eco, no de similitud pero sí de resonancia con la tesis del semiólogo checo Mukarovsky (en Fokkema 1997), cuando éste diferencia artefacto de objeto estético. Lo que varía con el tiempo son las interpretaciones en las múltiples recepciones del objeto estético pero el artefacto se conserva inmune y sin cambios; una analogía podría servirnos para establecer en términos lingüísticos saussureanos la relación entre ambos conceptos. Diríamos que el artefacto es a la lengua, lo que el objeto estético es al habla; o dicho de otra manera aún, el artefacto es la forma o el significante estables, en cambio los significados son inestables y propensos a la mudanza. En esta tesis se hace evidente, para el caso de nuestro Estado de Sonora en particular, la ambigua política de gobierno hacia las siete etnias indígenas de nuestro Estado, etnias a veces despreciadas y a veces enaltecidas.

El estado mexicano intentó durante más de cien años restar importancia a las etnias, negarles presencia, despreciar su tenacidad e incluso deportarlos de la geografía sonorenses. Así ocurrió con los aguerridos yaquis, la etnia más empecinada en conservar sus posesiones en las márgenes del río que lleva el nombre de la etnia. Y el genocida Estado mexicano de ese tiempo casi los erradicó de su patria, y casi borra también su lengua y su presencia en la cultura. La caracterización de los yaquis la exponemos en virtud de que la etnia de los mayos, personajes de la historia y de la ficción de *Rastrojos*, se definen por oposición a los indios yaquis, no tanto por lengua (la lengua de ambos es la lengua cahíta; yaqui y mayo son variantes o dialectos), y en lo que respecta a la cultura casi la comparten por igual, quizá exceptuando entre otros rasgos, el belicismo de uno, ausente en otro. En síntesis, uno aprobó la sumisión total a la cultura nacional estándar, y el otro se mantuvo y se mantiene todavía relativamente apartado, tenaz en su rebeldía.

2. La memoria de la cultura no es sólo una, sino también internamente variada. (Lotman 1996: 109).

La memoria es UNA pero con variaciones, o sea, la memoria tiene dos polos: Lotman afirma que la memoria de la cultura es una, una como unidad colectiva, pero que presenta, realizada al igual que la lengua (entendemos nosotros) variaciones o dialectos tanto históricos, y socioculturales como geográficos¹¹. Desde una perspectiva visual la memoria colectiva ocuparía un extremo y en el otro polo encontraríamos la memoria individual, cuyo magnetismo de valor opuesto genera una dialéctica entre las dos memorias. En la memoria sonorese se registra un evento cuya esencia respectiva a casi cincuenta años de distancia y con motivos del cincuenta aniversario, la prensa se encargó en 1997 de re-escribirlo en la memoria colectiva, a la manera de un palimpsesto.

Esto es aparentemente paradójico porque en la superficie del imaginario social parecería que hubiera interés morboso y escatológico en escarbar sádicamente en las heridas que la sociedad quisiera olvidar. El artista traductor de los hechos, entonces, como ente funcional memorístico, entra en escena con su clarividencia recreando los hechos con el ánimo de reinterpretar enigmas no resueltos, o, si resueltos, no del todo satisfactorios, adivinanzas que quedaron en el misterio o a las que, ante la imposibilidad de atender y resolver, se prefirió arrojarles polvo y olvido.

Toda obra teatral es elíptica en mayor o menor medida puesto que como evento semiótico no se puede trasladar la realidad a la obra dramática o al escenario; por esta razón es selectiva y trabaja a base de trozos. Lotman afirma que cuando los textos, por esta razón y por el transcurso del tiempo o traslado geográfico, se vuelven oscuros, requieren entonces obras explicativas (i.e. hermenéuticas), o glosarios para volver transparentes los textos cuando estos son trasladados a “una colectividad con otro volumen de memoria” (109). Lo curioso en esta segunda tesis es que, en el caso que nos ocupa, *Rastrojos*, no hay un oscuro texto artístico y elíptico que nuevas gramáticas deban explicar. Lo que existe son los mismos hechos registrados en las noticias y en los testimonios de vecinos (Héctor Rodríguez 2007; Ramón García, 2010). La obra artística misma es la reinterpretación de los hechos pasados. Entonces, cuando consideramos que el concepto de texto incluye acontecimientos registrados en los medios de comunicación, y reproducidos después en la ficción dramática,

