

**MEMORIAS DEL COLOQUIO
INTERNACIONAL DE LITERATURA
MEXICANA E HISPANOAMERICANA**

COLOQUIO XXVI

**UNIVERSIDAD DE SONORA | NOVIEMBRE 2017
NÚMERO 2 | ISSN: 2448-5926**

**ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS
(COMPILADORA Y EDITORA)**



*"El saber de mis hijos
hasta mi grandeza"*

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTOR

Enrique Fernando Velázquez Contreras

VICERRECTORA

María Rita Plancarte Martínez

SECRETARIA GENERAL ACADÉMICA

Arminda Guadalupe García de León Peñúñuri

DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

COMITÉ ORGANIZADOR

César Avilés Icedo (Coordinador)

Roberto Campa Mada

Rosa María Burrola Encinas

Jesús Abada Navarro Gálvez

COMPILACIÓN Y EDICIÓN

Rosa María Burrola Encinas

COMPUESTIÓN Y DISEÑO DIGITAL

Franco Félix

Memorias del Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana, número 2, Noviembre 2017 es una publicación bienal, editada por la Universidad de Sonora, a través del Departamento de Letras y Lingüística, con dirección en Luis Encinas y Rosales S/N, colonia Centro, Hermosillo, Sonora, México. Código Postal 83000. Tel. (662) 2592155. Editor responsable: Rosa María Burrola Encinas. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2017-110718485700, otorgado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. ISSN: 2448-5926. Responsable de la última actualización de este número: Rosa María Burrola Encinas. Fecha de última modificación: noviembre de 2017. Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de los mismos.

CONTENIDO

Fernando Vallejo: cineasta renegado, novelista consagrado MIGUEL ARDILA.....	5
Los efectos del autoritarismo en “La jota de Bergerac”, de Carlos Velázquez CÉSAR AVILÉS ICEDO.....	13
Apuntes para la reinscripción en el canon de la historia de la cultura literaria mexicana decimonona de <i>Drama del alma</i> . Algo sobre México y Maximiliano, de José Zorrilla GERARDO FRANCISCO BOBADILLA ENCINAS.....	21
El tema del viaje en <i>La vorágine</i> de José Eustasio Rivera MARTHA ELENA BRACAMONTES HUERTA.....	27
Los elementos literarios en la poesía del poemario <i>¡ô! Francisca</i> de Nellie Campobello, una visión estilística BRENDA ALYDÉ DE LA CRUZ MARTÍNEZ.....	31
Escenarios teatrales en “La vida privada” de Arreola DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA / NORMA ESTHER GARCÍA MEZA.....	37
Poder y transgresión en “Las mariposas nocturnas” de Inés Arredondo SOCORRO GARCÍA BOJÓRQUEZ / MARÍA EDITH ARAOZ ROBLES.....	45
<i>Hot sur</i> de Laura Restrepo: la prevalencia del orden jurídico sobre el humanista hacia el inmigrante ELIZABETH HERNÁNDEZ ALVÍDREZ.....	51
Dialogismo de los mitos en <i>Mulata de tal</i> (1963) MARÍA DE LOS ÁNGELES LÓPEZ AGUADO SERNA.....	57

La vigilia metafísica. Ensueño y ficción. JOSÉ ANTONIO MANZANILLA MADRID.....	65
Cultura Panche: petroglifos, oralidad e imaginarios literarios en el Alto Magdalena, 500 años después. JOHN JAIRO MARTÍNEZ GÓMEZ.....	77
Peregrinaciones de Rubén Darío. Libro de crónicas viajeras MARINA MARTÍNEZ ANDRADE.....	81
Del placer de morir al gozo por matar: la identidad del asesino en un cuento de Eduardo Antonio Parra MARÍA GUADALUPE MARTÍNEZ HERNÁNDEZ.....	91
“La patria es la infancia”. La tradición literaria regional desde la zona de Saer DAVID MORÁN PINEDA	97
El sacrificio en <i>Oficio de tinieblas</i> (1962) de Rosario Castellanos JESÚS ABAD NAVARRO GÁLVEZ.....	103
Lectura y escritura creativa: una pedagogía de la seducción CAROLINA PEÑA.....	109
Cinco cartas inéditas de Griselda Álvarez a Guadalupe Zuno: Apostillas SILVIA QUEZADA CAMBEROS.....	117
Presencia de lo fantástico en <i>No hay tal lugar</i> CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS.....	125
La mujer del kimono: representación de las figuras femeninas en los relatos de los primeros viajeros hispanoamericanos a Japón MARÍA DOLORES ROMO MONTIEL.....	135
La hipertextualidad en cuatro obras de Roberto Bolaño DRA. NÉLIDA JEANETTE SÁNCHEZ RAMOS.....	143
¿Y nosotros, desde este lado del Atlántico? TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI / RICARDO MARQUES MACEDO.....	149
“Yo soy aquel...” de Rubén Darío: la sinceridad como estrategia de diseño en el poema autorretrato ESNEDY AIDÉ ZULUAGA HERNÁNDEZ.....	155

FERNANDO VALLEJO:
CINEASTA RENEGADO, NOVELISTA CONSAGRADO

Miguel Eduardo Ardila Simpson
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El objetivo de este trabajo es evaluar la obra cinematográfica de Fernando Vallejo y su influencia en las posteriores creaciones literarias de este escritor colombiano. No fue la suya una vocación temprana por la escritura, ya que de niño quería consagrarse a la música, el arte que considera supremo. Desde muy joven le había apasionado la lectura de los autores clásicos; había aprendido latín en el colegio de sacerdotes salesianos en que cursó la primaria y los primeros dos años del bachillerato –quizá la enseñanza adquirida allí que más aprecie–, y luego, por iniciativa propia, francés, italiano e inglés para poder leer en el idioma original las obras que con avidez iba descubriendo en la en ese entonces recién inaugurada Biblioteca Piloto, cercana a su casa paterna, en donde de niño leyó con arrobamiento *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, “un libro que Colombia amó y que decidió mi vida” (*El cuervo* 47), escrito por Rufino José Cuervo, a quien considera el más importante filólogo de la lengua castellana.

Cuando se graduó de bachiller –único título académico que ha obtenido– no sabía qué carrera estudiaría; prueba de ello es que cursó un semestre de Derecho en su natal Medellín, luego dos semestres de Filosofía y Letras en dos universidades distintas de Bogotá. Influen-

ciado por el entorno cultural y por el auge que suscitaba el cine a comienzos de los años sesenta en Colombia, creyó que se dedicaría a él. Viajó a Roma a estudiar Dirección de Cine en el Centro Experimental de Cinematografía, pero tras haber cursado un año, de dos que duraba la carrera, la abandonó. Su espíritu rebelde e iconoclasta ya no soportaba más imposiciones académicas. No volvió a inscribirse en ninguna institución educativa y en adelante su intenso afán de aprender se satisfizo de manera autodidacta. Regresó a Colombia con el propósito de dedicarse al cine y logró realizar dos documentales sobre temas sociales. Muchos años después, ya con una obra literaria consolidada, llamaría a la década y media en que se dedicó a la realización de películas documentales y argumentales “los años vacíos” (*Fantasmas* 54). Aunque él considera el cine “un embeleco”¹ del siglo xx y ha desdeñado sus propias películas –que fueron censuradas en Colombia y por lo tanto allí pasaron inadvertidas–, los guiones merecen una lectura atenta porque su escritura muestra un trabajo elaborado en el que se puede observar cómo Vallejo era ya un escritor en ciernes.

