

Otros títulos del
Cuerpo Académico
Literatura, Discurso e Identidad
UABC - CA - 185

Las fronteras del texto.
Un acercamiento de
análisis cultural y lingüístico.
(2013)

*Diversidades textuales
y fronteras discursivas.*
Un acercamiento de
análisis literario y cultural.
(2014)

Personajes, espacios y acciones.
Una aproximación literaria y cultural
(2018)



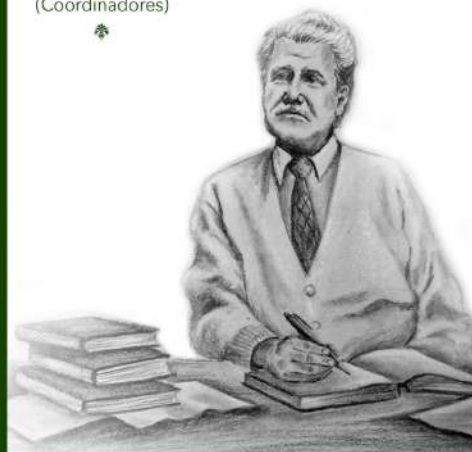
Deteniéndose en el estudio de sus obras narrativas, poéticas y teatrales, y señalando la valía teleológica de sus justificaciones, *Rubén Vizcaíno Valencia, escritor* propone la visión integral de un proyecto literario poco conocido, pero que especialmente nos hace pensar en la existencia de múltiples tendencias estéticas en la historia reciente del país. Por lo mismo, estamos ante un trabajo necesario para conocer, por un lado, los planteamientos de un escritor llamativo, también relacionado con la promoción cultural, al tiempo que para entender, por otro, los alcances múltiples y diversos de la escritura mexicana; una escritura carente de centro, altamente contrastiva y, por si fuera poco, diferenciada a partir de sus sistemas de producción. En cierto modo, ese es uno de los principales aspectos que se desprenden de la lectura de *Rubén Vizcaíno Valencia, escritor*: el poder captar y entender que en los terrenos de la literatura mexicana es necesario salir de los perímetros canónicos para adentrarse en las inciertas y desconocidas zonas de la cultura marginal y así obtener una visión más precisa de nuestra identidad.



RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA, ESCRITOR

RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA, ESCRITOR

Francisco Javier Hernández Quezada
Julián Beltrán Pérez
Víctor Manuel Soto Ferrel
(Coordinadores)



Francisco Javier Hernández Quezada

Es Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana. Es Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros: *Katji* (CNCA, 2014); *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana* (UABC, 2014); *Historias* (UABC, 2016); *Entornos y periferias* (UABC, 2016), entre otros.

Julián Beltrán Pérez

Profesor de tiempo completo en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UABC. Es Maestro en Ciencias Sociales por esta misma institución. Miembro de la Red de Investigadores de la Frontera.

Víctor Manuel Soto Ferrel

Estudio la carrera de Medicina y terminó actualmente su tesis de maestría en Letras Mexicanas por la UNAM. Es autor de los libros: *Sal de espejo* (Editorial Pensilope, 1982); *La casa del centro* (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California, 2000); *Arma oscura* (ICBC, 2015) y *Antología poética. 1970-1983. Rubén Vizcaíno* (CECUT, 2017).

RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA,
ESCRITOR



Universidad Autónoma de Baja California

Dr. Daniel Octavio Valdez Delgadillo
Rector

Dr. Edgar Ismael Alarcón Meza
Secretario General

Dra. Mónica Lacavex Berumen
Vicerrectora Campus Ensenada

Dra. Gisela Montero Alpírez
Vicerrectora Campus Mexicali

Mtra. Edith Montiel Ayala
Vicerrectora Campus Tijuana

RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA, ESCRITOR

Francisco Javier Hernández Quezada

Julián Beltrán Pérez

Víctor Manuel Soto Ferrel

(Coordinadores)



Universidad Autónoma de Baja California

Esta investigación fue dictaminada por pares académicos.

Rubén Vizcaíno Valencia, escritor / coordinadores, Francisco Javier Hernández Quezada, Julián Beltrán Pérez, Víctor Soto Ferrel.-- Mexicali, Baja California : Universidad Autónoma de Baja California, 2019. 150 p. ; 21 cm.

ISBN: 978-607-607-585-2

1. Vizcaíno Valencia, Rubén -- Biografía. 2. Literatura mexicana -- Baja California -- Siglo XX. 3. Autores mexicanos -- Siglo XX. I. Hernández Quezada, Francisco Javier, coord. II. Beltrán Pérez, Julián, coord. III. Soto Ferrel, Víctor, coord.

PQ7298.32 .I93 R82 2019

D.R. © 2019. Francisco Javier Hernández Quezada, Julián Beltrán Pérez y Víctor Manuel Soto Ferrel.

Universidad Autónoma de Baja California. Campus Tijuana.
Calzada Universidad 14418,
Parque Industrial Internacional Tijuana, Tijuana, B.C.
C.P. 22424
www.uabc.mx



PROPIEDAD DE UABC
Esc. De Humanidades
Publicación financiada con recursos
PFCE 2019

Todos los derechos reservados conforme a la ley. Las características de esta edición, así como su contenido no podrán ser reproducidas o transmitirse bajo ninguna forma o por ningún medio, electrónico ni mecánico, incluyendo fotocopidora y grabación, ni por ningún sistema de almacenamiento y recuperación de información sin permiso por escrito de propietario del Derecho de Autor.

Impreso en México / Printed in México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Los alcances pragmáticos-programáticos de una narrativa (el caso de Rubén Vizcaíno Valencia) <i>Francisco Javier Hernández Quezada</i> <i>Julián Beltrán Pérez</i>	11
La poesía de Rubén Vizcaíno Valencia: la polisemia de una totalización <i>Francisco Javier Hernández Quezada</i>	37
Rubén Vizcaíno Valencia y el teatro en Tijuana <i>Víctor Manuel Soto Ferrel</i>	61
El teatro de Rubén Vizcaíno Valencia <i>Julián Beltrán Pérez</i> <i>Valeria Valencia Zamudio</i>	93
Rubén Vizcaíno Valencia: la figura del agente promotor cultural. una reflexión desde la sociología de la cultura <i>Gerardo Guillermo León Barrios</i>	113
Acerca los autores	147

INTRODUCCIÓN

Este libro del Cuerpo Académico Literatura, discurso e identidad (UABC 185) forma parte de la investigación colectiva *Rubén Vizcaíno Valencia, escritor* registrada en 2017 en la Convocatoria de Proyectos Internos de la Universidad Autónoma de Baja California; y, fundamentalmente, su objetivo fue analizar las características literarias de la obra del profesor Vizcaíno Valencia, entendiendo que, en tanto figura pública, parte de su labor ha sido celebrada ampliamente desde hace años, gracias a la magnitud y visibilidad de sus logros (la creación de la entonces Escuela de Humanidades, en nuestra universidad; el proyecto del Centro Cultural Tijuana; la edición del primer suplemento artístico del estado —*Identidad*—, entre otros). No obstante, somos de la idea de que, más allá del reconocimiento de esa imagen sapiencial y pragmática que es necesario recordar, su figura rebasa por mucho la del impulsor de instituciones, o la del universitario que, con la versatilidad de sus conocimientos, contribuyó a la formación intelectual y artística de muchos; hacedor de una obra sugerente, que se convierte en piedra de toque de la literatura bajacaliforniana, digamos que su *corpus*, hasta este momento, no ha merecido la atención requerida, ya que, tal vez, ha padecido los efectos lapidarios del

culto a la personalidad o del desinterés de una población lectora que, pasado el tiempo, cuestiona los rasgos de su propuesta por diferentes razones (cambios en los gustos, desconocimiento, dispersión...).

En tal dirección, en este libro nos interesa entender las características de su literatura, tomando en cuenta 1) los fundamentos de la lógica formal que la determina como conjunto y 2) las implicaciones del contenido que exhibe y trabaja en ese escenario naciente del espacio artístico que es Baja California a mediados de los años 50 del siglo pasado, y que, entre otras cosas, carece de la infraestructura actual compuesta por la existencia de elementos materiales y normativos como centros culturales, escuelas, librerías, bibliotecas, medios de difusión, públicos, creadores, festivales, concursos, etcétera.

Insistimos, este libro busca centrarse en torno a los temas y recursos formales que el profesor Vizcaíno Valencia ofrece en su obra narrativa, poética y dramática, dejando de lado limitaciones subjetivas que bien podrían empañar la descripción de sus criterios o, de plano, minimizarlos como expresiones de una literatura provinciana, distanciada de lo que se producía en el país.

Agradecemos el apoyo brindado por parte de las autoridades la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales para la publicación de este libro, que se suma a los festejos del centenario de Vizcaíno Valencia.

Cuerpo Académico
Literatura, Discurso e Identidad
UABC - CA - 185

LOS ALCANCES PRAGMÁTICOS-PROGRAMÁTICOS DE UNA NARRATIVA (EL CASO DE RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA)

*Francisco Javier Hernández Quezada
Julián Beltrán Pérez*

Hay obras manidas e insustanciales, cuyos desatinos las condenan al ostracismo y a la incomprensión; obras limitadas, que ofrecen *poco*, si pensamos en el tipo de diálogo que establecen y, en el mejor de los casos, minimizan las búsquedas del creador. Asimismo hay obras malas, desde el punto de vista estructural; obras fallidas, las cuales brindan *mucho*, por no decir *demasiado*, si pensamos en que han sido concebidas “según las normas de cierto código artístico” y de “los complicados procesos cognitivos y emotivos que ese reconocimiento desencadena” (Reisz de Rivarola, 1985: 3) y da lugar. Es decir, si entendemos que su ideación está lejos de concebirse exclusivamente en función de lo que está en boga, y sus visiones obedecen a la instrumentación de un yo volcado a la prédica y a la transformación. Hablamos, finalmente, de obras precarias, limitadas, que dicen *bastante*; o mejor, que significan *bastante*, si partimos de la idea de que los procesos que prohijan son extraliterarios y contribuyen al fortalecimiento de un proyecto mayor.

Esta idea, nos parece, resulta importante, en especial cuando nos topamos con creaciones estéticas que *ab origine* parecieran estar negadas a ocupar lugares destacados en el campo estético, justamente por sus alcances *menores*, que no justifican su valía o su reflexión; que no justifican, tampoco, su protagonismo, entendiendo que los paradigmas canónicos siempre “suponen, implícitamente, aserciones sustantivas” que declaran “la existencia de un dominio” (Rabossi, 2008: 76-77): el del poder campal y su angustiante lógica. Y, sin embargo, conviene pensar, cuántas cosas no revelan estas obras; cuántas nociones del mundo no esgrimen en un contexto donde los mensajes escritos manifiestan vocaciones varias, siempre determinadas por las dinámicas de la realidad. Obras teledirigidas, que buscan la interpelación...: en el fondo, participan de un *criterio*, y eso, independientemente de sus fallas (formales o argumentales), les brinda visibilidades colectivas que les garantizan perdurar. Lo reiteramos: es común que el canon las excluya, las contradiga y cuestione; pero basta detenerse un poco en sus implicaciones discursivas para descubrir el tesoro semántico que esconden cuando lo importante es comprender, por un lado, el origen profundo que las motiva y, por otro, las aportaciones cabales que hacen al entendimiento grupal.

En sí, esta postura nos sirve para centrarnos en la reflexión de la obra narrativa de Rubén Vizcaíno Valencia: obra que revela *las* claves integrales de la acción cultural; *las* claves vinculantes del *cambio*, en virtud de un esquema que abona a la lectura de la realidad, antes

que a la de la ficción, con el consabido riesgo que supone el mitigar logros artísticos en nombre del *ideal*. Y es que, en el fondo, se trata de comprender que la narrativa de Vizcaíno Valencia *reclama* lectores, y por esa razón exhibe pragmatismos: es decir, se trata de asumir que esa literatura no piensa en otra cuestión sino en la de *comunicar*, en la de establecer bases sólidas para que en otro momento (el futuro) se pase a la acción.

En cierto modo, la literatura de Vizcaíno Valencia evidencia una concepción particular: la de llenar vacíos existentes en el estado de Baja California, y convertirse en una suerte de ideario moral, de talante nutriente e inspiracional. Lo que, en nuestra opinión, resulta significativo, especialmente si consideramos las motivaciones de esta génesis circunstancial, y las necesidades apremiantes que existen en el entorno, en esencia: aquellas que son reclamadas por quienes viven justo en los *bordes* del país. Para el caso, hablamos de una génesis creativa, estética, creadora, que, analizada a la distancia, contrasta con las que motivan los trabajos de muchos narradores, no sólo en el estado, sino en otras partes, y que, históricamente, revela nuevos visos, nuevos presupuestos, más acordes con los del mundo material.

La narrativa de Vizcaíno Valencia, en ese tenor, es pragmática, es teleológica (se dirige a un fin), a pesar de atentar contra sí misma, y explicitar una estética en desuso que, por decirlo amablemente, inhibe el acercamiento masivo de los demás. Se trata, en definitiva, de una literatura que no aspira a *perdurar* sino a *construir*, aun cuando lo buscado se desregule o pierda vigor. Por

eso su inmediatez y carácter circunstancial; por eso también el empeño que la impulsa y, en cierto modo, obliga a su autor a concebir un deber ser, como hemos dicho, vinculado con la cultura.

La búsqueda de *un* sentido, a partir de este planteamiento, se convierte entonces en la condición sin la cual la narrativa de Vizcaíno Valencia no se entiende; de ahí que resulten importantes los planteamientos que el escritor hizo en su famosa “Carta abierta a los profesionistas e intelectuales de Baja California”, en la que sintetizaba los procesos que se habrían de impulsar una vez que se hiciera del territorio bajacaliforniano un espacio importante, capaz de revertir las inercias históricas:

Hagamos de Baja California un México nuevo, superior, puro de intenciones, fecundo en su esfuerzo, generoso y sincero. Hagamos un mundo para todos, sin miseria brutal, sin resentimiento, sin hambre ni ignorancia. Un mundo donde las altas aspiraciones de nuestra patria se realicen y nos lleven más allá. Marquémosle rutas a México y hagamos un clima adecuado al progreso humano, dispuesto siempre al sacrificio y a la superación (Vizcaíno Valencia, 2006: 24).

Básicamente, estas líneas engloban el sentido de la literatura vizcainiana, en tanto que su autor utiliza pragmática y programáticamente lo que escribe para concebir un universo modélico donde los resentimientos se han de suprimir y donde, a la vez, los desencantos se han de expurgar; y ello es que, si lo entendemos así, Vizcaíno Valencia se encuentra en el seno de una socie-

dad dispersa, caótica, informe, que reclama espacios y ofertas artísticas que posibiliten su crecimiento espiritual, y además le permitan vincularse, imaginariamente hablando, con las del resto de la nación. Lo que explica el porqué el alto moralismo de sus letras, y también la denegación que realiza de lo banal, de lo secundario, en tanto manifestaciones fútiles de la creatividad (de la expresividad). Pues para él, se entiende, lo importante es la *urgencia* de la transformación, del cambio, o si no la *invención* del espacio cultural, altamente modélico, que redunde en la manifestación de los valores cívicos; que redunde también en la oferta de una amplísima gama de servicios que, en lo básico, favorezcan la creación de “un mundo para todos, sin miseria brutal, sin resentimiento, sin hambre ni ignorancia”.

Si partimos de lo publicado por Vizcaíno Valencia, su obra narrativa se compone de tres libros: *En la baja* (1959, aunque editado en 2004, por la UABC), *Tenía que matarlo* (1961, y con reedición en 1988 por el Instituto Tecnológico de Tijuana) y *Calle Revolución* (1964, y también reeditado recientemente, en 2017, por Artíficos Orígenes). Especialmente, los dos últimos títulos son clásicos de la novela bajacaliforniana no sólo por su antigüedad o particularismo estético, sino también por los argumentos que plantean, y fácilmente se avienen a las reflexiones de Vizcaíno Valencia relacionadas con la identidad y las tareas pendientes, en materia cultural, del estado.

En el caso de *En la Baja*, encontramos el interés de Vizcaíno Valencia por abordar varios tópicos. Entre los

más destacados se hallan los de la novedad del terruño, la cultura indígena, el didactismo, el mundo rural, las necesidades de modernización, el estudio de costumbres, los fenómenos migratorios, las complejas relaciones mantenidas con Estados Unidos y una obsesión que, a la postre, lo llevará a escribir *Calle Revolución*: las vicisitudes del vicio y la corrupción moral, producto de la industria turística local. Vistos en conjunto, estos tópicos precisan la ideación de una novela total, en la que se esgrimen plenamente los juicios de valor de un autor para el que lo fundamental es mostrar las condiciones en que se vive, y las posibilidades del cambio. Entendemos, por lo mismo, que sólo una concepción de este tipo legitima su acercamiento a la novela: un género abierto, no resuelto, amplio, en el que caben todos los temas, máxime si se piensa en los matices que brinda al incorporar la anécdota y la reflexión útiles para la concepción de la bajacalifornidad: ese imaginario-proyecto que, de acuerdo con David Piñera, en el caso de Vizcaíno Valencia se alimenta de “una especie de tierra prometida, un Canaán bíblico [...] en la que hacía falta implementar urgentemente la acción cultural a través de la prédica del evangelio del arte y la cultura” (2013: 23).

En función de esta idea, *En la Baja* es una novela-archivo mediante la cual Vizcaíno Valencia revela sus capacidades narrativas, al tiempo que sus intereses ideológicos, entre los que destaca precisamente la concepción de un constructo discursivo que vislumbre el provenir de la región y, sobre todo, le dé sustancia material a semejante proyecto. La novela, por ende, se

convierte en un disfraz: artefacto literario que revela su rostro pragmático-programático si se observan, con cuidado, los puntos cardinales de un modelo teleológico que se busca cumplir y que para el caso pretende cobijar un proyecto final. Básicamente, lo que queremos decir es que *En la Baja* se suscitan dos lecturas: 1) aquella que prioriza el argumento, y por tanto, los efectos catárticos de una representación y 2) aquella que enfatiza los esquemas normativos de un ideal extraliterario, que está por encima de la creación y que busca, por todos los medios existentes, la difusión del ideal redentor, transformativo, que engendre los mitos faltantes, capaces de contribuir a la *continuidad*, por estas tierras, de la Nación (con mayúsculas). En especial, pensamos que para Vizcaíno Valencia esta lectura resulta fundamental, independientemente de sus intereses estéticos (literarios); empero, viendo los esfuerzos que hace por transmitir su concepción de la realidad es por demás evidente que al también profesor le importa el cambio, la modificación del entorno, antes que la difusión del placer. Esta propuesta obliga, en consecuencia, a ser conscientes de las fallas de la obra; y también, a no perder de vista lo que para Vizcaíno Valencia resultaba fundamental, y por ende a no desgastarnos en lo evidente, que además se ha planteado con anterioridad por diferentes autores: nos referimos al escaso valor artístico de sus obras; a sus limitaciones formales, concebidas monológicamente y puestas al servicio del *ideal*.

Decíamos, un primer tema, abordado por Vizcaíno Valencia, es el de la reflexión peninsular, en su aspecto

básico: el material. Hecho que se comprende perfectamente en términos de plasmar revelaciones geográficas del espacio concebido como lugar singular, diferente, que en todo caso, se distingue por su peculiar geografía: la desértica. La propuesta realizada, en *En la Baja*, implica por eso la descripción de un territorio lejano, distante, que al lector le garantice conocer características de este lugar, y comprender que la imagen de México, en términos geográficos, no está completa si no se toma en cuenta dicha parte del país: la de la península. Entendemos que con este criterio la novela no sólo introduce al lector a un mundo aparte, que se desconoce: a la par, introduce al narrador al espacio anhelado o buscado; al espacio límite, que, finalmente, brinda pautas para idear un proyecto social.

La obviedad del título de esta novela, en todo caso, se corresponde con la introducción: propuesta que focaliza el terreno, que lo pone en primer plano, a fin de evidenciar lo existente, lo material:

Othón no se daba cuenta cabal de lo que había hecho, no sabía en dónde estaba, ignoraba hasta qué parte llegaba México, desconocía si Baja California era un pueblo de su patria o una nación extranjera, porque habían dicho tanto, que no sabía a qué atenerse. Sólo sabía con seguridad que más allá estaban los Estados Unidos y allá hablaban inglés, pero supuso que debería tratarse de una exageración porque había escuchado tantas cosas increíbles en el vagón de ferrocarril, que recordó inconscientemente las palabras que su padre solía decirle cuando iban a San Andrés (Vizcaino Valencia, 2004: 7-8).

Este intento por establecer la especificidad geográfica de la península, actualmente, parece exagerado, incluso iluso; mas no perdamos de vista el detalle de que, a mediados del siglo pasado, la concepción integral del país era todavía un proyecto vigente, por no decir acabado, que implicaba enormes retos desde el punto de vista oficial. El planteamiento de Vizcaíno Valencia, en *En la Baja*, supone luego la precisión de este desconocimiento, por cuanto que lo necesario es aclarar la importancia del *locus* como espacio de transformación; y no sólo eso, recordar que el país es muy grande, y que todavía, en aquel momento (década de los 50), había territorios poco explorados, poco conocidos, como el bajacaliforniano: espacio limítrofe, lleno de posibilidades desde el punto de vista cultural y material.

Consiguientemente, otro esfuerzo narrativo de *En la Baja* se vincula con la evocación del desierto. Paisaje consubstancial, en la literatura de Vizcaíno Valencia, especialmente por lo que supone para él en tanto experiencia de vida, pero también para las letras mexicanas si partimos de la idea de que la representación de tal espacio también era una de las asignaturas pendientes del trabajo ficcional. Precursor, pues, de una de las variables estéticas más singulares de las letras regionales, Vizcaíno Valencia se ocupa, con entusiasmo, de la escritura de lo desértico, debido a que en el espacio distante, despoblado que involucra, se entretajan experiencias singulares que reclaman su puntual descripción; una descripción educativa, esclarecedora, documental, que se despoja del adorno retórico para lograr un objetivo:

describir el encanto natural de ese lugar, exponer los rasgos de sus características como labor difusora que vincule lo mexicano-conocido con lo bajacaliforniano-desconocido:

El sol empezaba a ocultar por las montañas. Advirtió que los atardeceres en el desierto eran bellísimos. Se quedó mirando la puesta del sol con una sonrisa en los labios, admirando al astro como si fuera un dios antiguo, padre de las tribus indias de todos los pueblos de México, que tras el desgaste de haber alumbrado a los hombres durante todo el día, buscaba la cueva de la noche para ocultarse en húmedo fondo del mar (31).

Bien se observa que, en estas líneas, está presente el argumento de lo nacional, ya que el desierto bajacaliforniano tiene en común, con otros espacios particulares del territorio, el mismo sol, el mismo astro que ilumina todos los días a los “pueblos de México”. En ese tenor, el desierto no está *desconectado* del país, ni geográfica ni culturalmente: el desierto pertenece, como los demás, a los escenarios de la nación, a los entornos donde, simbólicamente, las culturas nativas se desenvuelven, estableciendo así vínculos *unitivos* entre las diferentes etnias que viven ahí. La imagen del desierto propuesta por Vizcaíno Valencia, en *En la Baja*, exige por consiguiente la reflexión de que semejante espacio no sólo vale por lo que implica desde el punto de vista material; también, por lo que encarna como territorio mítico, sagrado, importante para el desenvolvimiento de los pueblos originarios, a la vez que para todos aque-

llos que, modernos, reclaman espacios envolventes-determinantes que fortalezcan el vínculo con el mundo natural. El discurso estratégico de su novela ilumina entonces las particularidades visibles de un espacio geográfico que se desconoce y que, gracias al soporte del constructo literario, favorece la evolución de una trama ficticia donde los personajes, hechos *uno* con el paisaje, se transforman emocionalmente hasta el grado de erigirse en figuras equidistantes de aquellas que han sido objeto de reconocimiento factual; entiéndase, de figuras locales, bajacalifornianas, que se desenvuelven en el perímetro geográfico de un lugar que, a los ojos del país, resulta singular.

La descripción del desierto, para Vizcaíno, es pues la descripción del vacío. Más precisamente, de ese vacío extenso que pronto se debe llenar. En principio, sugiere, tal transformación debe comenzar por lo elemental: a saber, la agricultura: labor colectiva de quienes viven y trabajan en esa tierra y que, cotidianamente, enfrentan el problema de su severidad. El cultivo de la tierra, por lo mismo, es punto de partida de la sobrevivencia y productividad capitalista ponderadas por Vizcaíno Valencia: esquema que determina el desarrollo del espacio bajacaliforniano en la novela, y el cual modela su vocación. De modo que, ante este materialismo mecánico y economicista, Vizcaíno Valencia comprende la urgencia de anteponer un sistema de valores que arraigue a la población en el terruño y le permita asumirse como parte de un espacio emergente, que ha de relacionarse con el país.

La reflexión de Vizcaíno Valencia, en este punto,

conlleve la noción del nexo agricultura-identidad, en términos de vincular el trabajo agrícola con lo cultural, con lo simbólico. Se trata de entender el sentido del cambio, de la transformación espacial, a partir de la llegada de un puñado de pioneros que, con esfuerzo, brindaron posibilidades nuevas al territorio bajacaliforniano.

Con lujo de detalles les explicó cómo eran los caminos en el desierto cuando no había nadie y que ellos tuvieron que desmontar los campos cubiertos de maleza, arbustos y víboras. “Nosotros hemos hecho eso con nuestra propias manos, con nuestros sudores; las hemos ocupado por primera vez en la vida, porque antes mi los indios cupapá las cultivaban; las tierras eran improductivas.” Cuando se refirió a sus planes para el porvenir, les confió su deseo de comprar o alquilar el rancho vecino, el que quedaba del otro lado del canal, el de don Matías, y con una sonrisa en los labios les dijo que las cosas serían mejores el año venidero, sólo se necesitaba no desmayar, sembrar algodón otra vez, el precio se encontraba por la nubes y estaba seguro que les iría mejor (74-75).

