

La estridencia y el petróleo: *Panchito Chapopote*

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN. En este ensayo la autora se preocupa por dar a conocer la novela *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza, no sólo como una de las primeras obras que tratan el tema del petróleo sino como un texto humorístico con importantes relaciones con el movimiento estridentista. Por otra parte, su aproximación a la novela abarca el problema de los discursos, el narrador, los tipos de habla reflejados en el texto, y el tránsito del realismo a la estética estridentista.

He aquí como el espíritu de la
incongruencia domina en mí, sobre
la realidad y el suprarrealismo

Luis Marín Loya

1. *Un título acertado*¹

Una de las primeras novelas escritas por mexicanos que tematizan el problema del petróleo en el país es *Panchito Chapopote* (1928) de Xavier Icaza. La originalidad de esta obra ha sido reconocida por Luis Alberto Sánchez (431), Adalbert Dessau (313) y John Brushwood, quien le ha dedicado un excelente comentario ("Las bases" 7).²

¹ La versión actual del presente ensayo se benefició de las opiniones de mis compañeros del Centro de Estudios Literarios (IIF-UNAM), en especial Margit Frenk, Enrique Flores, Lourdes Franco, Ma. Rosa Palazón y Adriana Sandoval.

² Sin embargo, puede afirmarse que *Panchito Chapopote* es una novela poco analizada. Helen Louise Rapp, que hace un interesante estudio pionero

Ubicada por sus editores como novela; como tal, incluida en las bibliografías y visiones panorámicas del género (Brushwood 1987, Carballo, Sefchovich), *Panchito Chapopote* presenta problemas de clasificación: “posiblemente novela”, matiza John Brushwood (“Las bases” 7); y afirma que “es la única que [entre 1925 y 1930] combina las técnicas novelísticas radicales con la protesta social” (1966 345).³

Ciertamente la voluntad de experimentación formal del autor lo lleva a intentar en este texto, a diferencia de lo que ocurre con sus primeras producciones, una difícil conciliación de géneros literarios.⁴

La imbricación de géneros se hace evidente desde el nombre de la obra. A *Panchito Chapopote*, sigue este subtítulo: *Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*. En conjunto, el nombre evoca los de algunas novelas mexicanas decimonónicas y de principios de siglo, que contienen una descripción del tema y el señalamiento del géne-

sobre la novela del petróleo en México, presenta una visión panorámica de la obra de Icaza y da una importancia central a *Panchito*; pero su acercamiento es sobre todo descriptivo. Por su parte, Serge I. Zaitzeff menciona que el autor se proponía reunir en un folleto las reseñas aparecidas sobre *Panchito Chapopote*, pues la novela había despertado “bastante interés entre los críticos de México, Buenos Aires, La Habana, Lima, Madrid y París” (“Los años” 178). La compilación y aun el inventario de tales reseñas está por hacerse.

³ A su vez, Ramón Xirau afirma: “Sus obras no caben dentro de los géneros tradicionales [...] Por lo que toca a los géneros, Icaza ha tenido que inventárselos” (8).

⁴ En el prólogo al segundo texto narrativo de Xavier Icaza, *Gente mexicana* (1924), Daniel Cossío Villegas apunta que entre este libro y el anterior, la novela *Dilema* (1921), se notaba una mejoría notable. En tanto que en *Dilema* “sólo había un descarnado relato de hechos [...] en las novelas que publica ahora, hay ya frutos jugosos y coloreados”. Explica que, en el período entre ambos libros, el narrador estaba fascinado por la técnica: “leía, hacía disecciones, análisis y comparaciones [...] era un verdadero gimnasta de la novela [...] trazaba argumentos y desarrollos o los rehacía. Redondeaba sus personajes, pulía su estilo” (10-11). No obstante la apreciación de Cossío Villegas, los estudiosos de la obra de Icaza señalan que la voluntad de experimentación formal de este narrador no se hace evidente sino hasta la publicación de *Magnavoz* (1926); en tanto que sus primeras obras son de índole bastante convencional (Brushwood 1987 “Las bases”; Rapp 23-25).

ro o subgénero.⁵ En efecto, la segunda parte del subtítulo juega a parecerse a los de cualquiera de estas novelas y se inserta, de paso, en la tradición de las relaciones, practicada por la literatura mexicana desde sus inicios.⁶

Pero la primera parte del subtítulo relativiza a la segunda y le confiere un matiz paródico de los títulos de las novelas mencionadas, sobre todo mediante el adjetivo cuyas múltiples connotaciones desmitifican la seriedad, “tropical”.⁷ La aliteración del título principal, *Panchito Chapopote*, sugiere también un ritmo del trópico; y esta sugerencia, aunada al diminutivo, anuncian un ingrediente central en el texto, el humorismo.

El inicio del subtítulo asocia de inmediato tanto los retablos coloniales de las iglesias mexicanas, como ese género teatral en el cual los personajes son títeres.⁸ En el contexto de la cultura popular mexicana, es asimismo inevitable recordar esos pequeños ex-votos, llamados retablos, pintados en metal, con

⁵ Por citar algunos: *Escenas populares. Cuadros vivos de la clase infima del pueblo mexicano. Novela original de costumbres* (1901), de Pablo Sayas Guarneros; *El triunfo de Sancho Panza (Mazatlán. Novela de crítica social mexicana. Continuación de Tomochic)* (1911) de Heriberto Frías; *Satanás. Novela histórica con el relato de la invasión a Veracruz y el conflicto con la Casa Blanca* (1914) de Alfonso López Iduarte; o *El automóvil gris. Novela de los tiempos de la revolución constitucionalista* (1920) de José Ascensión Reyes.

⁶ En la lengua española, desde el siglo xv, “Relación” se define como la “acción y efecto de referirse; de dar a conocer, de palabra o por escrito, un hecho verdadero o ficticio” (*Enciclopedia*). Innecesario recordar que las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés inician el género en nuestra literatura.

⁷ El adjetivo “tropical” recuerda *Tirano Banderas*, la *Novela de tierra caliente*, de Ramón del Valle Inclán, que también presenta una mezcla de elementos dramáticos y narrativos. *Tirano Banderas* se publica en 1926, el mismo año en que *Panchito Chapopote* fue escrita. Habría que estudiar la influencia del escritor español, cuyos viajes a México fueron tan definitorios para su obra como enriquecedores para la cultura mexicana, sobre los textos de Xavier Icaza.

⁸ Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, una de las acepciones de retablo es un “conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso”. Otra acepción sería: “obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar”, y otra es un “pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres”.

que los fieles adornan las paredes de algunos templos para agradecer determinado favor o milagro recibido de la providencia. Estos cuadros suelen aunar a la representación pictórica de una anécdota relativa al caso, un breve texto.⁹

Con todas estas referencias tiene que ver *Panchito Chapopote*. Si bien el apéndice de la novela recuerda un altar eclesiástico, la acepción teatral de retablo resulta asimismo poderosa, los personajes, apenas esbozados, funcionan como una especie de títeres. El libro en conjunto recuerda los retablos metálicos populares, en tanto alterna el relato con ilustraciones alusivas, las maderas del pintor mexicano Ramón Alva de la Canal.¹⁰

Si la imbricación de géneros remite, como se verá, a la vanguardia, las últimas palabras del subtítulo, que ubican los hechos en “la heroica Veracruz”, son un aterrizaje en la historia extratextual. El antiimperialismo que se observa en el texto se vincula con las veces que el puerto de Veracruz ha sido entrada de las invasiones extranjeras, como la de 1914, por citar alguna.

Como puede verse en su intercambio epistolar, Xavier Icaza tenía muy en cuenta las críticas de Genaro Estrada a los títulos de algunos de sus libros; incluso decidió cambiar algunas denominaciones a sugerencia de su amigo. En el caso de *Panchito Chapopote*, el autor había pensado al principio darle el nombre

⁹ El Dr. Atl —*Las artes populares en México*— se lamenta de la casi total desaparición de los artistas especializados en pintar ex-votos. Y describe así los cuadros: “estos ex-votos, que se conocen generalmente con el nombre de retablos, y son en general, obras pictóricas de un grande interés por su increíble ingenuidad y porque representan, más que ninguna otra manifestación, la fe popular. El asunto representado, las coloraciones del cuadro, la perspectiva, las actitudes de los personajes, todo es de un absurdo que mueve a risa. La misma leyenda está escrita en un lenguaje bíblico y generalmente es una contradicción del hecho representado”. El autor explica también que el pintor popular interpreta “la prolija relación de los hechos” que le cuentan (92-93).