Vallejo llegó a México en febrero de 1971. ¿Por qué a este país? Sin duda la respuesta es el “nuevo cine mexicano”. Según sostiene Fa-

¹ “¡Ay, dizque el séptimo arte! ¡Qué pobreza de lenguaje la de ese embeleco que está durando más de la cuenta.” (El don 67). También dirá lo mismo de la gramática: “Las Notas de Cuervo son espléndidas. La que sí no es espléndida es la gramática en sí que es una falsa ciencia. Como la astrología, la teología, la metafísica, el psicoanálisis, la alquimia... ¡El tiempo que perdí en mi infancia y en mi juventud con ese embeleco!” (El cuervo 67)

bián de la Cruz, “el cine de la década del setenta marcó una nueva etapa en la historia de la industria filmica nacional, pues propició el surgimiento de muchos directores jóvenes que, en años anteriores, habían tenido cerradas las puertas del sector” (14). En esta década se produjeron 823 películas. Gracias al gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) el cine tuvo grandes incentivos. En septiembre de 1970, el hermano del presidente y también actor Rodolfo Echeverría (Rodolfo Landa) fue nombrado director general del Banco Nacional Cinematográfico y recibió un presupuesto especial de mil millones de pesos para el manejo del cine y otros medios masivos de comunicación, que reestructuraron la industria filmica. El Banco Nacional Cinematográfico se conformó como el organismo que dio crédito y rigió en lo económico todas las producciones cinematográficas.

Entre los logros alcanzados por Rodolfo Echeverría “destaca el ingreso, a la industria filmica, de un número considerable de jóvenes cineastas; la reducción de cintas censuradas por su temática; así como la producción de una serie de obras innovadoras en los argumentos llevados al cine, lo que dio pie al llamado ‘Nuevo cine mexicano’, con una marcada intervención estatal en la producción, distribución y exhibición de películas” (11). Lo anterior permitió que el Banco Nacional Cinematográfico recibiera una inversión cuantiosa para modernizar en su totalidad el aparato técnico y administrativo del cine nacional y que se crearan tres compañías productoras cinematográficas que eran propiedad del Estado: Conacine (1974), Conacite I (1975) y Conacite II (1975), encargadas de producir ese “nuevo cine mexicano”.

En ese panorama aparece Vallejo, atraído por la posibilidad de realizar sus sueños de entonces. Todo parece indicar que México le ofrecía lo que le había negado Colombia: financiar y distribuir sus películas. A pesar de las nuevas condiciones que se les ofrecían a los

cineastas, Vallejo tuvo dificultades para conseguir financiar los largometrajes que quería realizar por ser extranjero. Dice que “Diez años largos, de antesalas mendigándoles a la burocracia oficial mexicana, que controlaba el cine, me costó filmar mi primera película” (*Fantasmas* 28). En realidad no fueron diez sino poco menos de siete años, pues el estreno de su primer largometraje, *Crónica roja*, se llevó a cabo el 13 de diciembre de 1977. Luego filmó *En la tormenta* (1980) y por último *Barrio de campeones* (1981). Los dos primeros obtuvieron el reconocimiento de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, que los galardonó con el Premio Ariel.

Crónica roja “es la historia de todos los días de Colombia, es una historia de ladroncitos, de atracadores, de secuestradores, de narcotraficantes, de delincuentes”². Es una película de acción, suspenso y violencia. Fue producida por Conacite II y galardonada con el Premio Ariel en su vigésima segunda entrega, a la mejor ópera prima y a la mejor ambientación. El título del guion fue *Via cerrada* (1977) —título de sentido contrario a su segundo cortometraje, *Una vía hacia el desarrollo* (1969)—. El argumento y la dirección fueron obra de Vallejo. Fue filmada en Xalapa (Veracruz). Ambienta territorios, idiosincrasias, costumbres e iconografías colombianas, imita el lenguaje de los colombianos (como el hablarse de usted todos los personajes, incluso entre parientes); no obstante, los personajes usan algunas expresiones mexicanas. Los nombres de los barrios y pueblos son colombianos³. Hay alusiones autobiográficas y referencias que evocan acontecimientos de la historia colombiana.

La película narra la historia de un joven de veintidós años detenido por contrabando que asesina a los dos vigilantes de la Aduana que lo custodian. A partir de ese incidente, se muestra la vida agitada de este delincuente que huye de la justicia para que sus actos no sean juzgados y condenados. En su fuga involucra a su hermano menor, de quince años, que se guía por

² Afirmaciones de Vallejo en *La desazón suprema*, 19’45”.

³ La edad de los personajes y los nombres de los barrios están indicados en el guion, al igual que los nombres de los personajes, pero algunos de ellos cambiaron en la película.

su ejemplo y se convierte en su cómplice. La familia es pobre y disfuncional pero decente. Sus padres, su hermano y su hermana de diez años (la menor de los tres), creen que es inocente del delito que le imputan y por eso lo amparan.

El espectador va reconstruyendo los hechos ocurridos mediante los diálogos de los personajes –recurso que también usa Vallejo en sus novelas, en las que el narrador acude a un supuesto interlocutor para establecer una conversación que desarrolle la trama–. La película es una crónica en la que los sucesos configuran una espiral de delitos que impulsa el relato hacia su desenlace. Podríamos pensar que el protagonista está inspirado en Billy the Kid o en el relato “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, de Borges, pero el que conoce un poco la historia colombiana lo asociará más con alguno de sus legendarios bandoleros, y, en el caso particular de su muerte, con la de Efraín González⁴.

En su segundo largometraje, *En la tormenta* (1980), Vallejo aborda el tema de la violencia campesina partidista de los años cincuenta en Colombia, época conocida con el nombre de la Violencia. En palabras del narrador de la novela *El don de la vida*: “Ellos [los campesinos] llevaron a cabo la Violencia, la que se dejaron azuzar en sus podridas almas por los políticos, y no digo sembrar porque desde siempre la traían: los caseríos incendiados, los campos devastados, los ríos ensangrentados, los cuerpos decapitados... Liberales y conservadores bajándose a machetazos, en los idílicos campos de esta cristiana Arcadia, con cristiano amor, las cabezas. ¿Y todo por qué, para qué, a causa de qué? A causa de nada, para nada, por unos ideales ajenos retóricos, de relumbrón, que ni entendían, inventados por unos políticos rapaces en busca de la presidencia. Y pongo Violencia con mayúscula

no por mayusculitis, de la que no padezco, sino porque así han bautizado nuestros historiadores a un período de la historia de Colombia: la Violencia” (111).

Vallejo escribió el guion en 1979. En el prefacio, con el subtítulo de *El bajel en la tormenta*, explica el tema y el título de la película: “La tormenta es una contienda política entre campesinos, divididos sin saber cómo ni por qué en conservadores y liberales, y enfrentados en una guerra a muerte no declarada”.