Nos parece que es en esta épica de los “sudores” donde el planteamiento central de *En la Baja* opera. Y si bien, una lectura detenida de la novela arrojaría más cuestiones, que se pudieran analizar y discutir con mayor detenimiento y rigor, es importante insistir en que para Vizcaíno Valencia la concepción de un relato rural, en donde se exhiben efectos de la vida campirana, se vuelve necesaria; y esto por una simple cuestión: la demarcación de la tierra bajacaliforniana, en su acepción inicial, garantiza plasmar la visión del conjunto; la visión de la

transformación, a raíz de lo que todavía no existe y, desde su perspectiva, ocurrirá: el poblamiento y arraigo de una península *semindependiente*, casi separada del país, y próxima —¡demasiado próxima!— a los Estados Unidos. Por ende, detectamos en *En la baja* la plasmación de una perspectiva teleológica donde, pormenorizadamente, se describen los problemas del México posrevolucionario: la migración, la marginalidad de las minorías indígenas, el analfabetismo y el retraso...

Definitivamente, lo anterior explica el porqué en sus siguientes novelas el tópico en cuestión se trabaja a destajo, extendiendo la reflexión de las frustraciones existenciales que se suscitan, a finales de la década de los 50, en el espacio rural del estado (*Tenía que matarlo*) y las afectaciones urbanas que se generan en el mismo luego de la huida campesina a Tijuana: ciudad, desde la perspectiva de Vizcaíno Valencia, carente de nexos con la Nación, y volcada, materialmente hablando, al vicio y a la corrupción (*Calle Revolución*).

De acuerdo con Vizcaíno Valencia, la creación de *Tenía que matarlo* está inspirada en la lectura de *Siddhartha* (1922), de Herman Hesse. Sin embargo, es evidente que dicha inspiración poco o nada tiene que ver con el aprovechamiento de sus pistas culturales, o con la calca de su exotismo, sino, más bien, con la idea de la aceptación y el perdón humanos que priva en ella, y favorece la invención de personajes *buenos*, que reconocen en el otro la posibilidad del cambio y el desarrollo espiritual. En este punto, conviene recordar las palabras de León Zavala, quien subraya que para el desenvolvimiento de

estos personajes la impronta del contexto bajacaliforniano es fundamental, dado que en él se entrecruzan los efectos del paisaje desértico, la vida en las plantaciones algodonerías, el calor asfixiante y la tensa vecindad mantenida con Estados Unidos:

Tenía que matarlo es un relato que presenta el autor, preocupado por el destino de la niñez desvalida del México rural, paupérrima, sin posibilidades de instruirse, huérfana, acosada por un padrastro, —Julián por nombre— imagen de la segunda oportunidad como hombre al frente de un hogar y que por su propia incompetencia, cobardía para enfrentarse a la problemática, se escudó en el alcohol, la farsa, la mentira y todas esas actitudes pendencieras, llamaradas de petate, del clásico macho de nuestro medio quien exacerba la pasión, el odio, el resentimiento, la venganza, el escepticismo, el desamor y la soledad que desembocan en un desenlace violento, trágico de un homicidio (Zavala, 1961: [8]).

De acuerdo con lo que argumenta Zavala, *Tenía que matarlo* refiere una historia policiaca que ventila el drama de la marginación y que, en cierto modo, a Vizcaíno Valencia le brinda la oportunidad de destacar la urgencia de una política pública que favorezca el crecimiento material e inmaterial. De nueva cuenta este interés por bosquejar, a través de la palabra literaria, un programa teleológico, que garantice el bienestar integral de los bajacalifornianos, lo lleva a detenerse en reflexiones programáticas sobre el tema de la mexicanidad, la pobreza, el campo, la frontera, etcétera. Hablamos de los temas abordados, aunque con diferente enfoque, en *En la Baja*, y que consecuentemente aluden a los dilemas a

resolver en el contexto del estado.

De la importancia, nuevamente, de partir de lo básico, con respecto a una escala establecida de valores, inferimos que Vizcaíno Valencia prioriza la necesidad de fortalecer, en la península, los basamentos simbólicos de la educación y la cultura; procedimiento que, en lo sustancial, lo obliga a reflexionar sobre la mexicanidad-identidad, enfatizando categóricamente la urgencia de implementar diferentes procesos sociales que vigoricen lo que, a todas luces, es una debilidad colectiva, la cual además explica la recurrencia histórica de determinados problemas. Sobre lo anterior, y en una prolongación de valoraciones parecidas o similares hechas en *En la Baja*, Vizcaíno Valencia subraya la obligación de robustecer los aspectos medulares de la integración cultural y el proyecto educativo como garantes de una sociedad más justa y equilibrada:

Pensaba en que los mexicanos somos una raza extraña, rencorosa, malévola, quizá llevamos en el corazón el estigma de la venganza, no comprendemos fácilmente el perdón. No podía dar crédito a las palabras de Pedro; quise pensar en que esa conducta es propia de seres que como aquel muchacho, habían vivido siempre en la miseria, en la ignorancia y de tal manera, que la encrucijada de su existencia no les dejaba otro camino a seguir. Dondequiera que hubiera vivido Pedro y cualquiera que hubiera sido su nacionalidad, la ignorancia lo segaría, pues siempre un hombre impulsado por la pasión y el resentimiento, tiene que actuar violentamente contra quien se opone a su honor, a su vida, a su desarrollo propio. Seguí pensando para mí: o matas o te matan, o vives o mueres (1988: 14).

Según se desprende de estas líneas, que tonifican el esquema educación-progreso, la obligatoriedad de un cambio en las condiciones de vida de los habitantes peninsulares se convierte en uno de los retos a enfrentar, máxime si se quiere acabar con el fatalismo colectivo del “matas o te matan”, del “vives o mueres”, propios de un mundo precario, desde el punto de vista de la legalidad y del desarrollo material. Por esa razón, la importancia de una teleología, como en el caso de la novela anterior: es decir, de un modelo de crecimiento espiritual, basado en la cultura y el arte, que acabe de una buena vez con los determinismos de la barbarie, y engrandezca a la población; una población que, mayoritariamente, vive en la pobreza y en el abandono, y está imposibilitada para acceder a una serie de beneficios sociales, como los vinculados con la educación; sobre este aspecto, escribe Vizcaíno Valencia, enfatizando los dilemas de la problemática:

caminé hacia la escuela, en donde había pasado los dos años más hermosos de mi vida. No había estudiado en ella gran cosa, pero la quería como mi propia casa. Recordé que dejé de asistir a las clases cuando carecimos de medios para comprar un lápiz y un cuaderno, un libro; cuando murió mi padre y nos moríamos de hambre; cuando para obtener algo tenía que trabajar en las tiendas, en los ranchos cercanos, en donde fuera, para llevar dinero a la casa, para resolver los problema interminables como la constante enfermedad de Hilario, que desde que vio cómo mataron a mi padre no volvió a estar bien de salud (19).

Desde esta perspectiva, se comprende que Vizcaino Valencia reafirme el problema de la niñez bajacaliforniana, o por lo menos de aquella que habita en las zonas rurales del estado donde es imposible vivir dignamente y permanecer ajeno a la dinámica de la violencia. Y esto porque todo, en ese entorno, pareciera intensificarse, corromperse..., lo que vuelve obligatorio el diseño urgente de un esquema desarrollista que integre a los ciudadanos al progreso y el bienestar material, pero sustentado en las bondades del planteamiento teológico: el fomento de la educación, del arte y de la cultura; el apego a los valores patrios; la erradicación del vicio... En *Tenía que matarlo*, hemos planteado, semejante criterio se expone puntualmente, y ello explica el funcionamiento del relato en cuanto a sus alcances y limitaciones. Pero, al mismo tiempo, en cuanto a sus recurrencias. Pues, otra vez, como en *En la baja*, la insistencia en el rigor de lo desértico se esgrime como ejemplo del abandono en que se encuentran miles de mexicanos, los mismos que carecen de lo más elemental y se esfuerzan por salir adelante con sus propios medios, incluso poniendo en riesgo la vida:

Como todos los años, se insolaron y murieron algunos; no había agua en ninguna parte, los canales estaban secos, el río no llevaba una sola gota y la poca que alcanzaba a correr, la vigilaban los agricultores y hasta el ejército para impedir que se desperdiciara o que se la robaran. Ni una sombra en todo el desierto, el suelo plano absorbía la humedad y los riegos se evaporaban. La irrigación para las plantas era insuficiente. Todo mundo se quejaba. Las plantas languide-

cían como en agonía y algunos rancheros se consideraban e completa ruina y se quejaban del Gobierno. Los ejidatarios se habían revelado contra las autoridades de Servicios Hidráulicos de Mexicali y habían ganado para ellos, la mayor parte de la escasa agua que corría por el Río Colorado y que del “otro lado”, los poderosos vecinos tienen la obligación de suministrar. Para los pizcadores como nosotros, aquello carecía de importancia, pues lo mismo los grandes colonos que los modestos ejidatarios, eran nuestro amos (22).

Calle Revolución, en cierto modo, es la obra más reconocida de Vizcaíno Valencia, al grado de que se ha reeditado y puesto de nueva cuenta en circulación. Y, evidentemente, este rescate tiene que ver con la singularidad de la temática abordada, y más particularmente, con la del *locus* representado: la famosa calle Revolución (Tijuana): avenida *sui generis* donde las haya, puesto que, por sí misma, encarna la concepción histórica de esta ciudad fronteriza, volcada a satisfacer demandas de esparcimiento y diversión de la sociedad estadounidense, y en función de ese determinismo, alejada en múltiples sentidos de la realidad nacional.

En *Calle Revolución*, es fácil detectar los puntos de contacto que Vizcaíno Valencia establece con sus dos novelas anteriores: en especial, el relacionado con el tema del campesinado, y con el de lo estadounidense.

Respecto a esta novela, Humberto Félix Berumen ha insistido en que es una obra literaria, como todas las de Vizcaíno Valencia, fallida desde el punto de vista argumental, pero sugerente para comprender las preocupaciones morales de un escritor cuyo principal objetivo

es contribuir al cambio de las condiciones imperantes:

La tesis de la novela, porque si hay algo más que una historia sencilla y que le da sentido a la narración es precisamente la imagen de que la calle Revolución, metonimia de Tijuana, era una calle envilecida por la inmoralidad y el vicio y que, por lo siguiente, debía regenerarse, tal como el narrador propone al finalizar el relato. De hecho, ese parece ser el propósito buscado por RVV; no la anécdota en sí misma ni la intención de explotar otros aspectos de posible interés para cualquier lector, sino la demostración de una verdad incontrovertible desde su punto de vista. Escribe para evidenciar una situación que consideraba reproable; pero, como ya lo señalé en *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito* (2003), terminó dándole vida literaria a la calle que en vano quiso condenar (2017: 13-14).

Como sugiere Berumen, *Calle Revolución* versa sobre la bajada a los infiernos de una mujer campesina, que proviene del Valle de Mexicali y quien en su desesperación por encontrar al marido, extraviado desde hace varios días en Tijuana, vaga por las cuadras lastimosas de la calle en cuestión, topándose con aquello que es *incorrecto*: el sexo, el alcohol, las drogas, el comercio extremo. Con este planteamiento moralizante y muchas veces dogmático, Vizcaíno Valencia concibe una imagen del espacio público, partiendo de las impresiones del personaje Mónica: personaje que, en el fondo, encarna la voz del autor, precisamente al manifestarse en contra de la corrupción urbana, representada por la calle Revolución, y denunciar lo que, para él-ella, es indigno. En función de lo anterior, el discurs-

so monológico de Vizcaíno Valencia sintetiza claves de una percepción afectada, que capta ofensas morales tanto de los mexicanos que trabajan ahí, en los distintos giros, como de los estadounidenses que la visitan asiduamente y que, al divertirse en Tijuana, y más precisamente en la calle Revolución, minimizan la tragedia nacional. Resumiendo, Vizcaíno Valencia escribe esta novela para completar el sentido final de su tríptico narrativo, y establecer de ese modo variables de una consigna trasformativa, que debe modificar inercias de los espacios rurales y urbanos en Baja California. Así, si en los dos primeros textos, *En la Baja* y *Tenía que matarlo*, sus intereses eran bastante claros, y se vinculaban con denunciar carencias del espacio rural, y el tipo de afectaciones generadas, en este último sus pretensiones rectoras ponen el dedo en la llaga de los hábitos sociales; más precisamente, en los reduccionismos de los estadounidenses, que todos los días cruzan a México no a disfrutar del folclore o del color local, sino más bien a pervertir al pobre, a abusar de los necesitados, confiándolos al callejón sin salida de la perdición:

para ser el infierno estaba demasiado en el mundo, en cualquier antro de Tijuana estaba éste enseñando su bajeza sin límite, babeante, bajo las elegantes luces de colores, a la vista de todos, y haciéndose aplaudir. ¿A quién adoraban aquellos seres? ¿Por qué Dios permitía todo esto? ¿Era esto México o era el reino de Satán? Ella era una mujer humilde, campesina pobre, del interior, que cuidaba vacas y ordeñaba todas las mañanas. ¿Por qué el señor de los infiernos la había conducido hasta allí? ¿Estaría soñando? (Vizcaíno Valencia, 2017: 67).

Reiteradamente, Vizcaíno Valencia en *Calle Revolución* describe las tensiones culturales de Mónica con la idea en mente de evidenciar la realidad tijuanense, al tiempo que insistir en el argumento de que sólo el cambio de rumbo modificará las condiciones en que vive buena parte de la población; una sociedad enajenada, más interesada en la consecución del placer material que en el del espiritual. Tal planteamiento, ideado a partir de la crisis experimentada por un personaje como éste —pobre, mujer, indígena...—, prioriza luego la necesidad de establecer nuevos criterios de desarrollo, de evidenciar la urgencia de modificar las costumbres, en aras de que los desamparados (los campesinos, los niños, los indígenas, los migrantes...) tengan, al fin, condiciones más atractivas para la consecución de su bienestar. Sólo que esta consigna, amparada en la argumentación teleológica de la novela, se hará realidad una vez que se imponga y lleve a la práctica lo que Leobardo Sarabia ha denominado “la visión mesiánica de la cultura” de Vizcaíno Valencia; una visión, precisa, que deja “tras de sí una herencia del saber hacer; una ética constantemente puesta a prueba” y que, por si fuera poco, ve la exigencia de “lo necesario” como “reacción ante la falta de museos, de lugares para cultura, de orquestas, de espacios para las bellas artes” (Sarabia, 2006: 21).

Tal planteamiento, que enfatiza los beneficios de la educación, del arte, de la cultura, es notorio que se vierte en el argumento melodramático de *Calle Revolución*, justamente cuando Vizcaíno Valencia, atando cabos, concluye su novela con una epifanía que refunda la vo-

cación turística y pecaminosa de Tijuana, y precisa su destino: el de la agricultura: labor manual y simbólica que supone la acepción tradicional de cultura, en cuanto a la idea del cultivo de la tierra y del conocimiento como actos fundamentales o necesarios para el crecimiento y el desarrollo sociales:

Comprendió que la ignorancia y la miseria esclavizan al hombre y a la mujer mexicanos, pero en su conciencia clara, no acertó a pedir a Dios otra cosa, que “su marido se enmendara, se quedara en el rancho, no se entregara a la vida fácil en que se burla de la Ley, porque es malo; que no se dejara seducir por el juego y por el alcohol; que siguiera trabajando la tierra, porque la tierra es lo único digno de ser trabajado, y los animales que Dios ha puesto para que el hombre coma, y que siguiera luchando por el bien de sus hijos y por su amor a ella”. [Y] que ellos, como mexicanos, deberían seguir cultivando la costra del suelo, exigiendo agua para no sembrar de temporal, buscando el modo de que las parcelas y los campos y las reses no sean de los dueños de las licorerías y de los grandes negocios, que la tierra ha de ser para quien la trabaja y todo, de aquellos que lo hacen, porque los que viven de la falsa diversión y la alegría vana, los que hacen negocio con las porquerías que sirven para embrutecer a los gringos y a los mexicanos, no pueden llegar al cielo ni ser justos (Vizcaíno Valencia, 2017: 95-96).

Siguiendo un discurso programático bien trazado desde el principio, en el que son constantes las caídas formales y de contenido, y los planteamientos discursivos que buscan la transformación, Vizcaíno Valencia con este tríptico novelístico nos lega sumariamente

contenidos de una literatura impulsiva, que está más allá de la creación; de una literatura pragmática, en la que las inconsistencias son lo de menos pues en ella se esbozan problemas de la realidad bajacaliforniana, y además se establecen criterios a seguir para su pronta resolución.

Concebidas bajo la égida moral, las tres novelas se convierten en muestras simbólicas de una literatura marginal que atiende a su contexto inmediato, y no obstante provee de signos que fortalecen el surgimiento y posterior desarrollo de lo que Bajtín ha denominado *poética histórica*; instancia literaria que sienta bases de su transformación posterior. Igualmente, como relatos de lo inmediato, estas novelas bien pueden admitir la interpretación de que, profundamente, establecen criterios plásticos de un discurso autobiográfico, el cual se metamorfosea estructuralmente y hace ver que la labor creativa es un pretexto para hablar del yo, del interés personal. Lo que explica la continuidad de estos materiales, su andamiaje perfecto, en especial cuando observamos la iteración de una serie de factores temáticos, importantes para Vizcaíno Valencia, como el del estado, la frontera, la migración, la educación y la cultura.

REFERENCIAS

BERUMEN, Humberto Félix (2017): “Estudio introductorio. *Calle Revolución* o la calle que era el infierno”. En Rubén Vizcaíno Valencia: *Calle*

Revolución. IMAC / Editorial Artificios / Sueños y Quimeras / Seminario de Cultura Mexicana, Mexicali, pp. 9-28.

PIÑERA, David (2013): “La californidad como *leitmotiv*”. En David Piñera, Gabriel Trujillo y Mérida Ojeda: *Los afanes de un universitario*. Ediciones ILCSA, Tijuana, 2013, pp. 13-78.

RABOSSO, Eduardo (2008): *En el comienzo Dios creó el canon. Biblia berolinensis*. Gedisa, Buenos Aires.

REISZ de Rivarola, Susana (1985): “Sobre el valor y la apreciación literaria”. *Lexis*, vol. IX, 1, pp. 1-29.

SARABIA, Leobardo (2006): “Rubén Vizcaíno. Un enorme y solitario héroe cultural”. En *Rubén Vizcaíno. Un hombre de frontera*. Librería El Día / Entrelíneas, Tijuana, pp. 21-34.

VIZCAÍNO Valencia, Rubén (1961): *Tenía que matarlo*. Editorial Californidad, Tijuana.

_____ (2004): *En la Baja*. Universidad Autónoma de Baja California / Miguel Ángel Porrúa, México.

_____ (2006): “Carta abierta a los profesionistas e intelectuales de Baja Ca-

lifornia”. En Gabriel Trujillo Muñoz y Ángel Norzagaray Norzagaray (Coordinadores): *La bajacaliforniada. Antología de textos literarios publicados por la UABC, 1957- 2006*. Universidad Autónoma de Baja California / Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 23-29.

(2017): *Calle Revolución*. IMAC / Editorial Artificios / Sueños y Quimeras / Seminario de Cultura Mexicana, Mexicali.

ZAVALA, León (1961): “Introducción”. En Rubén Vizcaíno Valencia: *Tenía que matarlo*. Editorial Californidad, Tijuana, pp. [5-8].

LA POESÍA DE RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA: LA POLISEMIA DE UNA TOTALIZACIÓN

Francisco Javier Hernández Quezada

Sorprende gratamente la rotativa literaria del profesor Rubén Vizcaíno Valencia, promotor cultural consumado, cuando se analizan los sentidos de sus poemas y se descubre que estas producciones, tal vez, son las que mejor resisten el paso del tiempo, y en todo caso dinamitan interpretaciones sistémicas, al igual que sucede con sus trabajos de ficción: *En la baja*, *Temía que matarlo* y *Calle Revolución*. Como si estuviéramos ante el desarrollo de un diálogo inter-genérico mediante el cual el profesor explora sus preocupaciones, estas novelas y poemas discurren sobre tópicos similares, parecidos, evidenciando así la existencia de un corpus orgánico que se constituye señeramente como una de las aportaciones más importantes de las letras regionales. Y, en efecto, creemos que estamos de acuerdo si pensamos en que, en muchos casos, las propuestas discursivas de Vizcaíno Valencia, a tono con sus responsabilidades cívicas, asfixian el efecto buscado, o la propuesta anhelada; pero también si pensamos que en otros precisan un mensaje profundo que deja en paz las consignas y exigencias redentoras, para prodigar los mensajes de un autor sincero, dispuesto a mostrar a los demás su visión

estética de la realidad. Reservando sus esfuerzos más cuidadosos y denodados al ejercicio poético, entiéndase, Vizcaíno Valencia encuentra en el uso heterodoxo del lenguaje y su desmontaje pragmático muchos de sus mejores momentos, según se atestigua en los dos libros de poemas publicados a la fecha y que conforman, bien visto, una especie de recuperación sintética de temáticas desarrolladas con anterioridad; hablo de *Poemas de la aridez* (2005) y *Antología poética. 1970-1983* (2017).

Nuevamente, es importante indicar, por las implicaciones que tiene, que ambos libros recogen poemas escritos a lo largo del tiempo, y que, llegado el momento, fueron publicados sin las pretensiones legítimas de quien trabaja para difundir-mostrar una obra en su mejor expresión; esto es, ambos libros son producto de la pulsión de un autor ocupado en distintos frentes, y que por esa razón escribe un tanto a ciegas, queremos decir, sin la obsesión de fortalecer el currículum personal, o de anteponer semejante tarea a otras más valiosas desde el punto de vista de la formación. Seducido por las labores del ejercicio privado, o cuando mucho concebido para mostrarse *in situ* a los allegados más cercanos, Vizcaíno Valencia desarrolla una literatura secreta cuyos alcances se miden por la consecución de un determinado fin antes que por la obtención del aplauso colectivo que, en ocasiones, garantiza el desarrollo de la trayectoria personal. Por eso, la poesía de este autor opera desde la marginalidad, y como en el caso de su narrativa, evidencia objetivos específicos que se cruzan con un proyecto mayor, o que en otras refieren necesidades expre-

sivas de un poeta contemplativo, a veces celebratorio, más dispuesto a buscar las claves de la trascendencia individual. Apuntemos luego, que a pesar de algunas caídas (inevitables, por lo demás), es en la poesía donde Vizcaíno Valencia haya el espacio de libertad creativa negado por otros formatos.

Publicados después de su muerte, acaecida en 2004, *Poemas de la aridez* y *Antología poética. 1970-1983*, realizada por su amigo y colega, el poeta Víctor Soto Ferrel, muestran preocupaciones vitales de un sujeto que se sabe influido por los demás, y que en función de ese vínculo se siente obligado a retribuir al entendimiento y sensibilidad humanos con sus mensajes, los cuales abarcan diferentes temas: el paisaje, la soledad, la muerte, la naturaleza, el patriotismo, Tijuana, Estados Unidos, el civismo, etcétera. Pero se entiende, dadas sus múltiples actividades, y la renuncia —extraño caso— a un protagonismo artístico de talante individual, el poeta Vizcaíno Valencia muchas veces condena al baúl de los recuerdos sus trabajos, sin que esto signifique que los planteamientos de los mismos caigan en el vacío y se pierdan para la posteridad; por el contrario, quienes lo conocimos o tratamos alguna vez sabemos que las ideas y vivencias que ahí se resumen se esgrimen posteriormente en los escenarios de su movilidad social, sean los del salón de clases, los de la arena pública, los del debate, los del periodismo, los de la labor de promoción. Textos *profundos*, que actúan como borradores de la acción: pautan el bosquejo de un significado, convirtiéndose instantáneamente en mensajes cifrados

de *algo más*. Y lo admitimos: llegamos a esta conclusión no porque consideremos que para Vizcaíno Valencia dichos poemas estuvieran condenados, desde el principio, a la marginación, sino porque para alguien como él, que actuaba en diferentes frentes —sabemos, en pro de la cultura y la educación— la potencia del mensaje secreto, interiorizado, que surge en las noches de insomnio, o de desesperación, siempre se ha de recuperar, pues es fuente de sabiduría y conciliación. Este hecho, nos parece, aclara el que sus poemarios hayan venido *después*, y se conviertan en el legado *post mortem* de un ser humano que asumió la labor de ayudar a los demás, aun cuando muchos vieran, en esta actitud, los indicios de un protagonismo enfermizo y atroz. Poemas de la ausencia, de la soledad (y de la ¿automarginación?): los de Vizcaíno Valencia esclarecen las mortificaciones y los placeres de un “hombre de frontera”, como lo denominó Federico Campbell, convencido de que la palabra es el bien máspreciado que tienen los individuos para transformar a los demás: “Como el jinete solitario en la planicie, Rubén Vizcaíno Valencia es un hombre de frontera. En el sentido clásico: por su pertenencia a la estirpe de los adelantados, de los seres humanos que, con el viento en contra, abren brecha. Su cantimplora ha sido un libro de bolsillo, tal vez *El Quijote*. Su caballo, el entusiasmo. Su arma, la palabra” (2006: 36).

En *Poemas de la aridez*, Vizcaíno Valencia conjuga muchos de sus anhelos: el principal, aquél que gira en torno a la captación del espacio bajacaliforniano: se comprende, espacio árido, desértico, alejado (en espe-

cial si se consideran sus características geográficas)..., pero densamente simbólico, rico en significados, ya que sus manifestaciones vitales no sólo hablan de la capacidad de resistencia y adaptación que la naturaleza posee en lugares *difíciles* como éste, sino también de la riqueza espiritual que prodiga para un contemplador como él, que asimila que la indagación profunda en el *locus* —en sus ranuras— es el principio fundamental de la auto-comprensión. En tal sentido, la vinculación establecida entre la vitalidad de un mundo natural, virgen y no corrompido, como es el del territorio peninsular de la “aridez”, con las aspiraciones trascendentales del creador (consciente de lo que busca), favorece la concepción de un texto de sugerente factura que, por momentos, me parece, dialoga perfectamente con algunos de los clásicos póstumos de Baja California, como *Mar Roxo de Cortés. Biografía de un golfo* (1995) o *Baja California, tierra incognita* (1996), ambos del periodista Fernando Jordán.