¹⁰ En una carta a Genaro Estrada, en 1926, Icaza cuenta que Diego Rivera estaba trabajando en las ilustraciones de su novela. El título sería —afirma— el siguiente: “*Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*. La hace Xavier Icaza, dibujó los monos Diego Rivera” (Zaitzeff “Los años” 183).

de *Mi huésped*¹¹ (Zaïtzeff “Los años” 172, 174, 177). Lo cierto es que *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz* describe a la perfección el sugerente contenido de la novela: es un título acertado.

2. Descripción del texto

Panchito Chapopote está constituido por un corpus central, que en la primera edición constaba de 94 páginas, y un apéndice subtítuloado “Alcance a Panchito Chapopote”, que presenta características específicas, como se verá.¹²

En ambas partes de la novela hay elementos teatrales. En ambas, la voz dominante de una instancia organizadora alterna con las voces de los personajes, a veces identificados con su nombre antes de su participación, a la manera de un guión teatral. Pero en el corpus central hay elementos narrativos que están ausentes del apéndice.

Al final del *corpus* central narrativo de la novela se asienta “Xalapa, julio de 1926” (94); y al terminar el apéndice, la fecha y lugar se repiten en forma casi idéntica —“Xalapa, Ver., 1926.” Sin embargo, el “Alcance” es la reproducción de un texto que, con el título de *Magnavoz 1926*, Xavier Icaza había publicado ese mismo año, en tanto que *Panchito Chapopote*

¹¹ Al final de *Gente Mexicana* aparece una nota del autor afirmando que decidió no incluir en esa colección de novelas cortas una llamada “Mi huésped” porque “su carácter humorístico rompería la unidad de este libro”. Podría pensarse que esta novela es una primera versión de *Panchito Chapopote*; aunque hay algunos indicios de lo contrario. Entrevistado por Helen Louise Rapp, Icaza afirmó que la novela corta suprimida de la colección publicada en 1924 no le merecía aprecio alguno (23). Dijo también —afirma la estudiosa— que “terminó de escribir” *Panchito Chapopote* “en julio de 1926” y que “sólo precisó tres días para escribirla” (28). Es un tema a investigar.

¹² La edición usada en el presente trabajo es la que la Universidad Veracruzana publicó en 1986. Esta edición conserva la paginación de la primera y reproduce los grabados de Alva de la Canal.

aparece en 1928. Así, la escritura de cada una de las partes parece corresponder a momentos distintos, lo que explica su relativa autonomía.

3. *La historia de Panchito Chapopote y la otra*

El *corpus* central de la obra está dividido en múltiples segmentos, separados entre sí por espacios en blanco, que corresponden a escenas breves, a partes de la misma escena o a las opiniones del narrador. En él se desarrollan dos historias, que se entrecruzan y separan, y que le confieren su textura narrativa, a cargo de un narrador omnisciente. Una es la historia del campesino veracruzano conocido como Panchito Chapopote, que se remonta a los años finales del Porfiriato y los inicios de la Revolución de 1910, y se va siguiendo, en forma discontinua, hasta la segunda década del siglo, más o menos hasta un momento próximo a la escritura del texto. La otra es la historia de varios de los caudillos que emergieron del movimiento armado y pasaron a formar parte de la clase dirigente del nuevo régimen.

La escena que abre la novela nos muestra a Panchito bebiendo con un grupo de conocidos en Veracruz; se sabe que Chapopote es rico y que planea irse de viaje. Esta escena establece un presente de la narración. Poco más adelante, cuando el protagonista le platica su vida a una mujer en un burdel, se introduce otro plano temporal, una retrospectiva que informa sobre los antecedentes del personaje en su pueblo, Tepetate. A través de la analepsis nos enteramos de que Panchito había sido un campesino pobre, bien conocido entre la población porque sus tierras yermas y aceitosas parecían malditas. También era famoso como amanuense, a causa de su excelente letra manuscrita, habilidad que le había granjeado la envidia de la maestra del pueblo, doña Liboria, de letra menos perfecta; ella le había endilgado el apodo. Otra sombra en la existencia de este hombre era un amor no correspondido. Pero su destino cambia cuando se descubre que la aridez de su heredad se debe a la presencia de petróleo. Ingleses, norteamericanos y las autorida-

des del propio pueblo se disputan la compra del terreno. Pancho sale de pobre, deja el empleo, se compra ropa y muebles y viaja. No obstante sigue sintiendo, en sus propias palabras, “mucha tristeza, mucho dolor” (57), por “la ingrata” (59) que lo había despreciado.

De vuelta al plano del presente, en Veracruz, Panchito termina de contar su vida y decide volver al pueblo a buscar a su antiguo amor. La acción, a partir de ese momento, va de presente a futuro y empieza a entrelazarse con la segunda historia.

En forma más o menos simultánea al regreso de Pancho a su pueblo, se introduce otro plano espacial, otra región geográfica, en donde se inicia la anécdota de los caudillos: “México. Alguien que se cree héroe representativo se prepara a huir de la capital”.

La trama de la novela tiene un asidero explícito en la historia nacional. El narrador deja claro que la compra del terreno de Pancho se realiza en los albores del movimiento revolucionario de 1910. Describe así la llegada al pueblo de los norteamericanos que llevarán a cabo la transacción:

Llega una caravana de gringos a caballo [...] Al frente de la caravana, un viejecito simpático [...] Junto a él, solícito y meloso, un licenciado [...] Atrás, la guardia escolta: soldados, sargento, coronel. Sólo faltaba un cura para que estuviera representado todo el país [...] El gobierno de don Porfirio cuida al gringo. Teme que algo le pase al viejecito que busca petróleo (27).

Y, poco después de la firma del contrato de compraventa, continúa el narrador:

La caravana se fue dejando su tentadora huella de oro. Empezaba una nueva era en la Huasteca. Del resto del país llegaban tristes nuevas. La revolución había estallado (46).

3.1. *Los discursos*

El *corpus* narrativo de *Panchito Chapopote* se arma mediante el juego entre una relativa pluralidad de discursos que podrían agruparse en tres: el del narrador omnisciente —por supuesto en tercera persona—; el discurso “del pueblo” y el de los caudillos. Hablo de relativa pluralidad porque tanto el discurso del pueblo como el de los caudillos se presentan mediados por la perspectiva del narrador y constituyen una parodia tanto de las voces populares como de la expresión de los dirigentes revolucionarios.

3.1.1. *Habla el narrador*

El narrador omnisciente es la voz y la conciencia dominantes en el texto. En ocasiones parece que su participación se reduce a presentar en forma escueta las circunstancias de cada escena; en tanto que en otras relata, describe o comenta. Un ejemplo del primer tipo de participación es el inicio de la novela, donde la voz del narrador se limita a indicar las características de la escena, en juego con las voces de los personajes:

Veracruz. Portal del hotel Diligencias. Viajeros que se aburren y sudan. *Boleros* impertinentes, vagos, cargadores.

En tres mesas, petimetres que beben. Consumen cerveza, *mint-julep*, limonada, agua de coco. Charlan, gritan, gesticulan. Invita Panchito Chapopote.

—Conque ¿te vas, Panchito?

—Me voy.

—¿Te vas y nos dejas?

—¡Ay, que tristor!

—¡Ay que guanajo!

—¡Envidia! Me voy al viejo mundo en vapor.

—¿Conque en vapor, Panchito? Já, já, já, já...

—¿Querían que en ferrocarril?

—Eres grande, Panchito,...ja, já, já, já...

—¡A la salud de Panchito Chapopote!

—¡A su salud, pero que invite sidra! (7-8; subrayado en el texto).

No obstante, aún en los pasajes en que el narrador apenas deja oír su voz, sus valoraciones permean la presentación circunstancial. Así, por ejemplo, anuncia que los hechos ocurren en “cualquier pueblecito mexicano de cualquier latitud” (53). O bien informa en algunos pasajes que va a hablar “el pueblo” (73) y en otros “lo que parece pueblo” (67).