En la tormenta fue galardonada por “Mejor ambientación” con el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en su vigésima tercera entrega en 1981. Protagonizada por actores mexicanos, también obtuvo un premio al “Mejor actor” que se entregó por el papel de don Bernardo Echeverri a Carlos Riquelme, el cual ya había recibido en 1958 el premio a la “Mejor coactuación” masculina por *La dulce enemiga* y en 1955 el premio a “Mejor actor de cuadro” por *El joven Juárez*.

El argumento de la película es un viaje en un autobús de escalera un domingo –día de mercado– en el que dos aldeanos amigos que pertenecen a los dos partidos políticos antagónicos y en esa época enemigos a muerte viajan por una carretera principal entre los pueblos de Cajamarca y Calarcá, situados en los departamentos de Tolima y Quindío respectivamente. En esta carretera se encuentra un paso de montaña famoso por la pendiente tan empinada de su cuesta: el alto de La Línea. Subir a La Línea ya es una proeza y mucho más aún en los años cincuenta porque en esa época esa región fue una de las más azotadas por el bandolerismo.

Vallejo quiso hacer la película en Colombia; sin embargo, encontró numerosos obstáculos y decidió rodarla en México con actores mexicanos y recreando los paisajes colombia-

⁴ Efraín González (1933-1965) fue un famoso bandolero adscrito al partido conservador. El 9 de junio de 1965, informes de inteligencia localizaron al bandolero en una vivienda en el barrio San José, en el sur de Bogotá. El operativo final quedó inicialmente al mando de un capitán del Ejército y se dispuso una tropa de doscientos soldados de la Brigada de Institutos Militares para darle captura. Cuando se vio acorralado, González se atrincheró en la casa disparando desde distintos flancos para hacer creer a los soldados que con él había muchos pistoleros. Antes de caer abatido, opuso una resistencia feroz, en la que murieron cuatro militares y un agente de inteligencia y catorce uniformados más quedaron heridos tras cuatro horas y media de combate (Steiner).

nos. En *Entre fantasmas* Vallejo cuenta las vicisitudes de la filmación en Veracruz. Para la ambientación de la película se hicieron construir caseríos, “caseticas” colombianas, fondas, camiones de escalera (autobuses típicos de los pueblos colombianos, también llamados “chivas”), se sembraron cafetales e incluso, para recrear los torrentosos ríos colombianos, se hizo “mover” con mayor velocidad de flujo el río Papaloapan, que no avanzaba: arrastrados por un cable tirado de una lancha, haciendo surcos en el agua como si se moviera el río, se ambientaron los cadáveres de conservadores y liberales decapitados bajando por el río Cauca y con los zopilotes encima sacándoles los intestinos.

Para hacer estas dos primeras películas, estando Vallejo en Ciudad de México y su hermano Darío en Medellín, intercambiaron correspondencia durante meses. Primero eran cartas y luego fotografías que Darío tomaba con una pequeña cámara Minolta en los pueblos de Antioquia (por ejemplo, de camiones de escalera) para ambientar las películas. Así, Fernando podría mandar hacer uno similar en México. El número telefónico del letrero en el lateral del camión de escalera (llamado *El Llanero Solitario*, nombre alusivo a una serie de televisión infantil estadounidense) que aparece en la película *En la tormenta* es el de la casa de la familia Vallejo en el barrio Boston; la mujer del mayordomo que en la película va en el camión de escalera con un niño en brazos era en la vida real la mujer del mayordomo de la finca “La Esperanza”, situada en el municipio de San Carlos, de propiedad del padre de los Vallejo; el nombre del perrito, *Capitán*, se tomó del de uno que en la realidad existió y que perteneció a la abuela materna; la señora que en la película aconseja a otra comprar velas donde los conservadores porque “los liberales son de muy mala clase” era la tía abuela Toñita Pizano (en la vida real ella manejaba un asilo de ancianos y hacía ese tipo de labor social en La Estrella, pueblo cercano a Medellín). El boticario y muchos otros personajes también eran reales.

En la tormenta presenta una serie de circunstancias y paralelismos para mostrar que los ac-

tos cometidos por los bandoleros de cualquiera de las dos facciones en que están inscritos se repiten indefinidamente. Por eso dos de las escenas más importantes muestran las dos caras de la misma moneda: el asalto, el saqueo y la quema de una aldea liberal en una noche se repite —en cuanto a la situación, la caracterización de los personajes y los sucesos— a la que pasa años después cuando los bandoleros liberales asaltan al autobús en el alto de La Línea, matan a los pasajeros conservadores, que man y arrojan el autobús por el precipicio. Los nombres de los personajes, su ignorancia, las sanguinarias matanzas que cometen, la barbarie, se repiten para indicar que la violencia parece no tener fin. En realidad, la filiación política se ha convertido sólo en un pretexto para asaltar, despojar y violar a los habitantes, con la salvedad de que los que pertenecen al mismo partido del bando salvan su vida a cambio de entregar sus pertenencias, mientras que sobre los del partido contrario pesa una condena a muerte.

Durante la Violencia, los asaltos a los autobuses sucedían a plena luz del día, ya que a nadie se le ocurriría viajar de noche por el peligro que ello implicaba. Pero la mayoría de los objetivos de los asaltos eran los poblados y las fincas, a las que los bandoleros llegaban de noche, amparados por la oscuridad, pues lo que primordialmente buscaban era desalojar a los propietarios de sus viviendas y tierras para apoderarse de todos sus bienes, previa advertencia de desalojo so pena de muerte. En la película el autobús tiene una avería a medio camino que retrasa el viaje hasta que empieza a anochecer. La oscuridad anuncia la desgracia que acontecerá, y, por otra parte, incrementará el efecto óptico de la luz que produce el autobús en llamas en la sala oscura de un cine. Dos de los cabecillas de estas bandas son personajes que en la vida real existieron y fueron famosos por su sevicia: los liberales Jacinto Cruz Usma, alias Sangrenegra, (asaltante del autobús) y Teófilo Rojas Varón, alias Chispas. Los elementos están dados: Vallejo no ha tenido que inventarlos; tan sólo recrearlos. No es la historia personal,

que relata en sus novelas, pero sí la del país de su infancia y adolescencia⁵.

La proyección en Colombia de *En la tormenta* también fue prohibida porque se consideró que era un momento muy delicado para pasar una película de ese tema. Ante los impedimentos y los vetos de que fueron objeto sus dos primeros largometrajes, Vallejo comenzó a perder el interés por hacer cine. Al respecto comenta: “Como yo sólo quería hacer cine colombiano y no mexicano, ni italiano, ni japonés, ni marciano, desistí del intento” (*Años* 82). Acusa a la censura colombiana de que no se haya podido difundir debido a que mostraban una realidad tan violenta que desprestigiaba al país ante el mundo: “me la prohibió la censura: que era una apología al delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así” (*Años* 82).