Inspirado en el paisaje (por decir lo menos), *Poemas de la aridez* es la constatación de la grandeza peninsular, la captación esencial de un sujeto poético que intuye que, ante la magnificencia del entorno, las alternativas existentes para salir adelante son las de la contemplación; en el fondo, hablo de una contemplación que es celebración, ritual, ceremonial, pues pocas veces se cuenta con la oportunidad de *absorber* silentemente el espacio y, en esos términos, captar las claves secretas de la revelación: el vacío, la soledad, la existencia profunda... De acuerdo con Gabriel Trujillo Muñoz, quien explica

que este texto es el resultado de los recuerdos mexicanos de Vizcaíno Valencia y del hondo impacto que le dejaron las lecturas de la poesía de Carlos Pellicer y de los estridentistas, *Poemas de la aridez* recibe el influjo directo de la literatura japonesa, muy particularmente del haikú; explica Trujillo Muñoz:

En su caso, esta metafísica congeniaba con los espejismos del desierto, con la desolación de este paisaje, con su pureza y su nada. *Poemas de la aridez* es un recuento de una experiencia memorística, pero también expone una experiencia sensible: la del cosmos que germina en un grano de arena [...]. En su brevedad, estos poemas son música del desierto, una sinfonía de palabras y de piedras, de vientos y de polvo. Era la extrema contemplación de un mundo que no requiere de la presencia humana para existir, es el contacto con un universo autónomo que no puede ser sometido a ningún poder por más que se haga el intento (2013: 140-141).

Al decir de Trujillo Muñoz, Vizcaíno Valencia plasma una dilucidación literaria que atrapa la fugacidad de la naturaleza en el espacio desértico, y que admite, de inmediato, los embates perceptivos de aquél que, en la más completa de la soledad, se encuentra subyugado; se trata del registro, si se quiere, de una fascinación, de un encanto, que perdura pasado el tiempo, y no obstante remite poderosamente a la misma temporalidad: la del espacio distante, desconocido, que se fragua en la lógica intrínseca de su dinámica, y engrandece los poderes poéticos de la mirada, al otorgarle un plus de significación. En este caso, se está, en definitiva, ante el ejem-

plo de un culto al paisaje, que evidentemente adquiere mayor amplitud si se atiende a la visión plasmada por Vizcaíno Valencia en su narrativa, y que encuentra en el espacio de lo bajacaliforniano un *leif motif* para provocar la *transformación*. Espacio poderoso, bello, desértico...: repitamos, desde esta perspectiva, el bajacaliforniano comparte la evidencia material de un mundo mayor, inacabado, lleno de posibilidades, sobre todo si se busca la trascendencia y el desarrollo individual.

En *Poemas de la aridez*, por otro lado, se manifiesta la abundancia de lo vacío, valga la redundancia: de lo árido, como criterio literario que explicita la novedad territorial de la patria, y los fundamentos naturales que hacen del *locus* bajacaliforniano un *locus* sagrado, impoluto, en el que esencialmente se deben asentar los más altos valores de la humanidad. El poder sugestivo de este espacio, determinado por su *aridez*, finalmente detonan en el poeta la percepción necesaria para asimilar el significado de tal naturaleza, capaz de moldear las aspiraciones humanas y vincularlas con el mundo inmaterial. En sí, el planteamiento de Vizcaíno Valencia refiere la necesidad de respetar la soledad que se observa y experimenta en tal *locus*, de respetarla en sentido cabal, a fin de comprender lo imperecedero y trascendental del espacio no humano, y recibir de éste las fuentes personales de la consagración.

Plaquette de la soledad, de los indicios mayúsculos del *locus*: *Poemas de la aridez* es la herramienta *ad hoc* de sobrevivencia de Vizcaíno Valencia cuando se haya en la necesidad de huir por despoblado, de dejar atrás, por

un tiempo, las labores del catecismo cultural, concebido para la mejora de los demás, y voltear a verse en el espejo de la soledad.

En buena medida, esta reflexión explica que los motivos recuperados, por parte de Vizcaíno Valencia, expresen el poderío del paisaje, la belleza de la flora, el dolor de la caída y de la muerte, la reflexión sobre el lenguaje, entre otros aspectos coyunturales y eternos que se revelan-magnifican en el marco de una realidad especial-espacial: la del desierto. Tal es la razón de que uno de los primeros textos que aparecen en el volumen sea “Letanía de la aridez”: poema en el que se cifran buena parte de las acepciones vizcainianas sobre la península, y que opera como un canto religioso concebido para alabar el equilibrio de los elementos de ese “Gran reino de la soledad” (Vizcaíno Valencia, 2005: 14). Una “Letanía de la aridez” que, esencialmente, es una “Letanía de los desiertos”, en la que se suscitan mil acciones, bellas y terribles, y en la que se abre la puerta de ingreso a un universo primigenio donde la naturaleza, siempre activa, devuelve al ser humano a su condición pre-adámica y lo obliga a nombrar las cosas por primera vez. Antes, las características espaciales han sido asimiladas, dado que, como apunta Vizcaíno Valencia, “La aridez es un reto./ Conquistarla/ es domar los desiertos.../ y la muerte” (2005: 13). También, siguiendo sus reflexiones, es erigir un universo de sentidos, comprendiendo que el individuo, en tal escenario, es nada, o si no, la nota de esa partitura que establece una exigencia: la del hablar pautado, sin “prisa”, porque, de otra manera, en

“la aridez;/ podrían pincharnos las palabras” (2005: 13).

Como se ha mencionado, sin duda *Poemas de la aridez* forma parte de un *corpus* sistemático en el que se repiten motivos y esquemas trabajados previamente expresados en sus obras narrativas, en las que la reflexión del trabajo rural-agrícola resulta importante. Con tal argumento, que evidencia los nexos ¿contradictorios? del conjunto, Vizcaíno Valencia precisa la necesidad de la transformación civil a partir del desarrollo de la agricultura: actividad que no sólo produce riquezas materiales, sino también sentidos de pertenencia; sentidos que, bien vistos, son fundamentales en la difusión de la identidad bajacaliforniana tanto a nivel regional como nacional. La ideación, por tanto, de una poética de la brega campesina activa la escritura civil, colectivista, que, a diferencia de otras plasmadas en *Poemas de la aridez*, se encuentra a la caza del eco social, del eco público; por lo que, en su planteamiento, Vizcaíno Valencia favorece la descripción de una épica fundacional, mítica e histórica, en la cual se argumenta que en el origen de las cosas se encuentra el esfuerzo de quienes hacen producir la tierra y la transforman, ya que, como sabemos, en espacios como los bajacalifornianos las alternativas de subsistencia que las personas tienen son pocas, y forzosamente se vinculan con el sacrificio, la entrega y la dedicación.

De forma abierta, estos criterios se plasman en un poema como “Pizcador”, en el que Vizcaíno Valencia recurre al tema del campesinado mexicalense para exaltar los esfuerzos cotidianos que realizan todos los que trabajan con la tierra (o más precisamente, con el algo-

dón), en aras de que las condiciones de vida en la península sean mejores para la mayoría, independientemente de que, con frecuencia, tal empeño los conduzca a un estadio final: el de la muerte; leamos los siguientes fragmentos, que comienzan con estas estrofas:

Con un largo zurrón de lona
entre las piernas
y empapado en sudor,
camina, encorvado el pizcador
recogiendo con dedos inflamados
las motas suaves del algodón

Las manos cadenciosas
en la danza campestre
de la recolección
han de coger apenas
la espuma blanca que se derrama
como una caricia a la mirada
en las copas de las plantas,
de entre las puntas afiladas
del capullo reseco (2005: 15).

Y terminan con estas últimas, realmente sombrías:

Algunos mueren de insolación
—mártires del erial—
deshidratados.

Quedan allí sus cuerpos

tendidos entre los surcos
secos y ensalitrados
en mitad del desierto
del rancho algodonal (2005: 15-16)

Es evidente que en “Pizcador” se representa, de manera introductoria, una imagen idílica de los trabajadores del campo, la misma que admite el sustento de ese anhelo desarrollista que transforma la realidad del entorno en los términos del proyecto modernizador-positivista; lo cierto es que, desde la perspectiva de Vizcaíno Valencia, el desarrollo por el desarrollo mismo genera desenlaces trágicos como los de la muerte y del sacrificio de los “mártires del erial”; hecho que supone la comprensión del sentido sustancial del trabajo, del sentido redentor, que ha de dignificar la transformación del territorio, y ha de suponer el reconocimiento futuro de quienes, a cambio de unos cuantos pesos, terminan “secos y ensalitrados”, “tendidos” y “deshidratados”. En todo caso, la plasmación de un texto como éste fortalece la concepción de un territorio inhóspito, yermo y peligroso, en el que las altas temperaturas y la escasez de mantos acuíferos hacen que el ser humano se observe y asuma en su justa dimensión: esto es, no como aquél que *motu proprio* decide la vocación de su destino sino, más bien, como aquél que depende del trabajo y la buena fortuna para sobrevivir.

Acaso, tales condiciones ambientales también sean las que engrandezcan la naturaleza de ese entorno, las que celebren la capacidad de adaptación de los seres que

ahí se desenvuelven, animados e inanimados, puesto que todos ellos, al final, están expuestos a los efectos negativos del “sol criminal” (2005: 15).

En *Poemas de la aridez*, asimismo, este recogimiento —que es apertura y postración, que es incertidumbre y plenitud— fortalece la realización de un repaso vital que explora diversas facetas del yo en su vínculo con el mundo de lo social, es decir, en su vínculo con los demás; planteamiento que, en general, colige la concepción de una obra emotiva que, lejos de buscar sólo la representación de la belleza, antepone la prédica solemne de un discurso (el subjetivo) que así como se nutre del paisaje así también del ayer. Con este poemario, por tanto, Vizcaíno Valencia establece el vínculo entre el paisaje exterior y el interior, legándonos una suerte de *road poetry* que revela la grandeza de las cosas visibles, existentes en el *afuera*, al tiempo que de las invisibles, incubadas desde tiempo atrás y que ahora, en el espacio del cambio perceptual, aflora con intensidad.

Tal esfuerzo se trasluce en el texto “Viaje en la oscuridad”: texto desbocado que se fragua en la profundidad de la noche y atiende a las necesidades expresivas de un sujeto doliente que se *mueve* por la carretera, sin rumbo inmediato, únicamente explorando las demarcaciones del laberinto interior, y evidenciando de tal suerte la necesidad de encontrar paliativos urgentes que le brinden, en lo inmediato, la paz buscada, o por lo menos ese remanso de estabilidad anhelado con antelación. Pero lo cierto es que el viaje nocturno de Vizcaíno Valencia en *Poemas de la aridez* es doloroso, por no escribir infernal. Más pre-

cisamente hablando: es incierto, es impreciso, producto de la desesperación, debido a que la soledad del sujeto, en ese espacio *final*, se suma a la sinuosidad de la carretera y a los desajustes de la razón; digamos que: ¡vaya triada para la recuperación de la estabilidad y, mejor, coctel mólotov para el arribo del caos! Y ello porque, en tanto huida azarosa, semejante partida engloba las exigencias de la caída, del tocar fondo, hasta el grado de que la percepción se adultera, y los ecos comunicativos del exterior se enraecen para dar pie a los dejos de una geografía extraña e inesperada, que mira desconcertantemente con “los ojos del coyote asesino”: de ese “coyote” que surge de “los matorrales con ascua relampagueante” (44).

En *Antología poética. 1970-1983*, los poemas de Vizcaíno Valencia presentan varios registros. Como hemos indicado, es un libro póstumo que recoge textos escritos durante más de una década en la que, es verdad, el profesor Vizcaíno Valencia es *la* figura reconocible y más influyente del todavía pequeño campo cultural de las letras tijuanenses. Compuesto de 47 secciones o apartados (no nos olvidemos, hablamos de una antología),¹ el volumen

1 “Cartas del abuelo” [1970-1971], “Poemas cromáticos” [s/f], “Luciérnagas” [s/f], “Poemas de cosas, oficios y preocupaciones” [Invierno de 1971], “Tacita de poemas” [Enero de 1971], “Visita al país de las máquinas” [Primavera de 1971], “A cielo abierto” [primavera de 1971], “Signos y poemas del hogar” [Primavera de 1971], “Linde deslinde” [Primavera de 1971], “Cantos solares” [Primavera de 1971], “Califonemas” [1971], “Total” [Verano de 1971], “Visita a la misión franciscana de San Diego de Alcalá” [20 de agosto de 1971], “No los perdones, perdónalos señor” [Verano de 1971], “Utopía” [Verano de 1971], “Peninsulario” [Noviembre de 1971], “Acuarelas celestes” [Otoño de

abrevia, en amplio espectro, la totalidad de las atracciones vizcainianas, manifestando lo que históricamente se ha planteado de la poesía de este escritor: la suma de aquellos aspectos de la experiencia individual que, desde la óptica artística, se han de recuperar.

De principio a fin, *Antología poética. 1970-1983* transmite la sensación de que nada escapa de la escritura de Vizcaíno Valencia, en especial los intereses que, a lo largo del tiempo, han permanecido vigentes y que, debido a las urgencias de la vida pragmática, devienen materia prima de la reflexión y del gozo, del activismo y la contemplación. Ello supone que, en más de un caso, estén presentes las avenencias morales de Vizcaíno Valencia, pero, por encima de todo, las fallas sistémicas-sociales que lo impulsan a concebir el poema como artefacto denunciador, puesto al servicio de los demás.

1971], “Lo dejaré pintado” [Otoño de 1971], “Temor al crepúsculo [s/f]”, “Viento nómada” [Otoño de 1971], “Tiju-visión y Tiju-poesía” [Otoño de 1971], “Cantos inútiles” [Otoño de 1971], “Orillas” [Otoño de 1971], “Mi cuaderno de apuntes” [Enero de 1972], “Poemas del tacto” [Enero de 1972], “Poemas meñiques” [Invierno de 1972], “Fascinaciones mínimas” [Enero de 1972], “Flores de cacto” [1972], “Jarrito de cantos” [1972], “Bienes intemporales” [Enero de 1972], “Poesía mínima” [Febrero de 1972], “Entre las rocas de California” [Primavera de 1972], “Doce cantos en las rocas” [Primavera de 1972], “Llanto por las piedras de Baja California” [Primavera de 1972], “Para gritar mi alma” [s/f], “Delirio” [s/f], “Protesta general contra todas las cosas” [Primavera de 1972], “Beber flama” [Enero de 1973], “Viaje a Oku, paralelo a Basho” [Verano de 1972], “Légamo (rojo-negro y dos ojos amarillos)” [Verano de 1972], “Nocturno” [Diciembre de 1972], “Senderos” [agosto de 1973], “Cantos de nacimiento, agonía y muerte” [Invierno, 1973-1974], “Puerta sagrada” [s/f], “Poesía transparente” [1976], “Carta de vuelo un ángel” [1982], “Poemas” [1983].

No obstante, *Antología poética. 1970-1983* es un breviario de la intimidad, y por ende de la percepción, surgida de-desde las entrañas. Lo que buscamos señalar es que, síntesis perceptual del mundo, ofrece las claves para entender el funcionamiento de la literatura vizcaína, considerando sus virtudes y defectos; situación que confirma que esta poesía, forma elegida del ensimismamiento, funciona como espacio creativo-vital en el que las condiciones están dadas para que el lenguaje se expanda, haga de las suyas, profundice en aquello que, de acuerdo con la lógica del mundo occidental, carece de importancia o significación. Tal es el motivo de que las palabras de Soto Ferrel, al hablar de los cambios que la poesía de Vizcaíno Valencia experimenta entrada la década de los setenta del siglo pasado, sean más que atinadas, dado que refieren la importancia de la impronta japonesa: especie de impronta contemplativa, ajena a la justificación del porqué, y volcada en la descripción del momento, del instante; apunta Soto Ferrel, coincidiendo con los argumentos —antes expuestos— de Trujillo Muñoz:

Vizcaíno se opone en la década de 1970 a la poesía clásica hispanoamericana, retomando la poesía clásica japonesa y asumiéndose como poeta moderno. Lo seduce la brevedad a punto de convertirlo en el representante de una saludable experimentación literaria en el ámbito regional, sólo asequible por su muestra de flexibilidad y capacidad de lectura de los cambios. Reacciona contra la rima —a pesar de que el espíritu de Rubén Darío ese año de su centenario presidiera, con mensajes de Borges y Torres Bodet, el Congreso

Latinoamericano de Escritores— con la misma furia que contra su generación, reflejando en sus versos la síntesis y el desbordamiento de un espíritu romántico en lucha permanente con el ángel; y con los demonios que se reflejan en su desmesura verbal expresada en arrullos, conjuros, manifiestos y oraciones que surgen de una necesidad interior; veraz confrontación de su experiencia con el mundo que lo obliga a reaccionar para modificarlo todo aun a costa de amenazas contra su vida. Trabaja vertiginosamente, apasionadamente, en libretas que luego transcribe, corrige, copia y encuaderna en carpetas psicodélicas de muchacho de secundaria que va mostrando a sus interlocutores en la mesa de café en el Nelson, o en las reuniones que generosamente organiza en su casa, los viernes por la noche, el maestro Mario Reyes. Estos son los escenarios para su lectura en voz alta, acordes con las lecturas de la Casa del Lago en la Ciudad de México (2017: 13).

Siguiendo la reflexión de Soto Ferrel, que enfatiza los beneficios del modelo japonés, se percibe que Vizcaíno Valencia apuesta por una estética más compleja, si bien abundan en ella, por momentos, ejemplos de un anquilosamiento discursivo en lo tocante al tratamiento de determinados temas (por ejemplo, el de la ciudad). Sin embargo, preocupado por depurar los efectos de su expresión, y por encontrar nuevos lectores, Vizcaíno Valencia se moderniza: transformación autoelectiva y circunstancial que lo acerca a los criterios de una nueva sensibilidad que, entre otras cosas, libera al poema de la cárcel propagandística o maniquea para llevarlo a un nuevo estadio expresivo donde lo que se dice vale por la sugerencia del mensaje a comunicar. De acuerdo con

Soto Ferrel, Vizcaíno Valencia ha dado un paso de gigante en ese sentido, ya que su nueva predilección marca un cambio de rumbo, en virtud de que los viejos tiempos, ateridos al modelo clásico, han pasado, y dan lugar al poema decantado: al poema sintético, resultado de la depuración. Este cambio personal, además, lo pone en contacto con las nuevas generaciones: interlocutores naturales de un medio que se ha modificado gradualmente y que, a la luz de las nuevas tendencias artísticas y sociales, exige la consecución de un modelo creativo que, por primera vez en la historia de las letras bajacalifornianas, se encuentre en sintonía con los que se escriben en otras partes del país. En consecuencia, la poesía de Vizcaíno Valencia se modifica hasta donde puede, y he ahí que, frente a las consignas sociales de otros trabajos, las de ésta se apaciguan, o se desvanecen, dando pie a esquemas estéticos más heterodoxos en los cuales se impone la percepción del yo y su valoración del lugar que ocupa en el mundo de lo social. El contraste, por lo demás, con la narrativa de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, anclada en los territorios del regionalismo moralizante (constructor simbólico de la patria), se patentiza cabalmente debido a que, en ese momento, el giro radical del arte deniega paternalismos antiguos que imponen *una* verdad.

En el caso de Vizcaíno Valencia, la influencia de estos cambios contribuye a la ideación de nuevos registros, a la búsqueda de nuevos territorios en los que ciertamente aparecen los temas del ayer, aunque en ocasiones tratados con otra óptica e intención que los

modifica de modo integral.

Haciendo una revisión general de tales temas, en *Antología poética. 1970-1983* se aborda los asuntos del amor, de la vida, de la acción contemplativa, de la animalidad y la flora, de los efectos de las drogas, de la relación con los Estados Unidos, de esa fatalidad que es, de acuerdo con Vizcaíno Valencia, la industria turística, de los oficios, del sistema capitalista, del civismo, de la poesía japonesa y la elegía. A lo largo de sus páginas, *Antología poética. 1970-1983* ofrece diferentes acercamientos a semejantes cuestiones, y son muchas las veces que los significados plasmados nos hablan más de una *apertura* que de una *cerrazón*. Conformado por diversos niveles de lectura, el libro expresa los lineamientos de un mensaje total, si bien constituido por trabajos realizados durante trece años en los que, como la vida misma, el dinamismo de las situaciones cambia con rapidez.

De este modo, en un poema como “Entre luceros vienes mi niño”, perteneciente a la sección “Cantos del abuelo”, comprobamos que Vizcaíno Valencia antepone la celebración de los seres queridos, pertenecientes al clan familiar, antes que la prédica cívica, dirigida a incentivar el cambio social-colectivo. El planteamiento de lo menor, desde el paradigma colectivo, es evidente que se materializa verbalmente en el festejo de la llegada del nieto, vigorizando con esta declaración amorosa el inventario de un mensaje personal, no masivo, que coloca en primerísimo plano la imagen íntima, la imagen placentera, que vale por los efectos personales que tiene en el escritor. No hay, en este caso, el agobio

o la desesperación cívicos, producto de las condiciones existentes; más bien, hay el festejo por la descendencia, por los seres queridos, hasta el punto que lo demás se supedita a un hecho de tal magnitud:

Entre luceros
vienes cantando, niño.

Ya están listos juguetes,
Cuna, vestidos
y unos senos de gardenias de miel
que besarás con ansia (2017: 19).

Como se percibe en este poema, cuyo título es “Entre luceros vienes mi niño”, importa la decantación de un mensaje familiar, dirigido a un bebé (nieto), cuya nacimiento es celebrado por un poeta que pone su atención y sentidos en algo que es nuevo para él y además lo traslada a otra dimensión: el tiempo infantil. En general, el poema resume el amor y la felicidad de un ser humano que canta su descendencia, y a quien no le interesa desgastarse, al menos en ese momento, en la invocación de la desolación o del caos exterior. Administrando un mensaje aséptico, ideado para la celebración del instante, Vizcaíno Valencia centra su mirada creativa en los “luceros” que envuelven al “niño”, para concluir que su destino inmediato debe ser el que encarna ese mundo natural, impoluto, que son los “senos” de la madre: ser también amoroso con quien el “niño” establecerá, para toda la vida, una relación *sustancial*. La

precisión de este mensaje, que abona a la prédica de lo personal-intimo, me parece que abona al crecimiento de un discurso poético que desdramatiza los efectos del mensaje ampuloso, densamente rígido, plasmado para la conversión, y focaliza las experiencias individuales del devenir.

Otros poemas llamativos del libro son los que se relacionan con Tijuana: ciudad en la que Vizcaíno Valencia radica y en la que se esfuerza, como pocos, por contribuir a su mejora y perfección. Quizás, en este punto, es donde nuevamente se encuentre el creador más disminuido, poéticamente hablando, ya que otra vez el dolor y fastidio que le causan las condiciones de la ciudad lo llevan a lanzar improperios a aquellos que generan el mal y la corrupción. Violentado e iracundo, digamos que se transforma, en sí, en un acusador, en un juez irreprochable para quien la ciudad debe cambiar al instante, no sólo por el interés genuino de que su nombre deje de ser mancillado noche y día, sino por el de que las alteraciones positivas que en ésta se realicen tarde o temprano contribuirán a la mejora de los demás. La concepción crítica que establece en estos textos admiten, en consecuencia, la alusión de los males urbanos, y la ponderación de un mensaje redentor, el cual dignifique la imagen urbana. Como en el desierto, se pretende encontrar el sentido de un orden trascendental, que haga de los ciudadanos seres humanos libres y conscientes de los límites de su temporalidad. En “Canción para la canten las jóvenes”, Vizcaíno Valencia refiere:

Hay una Tijuana virgen
inviolada:
en la que no cree nadie.
A esa amo yo.
Hay una Tijuana laboriosa
desconocida: en la que no cree nadie.
A esa admiro yo (2017: 135).

Como se observa en esta primera estrofa, el poema está plagado de lugares comunes y frases hechas, que valen poco desde el punto de vista estético. Pero lo importante es considerar lo que hemos planteado previamente, a este respecto: semejante discurso, trillado, moralizante, surge de las preocupaciones de un escritor para el que los productos culturales, en la medida de lo posible, han de funcionar como motores teleológicos del sujeto poético que potencien el ideal civilizador, máxime en un lugar como Tijuana, alejado del resto del país, y francamente supeditado a los intereses espurios de la sociedad estadounidense (en su opinión: la prostitución, las drogas, el alcohol, la falta de arraigo).

En efecto, este tema (el de la representación de Tijuana), por sí solo, da para un trabajo monográfico más extenso, que en lo esencial mostraría las trabas de una imagen reducida de la complejidad urbana; pero de momento nos interesa comentar esta valoración brevemente para consignar el tipo de alcances que la poesía de Vizcaíno Valencia muestra, y que se relacionan con intereses de carácter cívico.

Siguiendo con esta revisión, y para ir concluyendo,

los demás temas del libro expresan las valoraciones del terreno, a la manera de *Poemas de la aridez* (la sección “Poemas cromáticos (Hacia una teoría de los colores en plantas, animales y seres humanos de la Península de Baja California)”); e, igualmente, una honda preocupación ante la lógica de vida estadounidense, la cual afecta la realidad tijuanense-mexicano (la sección “Visita al país de las máquinas”), y engendra distorsiones pacianas de la identidad como las de los mexicoamericanos (en concreto el poema “Chicanito”). A la vez, otros temas abordados son los del civismo y la educación (subrayamos, por su significación autobiográfica, el poema “La vuelta a clases”) o los de la juventud (el poema “Queremos”).