A veces, el narrador asume el punto de vista de uno de los personajes, a través del discurso indirecto; siempre en su lenguaje culto que, en contraste con el discurso directo de los personajes, le permite mantenerse a distancia y reiterar la superioridad de su formación. En el siguiente ejemplo de discurso indirecto, el narrador habla desde la perspectiva del protagonista pero sin reproducir su habla:

Panchito cuenta su historia a la morena: Vivía en la rica y calurosa Huasteca, pueblos de palma y sones, baños de río, perfumes de vainilla, mujeres caderonas de ojos grandes. Hubiera sido feliz si su amada correspondiera a su pasión. Pero la ingrata quería a otro (16).

Con frecuencia, el narrador habla con su propia voz, cita personajes, emplea palabras en inglés o francés y expresa abiertamente sus comentarios acerca de personajes y aconteceres. Un ejemplo de esta última actitud es la escena en que la caravana de norteamericanos llega a Tepetate y pide al alcalde ayuda para encontrar alojamiento:

El alcalde se excusa. Asuntos oficiales lo habían demorado. Estaba a sus órdenes.

El gringo vuelve los ojos al licenciado. Éste, flaco y prietito, insignificante y fatuo, tose, se da importancia.

—El señor, rico y poderoso industrial...

Se omite el preámbulo por inútil e imbécil. Se omite el discurso, por mayoría de razón, terminajo jurídico, propio de la gente de curia.

Traducido al romance, querían, por el momento, albergue (28-29).

Hacia el final de la historia de Pancho, el narrador se desdobra en una voz denominada “el autor”, con lo que se involucra en la acción, siempre desde una posición distanciada y dominante.

3.1.2. *Habla el pueblo*

El discurso “del pueblo” se manifiesta de varias formas. Está constituido por las voces de unos pocos personajes diferenciados, y las de personajes anónimos que a veces hablan en forma individual y a veces en coro, como en el teatro helénico, identificándose en estos casos como “el pueblo” —en un pasaje se afirma: “Entre copas de zotol o tequila, al son de harpa de mano y de jaranas, el pueblo mexicano desempeña papel de coro griego” (53) lo que alude no sólo al papel del pueblo en la novela, sino al contexto histórico, según el autor.

Como se ve en la citada escena inicial de la trama y en el diálogo que transcribo a continuación, las intervenciones de los personajes del pueblo están marcadas por su origen tanto geográfico como de clase, se caracterizan por el uso de giros regionales e incorrecciones.

[una mujer a Panchito] —Tus amigos te envidian, ¿sabes tú? Dicen que por purita argolla estás armado y todos te conocen [...].

—Gracias, mi mulatica. ¿Dame un beso?

—¿Entodavía besos a estas horas? Y dime. Dicen que si te hiciste rico, que la verdad de Dios fue un chiripazo (16).

Otra expresión del discurso del pueblo son los versitos o canciones populares que se insertan en el texto.

La forma en que está tipificada en la novela el habla del pueblo depende de la concepción que de este último tiene el autor. Son asimismo indicios de esta concepción las opiniones explícitas del narrador omnisciente. Un pasaje interesante al respecto es la segunda escena, en la cual el grupo que bebe

con Pancho en el portal del hotel comenta la entrada de un personaje curioso, llamado Porfiriata. Voces anónimas configuran a este hombre del pueblo, famoso por diversas razones: “el viejo loco que vende periódicos y billetes y que se cree reencarnación de héroes”, afirma uno; “y que canta rumbas y consigue mujeres”, agrega otro; “y que cuando hay mitote siempre sale a rumbiar” (8), dice un tercero. A su vez, el narrador describe: “Porfiriata bailotea grotesco, la cara inexpresiva, los ojos en blanco. Hace contorsiones. Mueve el pecho cachondo” (11). El personaje aparece significativamente hacia el comienzo del *corpus* central de la novela y al final; es decir, cuando el argumento se sitúa hacia el ocaso del antiguo régimen, cuyo nombre además, remeda, y algunas décadas después.¹³ El narrador caracteriza a Porfiriata con un rasgo que a lo largo del texto atribuirá una y otra vez al pueblo veracruzano: ocurra lo que ocurra, sólo quiere bailar. Por ejemplo: “Y mientras, el petróleo sigue brotando. Los obreros trabajan bajo el sol. Las turbas bailotean y bostezan” (66); o bien el siguiente intercambio de voces anónimas:

—¡Ha estallado la revolución! Es orden del día...

—¡No raspen... viva la juerga! ¡que nos dejen rumbiar! (69)

Pero la visión que del pueblo tiene el autor es ambivalente. Junto con la transcripción, más o menos deformada, del habla

¹³ Curiosamente, Alfonso Reyes escribió en 1954 un texto sobre el origen del entonces neologismo “porfiriato”, que empezaba a popularizar Daniel Cossío Villegas. Aun cuando el uso del mismo se remonta —dice— hacia 1910 y el primero en haberlo empleado fue Juan Sánchez Azcona, Reyes lo escuchó de un compatriota en París y lo usó en un ensayo de 1927. A continuación, habla de la Porfiriata de Icaza: “don Xavier Icaza había usado, independientemente del tema político, el nombre de ‘Porfiriata’ para bautizar a un personaje de su *Panchito Chapopote*. Él me ha explicado que este personaje popular existió en efecto, y que la gente así lo llamaba en Veracruz. Era una mezcla de pícaro, loco y vagabundo, gordo y chaparro, que vendía billetes de lotería por el portal del Diligencias, bailaba la rumba, se recogía el pantalón hasta la rodilla, se pintaba las pantorrillas al óleo, y cambiaba el color como quien cambia de medias —gris, azul, rojo— y, entre otros vagos oficios, ejercía el de procurar amistades” (438).

popular veracruzana y la sugerencia de que Porfiriata es un personaje representativo del medio en que se ubica la trama novelística —si bien en una versión llevada a un extremo grotesco—, hay una afirmación de la inventiva popular a partir de la inserción de sus producciones. El mismo pueblo que sólo piensa en bailar da muestras de una gran creatividad al responder con canciones a los acontecimientos. Entran así al texto algunas composiciones conocidas; otras, inventadas por el autor, juegan con las formas populares. Como ejemplo de las primeras, cuando Pancho se topa con una iguana, se dice que canta:

A la gea gea,
 ¡Que iguana tan fea!
 Se sube en un árbol y se sarandea,
 pone su huevito
 y a luego se apea (32)

Y en cuanto a las composiciones popularizantes del autor, está el son que Pancho compone a la maestra para responder a sus agresiones:

Este es el son de doña
 de doña vieja Liboria.
 Liboria escribes muy mal,
 escribes muy mal, Liboria.
 Y ai las das,
 y ai te las doy.
 Y este es el son,
 de la vieja Liboria,
 de la maestra Liboria
 este es el son (17).

Un acierto en la novela es la recreación de la atmósfera de las regiones veracruzanas, de la cual es indisociable la música del trópico: “Un negro rumbero pregonaba alegre su nieve cantando rumbas” (14). En Tepetate: “las muchachas y los hombres compiten en la invención de sones. Revientan por inventar el son del gringo” (41).

Por otra parte, el narrador deja constancia de que este mismo pueblo no se deja engatusar por las promesas de los caudillos.

3.1.2.1. *Hablan las aves*

Incidentalmente ocurre que toman la palabra determinadas aves: un perico, una cotorra y unos zopilotes. No puede hablarse en mi opinión de un discurso específico más, sino de una variante del discurso del pueblo.¹⁴ Junto con las otras voces populares anónimas, las de las aves contribuyen a la creación del clima afectivo. Así, en plena lucha armada se escucha la voz de los zopilotes —identificados explícitamente como tales—, diciendo: “¡Carne de cañón, carne de cañón, queremos engordar!...” (66). La participación del perico y la cotorra merece un comentario aparte, como veremos.

3.1.3. *Hablan los caudillos*

El texto parodia el discurso de los dirigentes emergidos de la Revolución Mexicana; muestra cómo, aun antes de tomar el poder, los caudillos ya mostraban rasgos demagógicos en su hablar.