En su tercera y última película, *Barrio de campeones* (1981), por primera vez se alejó del tema de la violencia para abordar el drama de una familia pobre mexicana del popular barrio Tepito de la Ciudad de México. El argumento y el guion fueron escritos por Vallejo y Kado Kostzer con el título *La derrota*, pero por supuesto éste no podía ser el título de la película porque anunciaría el desenlace de las historias. Vallejo dice con la ironía que lo caracteriza que “No la puse así reservando el título para mejor ocasión, para la vida mía que me pensaba escribir no bien cumpliera cien años” (*Fantasma* 68). *Barrio de campeones* cuenta la historia de un vecindario en un barrio de los suburbios a comienzos de los años ochenta. Aunque son muchos los personajes, el argumento gira en torno de una familia numerosa que comparte la misma vivienda o viviendas aledañas. Uno de los personajes centrales es una mujer mayor, viuda, madre y abuela, que ejerce una autoridad moral dentro de la familia, tiene un pequeño puesto de comidas en una plaza de mercado y se las arregla para poder comprar un local con el fin de montar su propio restau-

rante; un joven boxeador que se prepara para ganar la pelea decisiva de su vida, gracias a que unos promotores le consiguen un combate de semifinal que puede sacarlo a él y a su familia de la pobreza; una madre maltratada y abandonada por su marido y completamente desquiciada que sufre el acoso de una vecina del piso de arriba que le arroja orina y basura desde lo alto; un anciano enamorado de la abuela que en su afán por complacerla libra una persecución de coches con la policía; un niño travieso que anhela tener un disfraz de Superman y al cabo de un tiempo lo consigue gracias a que su abuela logra ahorrar el dinero para comprárselo... y así varios personajes que tienen vínculos familiares o amistosos. Las historias personales se entrelazan pero la película no tiene un argumento específico. Aquí ya vemos la simiente de un relato que no tiene un solo argumento sino fragmentos de varios, técnica que cuatro años después Vallejo empezará a desarrollar en sus novelas, así como este submundo estará presente como telón de fondo en ellas.

La identificación del niño con Superman y sus hazañas –cree como en las historietas que el atuendo basta para transformarse en el superhéroe y así adquirir sus poderes– es tal que tras proferir una proclama se lanza desde un tercer piso, cayendo aparatosamente y sufriendo contusiones. Hay aquí elementos relacionados con la primera novela autobiográfica del autor, *Los años azules*: el niño que se da golpes contra el mundo, el mutuo cariño entre la abuela materna y el nieto, el liderazgo y la admiración que sienten los demás niños familiares y amigos, la independencia de carácter, la actitud irreverente y su rebeldía ante la vida, evocan su infancia.

En esta primera novela se encuentran algunos datos que nos inclinan a pensar que el interés por hacer cine puede proceder de la lectura de los cómics así como de las radio-novelas que oía su abuela materna. Vallejo

⁵ Del mismo modo que acerca de la novela escribirá: “Abuela, dejé de leer novelas que ése es un género manido, muerto. ¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación prodigiosa? Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos” (*Fantasma* 161).

tiene un recuerdo muy vívido de los héroes de las lecturas infantiles y de los personajes de estas series radiofónicas: Sandokán y Doc Savage, el Hombre Araña, Superman, entre otros (*Años* 46, 94, 126). También podemos presuponer que las películas infantiles no sólo nutrieron la imaginación del niño sino que también fueron determinantes en el momento de optar por una profesión. El escritor recuerda con entusiasmo las primeras películas que vio en el cine: *El corsario negro* y *El ladrón de Bagdad* (*Días* 95).

Barrio de campeones es una película con contenido social influida por el neorrealismo italiano que retrata los barrios pobres, pero sin denuncias panfletarias. Las vicisitudes de los diferentes personajes se entretajan con alternancia episódica y con un ritmo intenso que mantiene al espectador intrigado por la historia y lo sumerge en ese mundo de la barriada, en el que los vecinos intervienen, se entrometen o figonean en la vida ajena. A pesar de las circunstancias adversas que afrontan los personajes, las intrincadas relaciones entre ellos se alternan con situaciones cómicas que hacen de la historia una entretenida comedia.

Todos los elementos autobiográficos y los temas históricos presentes en sus películas pueden haberlo inspirado para narrar sus tribulaciones e inconformidades con mayor libertad en sus novelas. No exagera Fernando —como algunos le han criticado— cuando dice que tuvo que emigrar de Colombia porque allí le cerraron todas las puertas, ya que siempre encontró trabas no sólo para filmar sus películas sino también para exhibirlas. La censura se lo impidió y el público colombiano se quedó sin saber siquiera de la existencia de ellas. *Crónica roja* tuvo dos apelaciones ante el representante de Cine Colombia para que la dejaran presentar, apelaciones que fueron denegadas. De tal suerte que Fernando abandonó el cine, decepcionado por todos los impedimentos que encontraba para hacerlo y sobre todo para difundirlo.

A partir de entonces optó por la narrativa. No obstante, casi dos décadas después, por mediación del cineasta Luis Ospina, que

lo puso en contacto con Barbet Schroeder, aceptó hacer el guion para la película *La virgen de los sicarios* (2000), adaptación de la novela homónima (1994), que dirigió Schroeder. Y paradójicamente fue esta película la que dio a conocer su obra novelística. Habían pasado ya veinte años de la prohibición de sus dos primeros largometrajes y esta vez un sector de la prensa colombiana quiso boicotearla en vista de que la censura había permitido su presentación...

Si bien Vallejo sólo hizo tres largometrajes (“una de balaceados, otra de decapitados, y otra de derrotados” [Fantasmas 68]), escribió los guiones para otros tantos que no pudo realizar. El primero de ellos se titula *Nueva York, Nueva York* (1967). Fue escrito diez años de que se estrenara la película del mismo nombre, dirigida por Martin Scorsese y protagonizada por Liza Minnelli y Robert De Niro. Después de haber hecho en el año 2000 la película *La virgen de los sicarios*, Barbet Schroeder fue a Medellín en busca de otros guiones escritos por Vallejo. En la casa paterna, ahora habitada por su hermano Aníbal y su esposa Nora, encontró varios y se interesó en llevar algunos de ellos a la pantalla. En el año 1971 había escrito un libreto para una comedia satírica titulada *El médico de las locas*. En compañía de Kado Kostzer, además de *La derrota*, en 1983 escribieron *Ahí vienen los Panchitos*. Y después de *La Virgen de los sicarios*, junto con Barbet Schroeder escribió *El rey de la rumba* y *El descontrol* (que trata de un burdel en Prado). Desafortunadamente, poco después sucedió el ataque terrorista a las Torres Gemelas y todos estos proyectos se malograron.

Los dos cortometrajes que realizó en Bogotá desaparecieron; los tres largometrajes reposan olvidados en la Cineteca Nacional de México. Por lo pronto, prevalecen sus novelas en las que aborda los mismos temas de sus películas: la violencia partidista, la delincuencia, la pobreza, la explosión demográfica, en fin, la historia de su vida y la de Colombia, historias en las que con frecuencia recurre a las técnicas narrativas cinematográficas.

REFERENCIAS

- De la Cruz Polanco, Fabián. *Cine mexicano del 70: La década prodigiosa*. México: Samsara, 2015.
- Steiner, Claudia. “Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como ‘El Siete Colores’.” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 2 (2006): 229-252.
- Vallejo, Fernando. *Años de indulgencia*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- . *El cuervo blanco*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- . *El don de la vida*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . *Entre fantasmas*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- . *Los días azules*. México: Santillana, 1985.