En resumen, la poesía de Vizcaíno Valencia está determinada por el ánimo personal de contribuir a los demás. A veces contundente y mayestática, y en otras íntima y fraternal, expresa las variables simbólicas de un creador que se desenvuelve públicamente en diferentes espacios y que sabe que la escritura es, en el mejor de los casos, una posibilidad de transformación, pero también de supervivencia y recato. Ante el vaciamiento de las estructuras morales, que regulan la vida civil, o ante la inexistencia de lo mínimo en dicha materia, surge la voz de este creador, de este poeta, que asume la realidad que le tocó vivir no sólo para contemplarla, o huir de ella: también para celebrarla, cantarla, en fin, para dar fe de la importancia vital y del compromiso colectivo que se requiere para construir una sociedad más justa y equilibrada. Innegablemente, esta clase de compromi-

sos, en muchas ocasiones, afectan la intención estética del poeta, la intención creativa, trasladándolo al callejón sin salida de la reprimenda o del mensaje moralizante, carente de complejidad. A pesar de ello, hay otras ocasiones en que dicho desplome no ocurre, y es cuando la intensidad poética del mensaje brilla mejor, obligándonos a realizar una lectura más atenta en los hallazgos creativos del autor que en cualquier otra cuestión, por más lastimosa o urgente que sea. Con mejores recursos al indagar en el terreno de lo natural, o al desligarse de las preocupaciones no personales, advertíamos que Vizcaíno Valencia encuentra en el referente japonés su piedra de toque: un referente que, como se observa en sus mejores momentos, le garantiza el acercamiento pulido, discreto, esencial, al tema de su interés.

Poeta de claroscuros: Vizcaíno Valencia sintetiza las nociones literarias de una generación atada a sus circunstancias, y con la ingente tarea de abrir trecho en una tierra que, como afirma, en uno de sus textos, “se sueña a sí misma/ suspendida en el tiempo” (141).

REFERENCIAS

CAMPBELL, Federico (2006): “Un hombre de frontera”. En Rubén Vizcaíno. *Un hombre de frontera*. Librería El Día / Entre líneas, Tijuana.

SOTO Ferrel, Víctor (2017): “Prólogo”. En *Rubén Vizcaíno Valencia, Antología poética. 1970-1983*.

Centro Cultural Tijuana, México, pp. 9-16

TRUJILLO Muñoz, Gabriel (2013): "Las múltiples facetas de un intelectual fronterizo". En *Rubén Vizcaíno Valencia. Los afanes de un universitario*. Ediciones ILCSA, Tijuana, pp. 79-158.

VIZCAÍNO VALENCIA, Rubén (2005): *Poemas de la aridez*. Proyecto Editorial Existir / Universidad Autónoma de Baja California / Centro Cultural Tijuana / Instituto de Cultura de Baja California / Seminario de Cultura, Tijuana.

(2017): *Antología poética. 1970-1983*. Centro Cultural Tijuana, México.

RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA Y EL TEATRO EN TIJUANA

Víctor Manuel Soto Ferrel

El día 3 de diciembre de 1988, en reunión del Consejo Universitario, se sometió a votación la propuesta del Rector, Lic. Luis Javier Garavito Elías, de otorgar el nombre de Rubén Vizcaíno Valencia al Teatro Universitario de Tijuana. A nombre de la Comisión encargada del trabajo de investigación en torno a la propuesta, el licenciado Onésimo Cuamea, director de la Escuela de Turismo, leyó una semblanza del maestro Vizcaíno. Distinguidos universitarios como el Dr. René Andrade Peterson de la Facultad de Odontología, el Lic. Marco Antonio Samaniego del Instituto de Investigaciones Históricas, el Dr. Lorenzo Alvarado de la Escuela de Medicina y el Lic. Rogelio Arenas Monreal de la Escuela de Humanidades hicieron uso de la palabra para adherirse a la iniciativa exaltando los méritos de tan destacado humanista. La aprobación fue unánime y reiterada con un prolongado y caluroso aplauso, por lo que el día 4 de diciembre por la tarde y en presencia de funcionarios, académicos, investigadores, estudiantes, trabajadores y amigos del homenajeado, se procedió a la develación por parte del Rector —en el penúltimo de

los actos que con esta investidura presidiría, pues luego entregaría los Premios al Mérito Académico— de la placa con la que se impone al Teatro Universitario el nombre de “Teatro Rubén Vizcaíno Valencia”. Previamente, en un video realizado por Salvador León del departamento de Tecnología Audiovisual, los testimonios de representantes de las diversas áreas de la cultura tijuanense se hicieron presentes en las voces de David Piñera Ramírez, Patricio Bayardo, Guadalupe Kirarte, Alfonso López Camacho, Pedro Ochoa Palacios, Ignacio Flores de la Lama, Víctor Soto Ferrel, Mario Ortiz Villacorta Lacave, Humberto Félix Berumen y Virgilio Muñoz, quienes destacaron la importancia que para el desarrollo de la cultura bajacaliforniana ha tenido la obra del Profesor Vizcaíno como creador, promotor, docente e impulsor de proyectos como la edificación de este teatro, la creación de la Escuela de Humanidades y de la misma Universidad Autónoma de Baja California. Tanto las emotivas palabras del Lic. Garavito Elías como las del homenajeado hicieron seguramente que las reflexiones de muchos de los asistentes volvieran a aquellos años cuando nuestra Universidad empezara a crecer en los terrenos del ex-Ejido Tampico, a raíz de la ocupación del Club Campestre por estudiantes de la Preparatoria de la UABC, que exigían que esos terrenos pasaran a ser patrimonio de la Universidad, pues era imperiosa la necesidad de terrenos e instalaciones propias. Imposible olvidar el nombre del Ing. Luis López Moctezuma cuya sensibilidad transformó en obras la

agresividad con la que Vizcaíno defendiera la emergencia de teatros donde se encausara la energía de una juventud heredera del movimiento estudiantil de 1968. Como maestro en la Preparatoria de esos años, Vizcaíno se daba cuenta de la urgencia de espacios, de foros que los jóvenes reclamaban a principios de los 70s; ya era evidente su politización y exigencias de nuevas carreras además de las de Contaduría, Administración y Economía. Así se creó la de Turismo, luego las de Medicina, Odontología y Ciencias Químicas. Durante este periodo se había edificado ya el auditorio de la Preparatoria en la Colonia Juárez que, terminado en 1973, vendrá a ser un espacio para hacer representaciones. Sin embargo, lo más importante en ese año será el inicio de la construcción del teatro en la Unidad Universitaria de Otay. Pero, antes... ¿en qué espacios se hacía teatro en Tijuana? ¿Quiénes hacían teatro con intenciones verdaderas?

Alda Bustamante Carmelo (928-2013), testigo y protagonista privilegiada, que fue estudiante de secundaria en la Escuela Álvaro Obregón, recuerda las lecturas dramatizadas que de los clásicos españoles hacían en el teatro de esta escuela a la que llegaron compañías como las de Virginia Fábregas y los Hermanos Soler, y donde anualmente se realizaban las puestas en escena del Juan Tenorio de Zorrilla, y en el que se difundía regularmente teatro español y mexicano. Como en otros órdenes, la Segunda Guerra Mundial afectó también a

los escenarios habiendo pocas representaciones durante ese periodo. Pero desde los 30s, el maestro Francisco León Sánchez —que viene a ser el maestro de Alda Bustamante y Fernando Sánchez Mayáns— ya venía haciendo presentaciones de teatro español. La escenificación de la obra *Siete mujeres* con el Grupo Artístico San Francisco, dirigida por León Sánchez, es para Alda su iniciación en la dirección teatral, pues prácticamente codirige esta obra en la que alterna con Diana Dorantes y Graciela Aldrete. Luis G. Basurto intentó convencer a la Srita. Aldrete para que actuara profesionalmente; su insistencia fue mayor con Alda, pues con ella estuvo ensayando su famosa pieza *Miércoles de ceniza* (llevada al cine con María Félix y Arturo de Córdova) en Le Papiillon, un lugar donde se hacía teatro en la Avenida Revolución, ahí donde estaría el restaurante Capri (ahora La Placita). Alda tiene como compañero de escena nada menos que al famoso actor Carlos Navarro a quien el público recuerda dirigido por Buñuel en *La ilusión viaja en tranvía*.

Como delegado de Bellas Artes —continuamos recordando con Alda Bustamante— Fernando Sánchez Mayáns (San Francisco de Campeche 1923-Ciudad de México 2007) regresa a Tijuana en 1956 con el propósito de difundir el Teatro Mexicano del cual son figuras centrales los poetas de la revista *Contemporáneos*: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo; y Rodolfo Usigli, dramaturgo al que muchos críticos consideran como parte de ese “Archipiélago de soledades” que modernizara, entre muchos aspectos de la cultura en México, el

teatro, gracias al talento y el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado. Fernando Sánchez Mayáns, a la manera de los integrantes del Teatro de Ulises, convoca a sus amigos a hacer teatro, y forma el Grupo Fuensanta al que dirige en *La mujer legítima* de Xavier Villaurrutia, con Alda Bustamante en el papel principal y en donde también actúan Raúl Verdugo, José Ángel Álvarez, Valerio Lizardi, Aída Barrón y María Elena Aguirre (de la familia de Elsa y Alma Rosa Aguirre). De esta experiencia como director surge el poeta Sánchez Mayáns como dramaturgo al que se premia nacionalmente por *Las alas del pez*, obra escrita aquí y dedicada a sus actrices del Grupo Fuensanta. Para el estreno nacional de su obra piensa en Alda Bustamante, sin embargo, acaba por serle impuesta Virginia Manzano como protagonista. La presencia de Sánchez Mayáns en nuestro medio, durante un año, resulta muy significativa, pues insiste en la superación del grupo organizando frecuentes viajes a Los Ángeles para asistir a los estrenos de teatro y de ópera, como la deslumbrante Aída con María Callas que tuvieron la fortuna de disfrutar.

Ciertamente la efervescencia teatral de esos años debe mucho al entusiasmo de los jóvenes de la sociedad tijuanense que actúan en festivales de beneficencia llevando a escena principalmente zarzuelas en espacios como el Gran Cinema. Así encontramos actuando a Roberto de la Madrid quien con una buena voz interpreta algunas arias, y a Nena de la Madrid que bailaba y tocaba el piano excelentemente. Destacada participación tuvieron como actores el doctor Pablo Moreno

(Guadalajara, Jalisco, 24 de febrero de 1927-Guadalajara, Jalisco, 5 de enero de 2014) que gozó de fama con sus monólogos, como *Bandera negra*, con los cuales llegó a hacer cortas temporadas en el teatrillo de la Escuela 5 de Mayo; y el doctor Alfonso de la Parra y su esposa Mariel de la Parra, a quienes Alda Bustamante reconoce su profesionalismo y la aportación que hicieron del teatro contemporáneo norteamericano.

Rubén Vizcaíno llegó a Tijuana en 1959 después de impulsar el Teatro Popular en Mexicali, valiéndose del equipo de sonido y de sus recursos como dirigente del PRI para promover una pastorela escenificada a un lado de la alameda de púas que era entonces la Línea Internacional, junto a la Escuela Cuauhtémoc, cerca del jardincito, que tenía una fuente con un arco y que parecía canasta, por lo que surgió el Teatro de La Canasta, donde ángeles y diablos eran campesinos venidos de todo el país mezclados con personajes fronterizos. Como después de varias representaciones llegaron a congregarse hasta mil gentes que, obviamente, interrumpían el tránsito cuando llegaron a mil 500 espectadores, se hizo necesario rentar un local, donde empezó a ponerse teatro mexicano del que se veía en las ciudades de México y Guadalajara. Pronto la declamación fue el espectáculo que ganó más adeptos. A Mexicali llegaban entonces grupos que hacían el recorrido por el Noroeste viniendo del interior del país con una cultura artística de buen nivel, sin un fin mercantilista; estos grupos actuaban muchos de ellos en carpas como todavía le tocó hacerlo al joven director —y poeta reco-

nocido- Hugo Gutiérrez Vega, en Tijuana, con un grupo de actores universitarios que se quedaron sin dinero y tuvieron que sobrevivir escenificando una celebrada *Pasión* durante la Semana Santa, con una María Magdalena que pedían prestada a la farándula de la Revu. A Vizcaíno le sorprende la atmósfera lograda por el grupo Estado 29, creado en 1957 y dirigido por Ricardo Zamora Tapia e integrado por pintores, políticos, músicos y poetas. Como antecedente formal encuentra en la enseñanza y oficio del teatro, desde 1956, a Miguel Inclán (el inolvidable ciego de *Los olvidados* y el insólito gendarme de *Salón México*) y a Enriqueta Reza de Inclán que tenían una Academia y no les gustaba dar entrevistas. Vizcaíno recuerda que entre los alumnos de los Inclán se hallaban sus amigos Jorge Gamaliel y Guillermina Green. Entonces Miguel Inclán era delegado de la ANDA, organización muy poderosa como fuente de trabajo para bailarinas, cantantes, maestros de ceremonias, etc. La cultura local se desarrollaba -según observó Vizcaíno- casi de manera marginal frente a las exigencias de los espectáculos exigidos por el turismo. Inclán y su mujer, como auténticos artistas, eran promotores del teatro clásico y del teatro mexicano; fueron los guías para muchos artistas que llegaron entonces a radicar aquí y cuyos hijos empezaron después a hacer un teatro serio.

Inaugurado en 1965 el Teatro del Seguro Social será el lugar del estreno de *Peninsulario*, teatro experimental apoyado y promovido por la Universidad durante el periodo en que David Piñera Ramírez fuera director de

Difusión Cultural en Mexicali y Rubén Vizcaíno en Tijuana. La dramaturgia de Alda Bustamante, a partir de las *Acuarelas celestes* de Vizcaíno Valencia, y del ensayo sobre los orígenes del nombre de California de Piñera Ramírez, es el punto de partida de su interés como directora por el Teatro Histórico, interés compartido con investigadores como Mario Reyes Meléndez, quien colabora aportando su material fotográfico. Alda actúa y dirige a Ruth Vargas Leyva, Manuel Suárez Soto, Juan Ángel Álvarez, Tony Romero, entre otros, en una obra en la que la maestra Margarita Robles se hará cargo de la coreografía, los ensayos generales se realizan en la Academia Gloria Campobello, que ella dirige; bailar las baquianas de Villalobos fueron un reto del que la maestra Robles salió airosa. La pieza -que ahora se calificaría como multimedia y que también se inspira en Poesía en Voz Alta de Juan José Arreola- se presentó con gran éxito aquí y en Mexicali, cuando la coordinadora de los teatros del IMSS era la poeta Griselda Álvarez a quien se le tenía que pedir permiso para poder montar en ellos cualquier obra. Para la realización de *Peninsulario* se recibió apoyo también del Ayuntamiento de Tijuana y del Gobierno del Estado, pues la energía de Alda logró involucrar a todos los sectores, participando en la puesta en escena estudiantes, obreros, comerciantes e incluso, un agente de tránsito. Especial relevancia en su relación con la UABC, tiene la invitación que le hicieron los estudiantes de la Escuela de Economía en su intención de llevar a escena una obra de Chejov. Son los tiempos de las férreas militancias de izquierda y la obra

rusa escogida es *El oso*, pieza chejoviana sumamente difícil para llevarla a cabo con estudiantes, por lo que Alda Bustamante, como integrante del Teatro Experimental del Comité Auxiliar de la UABC, decide actuar y dirigir la obra interpretando a Elena Ivanova Popova, teniendo como actores a Félix Arrizon y a Francisco Javier Reynoso. Nuevamente el estreno será en el Teatro del Seguro Social con una respuesta increíble de público. La escenografía, realizada sobre ideas de la directora, estuvo a cargo de un jovencísimo Carlos Castro, que empezaba a destacar como pintor. En las crónicas del evento se aplaude el talento de Alda Bustamante y se hace el reclamo de un espacio para hacer teatro verdadero en Tijuana.

Rubén Vizcaíno, siguiendo el proceso de creación de *La bruja de los cabellos verdes* de Héctor Benjamín Trujillo, inicia la escritura de su primera obra de teatro: *La cigüeña de los huevos de oro*. Condiscípulo de Luis G. Basurto y de Wilberto Cantón en la secundaria, no había intentado un proyecto dramático, éste, al ser leído en la sala de la Sociedad Médica de Tijuana y dramatizado por Tamara de Mendoza (Raquel G. de Ambriz), provoca un verdadero escándalo que Vizcaíno jura que no volvería a repetir, el tema —el del aborto— no era para menos en esos años (ni en éstos). Por 1967 el movimiento teatral en Tijuana tenía gran popularidad gracias también a don Carlos Cabezud, Jorge Gamaliel y Guillermina Green (la pareja Gamaliel-Green vendría a ser pionera en intentar la posibilidad de vivir profesionalmente del teatro). Gamaliel soñaba con dirigir el

estreno mundial de *Corona de luz* de Rodolfo Usigli, y el sueño se volvió realidad cuando, en ocasión de la asistencia de los miembros de la Asociación de Escritores de Baja California al II Congreso Latinoamericano de Escritores, encontraron a Usigli o, más bien, el autor de *El gesticulador* encontró sentado en el piso a Vizcaíno porque no había un sólo lugar donde descansar. Al reconocer al elegantísimo embajador de México en Noruega Vizcaíno lo abordó transmitiéndole el deseo de los actores bajacalifornianos por montar su obra. La reacción del creador de *Ensayo de un crimen* fue cambiando de la pose teatral a la conversación sencilla mostrando su interés por nuestra ciudad a la que había conocido en 1914. De esta forma, Usigli atrajo a Green y Gamaliel a la ciudad de México confiándoles el estreno de su obra sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe. La representación, por supuesto, resultó todo lo polémica que se esperaba. Son los tiempos en los que a la Preparatoria de la UABC nos llegaban los programas de temporadas con obras como *Arsénico y encaje* de J. Keslring, dirigida por Federico Ruanova con la bella Teresa Vizcaíno, Viktor M. Batista, Alfonso y Mariel de la Parra, Raúl Verdugo, entre los más destacados del elenco; por radio se invitaba al teatro del STIRT, un espacio que llenó toda una época. Luz Elena Picos podría darnos información valiosísima, pues la Compañía Teatral de Tijuana a la que pertenecía, se dio el lujo de contratar a Carmen Montejo para que actuara en *Los zorros* de Lillian Hellman. Toda esta actividad aparecerá reseñada por Rubén Vizcaíno Valencia en las páginas

del Suplemento Cultural del periódico El Mexicano. Desde Acción Cívica y Cultural del Municipio el Profesor promoverá, en la parte baja del edificio de Foreign Club, en la avenida Revolución, un pequeño centro cultural que durante varios meses será el espacio donde Jorge Betancourt con su Grupo Teatral Estudiantil -en el que hallamos a Rodolfo Higuera, Francisco Chávez Corrujedo, Silvia Michel y Enrique Nolasco- haga teatro de cámara presentando diariamente obras de dramaturgos contemporáneos. De la importancia que llegó a tener el Teatro del IMSS dan fe muchas de las placas conmemorativas que ahí están en su sala. Se trata en su mayoría de comedias aunque de pronto fue posible ver ahí *La hiedra*, de Xavier Villaurrutia, con Beatriz Aguirre y la Compañía Nacional de Teatro. Largas temporadas llegaron a tener aquí Lorenzo de Rodas y María Idalia, y no se diga, Luis G. Basurto, que instalado en el Hotel Caesar í llegó a formar parte de la mitología de la avenida Revolución. Su carpa instalada atrás del Jai Alai había causado impacto con las representaciones de *Cada quien su vida*. Una larga entrevista con Basurto fue publicada por Vizcaíno en su Suplemento Cultural.

El teatro del Seguro fue también el lugar a donde el incansable Profesor Vizcaíno nos llevó de la Prepa a oír conferencias con don Carlos Graeff Fernández sobre la Teoría de la relatividad, y sobre apreciación de la música con Leo Blum y Carlos Cabezud. Podemos imaginar lo que significó para todos los amantes del Teatro ver aparecer en los terrenos de la Universidad Autónoma de Baja California uno de estas dimensiones. Resultaba

un sueño que fueron viendo crecer junto con los estudiantes, díganlo si no, Alda Bustamante, que siguió el proyecto intercambiando opiniones con el Ingeniero López Moctezuma y con los constructores de la obra, y Paul Paredes, a quien toca dirigir la primera temporada. El Teatro Universitario se inauguró formalmente con la Sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorak, con la Orquesta Sinfónica de La Jolla dirigida por Thomas Knee; y la Sala de Conferencias, con una charla de Anita Williams sobre culturas indígenas de Baja California. Paul Paredes, director de un grupo de teatro del Tecnológico Regional de Tijuana y de la Compañía Trashumanantes, recuerda que la temporada inaugural arrancó el 24 de mayo de 1975 con *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas, *El baúl de los disfraces* de Jaime Salom, *Nitrógeno* de René Ovaldía, *El cuervo* de Alfonso Sastre, *Esta noche juntos amándonos tanto* de Maruxa Villalta, entre otras, que montó en este escenario de 1975 a 1978, y en las que incluyó las piezas de escándalo de Alejandro Jorodowsky: *Zaratustra* y *El juego que todos jugamos*; además de *El soliloquio del tiempo* de Maruxa Villalta, *Equus* de Peter Schaffer y *Las mariposas son libres*, la mayoría de ellas puestas con entusiastas alumnos de las carreras de Contaduría y Turismo sobresaliendo los nombres de Fernando Márquez, Rosamelia Martínez, Julieta Gutiérrez, Jorge Tellaeche, Evangelina Luna Valdés, Fermín Guevara de la Rosa, Blanca Margarita Romero, Héctor Andrés Fregoso, Federico Castillo León, Gina Escamilla Vera, Rubén Castaños Pérez, Leonardo Martínez Milán, Héctor Lara Osuna, Roberto Galván

y Angélica Hernández del Castillo. De los sucesos ocurridos en esta etapa inicial destaca el *affair Quetzalcóatl*, sobre la obra del entonces candidato a la presidencia José López Portillo, cuyo cierre de campaña permitía que la pieza producida por la UABC y adaptada para teatro por el dramaturgo Mario Sevilla Mascareñas fuese puesta bajo la dirección de Alda Bustamante en el Teatro Universitario. Pero la aparición en Tijuana de Carlos Monsiváis, respondiendo a las preguntas de los estudiantes sobre los méritos literarios del autor de la obra, desató las pasiones, terminando por pre-estrenarse *Quetzalcóatl* en el Teatro del Seguro Social con las participaciones de Juan Ángel Álvarez, Gina Escamilla, Carlos Reynoso y Manuel Suárez Soto, además de un grupo de estudiantes de la Universidad y de la Preparatoria Lázaro Cárdenas. Después la obra sería puesta en el Teatro Xola de la ciudad de México con la asistencia de López Portillo, ya electo como presidente y acompañado de una numerosa comitiva que colmó el teatro. Alda recibió las efusivas felicitaciones del autor de *Quetzalcóatl* y la compañía de actores bajacalifornianos fue premiada con un viaje de estudios por las principales ruinas arqueológicas acompañados de los guías más expertos. Dos años después, en 1977, Alda dirige a más de 60 niños en *La reina Calafia*, versión de David Piñera de su propio ensayo sobre los orígenes del nombre de California, adaptado para teatro infantil. Se trata de una nueva puesta en escena dentro de la corriente de Teatro Histórico, con la sala llena a su máxima capacidad. Para Alda Bustamante el teatro significaba una verda-

dera transformación, tanto para el que lo realiza como para quien lo recibe, porque educa y da conocimiento ofreciendo otra perspectiva de la vida. Le consta, sobre todo en esa etapa del desarrollo del teatro en Tijuana, que ayuda a la superación de quienes lo hacen. Nunca como entonces deseó que cada escuela tuviera su propio teatro, que se le considerara como algo de primera necesidad, pues permitió —y permite— que los jóvenes empiecen a conocerse, a soñar con ser mejores. Todos aquellos muchachos que participaron en sus proyectos lograron alcanzar siempre mayores metas.

Como director de Extensión Universitaria Rubén Vizcaíno propone, a partir del taller de poesía en 1972, y ya en el rectorado del Lic. Cárdenas Valdés, la creación de los talleres de teatro y danza folclórica, éstos últimos justificados por su idea de que debía dignificarse con la puesta en escena de los clásicos la vocación teatral de los tijuanenses y preservar la difusión de nuestro folclore profesionalizándolo y difundiéndolo desde la Universidad, concretamente, desde la Escuela de Turismo. Luego vendrían los talleres de fotografía, ajedrez, artes plásticas, música, apreciación musical, pantomima, danza moderna, gimnasia rítmica, cine club y hasta la creación de una pinacoteca hecha a base de reproducciones de las obras maestras, las cuales rotarían por las distintas oficinas de la Universidad y luego en las escuelas que lo solicitaran con el propósito de sensibilizar a sus espectadores. Muchos de estos talleres continúan funcionando, en su momento, su desarrollo fue el modelo para la creación de otros similares en el

Estado. Para las nuevas generaciones de universitarios resulta necesario insistir en el hecho de que si un Teatro como el de la UABC en Tijuana, lleva el nombre de Rubén Vizcaíno Valencia es porque, aparte de los muchos méritos que el Profesor tiene en otros ámbitos, sus trabajos en relación con las artes escénicas lo justifican por sí solo. Es de real trascendencia que se reconozcan así las obras de maestros que nos han enseñado a ser responsables, que nos han ayudado a elegir invitándonos primero a ser libres aquí, en este espacio de frontera que él visionó como un continente, como una tierra prometida en el contexto latinoamericano... Pero, sigamos haciendo memoria de los momentos maravillosos que hemos vivido en este Teatro Universitario. Recordemos algo de lo mucho que debemos al maestro Jorge Andrés Fernández.