El autor cita a don Porfirio —además de introducir a Porfirriata—; pero al tratarse de los caudillos protagonistas de la segunda historia, la identificación no es siempre tan evidente. En algunos casos se mencionan rasgos distintivos de los personajes de la novela que transparentan sus modelos extratextuales. Por ejemplo, al referirse a Madero: “la revolución había estallado. Un chaparrito audaz se enfrentaba al tirano” (46).

En otros casos, hay una deliberada ambigüedad en la caracterización, implicando que todos los nuevos líderes son simila-

¹⁴ De hecho, las voces de las aves son una constante en la poesía popular mexicana, como ha documentado Margit Frenk.

res e intercambiables. Así se ponen en boca de los caudillos de diferentes lugares de la república idénticas palabras. Por ejemplo, en Veracruz se sitúa la siguiente escena:

EL CAUDILLO IMPROVISADO

(desde el techo del tren)

—¡Conciudadanos! El pueblo mexicano. Los tiranos. El voto. La conculcación del voto. Los tiranos. El pueblo. El sufragio. La imposición. Voy a salvar al pueblo. El pueblo me llama. Me sacrifico por la patria. El voto, los tiranos...

LO QUE PARECE PUEBLO

—¡Otro toro! ¡otro toro! Queremos otro disco, ¡algo nuevo! Ése ya está rayado... (67)

Y en Oaxaca:

Oaxaca. El general en jefe se levanta. Manifiesto. Plan. El pueblo lo llama. El pueblo no puede tolerar imposiciones. El pueblo se levanta unánime contra el tirano. Lo llama el pueblo. Él representa al pueblo. —Iba a decir que él era el Pueblo. Él lo ha de vengar

EL PUEBLO

Quiere ser presidente (80).

Lo mismo ocurre en varios estados. Los enunciados de los caudillos se presentan en forma cada vez más fragmentaria e incompleta. El autor sugiere que el discurso del poder se fue vaciando progresivamente de contenido y reitera la saturación y la consecuente indiferencia de los destinatarios. Comparte el sentir popular cuando considera innecesario transcribir lo que se ha vuelto lugar común.

Guadalajara. Ídem. Ídem. Ídem.

—Quiere ser presidente.

Puebla. Ídem.

—Quiere ser presidente

TODOS LOS JEFES

El Pueblo. El Pueblo mexicano. La salvación del Pueblo...

EL PUEBLO

¿Hablaban de mí? No me molesten. Déjenme descansar (83).

4. *El espíritu de la incongruencia: del realismo a la estética estridentista*

En el tratamiento del discurso de los caudillos, como en otros aspectos de la novela, hay un componente humorístico. En un pasaje, el narrador hace explícito que este elemento es parte de su intencionalidad y conlleva una carga política:

Para él [el gobierno de D. Porfirio], era Tío Sam un bicho de cuidado. Aún no descubría México el secreto. Habían de pasar muchos años, correr mucha sangre, para que aprendiera a reirse de él (27).

El rastreo del humorismo conduce a descubrir el proyecto literario de Icaza.

Las historias relatadas, dentro de la peculiar combinación de recursos teatrales y narrativos, aunados a las intervenciones del narrador, parecen seguir un cauce racional, más o menos acorde con los cánones del realismo novelístico decimonónico —el realismo que se observa en las primeras narraciones de Icaza. Es decir, se conserva la hilación de un argumento convencional, asido a una secuencia cronológica progresiva. Sin embargo, de pronto se rompe la tensión de la verosimilitud para dejar paso a escenas absurdas. La acumulación de estas escenas horada el recuento realista y vincula el relato con algunos rasgos de la estética del estridentismo, movimiento coincidente con la escritura de la novela. Además de la dinámica inverosímil que se va adueñando de la trama, hay una serie de

indicios de diverso orden que apuntan al movimiento estridentista. Uno de los rasgos definitorios de esta tendencia es justamente la intención humorística, desacralizadora (Prada Oropeza 166).

La tipografía de la novela —el enmarcamiento de cada escena con espacios en blanco y la alternancia del texto escrito con los dibujos de Alva de la Canal— recuerda que la poesía estridentista, tal vez debido a la interrelación entre escritores y pintores que existió en este movimiento, mostró una preocupación por la espacialidad textual.¹⁵

Es también una prueba de la voluntad de ruptura con lo tradicional que caracteriza toda vanguardia el que el autor haya integrado en la novela dos textos diferentes.

Por otra parte, hay detalles significativos. Cuando la maestra inventa el apodo de Panchito, la gente del pueblo decide, a manera de celebración, beber, cantar y romper a balazos los focos del alumbrado público:

Se acabaron los focos. El pueblo queda a oscuras. Los jueguistas le disparan sus pistolas a la luna. La luna hace un guiño burlesco. Panchito le dispara muy serio un escopetazo de chapopote. Desaparece la luna entre las nubes (baño de chapopote). El cielo se encapota. La noche se nubla.

—¡Pif! ¡paf! ¡pof! ¡puf!

—¡Panchito ha apagado la luna!

—¡Viva Panchito Chapopote!

Un poeta borracho, desde Francia:

—*Hé bonsoir la lune* (23-24).

Esta escena hace evocar una frase del primer manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce: “Ya los futuristas anti-seleográficos pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna”.¹⁶

¹⁵ La preocupación estridentista por la espacialidad ha sido apuntada por Noé Jitrik (44-46).

¹⁶ Manifiesto: “ACTUAL, Número 1, Comprimido Estridentista” de Manuel Maples Arce, cartel que apareció fijado en los muros en diciembre de 1921 (Schneider 1985 43).

El esbozo de la maestra del pueblo como un personaje ridículo —envidiosa y vengativa— sugiere asimismo la intención de atacar las instituciones que animó al estridentismo.

Cuando está en proceso la compra del terreno de Panchito, el “magnate” norteamericano y sus ayudantes, el licenciado y el ingeniero, se encierran a discutir los términos. Pero un loro y una cotorra los escuchan y repiten, posteriormente, palabras claves; así el alcalde de Tepetate y su secretario se enteran de la transacción:

LORO

Contratar terreno cualquier precio, contratar terreno cualquier precio...

COTORRA

Explorar, arrendamiento, subsuelo... títulos...

LORO

Arreglar títulos, inventar títulos, inventar gente... (42)

La escena, poco compatible con un esquema realista, subraya el humorismo y la intención vanguardista del autor.¹⁷

Como todo texto, éste revela sus claves: hay un momento en que el narrador, al ofrecer una escena extravagante más, alude explícitamente al estridentismo. Una vez que los norteamericanos han cambiado la vida de Tepetate para orientarla a la explotación del petróleo, son frecuentes los pleitos entre ellos y los mexicanos. Sin más antecedente, el narrador introduce el siguiente altercado:

—*Yes. No. Allright. Very well. No Jesuschrist!*

¹⁷ Helen Louise Rapp, poco consciente de la intención vanguardista de Icaza, se sorprende de la falta de verosimilitud de este pasaje. Lo califica de “un tanto increíble”, y argumenta: “según toda posibilidad, los norteamericanos discutieron el negocio en inglés. Y es tan probable como eso que el alcalde y el pueblo de Tepetate, sitio en la Huasteca veracruzana, no sepan inglés. Aun cuando los pericos hubiesen podido emitir sonidos y palabras inglesas, es difícil que el alcalde y el secretario los comprendiesen” (34).

—¡Cállese gringo malora!
 —*You stupid, you greeser.*
 —¡Cállese gringo malora!...
 —*¡You greeser!*
 —¡Su madre, gringo c...!
 ¡Paf! ¡paf! ¡paf!

[Y comenta el narrador:] Un yanqui menos y un pasajero más para el viejo Caronte. Después de todo, en los infiernos quizá no esté tan mal.

Un poeta estridentista se lo encuentra. Dominado por cólera patriótica lo arroja del barco de Caronte, en impulso multánime (64-65).