¹¹ La tesis de Lotman que se refiere a la unicidad de la cultura (al menos, la colectiva), lo mismo que su carácter sistémico fue cambiando. En *Cultura y explosión*, su última obra, retoma dicha caracterización al abordar como semas definidores las antinomias lo gradual y la explosión de la cultura. (Cf. Boguslaw).

tiene sentido ahora reconsiderar un pasado no cerrado y lleno de incógnitas que exigen ser desentrañados, vía la explicación de una imaginación creadora, lo cual apunta a la siguiente tesis.

3. Si nos permitimos cierto grado de simplificación e identificamos la memoria con la conservación de los textos, podremos aislar una memoria informativa y una memoria creativa. (Lotman 1996: 109-110).

Con los riesgos que implica toda simplificación, afirma pues con prudencia Lotman, que se puede dividir la memoria en informativa y en recreativa. La primera tiene carácter conservador y cronológico. La que nos interesa, sin embargo, en esta exposición, es la memoria creadora, una memoria que en el transcurso del tiempo se manifiesta sinusoidal porque fluctúa, a nuestro entender, como los vaivenes del clima; los textos y los hechos son olvidados, y luego rescatados, (olvido y recordación). La cultura del pasado existe en nuestro presente porque siempre está siendo revalorada, refuncionalizada, no es historicista sino pancrónica, y en ella, en la conservación de la cultura, ejerce su función de generación de nuevos textos. Aunque *Rastrojos* no se basa ni recupera obra literaria anterior alguna, sí recupera los hechos, el drama, la tragedia. Restaña las heridas en un conato, simultáneamente sádico parecería, en todo caso artístico por explicar lo muchas veces oculto por su propia naturaleza misteriosa, pero también y sobre todo porque el poder del Estado suele interponer un velo de olvido cuando los acontecimientos se oponen a su política demagógica y populista¹².

4. Debemos llamar la atención sobre el hecho de que los nuevos textos se crean no sólo en el presente corte de la cultura, sino también en el pasado de esta. (Lotman 1996: 110).

En esta cuarta tesis Lotman afirma además:

Los textos que forman la memoria común de una colectividad cultural no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura sino que también generan nuevos textos. (1996: 111).

Lo curioso y paradójico es que en nuestro caso presente no existe texto literario anterior base (es más bien una reconstrucción de la información de la prensa) para el cual se requieran nuevas interpretaciones y/o nuevas gramáticas.

¹² Por supuesto que la referencia obligada aquí es Foucault; pero hemos querido mantenernos circunscritos en interpretar a Lotman en los textos mencionados. Véase en especial de Avila-Fuenmayor "El concepto de poder en Foucault".

Sin embargo, añadiríamos que esos emergentes textos individuales y del imaginario colectivo, dolorosos (*Rastrojos*, por ejemplo), y no habiendo propiamente estudios sociales o psicológicos que expliquen los acontecimientos, son necesarios porque intentan resolver incógnitas imprecisas e indefinidas, o proponen bajo nuevos códigos, nuevas perspectivas y nuevas valoraciones, nuevas comprensiones y nuevas intelecciones.

Lo anterior se puede complementar con referencias mencionadas en la introducción a este ensayo, que la memoria colectiva intencionalmente obstruida por la versión oficial estatal vigente durante varias décadas, suprimió cualquier conato por registrar los principales acontecimientos que dañaran su imagen. Estas acciones son congruentes con la clasificación de Lotman (1998 b) al referirse a la cultura propia y a la no-cultura. La cultura propia, organizada, “elegida por la divinidad”, más bien impuesta aunque ahíta de sospecha, relegó consecuentemente a no-cultura todos los otros eventos registrados, si acaso, como versiones espurias, desorganizadas, apócrifas, profanas.