A Jorge Andrés (Tijuana, Baja California, 1943-Tijuana, 2005), nativo de esta ciudad, le tocó formar parte del movimiento que creó la Preparatoria de la UABC, un proceso que duró ocho meses en los que estuvo tomando clases en el sótano de la Escuela Obregón (hoy Casa de la Cultura) y en la secundaria Miguel Alemán, de la colonia del mismo nombre, en la que hubo que sobrevivir a una guerra con las pandillas. Su intención al terminar la Prepa era estudiar cine en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM) pero, una serie de aventuras lo lleva por un largo itinerario que termina en Veracruz, de donde regresa al DF para encontrarse con el pintor y escenógrafo Roberto Montenegro (muere en 1968) quien

lo invita una tarde al estreno de una obra en el Teatro Manolo Fábregas, habría de acompañarles nada menos que Salvador Novo. A la pregunta del maestro Novo de que a qué se dedicaba y al hecho de que Jorge Andrés estaba dispuesto a estudiar ya lo que fuera, el maestro Novo le propone que estudie teatro y le da una tarjeta para que se presente con Héctor Azar, entonces director de Teatro del INBA. Estamos en 1967 y Jorge Andrés, que no pensaba ser actor ni director, sino que quería escribir novelas, cuentos y ensayos, pero que también sueña con escribir dramas, decide estudiar esta carrera con maestros como José Solé, Javier Rojas, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Hugo Argüelles, Alejandro Jorodowsky y Héctor Mendoza quienes, además de ser sus guías, serán sus directores en las puestas en escena de *Romeo y Julieta* (Jorge como Romeo, desde luego) dirigida por Germán Castillo, *Sueño de una noche de verano* y *Macbeth* dirigidas por José Solé. De Shakespeare también, *La comedia de las equivocaciones*; *La paz* de Aristófanes, *El dragón* de Yvengueny Shwartz; además de hacer cine dirigido por Carlos González Morantes en *Tómalo como quieras*, considerada como un clásico del cine sobre el movimiento estudiantil del 68; *Tacos al carbón* de Alejandro Galindo con Vicente Fernández; *Cinco mil dólares de recompensa* de Jorge Fons, y *Mecánica Nacional* de Luis Alcoriza. Como dramaturgo Jorge Andrés obtiene el Premio Nacional Celestino Gorostiza por *La mansión siniestra* que dirigió Mario Oropeza (actor de las películas de Jaime Humberto Hermosillo) en 1975. Durante este periodo han estado llegando a México los

exiliados chilenos, argentinos y brasileños que huyen de las dictaduras militares, muchos de ellos son gente de teatro y de cine como Augusto Boal, que también están emigrando a Europa y se proponen grandes proyectos. Jorge Andrés y Mario Oropeza se disponen a reunirse con ellos, dos años duran las despedidas de sus amigos en el DF, el plan era venir a Tijuana, donde Jorge Andrés se despediría de su familia, obtendrían los permisos y viajarían a Nueva York rumbo a Madrid. Al llegar a Baja California encontraron el despegue de funciones en las casas de la cultura, y en la dirección de Actividades Culturales del Gobierno del Estado a Jorge Esma, a quien ya conocían. Proponen a la DAC un plan de trabajo (talleres para niños, compañías, teatro estudiantil, teatro popular) estimulados por el doctor Vélez Trejo. Cuando vino el cambio de gobernador Jorge Andrés tiene formada la Compañía Sor Juana Inés de la Cruz. Para entonces había enfermado gravemente Mario Oropeza y fallecido poco después, aquí en Tijuana, por lo que Jorge quedó al frente de los proyectos en el breve periodo en que Fernando Sánchez Mayáns estuvo al frente de la DAC; en esa época realizó con gran éxito el montaje de *El jardín del infierno* de Osvaldo Dragún, obra que sucedía en Argentina y que adaptó al medio tijuanense recibiendo por su notable acierto el aplauso de los asistentes al Simposio Mujer y Sociedad en América, entre quienes se hallaban Susana Alexander, Emilio Carballido y Elena Poniatowska. Después de dos años en la DAC Jorge Andrés acepta la invitación del Profesor Vizcaíno (que había sido su maestro

en la Prepa) para hacerse cargo de la creación del Taller de Teatro Universitario. Es importante destacar aquí que Jorge Andrés Fernández vendría a ser el primer director con estudios profesionales en esta disciplina que llegara a radicar en Tijuana y el Teatro Universitario el lugar en donde habrá de poner en práctica su interés por el teatro brechtiano, por el teatro popular revolucionario, y por el teatro como arma que entonces está en pleno desarrollo en América Latina. Prueba de ello serán sus puestas en escena de *Misterio bufo* de Dario Fo, *Gringo el dragón* del grupo CLETA, *La entrevista* de Alberto Moravia, obras con Domingo Natterie (actor del Foro Isabelino de la UNAM) y Carlos Niebla (sin duda uno de los más brillantes y carismáticos alumnos de Jorge Andrés) con los que participó en el Festival Internacional Chicano-Latino de la TENAZ en San Francisco. *La frontera que todos llevamos dentro*, obra original de Jorge, creada para un encuentro de escritores fronterizos, donde actúa y dirige a Francisco Sabath y Carlos Niebla (incluye poemas de Vizcaíno). También actúa y dirige *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, con Magdalena Zúñiga y Yolanda Reyes. *Por plazas y jardines* de David Piñera Ramírez con Carlos Niebla, fue llevada a un Festival de Teatro Popular en Guadalajara, misma que poco después se la fusilaron completa los del CLETA. Memorables son también *Las criadas* de Jean Genet donde dirigió a Niebla, Félix Harrison, Rogelio Mitra, Víctor B. de Savigny, César Domínguez y en la que él también participó; actuada y dirigida por él es la inolvidable *La historia del zoológico* de Edward Albee.

Como coordinador del Teatro Universitario a Jorge y a sus alumnos les toca apoyar el fallido intento de poner aquí la polémica *Cúcara Mácara* de Oscar Liera, dramaturgo del que sí pudo verse su *Jinete de la Divina Providencia* y el *Juan Tenorio* (a lo sinaloense); también a la Compañía Nacional de Teatro con Ignacio Retes y Carmelita González en *La visita del ángel* de Vicente Leñero (obra que dejó por tres días sin el tanque de gas a la Sra. Vizcaíno porque se necesitaba en escena), al Llanero Solitito, a Hugo Gutiérrez Vega y su compañía de actores universitarios con *La hija de Rapacini* de Octavio Paz. Un estimulante periodo de trabajo en el que Jorge fue dirigido junto a Isabel Rolón, Manuel Villaseñor y muchos otros por Manuel López Rojas y Julieta Egurrola en ¿Alguien dijo dragón?. Pero sin duda su mayor empresa de esos años fue *Pedrito y el lobo* de Prokofiev, con Edward Coward, César Domínguez, Irma Melgar y muchos otros, con el apoyo en la musicalización de David Amos y la escenografía espectacular de Ignacio Flores de la Lama, obra que llegó a las 100 representaciones en la recién inaugurada sala de espectáculos del CECUT. Al Profesor Vizcaíno se debe en gran parte la lucha (incluyendo pancartas y plantones en el mejor estilo) para lograr la apertura de la Sala de Espectáculos del CECUT a los artistas tijuanenses. El trabajo de Jorge Andrés Fernández vino a demostrar que los actores locales eran dignos de reconocimiento ante la apabullante presencia de las obras y los grupos traídos de la Capital al Centro Cultural Tijuana. Poco después Jorge se hará cargo del proyecto teatral de la ANDA, su traba-

jo ahí vendrá a ser la continuidad de la obra de Miguel Inclán con su Academia. Jorge Andrés, como maestro consciente de que el único elemento imprescindible en el teatro es el actor, piensa en sus propios actores, los cuales, tras largas temporadas, tras años de trabajo, no tenían un sueldo, un documento que avalara sus conocimientos. De esta forma lo hallamos al frente de toda una institución en donde es posible volver a ver muchas de las obras mencionadas llevadas a cabo con nuevas generaciones. Debemos además a Jorge Andrés Fernández, el haber iniciado en Tijuana las celebraciones el once de septiembre, del “Día del Teatro”, día en que, curiosamente, celebra su cumpleaños el Profesor Vizcaíno.

El primer acercamiento de Ignacio Flores de la Lama (Tijuana, Baja California, 1960) al Teatro Universitario fue su asistencia a un curso de pantomima impartido por Alejandro Keys, de donde surgió el grupo Penumbra. Ya como estudiante de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM hizo en la preparatoria “Lázaro Cárdenas” su servicio social y colaboró con el Taller de Teatro de la UABC con unas charlas sobre Brecht. Como trabajo al final de su servicio, realizó la adaptación de un cuento de Benedetti: *El hotelito de la Rue Blumet*, en 1983, reinaugurando el teatro de cámara, pues el estreno fue en el foro del Teatro Universitario a donde concurrimos una mañana todos los integrantes de Extensión, algunos funcionarios (entre ellos Gina Escamilla, entonces jefa de Relaciones Públicas de la vice-rectoría, quien seguramente recor-

daba en esos momentos sus experiencias en este escenario de sus épocas de estudiante), alumnos e invitados. De la Lama dará luego un curso a edecanes de la Escuela de Turismo, cuando la siempre bella María Sabina Maytorena (ahora excelente actriz egresada del CAEN) era todavía alumna de esa Escuela. Al volver a Tijuana, después de recibirse con Mención Honorífica y obtener la Medalla Gabino Barreda en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Flores de la Lama dirige, de Edward Coward, *Las sirenas del corazón*, *La carta al padre*, *Volver a decir star*, *Hubiéramos sido tan felices...* en las que trabaja con Vicky Magaña, Lourdes Sául, Ilyana Ruiz, Socorro Tapia, y Raquel y Jacqueline Presa -actores que con él se inician- además de Carlos Niebla, el propio Coward y alumnos del Taller Teatro Universidad. *El jardín de las delicias* de González Dávila, producido por la UABC y dirigido por Flores de la Lama con César Domínguez, Vicky Magaña, Beatriz Llamas y Laura Durán fue seleccionada para la Muestra Nacional de Teatro. Sus búsquedas de espacios empiezan a experimentarse con *Antes del desayuno*, de O Neil, dirigiendo a Socorro Tapia, obra escenificada en el emparrillado del Teatro Universitario, lugar donde realizó también *Nosferatu* Gómez y *El caso Wildroot* con Marco Antonio Espinosa, Arturo González Pulido y César Domínguez. *Marca en el agua*, con dramaturgia de De la Lama, fue estrenada en este escenario y luego llevada al CECUT, con Socorro Tapia, Isabel Rolón, Claudia Villa, Amor de Basave, Alfonso Luna, Julián Orea y Miguel Ángel Carrillo. De *En esta esquina*, después del CECUT, tuvo

exitosa temporada en el Teatro de la UABC. Actuaron Hebert Axel, Fernando López Mateos, Oscar Uriel, Mario Martínez, Hilda Sánchez e Isabel Rolón. Ignacio Flores de la Lama dirigió por 5 años el Taller de Teatro de la Prepa Federal y luego estuvo a cargo del Taller de la UABC. Luego lo encontramos como responsable de todo un proyecto teatral: el Centro de Artes Escénicas del Noroeste y después...

Como hombre informado, Rubén Vizcaíno Valencia fue un hombre de su tiempo. Supo leer entre líneas, estar al día, lo que le permitió generar con abundancia infinidad de proyectos. Lo maravilloso, para quienes tuvimos la fortuna de verlo, fue la realización de muchos de ellos. Al llegar a Baja California le sorprendió el pragmatismo de sus hombres y, siendo él mismo hombre de acción, actuó en el medio con las mismas armas. Su fascinación por la geografía y la historia de nuestra Península, en la que tanto había por hacer, le hizo olvidarse de su idea de hacerse rico. Sin duda con la energía que desplegó a lo largo de tantos años lo hubiera logrado, sin embargo, su imaginación, su voluntad y su talento lo llevaron a aplicar los métodos observados en otros campos en beneficio de la cultura y las artes. No bastaba soñar, había que realizar el sueño. Y los sueños del Profesor Vizcaíno siempre fueron grandiosos, por eso en el Teatro Universitario llegamos a vivir momentos sublimes logrados por la magia de jóvenes artistas que creyeron —y no han dejado de hacerlo— en lo noble de su empresa, pues ha venido a ser la aventura de ellos mismos. De esta forma se pudo tener un Taller de Teatro Clásico.

Víctor B. de Savigny, egresado de Teatro del INBA, con posgrado en la Sorbone, en París, vino a Tijuana después de su estancia en Italia y Francia precedido en Identidad por la publicación de sus Cartas francesas y de dos exposiciones de su pintura en el Café El Tabachín y en la Sala Cultural Banamex. De esa primera etapa de su estancia en Tijuana es su montaje en el Teatro Universitario del monólogo El invitado, obra suya escrita aquí y de cuyo proceso fuimos siendo testigos. Además de participar en Las criadas bajo la dirección de Jorge Andrés. En la segunda etapa de su residencia en Tijuana, Savigny crea el Taller de Teatro Clásico de la UABC con el que realiza Vacaciones II, de Rodolfo Usigli; obra producida por la UABC que se llevó al CECUT y se presentó en secundarias, preparatorias, asociaciones de profesionistas, Cruz Roja, Casa de la Cultura y que constituyó un verdadero acontecimiento en el salón del Caesars Palace. Un ambicioso proyecto fue, sin duda, Kikú y la bola de oro, de Luis de Basave (prueba de como Vizcaíno se las ingenia para acercar a las generaciones), coproducción de la UABC y el CECUT, adaptada y dirigida por Savigny, y estrenada en el CECUT con actores del Taller de Teatro Clásico. La obra tuvo un gran poder de convocatoria debido a lo espectacular de su escenografía, sobre diseños de Savigny, que elaboró el pintor Carlos Castro con la ayuda de Oscar Ortega, actor destacado entre las decenas de actores haciendo gnomos, lobos, un buitres, un tecolote, ardillas, un mago, sombra del mal, etc. La música original fue compuesta por el maestro Emmanuel Silvah,

con la Suit de la bola de oro, Silvah obtuvo su doctorado en música en la Universidad de San Diego. Memorable fue la temporada de Kikú por sus 7 cambios escenográficos y el telón de 9x22 metros con hongos gigantes y baldaquines en el escenario. Otras obras que el maestro Savigny realizara fueron El joven II, de Salvador Novo, pieza que el poeta le dedicara y que el propio Savigny actuara innumerables veces en los distintos escenarios bajacalifornianos. También Markheim, de Juan Tovar, con Carlos Arrotia; Farsalia con textos de Luisa Josefina Hernández y los Diálogos de Novo, producidos por el ICBC con el Taller de Teatro Clásico que vinieron a constituir otra muestra que fue llevada a las distintas escuelas del Estado y que abriera un escenario en la Sala de Arte Esplandián, sala que el Dr. René Andrade Peterson inaugurara en la Biblioteca del Parque Teniente Guerrero como espacio de Cine Club, galería, conferencias y exposiciones de la UABC, y que Savigny transforma en sala de teatro con la adaptación de plataformas en un escenario de 6x8 mts. El dragón y Martha, de Luisa Josefina Hernández, fue producida por Savigny con su Taller, una bellísima pieza en la que mezcla teatro griego y comedia del arte, con uso de máscaras de cuero que elaboró el propio grupo. Pero sin duda la obra que mayor atención captó fue a puerta cerrada, de Jean Paul Sartre, que Víctor B. de Savigny adaptara y dirigiera con Vianka R. Santana, Nazario Loaiza, David Jiménez (ahora haciendo teatro y cine en España). La obra se llevó a todas partes en Baja California, su escenografía estilo imperio, vestuario y puesta

en escena la hicieron una obra interesante y convocativa, espectacular por su dispersión de los personajes en el tiempo y por la magia carnalesca que produce (Se recuerda su escenificación en el teatrillo de la Escuela de Humanidades en la colonia Juárez) con sus máscaras negras que obligaban a oír el texto sin distractores; un verdadero esfuerzo que mereció el Primer Premio de la Muestra Nacional de Teatro del CREA en México. La obra llegó a las 100 representaciones y se develó una placa en el CECUT, entregándose además al maestro Savigny, su busto en bronce, obsequio del escultor Guillermo Castaño.

El más joven de los dramaturgos que debutara, durante el tiempo en que el profesor Rubén Vizcaíno estuvo al frente de Extensión Universitaria, en el Teatro Universitario, fue Edward Coward (Tijuana, Baja California, 1967). Ciertamente Coward se había iniciado en el teatro de la preparatoria “Lázaro Cárdenas” y, dirigido por Savigny, que adaptó sus poemario Pedazos de libertad, inaugurado el Café-Teatro del CECUT. En 1984 Edward llevó a escena Tatuajes, con Ilyana Ruiz. Ya se han mencionado las obras suyas que en colaboración con Flores de la Lama se vieron en este Teatro. También aquí estrenó Todos los perros, dirigiendo Coward a Raquel y Jacqueline Presa, Claudia Barceló (ahora, directora de cine formada en la escuela de Guadalajara), Amor de Basave, Jorge Osuna y Claudia Villa.

Otro grupo de actores que tuviera destacada importancia en este periodo al que intentamos acercarnos, fue el de Los desarraigados, dirigido por Saúl García

Pacheco. Varias de sus obras hicieron temporada tanto en el teatro de la preparatoria de la UABC en la colonia Juárez como en el Teatro Universitario. Yo también hablo de la rosa, de Emilio Carballido fue un homenaje al que asistió el autor. También con Juegos profanos, de Oscar Olmos, lograron éxito, pero sin duda el más notable de sus triunfos lo obtuvieron con Barrionetas, obra realizada con estudiantes de la preparatoria que llegó a las doscientas representaciones celebrando con la develación de una placa alusiva en el teatrillo de la Escuela; entre los actores de este grupo merecen destacarse los nombres de Epitasio Hernández, Mario Mendoza, Jorge Molina, Longino Islas y, desde luego, Saúl y Josafat García Pacheco que tuvieron funciones memorables con sus creaciones colectivas de La Línea pues ¡Viva México!, pues ¡Viva México!, pues ¡Viva México!

La atmósfera creada por los distintos grupos que hemos mencionado a lo largo de estas notas y que actuaron en este espacio universitario, logró, sobre todo, modernizar al público, liberando a las representaciones teatrales y a otros de los aspectos de la vida cultural de la ciudad, de la censura que se les imponía. Más aún si lo pensamos desde la perspectiva de que el espectáculo de cabaret y la revista musical que incluían una orquesta, maestro de ceremonias, magos, malabaristas, bailaores de flamenco, declamadores, ventrílocuos y cantantes hasta llegar al número estelar de la vedette, venían ya en decadencia. Podría decirse que con la última temporada de Gracy Renat terminó esa época en la vida nocturna de la avenida Revolución. Ironías apar-

te, después de unos años, Vizcaíno vendrá a demostrar una vez más su flexibilidad al interceder para que las producciones universitarias pasaran a inaugurar temporadas de cabaret-teatro en la avenida Revolución.

Para los estudiantes no era novedoso ver al Profesor Vizcaíno recorrer los pasillos, entrar a los salones y a la cafetería acompañando, por ejemplo, a Susana Alexander, para sacar a los alumnos y llevarlos al espectáculo de Corridos declamados por Susana y Roberto Dámico. Aquí fue posible presentar en sus inicios a Guadalupe Pineda, Tania Libertad y a todos los grupos de canto nuevo que llegaran a la ciudad, entre ellos Los folcloristas, Gabino Palomares y Oscar Chávez. Por el Profe Vizcaíno fue posible también tener los cursos de Percusión y Danzas de Cuba traídos por intermediación de Cuauhtémoc Cárdenas Batel. El Teatro Universitario vino a ser el ámbito en donde la danza se actualizó también. Gracias a los puentes establecidos entre Jorge Luis Flores, estudiante de Turismo, y George Willis, maestro de danza en San Diego, fue realidad que se estableciera un convenio con la Universidad mediante el cual todos los grupos más importantes de danza contemporánea que visitaran San Diego, vinieran aquí; sería larga la lista, pero la culminación llegó con la presencia de Eiko y Koma, maestros de danza moderna de Japón que conmovieron a un público joven que llenó totalmente este recinto al que Rubén Vizcaíno rara vez viera vacío, Eiko y Koma volvieron a Tijuana y no sólo estuvieron en este Teatro sino que también fueron a la Sala Calafornix del Tec con nuevas coreografías. A

nuestro Teatro llegó además el Taller Coreográfico de la UNAM dirigido por Gloria Contreras. Por otra parte, la creación de los talleres de danza moderna, clásica y jazz bajo la dirección de la maestra Margarita Robles, logró que por primera vez un grupo de danza moderna de esta ciudad fuera llevado a California, y que realizara varias giras por todo el Estado. La música clásica llegó con la Orquesta Juvenil y la Orquesta Sinfónica del Condado de San Diego. De las relaciones que el Profesor Vizcaíno estableciera con los maestros Campiglia, Metzger y Amos, emergió de nuevo el sueño de una sinfónica universitaria que ya desde la época de Leo Blum y Carlos Cabezud se deseara tan fervientemente. La vehemencia de Vizcaíno logró que el Rector Castro Bojórquez lo comisionara para establecer intercambio con el INBA. Así fue como estuvo aquí el Mtro. Francisco Savín, quien junto con el inolvidable violinista Sergio Mondragón y los jóvenes maestros Alberto Ubach y Emmanuel Silvah dieron a la comunidad estudiantil el orgullo de contar con una Camerata de la Universidad. Después de un tiempo varios de sus integrantes pasaron al proyecto musical del Centro Cultural Tijuana. Del convenio con Community College de San Diego llegaron a nuestro escenario las orquestas de jazz, grupos corales y de teatro con las problemáticas de las minorías afrodescendiente y chicana. Este foro dio también impulso notable a las nuevas vertientes del rock apoyando al músico tijuanense Luis Güereña para que concurrieran los grupos más cotizados de ambas californias. Peripecias notables sucedieron para lograr

que cruzaran la Línea con sus equipos todos estos músicos y para que los mismos universitarios aceptaran el cambio de los tiempos no confundiendo el slam con riñas de fin de fiesta. Nuevamente los trabajos de Vizcaíno vendrán esta vez a beneficiar espacios como Last Temptations en la Avenida Revolución, sitio de reunión de otras generaciones de universitarios.

Sería justo decir también que a Rubén Vizcaíno le debemos la sensibilización de una burocracia a la que enfrentó con performance inolvidables para convencerlos de la compra de pelucas, cuerdas, reflectores, maquillaje, biombos, focos, filtros, mamparas, pieles, vestidos, sillones, etc., etc., etc.; utilizaría, en fin, que luego habría que aprender a cuidar. Jefes de Departamento, secretarías, muchachos de intendencia a los que luego se invitaba a los estrenos acompañados de sus familias y que después se convertirían en aliados ante la expectativa del siguiente estreno que empezaba por los adelantos que el Profe Vizcaíno empezaba a darles en los pasillos, en la cafetería, en las oficinas. Presupuestar programas, hacer boletines de prensa (con los que definitivamente ya no había forma de hacerse para atrás), imprimir boletos de cortesía, preparar brindis, buffets, reseñas, entrevistas: periodismo cultural que fuimos aprendiendo a hacer guiados por un experimentado promotor, que de paso creó a su alrededor una cauda de famosos a los que por lo pronto sus familias ya no vieron como vagos y viciosos sino como artistas de los cuales muchos son ahora figuras con reconocimiento nacional e internacional.

Hemos dicho antes que rara vez este teatro se vio

vacío, y es que mientras sucedían los ensayos de danza o de teatro en el escenario, en el vestíbulo estaban las clases de piano con el maestro Caicedo y el taller de danza folclórica con el maestro Juan Hernández, al que seguían en sus prácticas el grupo de karate de Pedro Lozano, las clases de danza rítmica de Mirtha Michel y el taller de pantomima. Entre tanto, en la sala de conferencias y en las bodegas sesionaba el taller de fotografía a cargo de Manuel Bojórquez, el Cine Club, y el taller de artes plásticas de Chávez Corrujedo. Agregar a los poetas y a los cuentistas puede dar una idea de lo que era entrar a la oficina del Coordinador de Extensión Universitaria situada al lado de la cabina de sonido de este edificio convertido en centro de celebración de los actos académicos y los festivales realizados por los estudiantes. Fue por todo esto que surgió la necesidad imperiosa de buscar lugares para ensayar y para representar, así que los talleres se extendieron a la Casa de la Cultura, la Biblioteca del parque Teniente Guerrero y su Sala Esplandián, la librería México-Tijuana, el Club Campesino y en cuanto espacio quedara libre en la Universidad. Mucho tiempo había transcurrido para que los talleres de la Universidad tuvieran espacios apropiados, la inauguración del Centro Comunitario con edificios para Extensión Universitaria, una amplísima y bella galería, cafetería, biblioteca, librerías y café internet vino a ser la realización de otro sueño del Profesor Vizcaino y de muchos maestros y generaciones de alumnos interesados en actividades culturales y artísticas.

Y es que Vizcaino ha defendido la imagen que soñó de

la ciudad frente muchas otras imágenes que de ella se tienen. Creyó en el arte y en el cambio de imagen a través de las obras de los artistas. De ahí su exigencia ante los creadores, de ahí su emergencia y la desesperación —nunca la impotencia ni el abatimiento— para organizar y difundir las realizaciones, no de un grupo de teatro, sino de cinco; no de un taller sino de una compañía; no un libro sobre Baja California, sino una biblioteca; no un músico sino una sinfónica; no un taller de literatura, sino una escuela. No la obra de un soñador sino de muchos soñadores, de visionarios capaces de transformar a esta ciudad. No los esfuerzos de una universidad, sino el de muchas universidades que contribuyan a contrarrestar, a equilibrar siquiera la leyenda negra que parece agigantarse frente a los angustiosos intentos de hombres y mujeres conscientes de que no hay que dejar la ciudad como escenario para que los criminales hagan sus ajustes de cuentas. Mucho se ha logrado, pero no es suficiente, y Vizcaíno no cesa de recordárnoslo. Le preocupó el papel de los medios, prueba de ello es su trabajo de siempre a través del Suplemento Cultural de El Mexicano —que por mucho tiempo ha sido el único con el que hemos contado—, porque no concibe cómo es que se ha venido encanallando al pueblo. Como maestro, como ciudadano Rubén Vizcaíno Valencia aceptó desde su llegada a Baja California su responsabilidad por los que lo rodean, y, con ello, la posibilidad de mejoría, de elevación permanente ligada a un esfuerzo de superación que lo han convertido en un ejemplo de desarrollo moral y de humanización. Ha sido el hombre que no se sometió, un generador de sí mismo que sigue

respondiendo por esta comunidad ante su pasado y que se sintió siempre responsable de su futuro.