LOS EFECTOS ESTÉTICO-IDEOLÓGICOS DEL AUTORITARISMO EN “LA JOTA DE BERGERAC” DE CARLOS VELÁZQUEZ

César Avilés Icedo
Universidad de Sonora

INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizo el cuento “La jota de Bergerac”, una de las narraciones incluidas en *La marrana negra* de la novela rosa de Carlos Velázquez (Torreón, 1980). Mi hipótesis de trabajo es que la narración está marcada por un acentuado autoritarismo, con lo cual se sabotea cualquier posibilidad dialógica, y que, como consecuencia de ello, se condena la otredad a los márgenes de un centro discursivo o, en un último caso, a su anulación. Una vez expuesta la manera como se construye el personaje desde un horizonte predeterminado por el autor, la reflexión deriva hacia las repercusiones que esto tiene a nivel temático, específicamente en aspectos que los estudios de género han puesto de relieve: se observa que el personaje principal aparece como una creatura diseñada para provocar risa o lástima, nunca empatía. Finalmente, el análisis se enfoca en la carga ideológica que impregna al cuento. Concretamente, se observa cómo se va imponiendo una heteronormatividad que emerge desde el humor y entre líneas para anular la complejidad del ser homosexual.

1. BREVE UBICACIÓN DEL AUTOR EN LA TRADICIÓN LITERARIA

1.1. Sobre el autor

En pocos años, Carlos Velázquez ha cobrado notoriedad en el panorama de la literatura mexicana. Desde *Cuco Sánchez Blues* (2004) y su primera colección de cuentos *La Biblia vaquera* (2008), llamó a atención de críticos y comen-

taristas; reafirmó su presencia con *La marrana negra de la literatura rosa* (2010) y consolidó su nombre cuando se le otorgó el premio Bellas Artes de Testimonio Carlos Montemayor, en 2012, por su libro de crónicas *El karma de vivir en el norte*. La recepción de su obra es, sin embargo, heterogénea. Para unos es una voz fresca y renovadora dentro de la literatura mexicana, opinión que prima entre reseñistas provenientes del periodismo cultural; me refiero, por ejemplo, a Eduardo Antonio Parra, en *Armas y Letras*; a Rafael Vargas Pasaye, en “Cultura de México” (de *Siempre!*); Geney Beltrán Félix, para *Letras Libres*; o Alejandro de la Garza, en *Nexos*. Abonan también a la creación de la imagen del Velázquez autor, la difusión electrónica de valoraciones muy elogiosas mediante blogs y redes sociales, como Twitter o Facebook. Pero para otros, como Julián Herbert, la narrativa de Velázquez no tiene una calidad acorde con su fama.

Como un elemento colateral en la figuración que Carlos Velázquez se autogestiona como autor, se registran sus apariciones en entrevistas localizables en variados medios, en especial las que quedan a disposición permanente a través de la plataforma de *Youtube*. Ahí, Velázquez se asienta como una persona iconoclasta y ubicua: lo mismo puede aparecer junto con Julieta Venegas, para ensalzar a Lou Reed como la figura del *underground* musical que trasciende el *mainstream*, o para referirse a las tendencias de la literatura que se está escribiendo en México o en el norte del país en programas más “serios”. Estos espacios

son aprovechados por el escritor para declarar sus fobias y sus filias y difundir sus manifiestos y su *ars poética*. En ello no se diferencia de muchos de los productores artísticos contemporáneos, que son objeto y sujeto de la nueva ritualización comunicativa. Pienso en autores tan disímbolos como José Kozar o Heriberto Yépez. Todo ello significa el aprovechamiento de las posibilidades de difusión en un mundo cada vez más globalizado, difusión puesta al servicio de la figuración autoral⁶.

1.2. Sobre la literatura del norte de México
La literatura que da contexto cultural al autor y a la obra que nos ocupan, es un conjunto textual problemático desde el mismo marbete que pretende distinguirla –Literatura norteña–. Diana Palaversisch nos ofrece una revisión muy útil y cabal de la crítica reciente que busca la caracterización de esta literatura. Ella parte del intento de definición que ofrece Humberto Félix Berumen:

[lo norteño, lo fronterizo, es decir lo regional del sistema literario] no radica tanto en los temas elegidos, los escenarios (trátese de la frontera misma, las ciudades, el desierto o el mar), el lugar de nacimiento o de residencia de los autores, como en la existencia de un circuito literario con sus propias redes de producción, circulación y recepción del fenómeno literario. Todo lo marginales y limitados que se quiera. (citado por Palaversisch107).

A esta definición pragmática, Palaversisch le agrega dos acotaciones deducidas de las observaciones que sobre el tema han expresado Julian Herbert, Maya Luna y Eve Gil: 1) que habría que considerar que muchas de las obras de los escritores notables se publican en los centros editoriales, muchas veces alejados del norte; y, 2) que habría que tener en cuenta

la globalización a que en las últimas décadas se sujetan todos los procesos productivos, incluyendo los editoriales y los literarios.

En este panorama expuesto en 2007, que todavía tiene vigencia, Velázquez manifiesta su propia postura y acuña un nombre que intenta designar una nueva tradición literaria, en la cual él mismo se posiciona: la *literatura posnorteña*. De esa manera, él intenta desmarcarse de la concepción que mecanicistamente reconoce como norteña a aquella literatura exótica, cuyas temáticas son la violencia, el narcotráfico y la migración, situadas o en la frontera o en el desierto. La identidad literaria de esta región, según Velázquez, del país se reconoce por un uso particular del lenguaje y del estilo. Y, al menos en los libros que él ha publicado, esos dos aspectos son los más destacados.

2. LOS PERSONAJES

En “La jota de Bergerac” el protagonista es Álex/Alexia, cuyo sobrenombre da título al cuento. Físicamente Álex se nos presenta como un hombre sin atractivos, pero como travesti –convertido en Alexia–, puede lucir “impactante”; sin embargo, una nariz enorme demerita las gracias del cuerpo, la cara y el porte con que se lleva a sí misma. Este defecto se convierte en un estigma de relevancia nuclear en el desarrollo de la trama, pues todo su accionar girará en torno a la idea de hacerse una cirugía plástica que corrija el defecto. Por eso, la relación que establece con su pareja estará impregnada del interés de obtener con tal relación los recursos para solventar la cirugía. El final del cuento mezcla un complejo de motivaciones de Alexia donde pesan por igual la frustración de los planes de operarse y el sentimiento de engaño, el cual reactiva viejos resentimientos que han lacrado su existencia. Por eso el final resulta estridente.

⁶ Es conveniente advertir que para los efectos de este análisis el término ‘autor’ se conceptualiza en su sentido social y artístico: autor es la imagen que adquiere el productor de un mensaje literario que está dirigido a alguien y que habla de algo y/o de alguien desde una codificación específica, ajustada a las condiciones de emisión y recepción del contexto. Así, el autor sólo existe circunstanciado y se va definiendo por lo que dice de sí, por lo que dice de lo otro y de los otros y por lo que los otros dicen de él. En consecuencia, el autor puede ser multifacético y polémico, además de que siempre está marcado por la palabra que él pronuncia y por la que lo perfila desde el exterior.