5. La productividad de la formación de sentido en el proceso del choque entre los textos que se conservan en la memoria de la cultura y los códigos contemporáneos, depende de la medida del desfase semiótico. (Lotman 1996: 111).

Entre la fecha de los acontecimientos en Bacapaco (1949) y el presente (2014) han transcurrido 65 años, lo que conlleva un desfase histórico y semiótico. Efectivamente los textos se adelantan a sus códigos y muchas veces por eso las obras pueden parecer herméticas, incomprensibles, violadoras de la poética del género. Por eso es que las nuevas obras requieren de nuevos glosarios explicativos y de gramáticas actualizadas de la cultura, de reseñas y artículos compensatorios de su elípticidad. También Umberto Eco (1962) y Gadamer (1975), entre otros, reformulan esta tesis cuando afirman que los marcos de la interpretación llegan a ser otros quizá más dúctiles y posibilistas. En esto, Corella desde una perspectiva desautomatizadora y brechtiana, y mezclando un humor agrio a través de personajes catalizadores y archiactantes a la manera de Greimas (cumplen simultáneamente el papel de payasos y de anunciadores, además de personajes de la trama), se acerca a la formación de sentido con nuevas herramientas y nuevas estrategias; herramientas como lo lúdico, la ironía, el humor negro, el realismo mágico, y en cuanto a estrategias, la confusión, porque el sentido y la comprensión son imprecisos y siempre se alejan como espejismos.

6. Los textos que saturan la memoria de la cultura son heterogéneos desde el punto de vista del género. (Lotman 1996: 111).

A la sexta y última tesis le corresponde una aplicabilidad discutible en el análisis de esta obra. Lotman simplemente dice que pertenecen a otro género las obras que provienen de fuera. La afirmación es relativa desde la ubicación de un centro interior y una localidad exterior. En verdad que es relativamente poco el teatro que se observa en la entidad sonorensis, puesto que, aparte del teatro universitario y académico de fin de cursos, se encuentra el teatro de escasos dramaturgos locales, y el que viene a la provincia desde la Ciudad de México. El teatro de éxito, el que se ve bien, como se dijo al inicio de este análisis, se encuentra en la comedia, de preferencia farsesca, burlesca, irónica y paródica. Con esta obra, nos preguntamos, ¿estará invadiendo este teatro a la cultura yoreme? *Rastrojos*, aun cuando trata de mostrarnos una realidad desde el interior autóctono, y observar las cosas desde la perspectiva del otro, desde el punto de vista del incomprendido, del indígena, del subalterno, no es un género que arrolle la entrada en su cultura, sino que sigue siendo un teatro de cultura yori; teatro expuesto desde el punto de vista del teatrero blanco. La única manifestación teatral que tienen posiblemente los autóctonos de las etnias adoctrinadas en la religión católica, es la correspondiente a las ceremonias, danzas y liturgia de Semana Santa. Esta tradición ha quedado muy infiltrada en su cultura sincrética. Pero, salvo este caso, no hay registrado más teatro indígena.

Por otro lado, en cuanto a estructura argumental, la tragedia representada aquí sigue los lineamientos del teatro clásico, reconsiderados en la figura del triángulo dramático de Freytag: introducción, nudo y desenlace, aunque a base no del conflicto sino a través del dilema. *Rastrojos* no sigue el planteamiento de las tres unidades, supuestamente aristotélicas: tiempo, lugar y acción. En *Rastrojos* el espacio no tiene límites ni dimensiones, ni hay fronteras entre los días ni entre las estaciones. Estas características pueden ser innovadoras en nuestro ámbito pero las delimitaciones para un teatro foráneo e intruso en la cultura autóctona han quedado excluidas hasta ahora.