EL TEATRO DE RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA

Julián Beltrán Pérez
Valeria Valencia Zamudio

INTRODUCCIÓN

En 1962, el Maestro Rubén Vizcaíno Valencia escribió su primera pieza dramática, *La madre de todos los vicios*, terreno poco explorado por el escritor y por ende muy breve; la obra se publicó tres años después, en una editorial local. Del texto poco se supo y junto con otra obra de teatro, se perdió en las cajas y anaqueles donde se conserva su legado. La faceta casi desconocida como dramaturgo del Maestro Vizcaíno Valencia, así como la recuperación de aquel texto poco explorado, justifican con cierta singularidad el acercamiento a este texto desde un enfoque académico.

Aunado a lo anterior, en septiembre de 2019 el promotor cultural, poeta, dramaturgo y docente, cumpliría su primer centenario. Conocido simplemente como el Profesor Vizcaíno, de quien, entre otras cosas, se sabe que fue de los primeros en impulsar la creación de la Escuela de Humanidades (UABC) en Tijuana y símbolo incansable de la cultura estatal. Su labor como gestor y promotor artístico destaca; pero poco se sabe, como

hemos mencionado, de su faceta como dramaturgo, el cual es nuestro objetivo analizar.

La casi nula difusión de la dramaturgia del Maestro obliga a una búsqueda atravesada por la curiosidad; así, dimos finalmente con un texto breve, de una modesta editorial local (*Editorial Californidad*, Tijuana, 1965), en el acervo Colección Rubén Vizcaíno Valencia, propiedad de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Autónoma de Baja California, en enero de 2019.

LA MADRE DE TODOS LOS VICIOS

Para leer la obra es importante contextualizar el momento de su aparición; pues si bien se publicó tres años después de haber sido escrito (1962), para esa década Tijuana ya contaba con una infraestructura gubernamental consolidada, un desarrollo urbano y algunos monumentos simbólicos que se sumarían al histórico casino de Agua Caliente, como la plaza de toros y un plan para el abastecimiento de agua potable y alcantarillado a cargo del gobierno estatal; la ciudad ya había alcanzado el ritmo vertiginoso de su crecimiento descomunal con la aparición de algunas emblemáticas colonias como:

“Castillo”, “Alemán”, “Soler”, “Herrera”, “Santa Rosa”, “Chula Vista”, “Roma”, “Primer Ayuntamiento”, “Azcona”, “Ruiz Valencia”, “Los Altos”, “Gran Tenochtitlan” y “Miramar”; hacia la costa, “Playas de Tijuana” y “Costa Azul”; hacia el suroeste las colonias “Guerrero”, “Francisco Villa”, “Hidal-

go” y “México”; hacia el sur se encuentra la colonia “Valle del Rubí”, hacia el suroriente y siguiendo la ruta del bulevar Agua Caliente aparecen la “Gabilondo”, “Neidhart”, “Calette”, “Cubillas”, “Aviación”, “Chapultepec” y hacia el rumbo de la Mesa de Tijuana la “20 de Noviembre”; al oriente y a un lado del cruce fronterizo, tenemos la colonia de los “Empleados Federales”, conocida hoy simplemente como “Federal”; hacia las lomas adyacentes de la “Libertad”, aparecen “Mesa alta de la Libertad”, “Burócrata” (hoy llamada “Ruiz Cortines”), “Santa Anita”, “Postal”, “Del Río”, “Buena Vista” y “Tomás Aquino”, que dan imagen a lo que conocemos de Tijuana en la actualidad (Antonio Corona Padilla, s.f.).

La obra de teatro es una pieza corta en un solo acto; y se percibe como homenaje a Tijuana, concebida por quien fuera el promotor por antonomasia de la vida cultural no solo de la ciudad, sino del estado de Baja California; en este trabajo dramático, el autor se esmera, pues, por describir las características de su ciudad de acogida, ya que, como buena parte de sus habitantes, él también pertenece a esa comunidad proveniente del interior (Colima).

El espacio narrativo es la ciudad, con sus lugares, como la garita, la Avenida Revolución, la calle Coahuila o el centro de la ciudad, que, de tanto repetirse, se han vuelto comunes en la literatura regional, tomándose como elementos detonantes de la misma.

Esa ciudad, la de los años sesentas, se construye en las primeras líneas de un discurso literario, atravesado por uno moralista, cuando los personajes beben cerveza en un hotel de la ciudad ubicado frente a la Avenida

Revolución. “RODRIGO.- Nos estamos saliendo del tema. Las cosas iban bien. Estábamos averiguando a qué vienen los turistas a Tijuana” (Vizcaíno Valencia, 1965: 18).

Sin más escenografía que la del realismo urbano, la primera escena desarrolla una amena y candente charla sobre la tradición histórica de la ciudad de Tijuana con un tono pedagógico que resalta el estilo del maestro Rubén Vizcaíno.

La charla se va tornando en diálogos cada vez más largos, que parecieran más bien monólogos moralistas sobre la ciudad. “¿A qué vienen los turistas a Tijuana? ¿Qué buscan en Tijuana? ¿Por qué tantos turistas norteamericanos año con año” (7), se preguntan. Tal es la preocupación central de la obra, en la cual el profesor Vizcaíno abona al mito que construye a Tijuana entre la línea de la perdición y la esperanza.

El tema de Tijuana recurrentemente se ha relacionado con su bullicio; esa línea entre los vicios y las virtudes humanas, que acompaña la dicotomía de la ciudad. De ahí que *La madre de todos los vicios* encuentre su justificación en un elemento estructural de toda la literatura del norte de México, que va más allá del aspecto geográfico, como lo es su cercanía con los Estados Unidos (particularidad que tienen los estados que abarcan la franja fronteriza, la cual dota de ciertas particularidades al discurso literario: “hoteles, calle revolución, turistas, inglés y español, bares y restaurantes” (6).

Quizás a estas alturas —casi dos décadas del siglo XXI—, resulta repetitivo hablar de obras como *La casa*

de todos los vicios, que evidentemente nos llegan de manera tardía, resultándonos monótonas, descriptivas y moralistas; pero hay que admitir cabalmente que ofrecen datos relevantes para el campo de análisis de la literatura regional. Así, Tijuana como reflejo del caos y el desfogue de los estadounidenses se ofrece como el lugar idóneo para la perdición: “míralos, míralos, 15 millones de turistas que pasarán por Tijuana para pasar a México” (6). La historia de la ciudad, en fin, está íntimamente relacionada con la ley seca de los Estados Unidos, y todo lo que de ella deriva, como el turismo estadounidense, la prostitución y la vida nocturna, cargando de significado simbólico la zona norte de la ciudad. (Lo más norte del norte de México, que se da de topes con el muro, visibilizando una ciudad de contrastes con el país vecino.)

Ese norte, sin duda, es percibido por el Maestro Vizcaíno a través de sus personajes: grupo de intelectuales que enardecidamente defienden, como héroes pedagogos, la moral de una ciudad extraviada, colmada de individuos alcoholizados que todas las noches deambulan por sus calles y que se compone de ciudadanos americanos, tijuanenses con visa para trabajar y residentes mexicanos maquiladores. En fin, seres humanos que desfilan sin sosiego por los espacios de un “laboratorio de la posmodernidad”, como bien llamó Néstor García Canclini a la urbe fronteriza (1990: 293).

En *La madre de todos los vicios*, el lenguaje con el que la leyenda negra se construye se mueve entre la anécdota y la añoranza de que siempre los tiempos pasados

fueron mejores. Cualquier visitante, en cualquier época, escuchará frases fantasmales que evocan la abundancia: “en años pasados, cuando la última guerra” (Vizcaíno Valencia, 1965: 8). De esta forma, la identidad parece escapar entre la nostalgia de quienes llegaron primero, permitiendo que el mito se (re)construya en otras generaciones.

Durante algún tiempo, Tijuana se consideró como la madre de todos los vicios. Diversos escritores se refirieron a ella como si fuera una prostituta, un centro de diversiones para los extranjeros, sobre todo para los estadounidenses. Vizcaíno retoma, como tal, este cliché y asocia a la ciudad con la corrupción, plasmando frases como la siguiente: “la poesía es la madre de todos los vicios” (8), y repitiendo constantemente en voz de un personaje la letanía: “La democracia es la madre de todos los vicios” (9).

Ciertamente, este tema separa a la urbe de la perdición (Tijuana) de la del progreso (San Diego), insistiéndose en la reflexión de que las 11 puertas de entrada *a* y salida *del* país vecino hacen que la primera emerja como escusado de los Estados Unidos; de tal suerte, el título refiere este origen: *La madre de todos los vicios*.

Por consiguiente, Tijuana ya no es un lugar aislado cuando corresponde a la imagen universal de la perdición. Esas 11 puertas de acceso al país vecino también lo son de ingreso; específicamente hablando, de ingreso de muchos *consumidores*, ya que el espacio topográfico se asume no solo en la literatura como el tránsito de la droga, la migración y la prostitución, sino también del

flujo de empleos formales de mexicanos, como jardineros, comerciantes, meseros y demás.

Esta polifonía no solo atraviesa el discurso literario; también, el del espacio del vicio, donde se convocan los más variados y contradictorios personajes, pertenecientes a diferentes estratos. El vicio en Tijuana universaliza a la ciudad, brindándole una axiología de antivalores que no son otros sino los pecados capitales. Pero antes que los vicios o las virtudes, está la madre que los alberga. Y así como el destino y el oráculo griego, el vicio se personifica en estas narrativas nortañas, en las que el intercambio comercial y cultural entre dos países geográficamente cercanos pero económica y políticamente distantes, enmarcan una región en condiciones de desigualdad. Relaciones, en efecto, que dotan de ciertas particularidades al discurso narrativo, haciendo que aparezcan situaciones sociales en desventaja. De este lado los estadounidenses esconden su doble moral; mientras que, en el lado de allá, los mexicanos lavan dinero del narcotráfico.

La cercanía con Estados Unidos y la vida intercultural entre ambos países es un tema recurrente en *La madre de todos los vicios*. A lo largo del texto, el autor contextualiza la historia de los Estados Unidos y su influencia en esta porción nortaña-mexicana, como se lee en el siguiente párrafo:

En Tijuana no abundan las fuentes de riqueza, no hay agua suficiente para los servicios urbanos más indispensables y menos aún para cultivar la tierra, engordar ganado, o para

producir energía eléctrica. Consumimos agua norteamericana para nuestros usos domésticos, para beber; comestibles americanos en su mayoría, herramientas, vestido; madera de desecho americana; la mayor parte de las casas en que vivimos en Tijuana, han sido acarreadas en remolques de ruedas, han sido compradas de segunda mano y han pasado la línea. Los pobres, que abundan, consumen ropa norteamericana de segunda mano, frutas de ínfima calidad, muebles de baratillo, en fin (19).

En el extenso párrafo anterior, que abarca casi una página (a esto nos referimos con el tono pedagógico y los grandes monólogos de los personajes), observamos, además, de la presencia norteamericana en la vida económica de los tijuanenses de los años sesenta, el crecimiento de la ciudad ¿A qué casas se refiere el autor? Tal vez a las pocas que quedan en la colonia Libertad o la Baja California, pegadas al muro fronterizo.

En otra parte del extenso monólogo, que pretende ser parte del diálogo de la única escena del texto, menciona:

Me refiero, claro está, al pueblo pobre que surte su despesa de cualquier modo y que va al otro lado a comprar objetos que se liquidan en las baratas y que están al alcance de su modesta economía, claro que los que tienen medios, tienen objetos de primera y aun de lujos y ahí tienes las hermosísimas residencias y palacetes de los ricos, contrastando con la miseria de los proletarios cargados de escuincles descalzos que viven en los cañones o en las lomas de Tijuana, allá, lejos del centro, para que no desdigan de la belleza de la ciudad (19).

El dramaturgo se refiere a esa clase social que la literatura del norte de México ha estereotipado en una cultura híbrida con los Estados Unidos, pero que no habla de esa que menciona al final de su texto y que al mismo tiempo contradice su discurso de casas compradas en el otro lado con la cantidad de pobres alejados del centro, viviendo en los cañones y en los cerros.

Esto es importante destacar, ya que muchos de los mitos tijuanenses se centran en esa parte de la ciudad que cruza a los Estados Unidos a comprar y, por lo general, se reúne a vivir la vida tijuanense los fines de semana en cantinas de la Avenida Revolución o de la Zona Norte, como el grupo de intelectuales que protagonizan este breve texto: “En el primer plano una mesa en la que se hallan los personajes principales de la obra; uno lee un libro, otro un periódico, otro escribe, otro está bebiendo cerveza y da la impresión de estar semi-dormido, otro está terminando de cenar” (6). ¡Parte de la cultura fronteriza se ha estereotipado por su literatura!

También se encuentran muchos clichés por la temporalidad de la obra; estos, con el paso del tiempo, se tornan lugares comunes: “Tijuana es... como dicen los políticos... “Una ventana de México”, una ventana a Latinoamérica, o si tú quieres, una ventana a Indoamérica, como diría Vasconcelos” (18).

Este lugar común ha sido motivo de estudio de importantes sociólogos y artistas, como el mencionado García Canclini, Homi Bhabha o Guillermo Gómez Peña y ha abierto una línea de reflexión que observa los

contrastes entre Latinoamérica y Estados Unidos. En su estudio sobre Tijuana el teórico argentino se refiere así:

No tenía en 1950 más de 60 000 habitantes; hoy supera el millón con los migrantes de casi todas las regiones de México (principalmente Oaxaca, Puebla, Michoacán y el Distrito Federal) que se instalaron en estos años. Algunos pasan diariamente a los Estados Unidos para trabajar, otros cruzan la frontera en los meses de la siembra y la cosecha. Aun los que se quedan en Tijuana están vinculados a intercambios comerciales entre los dos países, a maquiladoras norteamericanas ubicadas en la frontera de México o a servicios turísticos para los 3 o 4 millones de estadounidenses que llegan por año a esta ciudad (Canclini, 1990: 293-294).

Finalmente, esta línea discursiva convierte a Latinoamérica en el *otro* excluido del discurso oficial etnocentrista, invisibilizando a ciudades como Tijuana o Ciudad Juárez y, por ende, marginándolas de las políticas del poder, según leemos en el siguiente párrafo:

Ellos vienen a oír cosas distintas, para ellos esto es el “old México”, es decir, el México antiguo. Un país en el que se habla otro idioma, con conceptos distintos sobre la libertad, el amor, la amistad, en general... la vida. Buena o mala Tijuana es una ciudad que está en otro país. Los amigos de que te hablo vienen, seguido a apostar a los caballos (Vizcaíno Valencia, 1965: 18).

Por otra parte, en el siguiente párrafo se observa la instrucción pedagógica del maestro Vizcaíno:

bueno, quizás ustedes no lo sabían, pero un norteamericano, en el año de 1920 construyó el palacio municipal de Tijuana, a cambio de que le otorgaran un permiso para hacer un garito. Tenemos también lo que fue el casino de Agua Caliente. Allá por 1920 y tantos y antes, ya apostaban en la ruleta de Agua Caliente. Afortunadamente el gobierno mexicano hizo del casino un centro de enseñanza en 1937, rescatando en parte la dignidad de Tijuana. ¡No hay que agregar que el instituto de Agua Caliente cumple desde entonces una función elevada, dignificadora y verdaderamente importante para la juventud de la entidad! (29).

La historia estática de Tijuana, hemos dicho, está marcada por su geografía, la cual se hace presente en esta obra de la siguiente manera:

Tijuana no podrá en años, desarrollar su industria y menos su agricultura. Su tragedia es y será la falta de agua mientras no pueda potabilizarse el agua de mar. ¿Tú sabes cómo vivían los indios que habitaban hace ciento cincuenta años para atrás en esto que hoy llamamos Baja California? ¡Vivían de comer pitahayas, frutas silvestres, de la caza y de la pesca! No conocían la agricultura en ninguna de sus formas, ni la cerámica siquiera. Lee al padre Beger, repasa la historia antigua de la Baja California y verás la causa (19-20).

Los datos históricos de la ciudad de Tijuana nutren el estilo pedagógico de la obra porque, a pesar de que la pieza dramática toca temas sociales como los señalados, el autor exhibe su conocimiento de la historia regional; lo que, lejos de dotarla de cualidades estéticas, la entorpece para dar cabida al tono pedagógico que señalamos.

En virtud de ello, pareciera que lo que interesa al profesor Vizcaíno es utilizar el teatro como un dispositivo para promover su amor por la ciudad, por la que se deshace en elogios en un género que quizá apenas comenzaba a explorar. Los contrastes de la vida tijuanaense son asumidos por el autor como parte de la vida cotidiana en ese arte popular que proporciona un estilo, más que bohemio, de fiesta.

NENA – Tijuana vive de las artes como dice Rodrigo, como le he oído decir, mejor dicho. En efecto, las artes populares, la música el baile, las artes plásticas, la cerámica, el canto, las artes decorativas, de ese folklore al que los norteamericanos le llaman “mexican curios”, arte de artesanos en el cual se puede incluir a las artes culinarias. Por otra parte las “exóticas” aspiran a ser bailarinas, (riendo) no siempre lo logran, pero esas muchachas que bailan danzas excitantes, atraen a multitudes y cumplen una función artística... y económica (20).

Otra esquematización se plasma en la siguiente estampa, donde se destaca la promoción turística a través del teatro. Y no es que la función social no deba aparecer, pero cuando destaca por encima de la función poética, el texto parece un folletín para promocionar la ciudad.

Los mariachis mexicanos atraen por lo airado de sus canciones, comida, van de cantina en cantina, de cabaret en cabaret, de puesto en puesto de tacos tocando y cantando en los restaurantes y en las fondas de los barrios. Nadie podrá negar que Tijuana ha producido un espectáculo origi-

nalísimo, único, el de los fotógrafos que tienen su carretita jalada por un burro disfrazado de cebra. Estacionada en las calles de la Av. Revolución —la calle de los turistas— en que toman fotografías a los visitantes para que se lleven un recuerdo de Tijuana. Fotos de esta calle y tomadas por estos artistas populares han dado la vuelta al mundo y han dado a conocer la ciudad más visitada de cuantas se dedican al turismo en los cinco continentes, porque a Tijuana vienen más turistas que los que van a París, a Montecarlo, a Casablanca, a la Riviera, a Bahía, a Honolulu. Todo eso ha hecho nacer la leyenda dorada de Tijuana.

RODRIGO – Y la leyenda negra también. Tijuana es una ciudad compleja, por sus características típicas y casi imposible de definir, como son imposibles de apresar en una palabra los impulsos que hacen al hombre ser turista. El turista, el llamado turista, es un ser que viaja, que quiere conjugarse con lo desconocido, un ser que se fuga de su realidad anhelando encontrarse a sí mismo en otro lugar del mundo, en otra circunstancia (20).

Finalmente y en ese tenor de promocionar la ciudad, toda la obra es una estampa de imágenes sobre Tijuana.

RODRIGO – A propósito de olé, cuantos centenares de miles de norteamericanos vienen tan solo atraídos por la fiesta de los toros... ¿verdad? Tenemos en Tijuana dos hermosas plazas de toros; la nueva que es un prodigio de comodidad y buen gusto a la orilla del mar adornada de gigantescas piezas escultóricas y la plaza vieja que también atrae turistas... vaya si los atrae. El año pasado llegó a darse el caso de que las dos plazas dieran corrida la misma tarde y eso no fue obstáculo para que ambas se llenaran de americanos con la consiguiente molestia para los tijuanenses que no podíamos caminar entre los sesenta o setenta mil

automóviles que en ese día cruzaban la frontera e hicieron intransitables y avenidas de la ciudad (22).

El debate que ha situado a Tijuana entre la leyenda negra y la blanca siempre se ha manifestado en la construcción del mito de la ciudad; Vizcaíno, intenta, de manera sutil, romper con esta tradición pero la leyenda de la ciudad, el tráfico de turistas gringos y su reputación ya están en boca de todos. En diálogos muy largos se aprecia un largo sermón sobre el contraste de su gente con la imagen de la ciudad:

Yo estoy en contacto con la gente de mi clase que es la mayoritaria, no me negarás que hay más “pelaos” que gente rica, ni hablar. La inmensa mayoría de los que vivimos en Tijuana, vivimos de cosas muy distintas de eso de las drogas y la vacilada. Muchos más de los que supones, trabajan en el otro lado, chambeando en lo que pueden o en lo que los dejan los güeros; acarrean cosas, son choferes, carpinteros, albañiles, pescadores, vaqueros, electricistas, empleados de ínfima categoría, sirvientes, obreros; en fin, viven en Tijuana y se levantan con la fresca, atraviesan la línea internacional porque disque están emigrados y después de desquitar el sueldo en el condado de San Diego, que desquitan de veras, porque allá hay que sudar y sudar en grande, regresan al caer la noche bien cansados con el pan para sus hijos... (25).

Pero ese sermón ha llegado muy tarde, cuando la ciudad que se vende al extranjero, por un lado, es la del progreso, la de la vida nocturna, la de los maquiladores: la ciudad de paso hacia el país de las oportunidades; y,

por otro, la de esa ciudad que se repliega en el muro, construida por ciudadanos de paso, que no logran cruzar a los Estados Unidos o que han sido deportados y ya no pueden regresar. De esta manera: “Tijuana vive entre dos mundos, entre dos realidades, entre dos religiones, idiomas, modos de ser y cada quien en la medida de sus responsabilidad ha de ocupar el lugar que le corresponde de acuerdo con su moralidad o el gusto que le acomode porque para eso es libre el hombre para salvarse o para condenarse” (26).

Esta percepción de la ciudad de Tijuana entre dos mundos ha sido tema de interés para la investigadora Socorro Tabuenca, quien argumenta que la frontera de los migrantes que logran cruzar ha construido discursos sobre lo fronterizo diferentes a los que construyen los mexicanos fronterizos; es decir, por un lado tenemos la frontera teórica: esa que los críticos describen y arrastran en su concepto de posmodernidad y que deja de lado la geografía y lo que esta conlleva; otra frontera es la de los mexicanos fronterizos (es decir, la de quienes la habitan) y, una más, la de aquellos que han logrado cruzar y se convierten en habitantes fronterizos pero del lado estadounidense, de donde se plantea ese cuestionamiento de la literatura chicana, la cual pone en desventaja a la literatura mexicana de la frontera por carecer del apoyo del Centro.

Los fenómenos globales de transnacionalización se vuelven binacionales y locales al referirse a la zona fronteriza México-Estados Unidos. Por consiguiente, tal disparidad

coloca a las referidas manifestaciones culturales de ambos países en distintas posiciones de poder: la literatura de la frontera en Estados Unidos sería la dominadora y la de México, la dominada (Córdoba, 1997: 86).

La investigadora no solo observa una literatura sino varias en relación con la frontera. De esta manera se da pie a un puñado de manifestaciones literarias regionales mediante las que reconocemos a Tijuana como esa ciudad abordada y referida desde distintas *realidades*, de entre las cuales destaca la del Maestro Vizcaíno. De ahí que sus características se desplacen desde lo geográfico hasta sus prácticas culturales, tales como el tránsito entre México y Estados Unidos, el spanglish como lengua regional, las maquiladoras, las garitas, etcétera.

Al acercarse el final, un personaje que repite la frase “la madre de todos los vicios” recupera la conversación de los demás personajes, corroborando que, efectivamente, la obra se desarrolla en *lugares comunes*.

El desenlace llega sin nudo, con clímax, si bien tamizado por la discusión sobre la vida moral de la ciudad; como tal, es débil para un género teatral que no alcanza porque ha sido atravesado por el lenguaje pedagógico y por la tradición lírica del autor. Un personaje, que sentencia “lo que todo mundo sabe”, pretende servir al incipiente dramaturgo de misterio para resolver al final, y quizá este elemento es uno de los pocos que se logran rescatar en un análisis de la recepción de la obra, cuyo valor hemos señalado.

JULIO — Que bueno que se largaron todos. Estuve oyendo sus necesidades durante horas... no hacen otra cosa que repetir lo que todo mundo sabe, es decir, lo que todo mundo cree que sabe. Lugares comunes, frases gastadas, es la opinión de algunas gentes que viven en Tijuana y que se sienten obligados a decir cuando se refieren a sí mismo. Pero ellos son extraños, hablan de la ciudad como una ramera. Los peores de todos son los que la defienden. Los que la atacan, bueno... ¡Perdónalos señor, porque no saben lo que hablan! Pero los que la defiende... ¡Oh Dios mío... los que la defienden!— ven a la ciudad como un objeto extraño. Tijuana es algo de lo cual ellos no se sienten responsables, algo que sucede allá afuera. Hablan de Tijuana como una cosa morbosa... por cierto. De qué otro modo podrían hablar los que la atacan... y los que la defienden... si no han nacido aquí y se sienten medianamente arraigados y... (Vizcaino Valencia, 1965: 28-29).

El arraigo vinculado con la muerte, es quizá otro recurso que llega a tiempo para recuperar el discurso sobre la identidad mexicana que, en los anales históricos, se ha perdido cuando se habla de una ciudad que ha quedado atrapada entre el desierto y el muro fronterizo. Lo que nos recuerda las preguntas existenciales y por lo tanto universales de ¿quiénes somos? y de ¿dónde venimos?, que en México se responden con la muerte.

Cuando ya tenemos un muerto en la tierra, uno se ha arraigado para siempre; en este sentido, el discurso rulfiano surge para reforzar la identidad mexicana, siempre que se encuentra en la distancia; y la ciudad de Tijuana, hemos dicho, se construye también en la distancia, por eso es quizá importante destacar tal ca-

racterística que viene a cuento cuando se dialoga, en la distancia, con la muerte, y es dicho elemento el que responde por esa identidad buscada y que en Tijuana se escurre en el dinamismo de la identidad.