Multánime, como se sabe, era una palabra clave para los estridentistas.¹⁸

Hay otros guiños a la vanguardia. Por ejemplo, cuando Panchito vuelve a su pueblo, a buscar a su novia, clama sin respuesta: “— ¡Amalia María Dolores! ¡Amalia María Dolores!” (63). Manuel Maples Arce en *Urbe* llama a una mujer: Celia

¹⁸ En efecto, el término *multánime* aparece desde los primeros manifiestos estridentistas. En “Actual No. 1, Comprimido estridentista” de Manuel Maples Arce, se afirma: “VII Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual [...]. [Se trata de reunir tendencias que] resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma *multánime* y poliédrica” (Schneider 1985 44). Y, en una entrevista sobre su poesía, Maples Arce responde a Óscar Leblanc: [la poesía estridentista] es la exposición sucesiva de las imágenes equivalentistas —reducción al absurdo ideológico. *Imagen multánime*. Raíz cuadrada de un coeficiente ideológico-multiplicador común, diferencial de la imagen, a) directa simple, b) directa compuesta, c) indirecta simple, plano de superación (“Acercamiento” 134). Agrego que la investigadora Esther Hernández Palacios ha estudiado la significación de este término en la poética del estridentismo (“Acercamiento”).

María Dolores.¹⁹ Y Germán List Arzubide comenta al respecto: “¡Pobre Celia María Dolores! Este grito que llena con su desolación *Urbe*, el superpoema bolchevique, está cuajado en los amores de Maples Arce” (Schneider 1985 270). Icaza no sólo pone a su personaje femenino un nombre parecido al de la mujer mencionada por el poeta estridentista, sino que recrea, parodiándolo, el clamor y su contexto de angustia. Más adelante, en la trama de la novela, Amalia se casa con Panchito para enviudar casi enseguida —“Motivo y coros de la viuda alegre”, acota el narrador (78).

El autor también hace uso de recursos narrativos avanzados para su momento de escritura, en el contexto de la literatura mexicana. Así por ejemplo, hacia el fin del *corpus* central, el narrador se desdobra en un personaje llamado “Autor”, que parodia su propia omnipotencia en un diálogo con su protagonista:

EL AUTOR

Muérete ya, Panchito. Ya no te necesito. Con tu boda y tu plajo tu razón de ser ha terminado. Tu existencia no tiene justificación.

PANCHITO CHAPOPOTE

¿Qué cosa? ¿Qué cosa? [...].

EL AUTOR

Sí, que te acabes de morir. Ya estorbas. No haces falta. Apúrate a acabar. Tu viaje ya es inútil.

PANCHITO CHAPOPOTE

Quiero vivir. ¡Quiero ir al viejo mundo en vapor!

[Poco después, el personaje muere victimado por “una bala perdida”]

¹⁹ Pobre Celia María Dolores, el panorama está dentro de nosotros. Bajo los hachazos del silencio las arquitecturas de hierro se devastan (Schneider 1985 197).

PANCHITO CHAPOPOTE, (al expirar).
Ese c... autor me hizo mal de ojo! (76-77).²⁰

El narrador de *Panchito Chapopote* coincidiría aquí con el personaje “Director” de Pirandello, cuando —en una obra estrenada a principio de los veinte— exclama: “¡Ficción! ¡Realidad!... ¡Váyanse todos al diablo!” (56).²¹

Evidentemente Xavier Icaza, al escribir esta novela, comparía con los estridentistas la inquietud de exploración formal y la actitud iconoclasta frente al realismo.²²

El narrador de *Panchito Chapopote* proporciona diversos indicios de su afinidad con el estridentismo, a la luz de la cual cobran sentido las aparentes incongruencias del texto. No obstante, marca también cierta distancia frente al movimiento. Comparte, por ejemplo, el interés de los estridentistas en la tecnología, pero difiere de la apología del progreso propugnada por ellos.

²⁰ En esta escena hay sin duda reminiscencias de la “nivola” *Niebla* de Miguel de Unamuno (1914), en la que el novelista se desdobra en un personaje homónimo y discute con su personaje Augusto: —¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo! —¡No puede ser, pobre Augusto —le dije, cogiéndole una mano y levantándole—, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé que hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata (109).

²¹ *Seis personajes en busca de autor* se estrenó en Roma en 1921.

²² Luis Leal afirma que la originalidad del estridentismo consiste en captar la realidad circundante a través de formas no realistas (64). Por su parte, Xavier Icaza, en una conferencia impartida en 1934, *La Revolución Mexicana y su literatura*, explica sus presupuestos estéticos, perfectamente aplicables a la novela escrita ocho años antes. Parte de la necesidad de que el artista sea un agente del cambio social. Cita a Barbusse en su caracterización del arte contemporáneo: “se han eliminado de la palabra escrita sus lentitudes, lo convencional, los circunloquios [...]; se han roído y recortado las viejas metáforas, se han aplicado más directamente las palabras al objeto o a la idea, se ha introducido en la imagen, que es la sustancia del estilo, la nitidez científica, la línea recta, la concisión esquemática” (17). Y continúa: “Barbusse, al definir el arte de vanguardia, tras decir las palabras ya citadas sobre el arte social, habla sobre todo de sus fuentes folklóricas. Es un arte que echa al cesto de las cosas inútiles la complicada utilería realista. Busca imágenes directas, frases cortas. Es todo sugestión. Se inspirará en el pueblo” (38).

Hacia el final del *corpus* narrativo, el autor ata los cabos de la trama, completa y cierra el “extraordinario sucedido” de que habla el título —el descubrimiento del petróleo en la región—, para presentar un desenlace en el que la nación va a entrar en un período de “normalidad”.

De esta manera, muere Panchito y Amalia se casa con su antiguo amor. Reaparece Porfiriata. De él y de todos los que bailan con él, dice el narrador: “su rumba se torna gigantesca y simbólica” (89). Parece iniciarse una temporada de paz: “Veracruz se va a normalizar. El país se va a normalizar. La Huasteca se va a normalizar” (90). Y la normalización se asocia con el visto bueno norteamericano al gobierno nacional, y se señala con las transmisiones radiofónicas, símbolos del progreso:

Todas las estaciones de radio piden:

—¡CHAPULTEPEC! ¡CHAPULTEPEC! ¡CHAPULTEPEC!

Chapultepec escucha:

—¡Listo Chapultepec!

RADIO 1

¡Habla Washington! Coolidge al aparato. Coolidge felicita al presidente.

RADIO 2

¡Habla New-York! La bolsa al aparato. Wall Street felicita al Gobierno [...].

EL PRESIDENTE, desde la torre de Chapultepec:

¡Señores, muchas gracias! (94)

Por los indicios, el presidente a que se refiere este pasaje podría ser Plutarco Elías Calles, quien gobernó el país de 1924 a 1928 —etapa que coincide con la gestación y publicación de la novela—, y sentó las bases de la institucionalización en el país. La ilustración que corresponde a este pasaje muestra, en lo alto del Castillo de Chapultepec y rodeado de seis enormes magnavoces, la silueta de Plutarco Elías Calles vestido de civil, con la banda presidencial en el pecho (90). A su vez, Calvin Coolidge fue presidente de los Estados Unidos, primero en 1923, y luego de 1924 a 1928.

El crítico Luis Leal contrapone la mirada puesta en el pasado de los colonialistas y nativistas a la mirada dirigida hacia el futuro de los estridentistas (67) Xavier Icaza, en *Panchito Chapopote*, oscila entre ambos polos. Así por ejemplo, lamenta los cambios ocurridos en Tepetate después del descubrimiento del petróleo, el ruido y el aniquilamiento de la vida comunitaria:

Ya no es el antiguo Tepetate pintoresco y risueño. Lo atraviesa amplia carretera asfaltada. No más casas de palma, sino casonas galeras de tablón. Hoteles más caros que el Ritz: veinte *dollars* cama. Comida yanqui, costumbres ayancadas. Lonches. *Quick lunch. Free lunch. Banana lunch*. No se asoman camisolas blancas de mujeres cuando alguien llega. Hay continuo tráfico intenso (64).