Rastrojos se presta a otras explicaciones menos abarcadoras pero quizá más profundas. Un acercamiento psicoanalítico (lo irracional, la discontinuidad histórica a modo de sueño, lo lúdico), o uno desde la perspectiva de la teoría de literatura gay (la orientación sexual de los personajes, sus ritos y preocupación obstinada en el sexo), o de la mitocrítica (la magia negra, símbolos, rituales, fetiches, ceremonias de iniciación, la redención del héroe mítico), por ejemplo, nos permitiría considerar elementos apenas aludidos y enunciados en el presente trabajo.

Para nosotros, son muy importantes las consecuencias de este abordaje porque recordar lo olvidado, recrearlo, refuncionalizarlo, reinventarlo en el

drama, nos explica a nosotros, la sociedad; y en esta recordación la cultura, quizá el más importante de los modelos de representación secundarios, cumple su función semiótica, social, artística y estética.

Conclusiones

A manera de resumen y conclusión recupero las principales ideas apuntadas a lo largo del ensayo. Llamo primero la atención sobre la cultura olvidada (suprimida, mejor dicho) pero que, como un elemento inconsciente guardado en estado virtual, emerge cuando nuevas situaciones y estímulos lo permiten.

Interrogo, sin ofrecer respuestas, ciertos aspectos de la cultura, curiosos e interesantes, sobre la ausencia de géneros literarios en el desierto del noroeste de México, y sobre la invasión de géneros artísticos aunque limitados a una dimensión que parece eludir la crudeza de argumentos y en cambio permitir en consecuencia como temáticas la diversión y el entretenimiento, el desapego, lo superficial. Desconozco por ahora qué tanto se pueda ampliar esta hipótesis, o incluso si se pueda validar. Dada su importancia, es impostergable.

Seis tesis que Lotman reflexiona en *Semiósfera I* nos sirven para tratar de explicar conjuntamente unos acontecimientos históricos y la naturaleza de una obra de teatro de nuestro tiempo. Como típica obra de esta época, *Rastrojos* no se evade del espíritu de los tiempos. Lo importante sería ahora preguntarnos qué tanto explica el marco teórico de Lotman una ficción basada en un hecho histórico. Mi esperanza es que sí, pero además, hay atisbos que apuntan a nuevas consideraciones que nuestra crítica tiene que sopesar aparte de interpretar y evaluar desde referencias semióticas que pongan énfasis en lo social, lo psicológico, lo lingüístico, lo político y en síntesis lo cultural.

Pero al final para mí, lo más conspicuo de esta aproximación a la valoración del texto de Corella, *Rastrojos*, es reconocer que nuestra cultura sonoreense del desierto del noroeste de México descansa en bolsas de vacío, descansa en hechos impuestamente olvidados por autoridades de gobierno y por la ideología imperante del status quo. Así como lo señaló Vásquez al inicio de nuestra exposición, lo mismo que sucede para la historia soterrada de México con los Estados Unidos, sucede para nuestra cultura estatal, ávida de estudio y reconocimiento. Las tesis de Lotman constituyen un fuerte apoyo teórico para su acercamiento analítico y valorativo.

Continúa siendo mi intención que este capítulo no se limite a lo curioso y espeluznante de la fabula, sino más bien que atisbe en el hecho de que los resultados explicativos de la obra de teatro sean más abarcadores, y que se proyecten hacia un panorama que generalice y confirme una tesis (como ya dije, en la que estoy trabajando como proyecto), que supere lo estilístico para que

caracterice un período histórico, una realidad cultural y posiblemente una tendencia artística.