Ellos hablan de Tijuana como la ven con ojos extraños. Pero Tijuana no son ellos ni son los turistas. No, Rodrigo, ni la riqueza ni la pobreza de la ciudad, ni el vicio que hay en ella. —Hace dos meses que enterré a mis viejos cuando vi la fosa y me di cuenta que allí quedarían sus restos para siempre, entonces... Rodrigo, me di cuenta de una cosa que le va a parecer sorprendente, Rodrigo, hay que sentir ese temblor de alma, ese sentimiento que nos comunica la muerte, Rodrigo, para darte cuenta que en cierto modo ella, la tierra es nuestra verdadera madre, nuestra verdadera patria y que en cierto modo nosotros somos sus hijos. Ellos hablaron de Tijuana como de una cosa extraña a su amor y extraña en algún modo a ellos mismos. Ellos la ven desde afuera como una fuente de riqueza, deshonor, de trabajo, de locura, bueno, solamente faltó que alguno hubiera dicho que los abolicionistas y los drogadictos son necesarios para que la ciudad progrese... —Y no me hubiera sorprendido que alguno de ellos, queriendo defender a Tijuana, con esa piedad malsana que les es característica, hubiera dicho que deberíamos volver a los tiempos del gobernador Esteban Cantú, cuando por decreto autorizó el coronel la venta de estupefacientes en Baja California, siempre que estos pagaran los correspondientes impuestos. A esto lo habrían llamado ellos una fuente de ingresos para el Estado. ¡Ay Dios mío, estos que nos defienden queriendo justificar el crimen y confundiendo las cosas!... ¿Sabes tú qué es Tijuana? ¿Sabes tú qué espera Tijuana de ti y de mí y qué espera de todos? Tijuana quiere que la rediman sus hijos, que la salven de la

inmundicia en que la han hundido los turistas viciosos, los comerciantes de la salud y la tolerancia de las autoridades que mercantilizan la vida humana, y quiere que la salven de la superficialidad idiota de sus jueces ocasionales (29-30).

El final cumple con la consigna de una obra de enseñanza; tal vez por la formación del maestro Vizcaíno parece que la intención es enseñar, rematar con una enseñanza que en el texto apela a la moraleja de la fábula y en una ciudad como Tijuana, siempre construyéndose entre dos discursos morales, la enseñanza siempre es esperada. Un texto pues colmado de información, historia, lugares comunes... Tijuana continúa su camino de boca en boca, de quienes llegan, de quienes se regresan, de quienes se quedan y mueren aquí.

Tres páginas del final donde se muestra quizá la defensa del escritor por su ciudad. Un final que pasa del discurso teatral al de la poesía, ofreciendo una declamación sobre Tijuana.

CONCLUSIONES

El texto pertenece al género dramaturgico poco explorado por el escritor; resulta novedoso porque quizá muchos no sabían que existía; carga con el peso de la actividad gestora de su autor, a quien en el mejor de los casos se le relaciona con la poesía. Los años de distancia desde su creación hasta hoy y la nula publicación y por ende distribución, le proporcionan un valor antropológico más que estético. El tono pedagógico resta valor

artístico a la obra si la analizamos dentro del género dramático. Finalmente el peso de Rubén Vizcaíno Valencia trasciende la obra y si en alguna ocasión llega a montarse, lo cual es una de las finalidades del texto dramático, tal vez veamos proyectada la ciudad de los años sesentas, en la que se arraigaba la leyenda de la ciudad de la perdición y que muchos escritores, en las décadas de los ochentas y noventas, explotaron como tema central de una literatura que fue relegada durante muchos años al género regional; en ese momento, tal vez, el texto recupere su propio valor y le proporcione a su autor las mieles del reconocimiento como dramaturgo, cuando queramos hurgar en el pasado de una ciudad a la que dedicó su vida y su obra.

REFERENCIAS

- Corona Padilla, Antonio (s.f). "Desarrollo urbano". *Ciudad*. XXII Ayuntamiento Tijuana. Consultado en: <http://www.tijuana.gob.mx/ciudad/CiudadDesarrollo.aspx>
- Caclini, Nestor García (1990). *Culturas Híbrida: Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Córdoba, Socorro Tabuenca (1997). "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". *Frontera Norte*. Vol. 9, 18, pp. 85-110.
- Valencia, Ruben Vizcaino (1965). *La madre de todos los vicios*. Tijuana: Californidad.

RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA: LA FIGURA DEL AGENTE PROMOTOR CULTURAL. UNA REFLEXIÓN DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA

Gerardo León Barrios

Al reescribir este documento se cumplen, coincidentemente, 25 años de haber conocido al profesor Rubén Vizcaíno Valencia (RVV). La anécdota no está de más, dado que tener contacto con este personaje siempre era una especie de aventura. Francisco Javier Hernández Quezada y yo sabíamos quién era el profe Vizcaíno por múltiples referencias. Una tarde de verano bajábamos al estacionamiento subterráneo del CECUT a tomar nuestros autos, después de haber acudido a alguna actividad, y sobre el paso nos encontramos con una persona que intentaba cambiar la llanta pinchada de su auto, ya había sacado el “gato” y la llanta de extra (o de refacción). Nuestra reacción fue inmediata, nos acercamos a ayudarlo y nos dimos cuenta de quién era. Entre las maniobras para el cambio de llanta entablamos una amena charla como si fuésemos viejos conocidos. Después de este fortuito encuentro, nuestra amistad y cercanía con el gran personaje de la cultura y las artes bajacalifornianas fue todo un viaje de historias y acercamientos a la figura, a la institución, al actor fundamental de la escena cultural (León, 1996). Describo este breve mo-

mento como un antecedente importante que me llevó a pensar, de manera sistemática y desde el ángulo de la sociología de la cultura, la trascendencia de lo que RVV había instituido en el terreno de las artes y la cultura en el estado, y con mayor énfasis en Tijuana. Un promotor cultural visionario cuya trayectoria personal y profesional fue decisiva en lo que ahora es la promoción cultural en esta ciudad.

I. OFERTAS, PÚBLICOS Y AGENTES. ANTECEDENTES DE UNA MIRADA REFLEXIVA

La ciudad de Tijuana es una realidad por demás compleja, un espacio social y geográfico en el que se han gestado y desarrollado diversas prácticas culturales durante la trayectoria del siglo XX y siglo XXI. Estas prácticas culturales han ido sedimentando, cotidianamente, significados sociales contruidos por los sujetos que habitamos esta frontera, y que son la interpretación y representación del entorno y de las relaciones con otros. Es el caso del campo de Las Artes y la Cultura, ámbito que nos interesa comprender desde la figura del promotor cultural, el profesor Rubén Vizcaino Valencia, a quien consideramos establecer procesos de legitimación de esta práctica especializada en mediar entre artistas y públicos culturales.

La investigación nacional, de la cual se derivó este estudio, Formación de las ofertas y públicos culturales en el siglo XX (FOCyP) fue una investigación auspiciada por el Seminario de Estudios de la Cultura (SEC) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA),

entre 1992 y 1993, bajo la responsabilidad del doctor Jorge González, en ese entonces investigador del Programa Cultura de la Universidad de Colima (González, 1994).

Esta investigación tuvo como objetivo central producir información básica, descriptiva y exploratoria sobre nuestra dinámica social a partir de la teoría de los campos de la sociología de la cultura del francés Pierre Bourdieu. La información alimentó al Sistema Nacional de Información sobre Cultura (SNIC) del mismo CNCA. Por lo tanto, la generación de conocimiento se enfocó describir los procesos sociales y culturales de México a lo largo siglo pasado, sistema de información que fue detonador para pensar y preguntar, de manera más aguda, consciente y crítica sobre la realidad social. Con este estudio se pudo conocer cómo se ha configurado la manera en que los mexicanos construimos relación entre cierto tipo de prácticas, productos y ofertas que nos definen culturalmente mediante el acceso, el uso y el significado producido por instituciones especializadas y que conoceremos como *oferta cultural*, que de acuerdo al proyecto general se dividen en ocho *campos culturales especializados*:

- El campo especializado en el sentido “numinoso” o espiritual de la vida: el **religioso**;
- El campo especialista en la “formalización” de los conocimientos a través de instituciones especializadas: el **educativo**;

- El campo que determina las concepciones de los “sano”: de la **asistencia** o **salud**;
- El campo encargado de los *metalenguajes*, es decir en de la edición y transmisión colectiva de mensajes a través de los medios de comunicación: el de la **difusión colectiva**;
- El campo que define hábitos alimenticios: el de la **alimentación**;
- El campo especialista en los servicios del consumo y del **abasto**;
- El campo encargado de ofrecer el sentido lúdico de la vida en el espacio urbano: el de la **diversión**.
- El campo especializado en definir el sentido de la vida a través de “lo artístico”, “lo culto”; también especialista en preservar y difundir las Artes y el patrimonio histórico y cultural: el campo del *Arte* y *La Cultura*.

Esto se logró mediante su estrategia metodológica múltiple través de cuatro tecnologías de investigación (encuesta, cartografía, historia oral, historias de vida e historias de familia), mismas que hicieron posible tener una visión y descripción “densa” sobre la complejidad de la cultura mexicana en un proceso de larga duración, en este caso, en el transcurso del siglo XX.

Esta investigación se realizó también en Baja California en la ciudades de Mexicali y Tijuana, haciendo un recorte al objeto de estudio, en el caso del análisis de

la promoción cultural en Tijuana, y se decidió no describir públicos y prácticas, sino focalizar la mirada en *agentes* del campo, particularmente a los agentes promotores de la oferta de las Artes y La Cultura, guiado por las siguientes preguntas:

¿Qué define culturalmente a un promotor del campo del *Arte* y *La Cultura*?

¿Qué tipos de agentes promotores existen en el campo?

¿Qué prácticas culturales realiza un promotor cultural?

¿Cuáles son los significados, valores y formas de relación de los “promotores de cultura” en el campo?

¿Cuál es la relación y posición social que tiene un “promotor de cultura” en el campo?

¿Cómo ha cambiado la práctica de la promoción cultural en relación al surgimiento del campo?

¿Cuál ha sido la presencia de la oferta del campo del *Arte* y *La Cultura* en Tijuana en la que el promotor ha desarrollado su práctica cultural?

Con esto buscó recuperar el sentido de las acciones, prácticas y significados de los individuos que se encargan de *promover* lo que el campo define como el *Arte* y *La Cultura*. Así, consideramos importante indagar al interior del campo y conocer las relaciones de producción, difusión y legitimación de las prácticas de la promoción de los agentes encargados de poner en circulación el sentido social de dicho campo.

II. LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA.

DE LA IDEA CLÁSICA AL CONCEPTO SOCIOLÓGICO ESTRUCTURAL DE CULTURA

Recuperamos el concepto de cultura, en principio, desde el marco interpretativo de John B. Thompson (2002) para observar de qué manera conciben la práctica y a qué referente empírico se aluden los agentes promotores cuando refieren su práctica a La Cultura, es decir, a partir de esta idea se definirán las concepciones bajo las cuales los agentes promotores realizan la práctica cotidiana en el campo.

Comúnmente, en el ámbito de las Artes se hace una constante referencia a la cultura para hablar de todo lo que tiene que ver con este campo. Todas aquellas prácticas, discursos, bienes materiales, así como sus respectivas maneras de acceder a estos elementos, son considerados como actos, actividades y objetos culturales. Se hace constante referencia a la “Cultura” cuando se posee una obra de arte o se presencia una exposición plástica, se asiste a un concierto de música o a una conferencia, se compran y leen libros, se conoce la historia y, de manera más específica, cuando se dan a conocer un público estas actividades y objetos que definen una particular manera de ver y entender al mundo desde lo artístico, es promover y difundir La Cultura. Por lo tanto creemos necesario empezar por definir lo que entendemos por “cultura”, ya que hablaremos de los promotores de Cultura desde la “cultura”.

Entramos así a un debate interesante sobre cómo

los agentes del campo se refieren de manera constante a *La Cultura* como al conjunto de actividades, productos y actores meramente “artísticos”. Después de aclarar primeramente la noción de *La Cultura*, creemos necesario ubicar nuestro marco conceptual en la sociología de la cultura del pensamiento sociológico de Pierre Bourdieu (1990, 1995, 1996), en un segundo momento, desde el cual pretendemos entender la formación y práctica de los actores encargados de poner en común los bienes y prácticas culturales del campo de las Artes y *La Cultura* a partir de una perspectiva sociológica.

El interés de este marco es comprender desde qué lugar y composición social los agentes promotores tienen importancia para la legitimación del campo de las artes y la cultura, es decir, conocer quiénes —socialmente de qué elementos están compuestos para que se hayan definido como promotores y no como creadores, o público— son los especialistas en poner en circulación el capital específico del campo. Para ello revisamos los cuatro marcos de comprensión que hace

LA CONCEPCIÓN CLÁSICA

Gestada en Europa, alimentada por la tradición del pensamiento griego que desarrolla la idea de civilización. Es en el seno de críticas y debates en torno a lo que es civilización y lo que no es, cuando se empieza a emplear la palabra cultura como sustantivo entre el siglo XVIII y el XIX, y que más adelante se extiende el desarrollo de su aplicación y uso en Alemania.

Encontramos entonces que aquellas ideas que dis-

criminan y diferencian elitistamente, pues el efecto que tiene elaborar significados a partir de que la cultura es sinónimo de civilización, educación, buena moral y costumbres y un comportamiento no irracional y desenfrenado.

La concepción de cultura en su definición clásica tiene sus raíces en la idea del *cultivo de la tierra*, idea que después se trasladó para definirse como el *cultivo de la mente humana* mediante actos en los que se involucraba el engrandecimiento y acumulación de conocimientos y que, por lo tanto, esto aseguraban un desarrollo espiritual y moral, por consiguiente, se tenía cultura. Esta noción etnocentrista se utiliza también para definir que es “culto” a aquel que se ha acercado y tiene las disposiciones para disfrutar una obra de arte o una obra eruditas con el fin “salvar” al hombre de esas actitudes fuera de control, salvajes, sin conocimiento y enriquecimiento espiritual de lo que hacen y viven. La idea se vincula directamente con aquellos preceptos franceses del romanticismo y la ilustración y que privilegian a los que son, por un lado artistas y, por el otro, a los que se acercan a cierta obra de arte e intelectual, es decir, son públicos en el ámbito artístico. En este sentido, las actividades de los que están inmersos en el campo de la cultura es dotar y ofrecer que se acerque el pueblo o masa “inculta” a obras de arte y a las llamadas actividades culturales, que son, desde esta visión, formar “cultura”.

Es así que al argumento de definir esta concepción es, además de preexistente, utilizado con mucha frecuencia por todos aquellos que tienen algo que ver

con el campo y que se dedican a ello. Esta concepción mueve a gran parte de los sujetos sociales que asisten a actividades, eventos y objetos denominados culturales como exposiciones, lecturas, conciertos, libros, pinturas, fotografías y demás. Podemos decir que este concepto ha enraizado como discurso social a partir de que las actividades que han desarrollado las instituciones educativas y que ha tenido un efecto de seguir y hacer lo que es real, lo que vale, lo que enseña y lo que cultiva.

Como podemos ver, esta idea de Cultura responde más una manera de organizar y definir el mundo desde la perspectiva tradicional y que se ha generalizado en prácticas y discursos, a diferencia de la siguiente concepción, que tiene que ver más con un objetivo científico que abreva en la especialización y división de las disciplinas científicas de lo social, las naturales y la humanidades.

LA NOCIÓN DESCRIPTIVA

Podemos decir que esta es una idea difundida y legitimada por algunas instituciones del estado también en la actualidad. Centran su atención, bajo esta mirada, a lo que se le llama el folclor de los pueblos.

La *concepción descriptiva* responde en gran parte a los estudios antropológicos de los países europeos más poderosos del siglo XIX, Francia e Inglaterra, pues nace con el surgimiento de la disciplina antropológica como búsqueda de respuesta a las grandes preguntas que tenían sobre éstos países sobre sus colonias. Como su nombre lo dice, los estudios antropológicos se basaban

en la descripción de los otros, es decir, de los colonizados con el fin de tener más control y buscar formas de imposición hacia estas sociedades no europeas. La técnica utilizada para estas descripciones es la etnografía, que nace con el fin de hacer este tipo de estudios de manera científica buscando conocer en su totalidad los conocimientos, creencias, arte, las costumbres, los utensilios, normas y formas de organización de estas otras sociedades. Así, de manera científica, la catalogación y jerarquizaron de los elementos que componen a una sociedad eran estudiados para comprender su “cultura”.

Haciendo una pequeña variación acerca de esta concepción que definió Taylor, que define a la cultura como todas aquellas necesidades que el ser humano busca satisfacer, así el objeto de estudio era conocer y comprender la relación de objetos que sujetos sociales produjo con el fin de sobrevivir satisfaciendo sus necesidades. De esta manera, la búsqueda de la satisfacción de necesidades, la organización y los objetos en sí, son meros elementos que sirven para pensar los fenómenos culturales. Hacer descripciones a partir de estos elementos era entender culturalmente a esa sociedad.

El planteamiento descriptivo se centra más en el estudio de los elementos culturales y no en hacer una reflexión de qué se entiende y que no por cultura. En esta concepción se han enclaustrado gran parte de los estudios antropológicos de la cultura indígenas, buscando desentrañar, conservar, y así evitar el contacto con otro tipo de elementos que tiene que ver con sociedades modernas. Su fin es mantener (tanto en sus pro-

cesos metodológicos como en su fin último del estudio) intactos los orígenes de esas “culturas”.

En esta noción podemos encontrar, aunque en menor medida, un modelo de promotores culturales que buscan el rescate, reforzamiento, revalorización y conservación de sus elementos culturales. Así también se centran políticas culturales institucionales que, bajo esta línea, se dan a la tarea de administrar los recursos para a rescatar y conservar las raíces indígenas como símbolo de la “verdadera” cultura, la que existió, la que fue pero se le ha impuesto otra.

Otro elemento importante por destacar es la concepción de aquellos promueven en forma menos académica las raíces y que podemos conocer como folcloristas, quienes apuestan más por la inmovilidad que por el dinamismo en la vida cotidiana moderna de las sociedades indígenas.

LA NOCIÓN SIMBÓLICA

Otra noción antropológica que propone Thompson es la *concepción simbólica*, y es, en palabras del mismo Thompson, de la que retoma elementos para elaborar su cuarta propuesta, que es la que abordaremos en párrafos posteriores y la que sustentará teóricamente el concepto cultura en esta investigación.

La concepción simbólica parte de la premisa de que una de las características que nos distinguen como seres humanos es que construimos lenguajes que nos permiten comunicar elementos a los que les hemos construido significaciones, símbolos, es decir, configuramos un

lenguajes por medio del cual nombramos todo aquello a lo que le damos significados —ya sea lingüísticos y no lingüísticos— a objetos, acciones, sentimientos y demás elementos que compartimos socialmente.

El uso de símbolos y la conciencia del uso de éstos —una de las cualidades que nos definen como ser humano—, se elabora a través de la destreza mental que desarrolla y utilizamos para simbolizar y darnos cuenta de lo externo, lo que está afuera de nuestra interioridad y que dentro de ella le damos un nombre, y por lo tanto, un significado. Esto es lo que podemos llamar simbolizar.

Parte de esta concepción se aleja de conocer leyes y apuesta más por la interpretación, busca mediante las premisas antes descritas, entender esas simbolizaciones por medio de observaciones, por lo que podemos decir que su objeto es interpretar los significados. Esta idea ha sido trabajada y puesta en el escenario científico por el antropólogo Clifford Geertz, quien es el autor más representativo de esta disciplina de las ciencias sociales. La importancia de su propuesta radica en que el antropólogo busca interpretar significados ya interpretados en los social, es decir, una interpretación de segundo orden que trata de entender (de manera descriptiva) las capas o estratificaciones de significaciones que son producidas, usadas y entendidas en el seno de la vida cotidiana y que conocemos cuando la nombramos, cuando llevamos a la práctica ciertas acciones y objetos y que se comunican entre sí. Es desde esta posición que la tercera concepción entiende por cultura.

En resumen podríamos decir que el analista de la

cultura, en este sentido, busca de manera sensible descifrar para describir significados de formas de vida y que tiene de por sí un significado e interpretación previamente elaborado en el discurrir de quienes viven la vida cotidiana en un nivel del sentido común. Esta noción presupone de entrada un mapa metodológico que para el indagador de la cultura requiere de estar ahí, conocer, ver y sentir esos significados que se entienden, valen y viven en el lugar o en cierta sociedad. En otras palabras, es estar ahí y fijar situaciones que contengan un significado, que guarden un matiz simbólico de primer grado, pues ya esta segunda observación se define por sí sola como de segundo orden.

Pues bien, hemos hecho una breve descripción de tres principales conceptos de cultura que, recapitulando, el primero nos ayudará a conocer una apreciación nacida en el etnocentrismo europeo, elitistas y que claramente define productos y actividades artísticas, pero también, nos ayudará a comprender ese efecto que tiene el campo de definir y producir su discurso social basada en esta concepto. El segundo concepto, que se acerca a una manera de definir sociedades, pertenece más a estudios antropológicos de sociedades indígenas, rurales y que pretende conservar o enmarcar las tradiciones, costumbres y demás actividades y objetos de sociedades indígenas. Un tercero, que es ya una elaboración científica que pretende comprender sociedades desde su propio lugar de producción cultural.

LA CONCEPCIÓN ESTRUCTURAL

La concepción *estructural*, como se conoce esta noción, mueve y define epistemológicamente el programa teórico-metodológico de este estudio. Vale aclarar que, según nuestros intereses, es adecuado para entender la cultura. Es una propuesta y apuesta de conocimiento desde una perspectiva más abierta desde la antropología y la sociología para esta ruta de indagación. Es, en otras palabras, un guía y forma de mirar lo que vamos conociendo y construyendo en como objeto de análisis. Estamos hablando por lo tanto de metodología y cultura, acción indagadora y manera de observar los que estamos construyendo de manera hologramática. El programa metodológico está compuesto por nuestro marco de preguntas y sus respectivas formas de asechar las preguntas.

Podemos empezar por decir que la noción *estructural* de cultura se ubica fuera de las acepciones referentes al estructuralismo, conocido este como la corriente teórica francesa que se encarga de estudiar la estructura y composición de textos.

La concepción estructural, por el contrario, se aleja de la idea de constreñirse al interior del “textos” o de cierto hecho social o fenómeno cultural, entendido a este como las formas de producción y reproducción simbólicas de un grupo social.

Estudiar fenómenos culturales desde la noción *estructural* nos permite hacer una estudio cultural conociendo cómo se constituyen significativamente hechos y prácticas sociales, así como entender su contexto desde donde se producen las formas distintas formas sim-

bólicas a estudiar, es decir, conocer los procesos y sus ámbitos de construcción en que ciertas formas simbólicas son producidas. De esta manera es que la noción estructural nos permite acercarnos a los procesos y sus formas de elaboración y construcción en sus contextos estructurados socialmente, entendiéndolas en sus formas simbólicas *intencional, convencional, estructural, referencial y contextual*.

Las formas simbólicas comprenden un amplio espectro de fenómenos sociales significativos como son gestos, rituales, enunciados, textos, programas de televisión, ser devoto de alguna religión, hábitos de alimentación y de vestido, obras de arte, visitas a exposiciones, asistencia a conciertos de cualquier tipo de música y a obras de teatro, así como también formas en que ciertos sujetos se especializan en ámbitos específicos y su formas de relación que se construyen en la vida cotidiana.

La forma simbólica intencional se refiere a todas aquellas expresiones producidas por un sujeto pensando en un destinatario (Ríos), es decir tiene el objetivo de hacer entender lo que explicitó; vale aclarar que el objeto de entender la intención como la acción de un sujeto no quiere decir que todo lo producido y expresado, ya sea en su forma lingüística, no quiere decir que lo ha hecho siempre de manera intencional para que alguien los capte, sino más bien que el haberlo producido tuvo la intención por ese hecho también. Es pertinente aclarar que el significado con el cual fue producida dicha forma simbólica puede tener diferentes lecturas, todo depende

de varios factores que lo determinan, esto es que si el actor social produjo un comentario o acción en cierto lugar y tiempo, no significará lo mismo para otro lugar y tiempo diferente.

La característica *convencional* se relaciona en esencia con la del significado del aspecto *intencional*, pero matiza su concepto proponiendo tomar en cuenta que toda producción, uso e interpretación de formas simbólicas lleva consigo la utilización de reglas, códigos o convenciones de diferentes tipos que permean toda acción y comunicación entre individuos. Estos código y convenciones son usadas de manera práctica, es decir, no se tiene pleno conocimiento y conciencia de estas pero su pragmaticidad le hace tener sentido de aplicación y acción cada vez que se le necesite. Giddens (1993:81) hace alusión a esta idea de accionar y llevar a la práctica situaciones sociales entre individuos con una capacidad de destreza “competente” que nos hace ser unos “teóricos sociales prácticos” utilizando los elementos indispensables de manera espontánea.

LA CULTURA DESDE LA TEORÍA DE LOS CAMPOS

Una de las categorías conceptuales que guiará este estudio para comprender formas de organización y acción en la vida cotidiana es la de *hábitus* elaborada por Bourdieu (1990:154; 1995:267). El concepto nos permite observar y entender cómo ciertas acciones organizadas y realizadas por una incorporación de destrezas, conocimientos, habilidades y disposiciones que el actor social han incorporado en un periodo de vida, más o menos

largo, es lo que podríamos llamar un *hábitus*. Es un tipo de destrezas, habilidades, conocimientos que hemos incorporado corporeamente y cognitivamente hasta llegar a parecer que las traemos de manera innata en nuestras formas de accionar y actuar. En otras palabras, el *hábitus* es un sistema de esquemas —producto de diferentes condiciones y productor de condiciones— generadores de prácticas y de formas de percepción de las mismas.

El *hábitus* es reconocido o codificado —según la noción *convencional*— por otros actores que tienen a su vez la posibilidad de calificar el uso de éste en un espacio determinado.

Podemos decir que la categoría de *hábitos* es una elaboración más completa y compleja de lo que venimos describiendo como la codificación y decodificación en un espacio y tiempo social predeterminado.

El aspecto *estructural* nos habla de que toda forma simbólica es una elaboración que presenta una “estructura articulada”, esto es que se componen de elementos que tienen relación entre sí y que podemos analizar como elementos propios o internos de las formas simbólicas. Estos elementos se pueden analizar como un conjunto de dentro de un sistema interrelacionado (que existen independientemente de cualquier pero que son producidos en formas simbólicas particulares). Es a partir de estos rasgos estructurales y elementos sistémicos de los que se construye el significado que transmiten las formas simbólicas.