La exploración de la interioridad del personaje, de lo que el narrador se ocupa intermitentemente, nos brinda una creación tridimensional. Sin llegar al psicologismo que le haría aparecer con todos sus relieves, ella/él es un personaje con gran complejidad... “en constante transformación desde el momento en que aparece el deseo de ser un “transformer profesional”. La semiosis narrativa establece entonces un reto para el autor, en tanto que su narrador no debe traicionar la condición contradictoria y compleja del personaje y, al mismo tiempo, debe procurar que dichas contradicciones no caigan en la incoherencia o la inconsistencia narrativa. A lo largo del relato existen apuntes cuya función es la fijación de ciertas características que se quieren esenciales para él/ella. Así la frase “Las jotas que nos vestimos de mujer somos seres fascinantes”, que se repite tres veces como estribillo en las dos primeras páginas contribuye a la autoafirmación de su condición, porque es desde tal condición desde donde ella se relaciona con el mundo del texto.

Es notable que, de manera análoga a los personajes de Manuel Puig, Velázquez delinea al suyo haciendo que este se autofigure por medio de la referencia a personajes provenientes de la cultura popular. Así, para el receptor queda claro que Alexia se proyecta en un catálogo de personajes que le proporcionan los *mass media*: es la Marga López de Salón México, y se presta las voces de Amanda Miguel (“El me mintió”), Marisela, Miriam de la Academia o Lupita D’Alessio⁷. Así, Alexia conlleva una carga ideosincrática deudora de la pseudoconcreción. La diferencia es que en Puig la alusión al universo del cine y la televisión es seleccionada con criterios más globalizantes; por eso las menciones a Rita Heyworth, o Vivian Leigh en sus novelas, no anulan la comunicación entre el texto y el lector de cualquier parte del mundo. Sin embargo, hay que notar que en “La loca de Bergerac” las alusiones a aquellas cantantes y actrices de la farándula doméstica tienen una función de circunstanciar espacial y temporal-

mente a la protagonista, lo cual cobrará gran relevancia, como se verá más adelante.

También, como un aspecto que contribuye al delineamiento del personaje, aparece el espacio como la coordenada que recorta un tipo sociocultural específico. Estos espacios designados por nombres propios, otorgan un elemento identitario a los individuos que los pueblan. De ahí que la repetición de conductas o maneras características de obrar de estos, generen tipos y hasta arquetipos. En tales términos, Alexia no es un travesti de Buenos Aires o Río de Janeiro, ni de la ciudad de México o de Yucatán. Enmarcada en su hábitat coahuilense, sus conductas –incluida la explosión final, violenta y destructiva, al mismo tiempo que delirante y festiva– responden al tipo de mujer bravía con la que el macho no podrá jugar, so pena de recibir un terrible castigo. En tal sentido, cuadra con el imaginario de este tipo de personajes encunados en el norte del país, tan caros para Velázquez.

Hay un matiz altamente significativo en la caracterización de Álex/Alexia: ella se visualiza, según lo que nos informa el narrador, sobre una suerte de pedestal regio; con una superioridad que la sitúa por encima de sus congéneres. Por eso, constantemente se enfatiza en que para Alexia, las demás travestis pertenecen a una casta inferior a la suya.

Su coprotagonista de la historia es Wilmar, un lanzador cubano y estrella del equipo local, los Vaqueros de Unión Laguna. Es, de acuerdo con la información que de él ofrece el narrador, un hombre de jerarquía en el universo narrativo: es pieza clave para que su equipo, avance a los *playoffs* y pueda conseguir el campeonato; es además un prospecto ya “enganchado” para debutar en las Grandes Ligas con los Yanquis. Lo único que escapa al esquema convencional es que Wilmar tiene una debilidad insuperable por los travestis de muy buena figura femenina pero generosamente dotados, pues lo que busca de ellos es penetrarlos y que lo penetren. Aunque la narración

⁷ El precio de la elección de este grupo de cantantes y actrices es que los lectores del texto de Velázquez que no tengan la referencia inmediata, no podrán medir la relevancia de su inclusión en la historia.

no se detiene con la misma atención que se le presta a Álex/Alexia, eventualmente este personaje adquiere importancia, pues es a través suyo que el texto pretende cuestionar el apego a los roles establecidos por la convención.

Desde un enfoque bajtiniano, Alexia y Wilmar son los reyes de una suerte de carnaval donde todo se invierte. Por un lado, como ya se adelantó, Alexia se construye en el modelo que obtiene de Marga López en *Salón México*, de quien supuestamente adopta su pose etérea y desdeñosa con la que pasa por encima de las iniquidades de este mundo; incluso es capaz de mantenerse incólume en los casos que descomponen a sus compañeras de profesión cuando no han conseguido clientes. El texto enfatiza el contraste del entorno del personaje y el modo como él se lo representa. El siguiente fragmento lo ilustra:

En el interior del auto [de Wilmar] Alexia leyó Inglaterra en el desodorante que colgaba del retrovisor. La palabra le cimbró la mente. Ella era una reina sin corona. Una reina sabotada. La referencia al país le removió las entrañas. Reconoció una alcurnia reservada únicamente para ella. Un discurso que le recordaba un origen perdido, insoportable, una raíz que se obcecaba en recordar. (43-44)

En tales términos Alexia es una reina del carnaval, concretizado aquí por el desfile gay, donde hay una subversión de roles al servicio de la comicidad que atraviesa todo el texto. Su contraparte y complemento (no hay reina sin rey, como tampoco hay caballero sin dama), Wilmar, es la reversión de la figura de autoridad, porque es un rey que se da el lujo de tener a Alexia entre las mujeres de los otros beisbolistas, pese a la repugnancia que ellas experimentan con un silencio forzado. Él la lleva y la exhibe sin disimulos ante autoridades y propietarios de los otros equipos. Alexia es su amante y su amuleto para ganar los partidos, porque sin él/ella en las gradas no hay triunfos ni posibilidades de campeonato. El mundo soterrado irrumpe en el de lo establecido por la convención social:

En el cine, en restaurantes, en reuniones con las esposas de los otros miembros de los Vaque-

ros, Alexia estaba presente. Y la indignación se manifestaba en algunas familias de los jugadores, pero estaban amenazados por el coach de picheo y por la directiva: «Señores, quien no esté conforme con la situación, puede salir por la puerta» Nadie se atrevió a defender su propuesta. Aunque al interior de las relaciones reprochaban su trato con Alexia: por qué debemos convivir con ese puto asqueroso. (47)

La circunstanciación doméstica a la que ya se había hecho referencia antes, se vuelve trascendente a la luz de este enfoque, porque acentúa la ridiculidad de una reina que aspira al linaje de la realeza británica, pero cuya realidad se encuentra en el cruce de las calles Juárez y Músquiz, en la Plaza de Armas, o en *La rueda*, la discoteca de los travestis y sus seguidores. Es decir, su circunstancia es la calle de una mal iluminada ciudad nortea en sus barrios más sórdidos. Además esa ciudad tiene nombre: Torreón, que, como la mayoría de las capitales de los estados norteaños, está en el trance de convertirse en urbe pero todavía arrastra un provincianismo lastrante. Por eso es que Alexia nunca deja de ser para todos los que la rodean una “vestida”. Ni siquiera para el narrador, que nunca le quita las comillas al adjetivo.