La concepción del petróleo como un elemento destructor se aproxima más a López Velarde, a los veneros de petróleo escripturados por el diablo —“La Suave Patria” se publica en 1921, año de la muerte del poeta—, que a la imaginería tecnologizante del estridentismo que lanza su primer manifiesto en diciembre de ese mismo año.²³ Habría que agregar que varios

²³ Acerca de la posición de los estridentistas frente al poeta jerezano, comenta Noé Jitrik: “Los estridentistas desafían la idea lírica y celebratoria lopezvelardiana y en el propio Zacatecas emiten uno de sus manifiestos para mostrar, en la práctica, su modo de enfrentamiento, y si bien toman distancia de López Velarde aunque no lo atacan, porque es un poeta angélico que está por encima de todas estas contingencias, tampoco se identifican con él” (33). Sin embargo, curiosamente, uno de los fundadores del estridentismo, Manuel Maples Arce, en uno de sus libros de memorias, publicado en 1964, al evocar su infancia en la costa veracruzana, a principios de siglo, ostenta también una visión satanizadora del petróleo como destructor de la belleza de la sociedad agraria, que hace evocar la “Suave Patria” —ha estudiado Jorge Rufinelli. Afirma el crítico “[para Maples, el avance de la] industrialización significó la mancha, la merma de la belleza natural, edénica. Vale notar que esta actitud de Maples contradice la sensibilidad moderna, urbana, progresista, que pocos años después irrumpiría con el estridentismo” (119). Por otra parte, en el Número 6 —septiembre de 1926— de la revista *Horizonte*, órgano del estridentismo en Xalapa, por tratarse del mes de la independencia mexicana, se reproduce la “Suave Patria”. Y en el mismo número, bajo el título “La adoración de Chalma”, se publica un dibujo de Jean Charlot junto con un discurso de Xavier Icaza, subtítulo “Nuestros héroes y nuestra juventud” (Schneider 1970 161).

de los grabados de Alva de la Canal recuerdan asimismo imágenes de “La Suave Patria”.

Por citar un ejemplo, el grabado de la página 50, ilustra la firma del contrato de venta de la hacienda de Panchito Chapopote por el representante norteamericano y el inglés que van a dividírsela. Dice el texto: “Al rubricarlo, el inglés se transforma en John Bull, en Uncle Sam, el yanqui [...]” (50). En el siguiente fragmento, relata el narrador:

Se oyen marchas guerreras. En el cielo, entre gruesos nubarrones, la escuadra blanca. Rayos, nubes espesas. Se enfila la de la Reina de los Mares. El himno yanqui. *God save the King. Tipperary. Yankee Doodle*. Los cañones hacen los disparos de ordenanza. Uncle Sam y John Bull se saludan cuadrándose [...] En la atmósfera se anuncian tempestades (53-59).

Y a continuación:

Golpes de güiro. Timbalazos. Rayos. Truenos. Relámpagos. Rasguear de jarana. Golpes de clave, sones. Una bandada de loros y cotorras que, en sus alas, traslada el campo al cielo, chillan el himno nacional (43).

La composición de Alva de la Canal tiene en primer plano una mesa con una pluma en un tintero y un mapa, no de la hacienda en cuestión, sino de la República Mexicana partida por la mitad —el “mutilado territorio”—, flanqueada por el Tío Sam y John Bull cuadrándose. Sobre ellos emerge una columna que luego se divide en dos de algo que parecen ser barcos; más arriba, en la esquina izquierda una bandada de pericos y en la derecha nubes y rayos —“el relámpago verde de los loros”.²⁴

²⁴ Patria: tu superficie es el maíz,
tus minas el palacio del Rey de Oros,
y tu cielo, las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros.
El Niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo el diablo.

Así, aún cuando no están ausentes de este texto las huellas de un cierto temor al cambio y el progreso, de la “íntima tristeza reaccionaria” lópezvelardiana,²⁵ lo dominante es el marco vanguardista. La presencia de la radio con la que, como se ha visto, finaliza el *corpus* narrativo de la novela, es el elemento generador del apéndice.

5. *El “Alcance a Panchito Chapopote”*

El apéndice de la novela tiene un formato específico: una hoja cuatro veces más grande que las restantes, que se presenta separada de la encuadernación y doblada, impresa por una sola cara, y que en la edición original era de un papel delgado —al que en México se llama “papel de china”— y de color naranja.

Esta parte final se titula “Alcance a Panchito Chapopote”. Por “alcance” se entiende, entre otras acepciones, un “correo extraordinario que se envía para alcanzar al ordinario” y, en los periódicos, una “noticia o sección de noticias recibidas a última hora” (DRAE). En la tradición periodística mexicana decimonónica, era común la publicación de estos alcances, agregados o apéndices a un primer artículo, destinados a fijarse en las paredes.²⁶

El “Alcance a Panchito Chapopote” se inscribe en esta tradición de agregados; de ahí su forma de hoja volante. A la vez, si se toma su título literalmente como un mensaje al lector, resulta que alcanzar a Panchito Chapopote es imposible pues, una vez muerto, ha desaparecido del texto, con todas sus circunstancias.

[...]

Patria: tu mutilado territorio
se viste de percal y de abalorio
 (“La Suave Patria” 155).

²⁵ De “El retorno maléfico” (101).

²⁶ Esto puede observarse, por citar un caso, en el periodismo de Fernández de Lizardi.

Como se ha visto, esta parte había sido publicada anteriormente, con el título de *Magnavoz 1926* y el subtítulo de farsa, denominación que corresponde a una comedia, o a una pieza cómica, breve, cuyo único objeto es despertar la risa (DRAE). En aquella primera edición, juega un papel importante el "Proemio" del autor, que explica sus motivaciones para escribir la farsa.

Se trata de un texto autónomo, distinto al *corpus* narrativo protagonizado por Panchito Chapopote, con el cual enlaza solamente por medio de la otra historia, la del país. Ambas secciones surgen de la misma inquietud del autor por explicarse a México.²⁷

En la gran página que constituye el "Alcance", el texto está distribuido en cuatro columnas. Las dos del centro, de menor altura, dejan espacio a la ilustración alusiva: Diego Rivera, de espaldas, con una pistola en la cintura y un bastón en la mano, en lo alto de la pirámide del Sol de Teotihuacan, frente al Popocatepetl, de cuya cima surge un enorme magnavoz entre las nubes. El volcán está flanqueado por otros dos, el Iztacfhuatl y el Pico de Orizaba, delante de los cuales, se aprecian sendos altoparlantes. A los lados de Rivera, cactus y nopales.

El texto es una especie de conversación entre diferentes voces, que emergen de bocinas radiodifusoras, entreveradas con las acotaciones y valoraciones de una voz dominante, desdoblamiento del autor implícito, que parece estar ubicado por encima de todos. No hay casi acción; el estático abigarramiento que informa la escena, así como el hecho de que algunos de los participantes en la discusión están subidos en pináculos, evoca paródicamente los altares, en los que sin duda pensaba Icaza al hablar de *retablo* —una sola vez, en la parte narrativa, dice que en su boda "Amalita parecía virgen de retablo" (74).

²⁷ Serge I. Zaitzeff informa que *Magnavoz 1926* fue objeto de críticas positivas. Menciona una carta en la que Alfonso Reyes, a quien el libro está dedicado, lo califica de "excelente" y reconoce que el texto deja ver la evolución de Icaza como escritor. Asimismo afirma que el libro había despertado comentarios "tanto en Francia, como en Cuba, Panamá y Estados Unidos" ("Los años" 176).

No obstante en esta sección, como en la primera, domina la acepción teatral del término: los personajes, si puede hablarse de tales, son como marionetas.

Esta obra se inicia con varias afirmaciones de la voz dominante, autoral, que habla del país, en tercera persona:

Después de la bola, México está decidido a ser él mismo. Pero, entre tanto, la inmensa mayoría de sus hijos, arrastra inútil existencia vegetativa. Elecciones. El pueblo no acude a las urnas. El pueblo existe. El pueblo no existe.