Referencias bibliográficas

- AGUAYO, Sergio, "Callar y litigar". En: *El siglo de Torreón*, 30 de octubre de 2013.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor, *La frontera nómada*. México: Siglo XXI, 1977.
- AVILA-FUENAMAYOR, Francisco, "El concepto de poder en Michel Foucault". En: *Telos. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, vol. 8(2), 2006, pp. 215-234.
- BAUMAN, Zygmund, *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2013.
- BLANCO, Juan, *Cartografía del pensamiento latinoamericano contemporáneo. Una introducción*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Winaq, 2009.
- BOGUSLAW, Zylko, "Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture". En: *New Literary History*, vol. 32, n.º 2, 2001, pp. 391-408.
- CORELLA BARREDA, Roberto. *Rastrojos*. México: Paso de gato, 2013.
- CORRAL VERDUGO, Ramón, *Obras históricas. Reseña histórica del Estado de Sonora 1856-1877, y Biografía de José María Leyva Cajeme*. Hermosillo: Gobierno del Estado, 1981.
- DEL PASO Y TRONCOSO, Francisco de Paula, *Las guerras con los pueblos yaqui y mayo del Estado de Sonora, tomo I*. Secretaría de Estado–Despacho de Guerra y Marina edición, 1903.
- DERRIDA, Jacques y CATHERINE Malabou, *Counterpath. Travelling with Jacques Derrida*. Stanford: Stanford UP, 2014.
- ECO, Umberto, *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen, 1998.
- FOKKEMA, D. W., "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética". En: *Teorías de la literatura del siglo XX*, 1997, pp. 27-68.
- FOUCAULT, Michel, *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FREITAG, Gustav, *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Drama*. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900.
- FRÍAS, Heriberto, *Tomóchic*. México: Océano, 2002.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 2012.
- GARCÍA, Ramón, "Publicarán un libro sobre Los huipas". En: *El Imparcial*, sección Navojoa, 5 marzo 2010, p. 2.
- GUERRERO DE LA LLATA, Patricia, *La perfidia de los indios... las bondades del gobierno. Imaginarios sociales en discursos oficiales sobre la deportación de los yaquis (1902-1908)*. Hermosillo: El Colegio de Sonora, 2014.

- JUNG, Karl, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Editorial Aguilar, 1995.
- KRISTEVA, Julia, *La Semiótica, ciencia crítica o crítica de la ciencia*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- LOTMAN Iuri M., “La memoria de la cultura”. En: *Semiósfera II*, 1998, pp. 152-162.
- LOTMAN Iuri M., “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura”. En: *Semiósfera II*, 1998, pp. 93-123.
- LOTMAN Iuri M., “La memoria a la luz de la culturología”. En: *Semiósfera*, 1996, pp. 109-111.
- LOZANO, Jorge, “Cultura y explosión en la obra de Yuri Lotman”. En: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los cambios sociales*, 1999, pp. i-viii.
- LUKACS, Georg, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Barcelona: Editorial Grijalvo, 1985.
- MANDEL, Ernest, *Late Capitalism*. Londres: Humanities Press, 1975.
- MONTANARO, María Ester, “Memoria y olvido: *Tomóchic* de Heriberto Frías”. En: *Pacarina del Sur, Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, 20 octubre de 2013.
- PARTIDA T, Armando. *Modelos de acción dramática : aristotélicos y no aristotélicos*. México: FFyL-Itaca, 2004.
- MUKAROVSKY, Jan., *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. En: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Fokkema 1997, pp. 27-68.
- SOTELO, Gina” En México aún hay malinchismo en el teatro”. *Universo, el Periódico de los universitarios*. Año 5, no. 187, julio 11 de 2005. (Entrevista)
- STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus, 1974.
- STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012.
- TAIBO II, Paco Ignacio, *Yaquis. Historia de una guerra popular y un genocidio en México*. México D.F.: Planeta, 2013.
- TRUEBA LARA, José Luis, “Los chinos en Sonora. Una historia olvidada”. En *Memoria del XIII Simposio de Historia y Antropología*, vol. 1, 1987, pp. 1-26.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida y LORENZO Meyer, *México frente a los Estados Unidos. Un ensayo histórico 1776-2000*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VERNADSKY, Vladimir I., *The Biosphere*. Oracle, AZ: Synergetic Press, 1986.