El horizonte de esa reina no se vislumbra desde Buckingham, como se nos ha informado que ella sueña, ni de El Palacio de Hierro, aunque surta ahí su guardarropa, sino desde una humilde vecindad; por eso sus referencias están en los epifenómenos de la cultura, como Miriam de la Academia o Gloria Trevi, que le presta letra cuando hay que hacer *el recuento de los daños*. Lo que parece un equivocado referente espacializador y temporalizador, por demasiado doméstico, es un acierto porque contribuye a acentuar el absurdo existencial del personaje, en su principal objetivo en la vida es operarse la horrible nariz que le arruina el rostro.

Por otro lado, hay en la caracterización del personaje un marcado retorcimiento en sus motivaciones básicas. Así se evidencia en la siguiente cita:

A los catorce años, un señor barrigón la llevó al río creyendo que era mozuela. Pero ya era

puta. Había perdido la virginidad con su tío. Al final, después del acostón, el señor la recompensó con unos billetes. Y recibir dinero a cambio de obsequiar su cuerpo pobló a Alexia de un retorcido sentido del deber. Exprimiría su carne. Si fuera una mujer anatómicamente correcta, pensó, rentaría mi útero. (37)

Colateralmente a lo que ya se apuntaba, en este fragmento hay una imposición de la voz autoral que utiliza un estilo muy lejano a su personaje a pesar de que el texto se presenta como una expresión de su conciencia, ya que Álex —todavía no Alexia—, ni por la edad ni por su extracción socioeconómica, podría articular un discurso como el que aquí se exhibe. Por otro lado, resuena la cita velada del romance lorquiano “La casada infiel”, que funciona como guiño humorístico a una recepción cómplice. A línea seguida se afirma que el adolescente Álex tendría la facultad de reacción inclinada por un “sentido del deber” que desconcierta, pues no corresponde a su horizonte de expectativas. Por último, la oración que cierra el párrafo implica una concepción normativa en cuanto que lo “correcto” de la condición genérica es la figura de la mujer anatómicamente natural, lo cual conlleva un juicio de nuevo ajeno al personaje. Asimismo, la causa por la cual Alexia tiene esa urgente necesidad de operarse la nariz es imposición del autor que opta por el efecto humorístico que puede provocar la expresión verbal de la motivación del personaje: “Por eso la cirugía, la urgencia del cetro de Miss Gay. Para no reprocharse a sí misma desobedecer su legado. Londres, era lo único en lo que pensaba Alexia en su segundo servicio a Wilmar. Vino a su mente el Big Ben al ver el enorme miembro del cubano” (44).

Todavía más, el autor hace que su personaje imagine lo que no conoce: “Aunque no lo conocía, mientras era penetrada recorría en su imaginación Camden Town. Se situaba frente a un aparador de Oxford Street enfundada en su abrigo atigrado.” (44). El remate del atavío —el abrigo atigrado— remarca la distancia del autor, en la caricaturización a la que somete al personaje.

Completa la configuración de Alexia como reina de carnaval la inversión de valores con-

vencionales que determinan su destino: de pequeño, la tía se divierte vistiéndolo de mujer, realizando colectas para comprarle una peluca de cabellos de verdad (un “Pelucón”, lo cual parodia un “Teletón”). Y es tal el efecto de su transformación, que el esposo de la tía se subyuga ante su encanto y lo somete a una relación que lo marca sentimentalmente. Es él, el tío, —nos dice el narrador—, el único y verdadero amor que tiene Alexia. Los demás serán sucedáneos de ese recuerdo. Incluso la relación con el pitcher cubano solo repite la que mantuvo aquel.

En la presentación del episodio del inicio al mundo adulto de Álex, se condensan todos estos elementos cargados de reversibilidad:

José era el esposo de su tía la que le organizara el “Pelucón”. Una colecta para el niño que no desea un carro de bomberos sino vestirse de mujer. Ser suave como gaviota pero felina como leona. Un puberto que sabía de memoria todas las canciones de Lucía Méndez, Lupita D’Alessio, Marisela, Estela Núñez. Un lolito que soñaba ser el ama de casa perfecta que cuidara y alimentara a su tío-amante-padrote. (49)

El humor se privilegia en este trazado del personaje y su situación. Pero es por efecto de ese humor que se busca anestesiarse la conciencia del receptor, para que no repare en las implicaciones genéricas que esto tiene. Incluso se paga el precio de cierta inconsistencia narrativa pues los personajes escapan de su trazado inicial. Tal inconsistencia narrativa se amortigua por el apunte que se quiere gracioso: “Conforme Wilmar se acercaba al orgasmo, las visiones londinesas se sucedían vertiginosas en Alexia. Manolín, El médico de la salsa, sonaba como soundtrack (*idem*). En todo este planteamiento, el narrador cobra un significado de gran importancia. Por eso es tan importante seguir de cerca las digresiones que intercala en la sucesión de acontecimientos, y las oscilaciones que lo llevan de la omnisciencia objetiva hacia una parcialidad engañosa desde la que se filtran sus posturas ideológicas.

Debe destacarse en este narrador la permeabilidad que acusa de la voz autoral. No

de un individuo específico (Velázquez, digamos), sino de un coro que resuena en sordina detrás de las palabras de la entidad narrativa más visible. En otras palabras, detrás del narrador se trasmina un sistema ideológico que observa los hechos, los consigna, los juzga, determina la suerte de los personajes y emite valoraciones del entorno donde estos se mueven. Por eso no es inocua su intervención. Como tampoco es inocuo el humor que da un lente especial a los ojos que miran la realidad planteada. El narrador, entonces, se constituye como la figura esencial del mundo narrado, desplazando a sus personajes pues manipula la exposición conduciendo a los actores a un accionar que resulte cómico.

Hay fragmentos donde las mutaciones del narrador en su relación con el personaje son instantáneas; por ejemplo, el siguiente inicia con tres frases de evaluación del narrador, pero luego se alinea con la perspectiva del personaje: “Y qué es una jota sin autoestima. Una jota feliz. Desinhibida. Pero Alexia no podía ser feliz, no siendo tan *fashion*. Que se resignen las malhechas, las hombrunas, las marranas. Ella se encontraba a una cirugía de la perfección”. (37) Incluso el habla del personaje se adopta por el narrador, con el fin de acentuar que ambas instancias discursivas están yuxtapuestas.

Si por algunos momentos los círculos valorativos de autor y personaje son concéntricos, muy a menudo se presentan dislocaciones que ponen en un plano inferior al personaje. No es raro encontrarse con sentencias que se erigen como verdades lapidarias: “Así como a cada puta le llega su padrote, a cada loca le nace su mayate” (36), lo cual consolida el autoritarismo del texto. Es notable como estas sentencias y, en general, los juicios que vierte el narrador se apegan a valores preestablecidos por una heteronormatividad que sofoca la alteridad que surgiría del personaje.