A partir de ahí participan las siguientes voces, por orden de aparición: “un pregonero audaz”, “un reaccionario”, “el maestro misionero”, “el indio”; “un magnavoz” ubicado en el Popocatepetl, a través del cual habla Vasconcelos—; un “coro de científicos”; “estudiantes de América”; “Romain Rolland, desde los Alpes”; un “coro de mediocres”; “un eco lejano”; “Alfonso Reyes, desde la Tour Eiffel”; “otro magnavoz en el Ixtlaccihuatl”, por el que va a hablar un reportero italiano, Barzini; otro magnavoz, situado en el Pico de Orizaba, que transmite, desde Moscú, la voz de “Lenine”, Shakespeare; Diego Rivera, “en lo alto de la pirámide del Sol”; “el soldado desconocido, desde la urna”; un “coro con disfraz popular”; “radicales”, “liberales” y “un fusilado”.

Las opiniones fragmentarias, expuestas por las distintas voces, remiten al debate de estos años, mediados de los veinte, sobre el destino de la nación. Así, Vasconcelos afirma: “El individualismo anglosajón es la consecuencia lógica del darwinismo. Pero la tesis darwinista ya está desprestigiada —aún en la Biología. Todo el moderno socialismo, toda la doctrina cristiana anterior a tal tesis, enseña que la vida es cooperación amorosa [...]”. Y Alfonso Reyes advierte: “acuérdense de ser inteligentes”. En tanto que Lenin “Recita el viejo evangelio socialista. Repite *El Capital* del viejo Marx. Pregona la Revolución; la lucha de clases” —y el autor acota “Sones de la Internacional”. A su vez, Diego Rivera, que está en el centro del cuadro, afirma: “Hay que crear. Hay que ser mexicanos”.

La radiofonía anula las distancias —y aun las épocas, pues Shakespeare coexiste con Diego Rivera—; pero el autor pone el foco en el mismo sitio que en la historia narrada en la primera parte, en Veracruz. Así, por una parte está el pueblo veracruzano, al pie del Pico de Orizaba, desde donde se emiten consignas socialistas:

Veracruz no se limita a escuchar. No sabe hacerlo. No medita. Por sus venas corre sangre del trópico. Veracruz todo lo traduce en acción. Veracruz obedece el discurso sin discernirlo bien. Inventa leyes, leyes, leyes. Veracruz es la legisladora de México: Ley del Trabajo, Ley del Inquilinato, Proyectos de Legislación Petrolera [...] Algunas de las leyes radicales no se cumplen, no se pueden cumplir...

El pueblo se alza de hombros. Los campesinos se organizan y se arman.

Más allá de Veracruz, el autor habla de “el resto del país”, donde lo que siente el pueblo frente a los ideólogos que le hablan desde las alturas, no es sino desinterés:

En el resto del país, indiferencia. [El pueblo] no gusta de discutir o realizar ideas. Continúa sordo al filósofo, al periodista, al héroe. El pueblo no hace caso. Ríe, baila o llora, atento a la diaria necesidad.

Solamente los grupos de elección discuten. Unos juegan al bolchevismo, otros al socialismo, otros a la baraja.

Además de los dirigentes y el pueblo, están las “masas creadoras que se han reunido al pie de la pirámide. Pintores, algunos literatos, agrónomos, maestros, resueltos todos a realizar obra mexicana”.

La discusión gira en torno de “la patria”. “La juventud quiere formar patria”, afirma la voz autoral. “¡Qué patria ni qué patria! ¡Hay que buscar la unión universal!”, responden los “radicales”. “Debemos formar patria. Debemos mejorarla...”, proponen los “liberales”. Y finaliza la voz de “un fusilado a 2 1/2 mts. bajo tierra” que dice: “¡La patria, la patria!... ¿Qué patria?”

En el “Proemio” a *Magnavoz 1926*, el escritor informa que en este texto quiso expresar su encuentro con México tras un tiempo de ausencia. Declara su admiración por Vasconcelos y explica que el país se debate entre cuatro tendencias: una mística e idealista; una conservadora, práctica, que sostiene “que México debe de seguir el ejemplo argentino”; otra que “quiere realizar en México una nueva experiencia comunista. Se pretende repetir en América la experiencia de Rusia”; “Y otra, netamente nacionalista, que será la más fuerte”.

Por otra parte, en su conferencia *La Revolución Mexicana y su literatura* (1934), el escritor definirá a los poetas y filósofos como “magnavoces del mundo” —lo que recuerda a los “pararrayos celestes” de que hablaba Rubén Darío. Es interesante reiterar que por magnavoz Icaza no se refiere a una bocina amplificadora del sonido, sino a una estación radiofónica y que, en el “Alcance”, los magnavoces a veces dejan de ser meros transmisores para tener voz propia. Por ejemplo:

EL MAGNAVOZ, impaciente

Atención, atención: Vasconcelos va a hablar. Si no atienden, cámbienme al menos de montaña. Este volcán humea. El humo del Popocatepetl me hace daño. Va a acabar con mi voz. Que suba en mi lugar el Dr. Atl.

La concepción de los ideólogos y creadores como magnavoces surge en el momento en que en México empieza a popularizarse la radiodifusión.²⁸ El interés fundamental por la radio

²⁸ En México hubo transmisiones radiofónicas aisladas desde 1908, pero hasta 1921 se transmitió el primer programa de radio, con destino a la capital, desde una estación experimental de Monterrey. En 1926 —3 años antes de la escritura de *Panchito...*— aparecieron las primeras estaciones de radio autorizadas por el presidente Álvaro Obregón. A través de la que fundó Martín Luis Guzmán, dictaron conferencias José Vasconcelos, Antonio Caso, Carlos Pellicer y Manuel M. Ponce. La primera estación de carácter comercial (CYB, hoy XEB) inició sus actividades con la transmisión del Grito de Independencia el 15 de septiembre de 1923. La SEP, a cargo de Vasconcelos, obtuvo el permiso para instalar la emisora CZE, cuya primera emisión fue la toma de posesión del presidente Plutarco Elías Calles el 1o. de

se inscribe en la tradición estridentista. Así, por ejemplo, Manuel Maples Arce publica en 1922 *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, y Kin Taniya, en 1924, *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* (Schneider 1985).

6. *La sutil sonrisa del autor*

En forma metafórica en la parte narrativa de *Panchito Chapopote*, en forma apenas encubierta en el “Alcance”, Xavier Icaza entra en diálogo con su circunstancia. Se aleja, se aproxima, se burla y toma posición frente a las tendencias dominantes de pensamiento en el país.

Tanto a través de las afirmaciones del narrador, como en el trazo y la dinámica de los personajes, en ambas partes del texto, queda la impresión de que el único elemento que se presenta sin ironía es el nacionalismo.

En el *corpus* narrativo, la patria está simbolizada por el petróleo. El futuro del campesino Panchito está determinado por la posesión del mineral —además de estar definido, por supuesto, por el narrador omnipotente. El personaje pasa de la miseria a la riqueza, en estrecha dependencia con los compradores extranjeros, sobre todo norteamericanos, en base al petróleo. Lo mismo ocurre o puede ocurrir al país, sugiere el autor. Por eso en el cuadro de Alva de la Canal que ha sido descrito, a la hora de la compra de la hacienda de Pancho, lo que escinden John Bull y el Tío Sam es la república. Y el narrador comenta: “Se dividen la finca, como quien parte una manzana. Se diría que es la manzana bíblica. Es el petróleo que se reparten —para México, será el petróleo siempre la fruta prohibida” (49).²⁹

diciembre de 1924 (*Enciclopedia de México*). Este último acontecimiento está recreado en la novela, como se vio.

²⁹ En cierta medida el petróleo, la forma en que ha sido administrado, ha tenido una gran influencia en el destino de la nación. Como afirman los especialistas Lorenzo Meyer e Isidro Morales: “el proyecto de nuestro desarrollo nacional en el siglo xx [...] colocó al petróleo en un lugar central cuan-

El interés por “lo mexicano” que Icaza había concretado en sus textos anteriores —su segundo libro se llama *Gente mexicana* (1924)—, en *Magnavoz 1926* y en *Panchito Chapopote* consiste en una actitud nacionalista cercana a la propuesta vasconceliana; con el proyecto civilizador-redentor del pueblo mexicano, abrumado por la ignorancia y la miseria, que llevó a cabo José Vasconcelos, primero como rector de la Universidad y luego como ministro de educación. Este proyecto implicaba la consolidación de una clase media amplia, civilizada y nacionalista, capaz de defenderse de caudillos, oligarcas y norteamericanos; capaz también de reconciliar los antagonismos en el país (Díaz Arciniega 34).