La cuarta característica, o *referencial*, se refiere a las formas simbólicas construcciones que tienen un signi-

ficado y que, por lo tanto, representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo y que podemos entender por lo que va más allá de lo lingüístico, que requiere del ejercicio y sensibilidad que vea más allá de lo aparente, de lo que se dice o representa con el acto de nombrar o enunciar cosas, acciones, hechos. Dice algo acerca de algo. Esta noción tiene una estrecha relación con el siguiente aspecto, el *contextual*, mismo que define y ayuda a sobrepasar límites de las otras cuatro características; este es una de las características más importantes de la propuesta de Thopmson, pues da énfasis especial al contexto y procesos socio históricos en los que son producidos y recibidas las formas simbólicas.

El énfasis en este aspecto nos permite observar que la producción de prácticas, discursos y acciones son realizadas bajos ciertos momentos y espacios, por medio de los cuales se está definiendo la forma simbólica específica y que, a su vez, aquellos que la interpretan en el mismo espacio y tiempo comparten el mismo tipo de recursos para hacerlo. Las condiciones tiempo-espaciales de producción, recepción, valoración, suponen que las formas simbólicas que están en juego son usadas y reproducidas con cierto valor simbólico, es decir, toman el significado de quien las recibe apropiándose de ellas.

Es en esta último punto, de las formas simbólicas, desde donde podemos pensar y observar la producción simbólica y de prácticas en el campo del Arte y la Cultura, específicamente la producción de sentido en la práctica de los promotores.

A nuestro parecer es importante considerar esta

categoría para describir y entender cómo un promotor genera formas de interacción social dentro del espacio social en el interior del campo (Galindo, 2011). Hemos mencionado varias veces la noción de campo, y es aquí donde creemos necesario poner en claro qué entendemos por *campo* conocido también como *campo cultural*, noción también elaborada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Un *campo* es un espacio social que tiene como fin producir, preservar y difundir una específica manera de ver y entender la vida y el mundo social a través de sus sujetos sociales especializados, también llamados *agentes especializados*, que guardan una serie de “relaciones objetivas” y lucha de posiciones para producir y reproducir, en distintos lenguajes y prácticas, esa concepción particular de valorar la vida y el mundo. El aseguramiento de la vida y existencia del campo radica en la puesta en circulación de los productos, discursos y prácticas y que se le llama *capital cultural específico*. Todo campo mantiene a su vez una serie de relaciones desiguales entre diferentes instituciones —y sus agentes— con el interés de ganar, en un juego donde se comparten leyes específicas, el *capital cultural específico* que le da legitimidad al campo; este *capital cultural específico* es lo que llamamos las formas de generar producir, reproducir y difundir las visiones y valoraciones del mundo.

Todo *campo* se compone de agentes especializados, instituciones, prácticas, ofertas culturales y públicos culturales. Con la idea de *campo* pretendemos hacer explicables los distintos niveles de la realidad social que nos interesa conocer y que es la promoción del cam-

po de las Artes y la Cultura como “operaciones —según Bourdieu— necesariamente unidas” (Bourdieu, 1995: 318); y conocer —de manera descriptiva— la estructura interna del campo a partir de la práctica de la promoción.

Estas operaciones, que implican de alguna manera el punto de vista del autor, delinean metodológicamente el objeto de estudio, así también, exige el acercamiento a partir de una tipología de agentes promotores —definidos por la práctica dentro del *campo*— como sujeto/objeto de este estudio.

La noción de *campo* debe comprenderse entonces como el espacio social estructurado en el que están puestas en escena relaciones, desiguales y en lucha constante por una competencia de posiciones entre agentes especializados en diferentes procesos de legitimación en la manera de construir, preservar y promover el sentido social de la vida y del mundo, en este caso una definición de la vida y del mundo a través del Arte como una oferta (o *capital cultural específico*) de objetos, discursos y prácticas, por ejemplo de obras intelectuales, de prácticas y rituales artísticos como exposiciones, presentaciones de obras, etcétera; es decir, con bajo una visión de alta cultura.

Entenderemos como a agentes especializados a los sujetos sociales que son especialistas (que tienen habilidades y disposiciones para realizar cierta práctica o acción, que tiene un *hábitus especializado*) en la producción de discursos y prácticas, y que a su vez generan relaciones, en el campo del Arte y la Cultura como una oferta cultural especializada. Los promotores, en este

sentido, son agentes especializados en la puesta en circulación, hacia la sociedad, de los productos, discursos y codificaciones culturales de dicha especialidad en un momento histórico determinado.

Las prácticas son todas aquellas acciones y actividades, y sus correspondientes interpretaciones que, con la oferta cultural, se relaciona el campo y el universo del público, para quien supuestamente —pues comúnmente el público del campo del Arte y la Cultura son sus propios agentes creadores y promotores— son elaborados los específicos discursos específicos del campo. Los públicos como los agentes sociales tienen el *hábitus* necesario, pues han incorporado las disposiciones que les permiten evaluar, apreciar, disfrutar y valorar la oferta cultural específica del *campo* en un momento histórico específico. Toda *oferta cultural* es la creación de productos y prácticas que está disponible dentro de un espacio y un tiempo sociales determinados con valor simbólico dentro del campo.

Así, cada campo, en particular el del Arte y La cultura, mantiene una vida social interna, que es definida por normas y leyes particulares de estructuración y ordenación, donde *hábitus* y el *capital cultural* se ponen en escena para definir las posiciones, la estructura.

De esta mena, el campo del Arte y la Cultura produce, preserva y difunde su *capital cultural específico* y lo pone en circulación a través de prácticas y agentes específicamente confeccionados dentro del mismo y aquí nos centraremos en los agentes promotores, pues estas estrategias de lucha y definición, de valoración y

estructuración, son en buena parte mediadas por estos agentes en estrecha relación con las instituciones, agentes creadores, prácticas y ofertas culturales.

III. RUBÉN VIZCAÍNO VALENCIA Y LA PROMOCIÓN LA CULTURA Y LAS ARTES EN TIJUANA

El desarrollo social y cultural de la ciudad, así como de sus propios agentes, tuvo que pasar por procesos de especialización de prácticas para generar y poner en circulación la definición de lo que es lo artístico, entendido también como un *capital cultural específico* de la oferta del campo.

A principios del siglo XX, la consolidación de algunos campos en Tijuana permitía el acceso y disfrute a ciertas ofertas y bienes culturales, productos y discursos sociales que tenían que ver más con el crecimiento temporal-espacial de la ciudad, es el caso del campo de la diversión, de la alimentación, del turismo, principalmente. Poco a poco el equipamiento cultural de la ciudad hizo pertinente la relación con otras ofertas y prácticas (Galindo, 1994).

Los sucesos históricos y sociales que acontecieron alrededor de la ciudad repercutieron en el sistema de luchas entre los campos que estaban social e históricamente mejor establecidos, pero también, frente a los que empezaban a generar su propio *capital cultural*, es el caso del campo de la Religión y la Educación.

La práctica de la promoción de Las Artes y la Cultura en Tijuana, en la que el profesor Rubén Vizcaíno Valencia fue fundador y precursor, poco a poco se fue

colocando en mejor posición dentro del campo, por lo que sus actividades y puesta en escena de su *capital cultural* y *habitus*, generaron el tipo de prácticas culturales que definieron, de manera muy concreta, el oficio del promotor dentro del campo en Tijuana.

Las prácticas culturales de la promoción fueron conformando el tipo de *capital cultural específico* en la escena de lo público, con el objeto de generar y definir, ante la presencia y posición desigual con otros campos, la específica forma de interpretar, valorar y darle sentido a la vida a partir de lo “artístico”. En este sentido, muchas de las acciones de RVV relacionadas con estas prácticas produjeron una especialización e institucionalización de la propia oferta en el *campo*. La comprensión de estas prácticas de especialización fueron posibles en un proceso de *larga duración* (Braudel, 1995). Esto es, el desarrollo de la actividad de la promoción cultural ha sido resultado de un proceso histórico y social que instauró prácticas en un sistema de luchas por la legitimación, preservación y difusión de los diferentes discursos, productos y prácticas, de ese *capital cultural específico*, que no necesariamente pertenecía a los agentes artistas.

RVV Y LA PROMOCIÓN CULTURAL. UNA TIPOLOGÍA NECESARIA

Como hemos mencionado, la intención de análisis es comprender cómo se configuró la práctica de la promoción de la cultura en Tijuana y el lugar que ocupó la labor de promotor de RVV. El capital cultural específico con el que se conformó la oferta también configuró un

cierto tipo de *habitus* en el público, que dio como resultado formarlos como públicos al crearles disposiciones y gusto para relacionarse con el arte y la cultura. En esta serie de actividades o *prácticas culturales* que mediaron la oferta entre público constituyeron la estructura de un ámbito hasta antes desapercibido en promover y difundir las actividades y bienes culturales, y donde RVV logra instituir como el rol de quienes se encargan de poner en circulación el capital cultural específico del campo. A estos agentes se les reconoce —por su posición estructural y *hábitus* dentro del campo— como “promotores de cultura” (León, 1995:55).

Desde esta perspectiva, entendemos como promotores a los agentes especializados en realizar todas aquellas *prácticas culturales* que el campo necesita para poner en escena, frente a otros agentes —o *red de relaciones objetivas* (Bourdieu, 1995:342)—, campos y frente a una diversidad de públicos, aquello que define el propio campo como su oferta cultural. Esto fue posible dado que como agente promotor RVV tenía ya en su haber una serie de disposiciones incorporadas y adquiridas —un *hábitus*— en una trayectoria de vida y que funcionaron de manera práctica para institucionalizar acciones muy concretas, reconocidas por las leyes del campo, para que se le identificara como un “promotor”.

Con fines de trascender la explicación desde el sentido común, desde la *doxa*, sobre lo que es ser un “promotor de cultura”, hacemos una diferencia y clasificamos a esta práctica por el tipo de agente a partir de una serie de actividades y especificidades explicables si

las observamos en relación dentro del espacio social y el *hábitus*, *capital social* y *capital cultural* que definen su posición de lucha en el campo frente a otros agentes.

Un agente promotor se ha construido desde tres tipos de *prácticas culturales* que creemos lo estructuran y definen al interior del campo, que son tres categorías: *promotores*, *promotores difusores* y *promotores comunicadores* (*periodistas*).

Definimos por agentes *promotores* a todos aquellos actores sociales especializados —aunque no siempre de manera legítima— que ponen en acción su *hábitus* y *capital cultural* con el fin de invertir dentro de la estructura del campo, de manera objetiva y simbólica, haciendo actividades para incentivar y generar, dentro de los espacios sociales, las condiciones adecuadas para la producción de bienes culturales —materiales y simbólicos— que son reconocidos dentro del campo. En este tipo de agente es donde ubicamos la figura de RVV.

Los agentes promotores *difusores* los entenderemos como aquellos agentes que activan su *hábitus* y *capital cultural* dentro de instituciones culturales llevando a cabo *prácticas culturales* inter campales con el campo de la edición —o de los medios de comunicación— con el objeto de “difundir”, esto es dar a conocer a un público a través de los medios de comunicación, todas aquellas actividades y bienes culturales que estos espacios sociales —la mayoría de las veces, dependencias de alguno de los tres niveles de gobierno— que generan dentro del marco de su política cultural y que podemos entender como la oferta del campo.

Y finalmente, los agentes promotores o periodistas, quienes tienen una relación inter campal de manera más precisa, pues éstos ponen en práctica su *hábitus* periodístico y generan prácticas culturales desde los medios de comunicación buscando difundir o representar en los medios todas aquellas actividades y productos propios del campo.

Estas tres categorías nos sirven para entender que la “promoción de la cultura” no se puede explicar simplemente por actividades de promoción, sino más bien, y a favor de una descripción más compleja, la actividad de la promoción tiene por lo menos tres diferentes especificidades prácticas, mismas que describiremos para entender la configuración de la promoción a partir de su *capital cultural*, *hábitus* y relaciones intra campales con los otros agentes–artistas.

En este sentido, consideramos necesaria la descripción de las prácticas del oficio mediador de la cultura legítima para conocer los esquemas de valoración, elección y disposición puestos en práctica por agentes especializados para que esta oferta entre en circulación y el público tenga acceso a ella por medio de los sujetos especializados que llamamos promotores, difusores y comunicadores. La labor de RVV como un agente promotor que instauró significativamente los elementos de la estructura del campo gracias a las estrategias de legitimidad desde la promoción de los productos (discursos, bienes culturales artísticos, conformación de públicos) propios del campo.

RVV EN LA PRÁCTICA DE AGENTE PROMOTOR

En este apartado se analizan la importancia de la labor de RVV como promotor en cuanto a la configuración del campo de las Artes y la Cultura a partir de un trabajo con su historia de vida. La trayectoria de vida, a través de la narración oral con historia de vida nos parece una herramienta fundamental para comprender el sentido de la vida social de los actores (Bertaux, 1989; Aceves, 1996). De esto hemos derivado en ubicar cuatro componentes de la constitución de la figura de promotor cultural de RVV, y que son:

1. La configuración del perfil de promotor
2. La acción de la promoción por categoría
3. La promoción y otros agentes del campo
4. La posición de los promotores en el campo

Estos componentes describen cómo toda la empresa de promoción cultural que desarrolló RVV a lo largo de su trayectoria configuró en mucho lo que ahora son las Artes y la Cultura como institución en Tijuana.

RVV UN HABITUS DE PROMOTOR NATO

La actividad de la promoción de RVV es comprensible sólo si se le ubica en una relación de diferencia, alteridad, oposición con lo que el campo poco a poco definió y legitimó como una acción especializada frente a estos son los creadores o artistas.

La acción del agente promotor se define en el campo

por sus acciones, por la destreza que pueda tener para desarrollarlas, es decir, poner en práctica su *hábitus* para practicar habilidades y establecer redes de relaciones con agentes del campo y saber qué agentes del campo son simbólicamente más importantes; por otro lado el *hábitus* habla de su condición que es distinta a la de los artistas. Podemos aquí precisar dos puntos: todo agente se relaciona con el campo porque pone en circulación por lo menos cierto capital cultural objetivado, esto es, lleva acabo prácticas de creación, aunque su carácter de promotor no se diluya; y dos, pretende, mediante esta práctica tomar cierta posición en el campo.

Se puede considerar que RVV, como agente promotor, llevó a cabo prácticas culturales en las que la oferta del campo dependió en mucho de estas acciones, tanto de los procesos y secuencia de actividades para que el campo cumpliera con su función de legitimación, de reconocimiento social como promover (en el sentido categórico más general, es decir, cuando se promovieron, difundieron y comunicaron) todas aquellas actividades y acciones de los agentes creadores.

La labor del agente promotor, como la fue la de RVV tiene una serie de objetivos que cumple a través de actividades que correspondieron a un tipo de organización social del campo llevadas a cabo bajo la concepción de cultura tradicional, donde promover la cultura es básicamente hablar, hacer, conceptualizar, entender el mundo a partir de la idea clásica, elitista, aristocrática de la cultura. El reforzamiento de esta concepción, en el caso del trabajo de RVV como agente promotor, fue

producto de la trayectoria social muy relacionada con el ámbito pedagógico formal y escolarizada.

Si consideramos que RVV, como agente promotor de la cultura, fue un actor social que tuvo acceso bienes culturales del campo en Tijuana como: libros, obras plásticas, conciertos de música clásica (o música clásica reproducida), obras de ballet y teatro, cine de arte, historia, ciencia, conferencias, lecturas, exposiciones, inauguraciones, todo ello lo realizó, en muy buena medida, diferenciando todo lo que es la cultura popular, bajo la concepción descriptiva que proviene de una tradición antropológica (Bonfil, 1987, García: 184). Para el caso de la cultura de masas la oposición fue de la misma manera.

Por otro lado, una buena cantidad de las prácticas culturales del campo de la cultura y las artes, se relacionaban con el sector público (Monsiváis, 1987), pero desde este ámbito la promoción se organizaba de acuerdo a los tres tipos de acciones básicas del sector cultura: Rescatar, que considera Todas aquellas actividades que busquen las raíces e históricas e indígenas. La promoción se configura en apoyar, recuperar, incentivar lo que es la cultura mexicana desde la concepción descriptiva. Apoyar, acción en la cual uno de los objetivos institucionales, de esta manera estos espacios son los ambientes naturales desde donde los agentes promotores (la primera de las tres categorías, el promotor promotor) pone en práctica su *habitus* y busca apoyar a creadores de diferentes maneras: becas, talleres, espacios para el arte, educación artística. Se apoya todo lo que

es la creación artística e intelectual. Difundir, en donde es clara la definición del sujeto. Es aquí donde el promotor difusor se encarga de hacer una mediación con los agentes promotores comunicadores, mediante redes de relación entre agentes, sostienen y ponen en acción estrategias de difusión en la que los medios son unos elementos importantes. Un agente difusor realiza una cadena de actividades que definan la práctica: sostiene relaciones institucionales con los medios, realiza boletines de prensa para cada actividad, organiza conferencias de prensa en eventos importantes, se presenta ante los medios para difundir ciertas actividades. La cadena de acciones está determinada por la cadena de situaciones sociales que el campo esté generando. Esta actividad difunde lo que ya ha sido creado en cuanto a arte. La actividad de difundir tiene un referente empírico que ha sido producto del capital cultural objetivado que se ha formalizado de manera escolarizada. El *habitus* de la práctica de la difusión tiene como referente el del periodismo, y este el de la comunicación en su forma escolarizada. Comunicar, como una de las tareas de uno de los promotores que se relaciona de manera inter campal, principalmente sus acciones están definidas por la relación que guarde con el promotor difusor. Este agente es importante en la estructuración de prácticas de legitimación del campo. El comunicador se encarga de utilizar los diferentes lenguajes de los medios para reproducir el sentido de alguna acción que se realice en el campo. Su *habitus* es especializado en el campo de los medios: narra, crónica, comenta, critica. Entra en interrelación

con el campo cuando se le define como periodista cultural. Sus actividades se definen en las prácticas del campo de Las Artes y la Cultura, así como su red de relaciones sociales con los agentes creadores. El comunicador también está accionando poniendo en juego un capital cultural específico que le ha dado una formación escolarizada de su práctica: la comunicación. Y es desde esa trayectoria social que también se estructura su práctica cultural en el campo de La Cultura y las Artes.

Este trabajo busca trazar los elementos de la composición sociocultural de una figura que funda e institucionaliza la promoción de la cultura en Tijuana. RVV practicó la promoción de la cultura como una actividad que por sí misma instauró otras acciones sociales que estructuraron un sistema de significados y sentidos sociales (Vizer, 2003). De esta manera consideramos que la promoción de la cultura tiene sus procesos de configuración en las ofertas, en las prácticas y en las trayectorias sociales que se han seguido reproduciendo bajo un esquema de acción (válido para el campo) que se define por seguir promoviendo la cultura en su sentido tradicional.

REFERENCIAS

- Aceves, Jorge (1996). *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. México: CIESAS.
- Bertaux, Daniel (1989). "Los relatos de vida en el análisis social". *Historia y Fuente Oral*, 1. pp. 87-96.

Bonfil Batalla, Guillermo (1987). *México profundo. Una civilización negada*. México: CIESAS-SEP.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: CNCA.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructuración del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1996). *Cosas dichas*. México: CNCA/Grijalvo.

Braudel, Fernand (1995). *La historia y las ciencias sociales*. México: Alianza Editorial, 1995.

Galindo, Jesús (2011). *Ingeniería en Comunicación Social y promoción cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales*. Buenos Aires: Homo Sapiens.

Galindo, Jesús (1994). *Cultura mexicana en los ochenta. Apuntes de metodología y análisis*. México: UCOL.

García Canclini, Néstor (1984). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva imagen.

Giddens, Anthony (1993). *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.

González, Jorge (1994). "La transformación de las ofer-

tas culturales y sus públicos en México. Una apuesta y una propuesta a la par in-decorosas". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Año/vol. VI, 18, pp. 9-25.

León Barrios, Gerardo (1996). "78 veces Rubén. Semblanza de Rubén Vizcaíno Valencia en sus 78 años". *El Aleph*, 5.

León Barrios, Gerardo (1998). *De prácticas, cruces y trayectorias sociales. La configuración del campo de la Cultura y las Artes desde los agentes promotores*. Tesis de licenciatura. México: UIA Tijuana.

Monsiváis, Carlos (1987). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia General de México*. México: COLMEX.

Thompson, John B (1998). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la cultura de masas*. México: UAM-Xochimilco.

Vizer, Eduardo A (2003). *La trama (in)visible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*. Buenos Aires: La Crujía.

ACERCA DE LOS AUTORES

Julían Beltrán Pérez.

Profesor de tiempo completo en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UABC. Es Maestro en Ciencias Sociales por esta misma institución. Miembro de la Red de Investigadores de la Frontera, ha participado en varias reuniones internacionales, así como en el Seminario Internacional: “Erotismo y Teatro en la Primera Década del Siglo XXI” (UNED, Madrid). Ha publicado en la *Revista Universitaria* de la UABC y en *La Colmena* de la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente cursa el Doctorado en Teoría Crítica en el Instituto de Estudios Críticos 17, de México.

Francisco Javier Hernández Quezada.

Es Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana. Es Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros “*No está en mis manos escribir sin vehemencia*”. *Autobiografía y picaresca en las Memorias de fray Servando* (FETA, 2003), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos; *Lo mexicano en Paradiso* (CNCA, 2007); *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima* (UIA PUEBLA / SECRETARÍA

DE CULTURA DE PUEBLA, 2011); *Kanji* (CNCA, 2014); *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana* (UABC, 2014); (...) *Historias* (UABC, 2016); *Entornos y periferias* (UABC, 2016) y en prensa *Proyectos de restitución* (UABC). Ha sido becario del CONACYT para estudios de doctorado en el extranjero (2004-2007), y en la actualidad es Investigador Nacional I del Sistema Nacional de Investigadores, así como Responsable del Cuerpo Académico “Literatura, discurso e identidad” (UABC-185) con registro en PRODEP-SEP.

Gerardo Guillermo León Barrios.

Profesor-investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Baja California. Miembro del Cuerpo Académico en Comunicación, Interacción y sociedad (UABC-CA-157). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I, del CONACYT. Doctor en *Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario* por la UNAM y UADEC, 2015; Maestro en Comunicación por el Instituto de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), 2007; y Licenciado en Comunicación por la Universidad Iberoamericana (UIA) Tijuana, 1998. Investigador asociado e investigador titular en diversos proyectos en el área de comunicación, cultura y sociedad. Ha publicado los libros *Huellas de la incertidumbre: migración juvenil a Tijuana. Un acercamiento desde la comunicación sociocultural* (Selección del Libro Universitario UABC, 2012), *¿Por qué no ven lo que no ven? Audiencias de Medios de Servicio Público y Medios Universitarios en Tijuana* (UABC,

2015), *La comunicación como objeto en construcción* (Selección del Libro Universitario UABC, 2016), *Ingeniería en Comunicación Social de la Familia. Apuntes metodológicos* (UABC, 2018), *Ecología mediática y comunicación universitaria* de UABC (UABC, 2019) en preparación, *Ingeniería en Comunicación Social de la Familia. Un estudio de caso en playas de Tijuana* (Colección Editorial Revista Razón y Palabra, 2019). Recientemente ha dirigido los proyectos financiados *Audiencias de Medios de Servicio Público en Tijuana* (UABC 202-2014), *Hábitos de usos de medios digitales para para el desarrollo de alfabetización digital en niños y jóvenes e Tijuana* (2015-2017), y actualmente el proyecto *Comunicación y competencias digitales para el reforzamiento del tejido social a través* (2019-2021) como parte del proyecto de intervención sobre *Alfabetización Digital* para el Sistema Educativo Público Municipal, del Programa del Cuerpo Académico Comunicación, Interacción y Sociedad. Coordinador en Tijuana del Programa de Maestría en Proyectos Sociales (UABC). Miembro nuclear GICOM (Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social).

Víctor Manuel Soto Ferrel.

Estudio la carrera de Medicina y termina actualmente su tesis de maestría en Letras Mexicanas por la UNAM. Es autor de los libros: *Sal de espejo* (Editorial Penélope, 1982), *La casa del centro* (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California, 2000), *Arena oscura* (ICBC, 2015) y *Antología poética 1970-1983. Rubén*

Vizcaíno (CECUT, 2017). Ha obtenido el Premio al Mérito Académico 1995 (UABC) y el Estatal de Literatura 2015 en el género de poesía (ICBC). Es maestro fundador de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, donde imparte las materias Literatura medieval, Literatura de los Siglos de Oro, Taller de Minificción, Literatura oriental, Análisis cinematográfico y Literatura y cine.

Valeria Valencia Zamudio.

Es Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana. Cuenta con una maestría en Lingüística Aplicada por la Universidad de Guadalajara, México, y un Doctorado en Lingüística Aplicada por la Universidad de California, Los Angeles, EE.UU. Su experiencia como habitante fronteriza la ha conducido a estudiar el contacto lingüístico en la frontera México-Estados Unidos, la conservación de lenguas mexicanas en contextos migratorios, el bilingüismo, el multilingüismo, así como a los hablantes de herencia del español y de lenguas indígenas mexicanas tanto en Estados Unidos como en México. En sus investigaciones aborda temas cruciales relacionados con discursos racializadores, ideologías lingüísticas y políticas lingüísticas. Ha publicado artículos en torno al español tijuanense, los discursos racializadores en el cine mexicano, así como sobre diversidad lingüística. En la FHycS ha impartido las materias de: Lingüística, Sintaxis, Semántica, Sociolingüística y Análisis del Discurso.

Este libro se imprimió y encuadernó en diciembre
de 2019 en Ciudad de México.

El cuidado editorial estuvo bajo la supervisión
del Cuerpo Académico

Literatura, discurso e identidad (UABC 185)
y de Miguel Alberto Ochoa García.