La política vasconcelista incluía el rescate de las artesanías populares para integrarlas al esquema civilizador. Como expresión de esta estrategia, en 1921 aparece el libro *Las artes populares en México* del Dr. Atl. El autor del texto afirma que las artes del pueblo mexicano satisfacen “vitales necesidades sociales”, porque poseen “el sello de un innato y hondo sentimiento estético”. Lamenta que “el maquinismo moderno” esté destruyendo las “manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas e intermedias”, manifestaciones que constituyen una “verdadera cultura nacional” (159).

Icaza, en *Panchito Chapopote*, en yuxtaposición a su compromiso con el experimento vanguardista, da muestras de una sensibilidad afín a la del Dr. Atl en el texto mencionado. Por eso decide dar a su novela “el carácter de las relaciones populares” —como afirma en una carta a Genaro Estrada (Zaitzeff “Los años” 183)—, y acude a otras expresiones identificadas como populares. En su citada conferencia de 1934, Icaza concilia arte popular con vanguardia. Así afirma, ampliando las propuestas de Barbusse: el arte de vanguardia “se inspirará en el pueblo. Recuerda sus canciones, su música, sus danzas. Se

do se tuvo conciencia del valor de las reservas de hidrocarburos que guardaba el subsuelo mexicano, es decir, a partir del inicio del segundo decenio del siglo [...] Petróleo y economía son, en México, tan inseparables como petróleo y política” (11).

adorna con sus artes menores. Entre nosotros acudirá al retablo, a sus telas de colores chillones, a sus juguetes estilizados, sugestivos. Cantará con nuestros rápsodas corridos y sones” (38).

El estado surgido de la Revolución Mexicana enarbolaba también, en su fase de consolidación coincidente con la escritura de *Panchito Chapopote*, banderas nacionalistas, que conllevarían una posición antiimperialista. Por su parte, los artistas partidarios del estridentismo, pese a su iconoclastia, no fueron ajenos al nacionalismo oficial. Hacia fines de 1926, Xalapa, bajo el gobierno del general Heriberto Jara, se había convertido en el centro de los vanguardistas, quienes la llamaban “estridentópolis”, y ejercían una militancia clara dentro de los propósitos de la Revolución Mexicana (Schneider 1970 206).³⁰

En *Panchito Chapopote*, hay como un prisma de géneros literarios en movimiento constante, de pronto parece novela, de pronto teatro. Se propone comunicar un momento histórico, pero en forma no realista. Tal vez la hibridez de géneros y visiones en este texto, escrito en 1926, corresponde a un momento histórico de redefinición tanto cultural como política. Por lo que hace a la cultura, en especial a la literatura, en 1925 había tenido lugar la famosa polémica entre Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde acerca de la existencia de una literatura mexicana “viril” como sinónimo de las positividadades (Díaz Arciniega 54-99). La literatura estaba en busca de un camino.

En la órbita política, el movimiento armado había llegado a su fin aparentemente, pero el sistema político estaba aún en proceso de asentamiento. El imperialismo constituía una amenaza constante para el desarrollo de la nación; y el petróleo,

³⁰ Icaza vivió en Xalapa y participó en la revista *Horizonte* en 1926 (Schneider 1970 159). Por el carácter híbrido de sus textos vanguardistas, Icaza no es por lo general incluido entre los estridentistas. Sin embargo, un escritor norteamericano contemporáneo al movimiento, Carleton Beals, en un texto de 1931 considera que *Panchito Chapopote* es una muestra de la literatura estridentista. Y Brushwood asimismo se centra, como se ha visto, en las características vanguardistas de Icaza.

que ha sido uno de los puntos sensibles entre la relación entre México y los Estados Unidos, produjo muchas fricciones en esta etapa antes de la expropiación.

Xavier Icaza, de acuerdo con el narrador de *Panchito Chapopote*, quiere para México un cambio civilizador, pero se muestra escéptico respecto de las posibilidades del pueblo para construir una nueva nación; tampoco confía en los caudillos. Parece tener fe en los intelectuales, pero duda de su poder. No le resta sino el distanciamiento irónico, el humorismo culto, la sutil sonrisa de superioridad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ATL DR. *Las artes populares en México*. Vol. 1. México: Ed. Cultura, 1922.
- BEALS, CARLETON. *Panorama mexicano*. Trad. David Perry. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1942.
- BRUSHWOOD, JOHN S. *México en su novela*. Trad. Francisco González Arámburo. México: FCE, 1987.
- CARBALLO, EMMANUEL. *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*. México: UNAM, 1988.
- . “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”. Prólogo. *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario suceso de la heroica Veracruz* de Xavier Icaza. México: Universidad Veracruzana, 1986. 7-16.
- COSÍO VILLEGAS, DANIEL. “Las novelas de Xavier Icaza”. Prólogo. *Gente mexicana* de Xavier Icaza. Xalapa: Tip. Vda. e hijos de A. D. Lara, 1924. 9-13.
- DESSAU, ADALBERT. *La novela de la Revolución Mexicana*. 1967. Trad. de Juan José Utrilla. México: FCE, 1972.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: FCE, 1989.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 19a. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1970.
- Enciclopedia de México*. Dir. José Rogelio Álvarez. T. XII. México: Enciclopedia de México y SEP, 1988.
- Enciclopedia del idioma*. Martín Alonso. T. III. Madrid: Aguilar, 1982.

- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN. *Obras. V. Periódicos*. Ed. de María Rosa Palazón Mayoral. México: UNAM/CEL, 1973.
- FRENK, MARGIT. *Charlas de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM, 1994.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, ESTHER. "Acercamiento a la poética estridentista". (Varios). *Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE/SEP/80, 1983. 134-158.
- ICAZA, XAVIER. *Magnavoz 1926* (farsa). 1926. Xalapa: Talleres Gráficos de la Nación, 1962.
- . *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*. 1928. México: Universidad Veracruzana, 1986.
- JITRIK, NOË. "El estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce". *Literatura Mexicana* 1 (1993): 27-63.
- LEAL, LUIS. "Realidad y expresión en la literatura estridentista". (Varios). *Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE, 1983. 62-79.
- LÓPEZ VELARDE, RAMÓN. *Poesías completas*. México: Promexa, 1979.
- MEYER, LORENZO e Isidro Morales. *Petróleo y nación (1900-1987)*. México: FCE, 1990.
- PIRANDELLO, LUIGI. "Seis personajes en busca de autor". Vol. III de *Teatro*. México: Gernika, 1992.
- PRADO OROPEZA, RENATO. "Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela". (Varios). *Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE/SEP/80, 1983. 159-175.
- RAPP, HELEN LOUISE. *La novela del petróleo en México*. (Tesis). México: UNAM, 1957.
- REYES, ALFONSO. "El 'Porfiriato' ". *Marginalia. Las burlas veras*. Vol. XXII de *Obras Completas*. México: FCE, 1989. 437-439.
- RUFFINELLI, JORGE. "Las memorias (editadas e inéditas) de Manuel Maples Arce". (Varios). *Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE/SEP-80, 1983. 111-133.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. 1953. Madrid: Gredos, 1976.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: INBA, 1970.
- (Comp.). *El estridentismo. México 1921-1927*. México: UNAM, 1985.
- SEFCHOVICH, SARA. *México: país de ideas, país de novelas*. México: Grijalbo, 1987.

- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Niebla*. 1914. *Niebla-Abel Sánchez. Tres novelas ejemplares y un prólogo*. México: Porrúa, S. A., 1992.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. 1926. Vol. 1 de *Obras completas*. Madrid: Rúa Nova, 1944.
- XIRAU, RAMÓN. "Noticia." Prólogo. *De Chalma y Los Remedios de Xavier Icaza*. México: Ediciones De Andrea, 1963.
- ZAITZEFF, SERGE I. "Alfonso Reyes y Xavier Icaza: una amistad fraternal". *Literatura Mexicana* 1 (1990): 163-181.
- . "Los años veinte: Xavier Icaza y Genaro Estrada". *Nuevo Texto Crítico* 5 (1990): 171-183.