Eduardo Antonio Parra, califica al cuento como un texto que desafía las convenciones sociales respecto a aspectos de género, concretamente al machismo. En palabras suyas

“En este relato Velázquez vuelve por sus fueros al dejar al descubierto los mecanismos internos de uno de los deportes más populares en el norte de México, el beisbol, así como en su libro anterior lo había hecho con la lucha libre” (“Letras al margen” 67). Coincido en buena parte de esta aserción; sin embargo, apuntaría que, por efecto del autoritarismo que acusa el cuento, se requiere revisar la postura que se sustentada en el texto y matizar las conclusiones a las que puede llegarse con respecto a estos temas.

En términos de estrategia narrativa se puede establecer una relación entre la manipulación que Velázquez realiza de su personaje y lo que *mutatis mutandis*, Francisco de Quevedo hace con su Buscón. Ambos privilegian el humor, el ejercicio estilístico del lenguaje y la caricaturización de sus personajes, moviéndolos al servicio de sus respectivos proyectos ideológicos (que no tienen que ser necesariamente conscientes puesto que, más que conciencias individuales, detrás de las voces se escucha el coro que las enmarca). Quevedo utiliza su creatura para mostrar el absurdo de un personaje que representa un tipo de individuos que intenta trepar socialmente. Velázquez también crea el suyo para reírse de él, no con él, porque incluso el final, que desde otro enfoque podría resultar patético y profundamente trágico, no deja de ser parte de un carnaval, en el que la reina Alexia, que siempre ha soñado con desfilarse con su cetro en mano, encabeza la marcha gay empuñando el pene de su rey al que unos momentos antes acaba de emascular.

Parra resalta las virtudes renovadoras del lenguaje y lo cuestionante que podrían ser los temas de Velázquez. Puede ser que, en cuanto a lo estilístico, tenga razón; pero detrás de esa aparente actitud renovadora en el estilo, que supuestamente tendría que corresponder a una postura revolucionaria en cuanto a los parámetros establecidos por la convención, se agazapa una ideología que se impone sin permitir diálogo. Así, el cuento resulta excedido en su forma, ante un mensaje tan regresivo.

REFERENCIAS

- Acentos - Literatura en el norte con Carlos Velázquez/Programa 37. <https://www.youtube.com/watch?v=4Jy39gVrX6g>. (Consultado en 15 de agosto de 2017)
- Bajtín, Mijaíl, “Autor y personaje en la actividad estética”, http://jbposgrado.org/material_seminarios/Bajtín/2AUTOR%20Y%20PERSONAJE%20.pdf
- Beltrán Félix, Geney, “La marrana negra de la literatura rosa, de Carlos Velázquez”, *Letras Libres*, 31 de Diciembre 2010, Letras Libres <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-marrana-negra-la-literatura-rosa-carlos-velazquez>. (Consultado el 25 de julio de 2017)
- El Norte de México: cartografías narrativas de la literatura del desierto. <https://www.youtube.com/watch?v=zKOSBDiwNQw>. (Consultado el 25 de agosto de 2017)
- Garza, Alejandro de, “Narrativa crossover”, Nexos. 1 de enero, 2011 <http://www.nexos.com.mx/?p=14100> (Consultada el 1 de agosto de 2017).
- Herbert, Julián, La literatura y el norte de México. Conferencia (1.05 horas). En Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=l8obX90VLwQ> (Consultado el 13 de julio de 2017).
- Palaversich, Diana, “La nueva narrativa del norte. Moviendo fronteras de la literatura mexicana (2007)”, *Symposium*, Spring 2007, 9-26. https://www.academia.edu/10387757/La_nueva_narrativa_del_norte._Moviendo_fronteras_de_la_literatura_mexicana_2007_ (Consultado el 10 de septiembre de 2017).
- Parra, Eduardo Antonio. “Letras al margen / Las angustias corporales.” *Armas Letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 74-75 (¿?): 66-68. <http://www.armasy letras.uanl.mx/74-75/index.html>
- , El lenguaje de la narrativa del norte de México. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXX, Núm. 59. Lima-Hannover, 1er. Semestre de 2004, 71-77
- Programa Ítaca. Carlos Velázquez 1a parte. <https://www.youtube.com/watch?v=o3h5vC-Qwvcw>. (Consultado el 20 de agosto de 2017).
- Programa Ítaca - Carlos Velázquez 2a parte. https://www.youtube.com/watch?v=_F3Wdh6HCw4. (Consultado el 20 de agosto de 2017)
- Vargas Pasaye, Rafael G., “La marrana negra de la literatura rosa”, *Cultura en México* |, Suplemento cultural de *Siempre!*. 4 Mayo, 2013 | <http://www.siempre.mx/2013/05/la-marrana-negra-de-la-literatura-rosa/> (Consultado el 15 de agosto de 2017)

APUNTES PARA LA REINSERCIÓN EN EL CANON LITERARIO MEXICANO DE *DRAMA DEL ALMA. ALGO SOBRE MÉXICO Y MAXIMILIANO (1867)*, DE JOSÉ ZORRILLA

Dr. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas
Universidad de Sonora

En 2001, José Emilio Pacheco, el célebre y reconocido poeta y narrador mexicano perteneciente a la Generación del Medio Siglo, sobre todo el sensible mexicanista de la cultura y la literatura decimonona, publicó en *Letras libres* el artículo titulado “Reloj de arena. Infierno y paraíso de Zorrilla”. En ese texto que partía del reconocimiento a la selección editada por Pablo Mora en 1999 titulada *Memorias del tiempo mexicano*, realmente selección mexicanista de los *Recuerdos del tiempo viejo* escritos y publicados por José Zorrilla entre 1880 y 1883, Pacheco afirmaba que cuando se escriba un libro acerca de las relaciones de amor y odio entre España y México [...le] corresponderá [al poeta vallisoletano] un lugar central [... Por lo que] tal vez pronto [Pablo Mora o las casas editoriales de nuestro país debieran reeditar] *Un drama del alma* (1867), los versos doloridos y feroces que [José] Zorrilla publicó tras el fusilamiento de Maximiliano. Salvo prueba en lo contrario, [en ese *Drama del alma*, continúa diciendo Pacheco] están por vez primera las ideas de México, [como] “paraíso infernal”, atribuida a Malcolm Lowry; y [, a la vez, de México como] país de la “eterna primavera”, adjudicada a la publicidad turística (2001).

El llamado o la convocatoria del escritor e intelectual mexicano para reeditar el texto ha quedado, hasta ahora, en buenas intenciones, en cortés invitación, pues tanto academias y centros de investigación como la industria editorial y el canon literario que articulan siguen no ya soslayando, sino desconociendo olímpicamente la existencia y los planteamientos del texto de José Zorrilla... Y, sin embargo, *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes* es un texto tan importante para la historia de la cultura literaria mexicana, no ya porque testimonia una serie de imágenes y enunciados controversiales sobre México y el mexicano articulados por el Otro extranjero y ajeno --el mexicano como un ser taimado, marrullero y malagradecido--, mismas que, sin duda junto con la extensa literatura de viajes sobre el país escrita por viajeros extranjeros⁸, contribuyeron en su momento a fomentar y articular discursiva y plásticamente un acerbo nacionalismo necesario en aquel momento para sustentar y legitimar la independencia política y cultural, sino, más importante, porque, paradójicamente y pese a todo, al mismo tiempo postula y desvela algunos de los mecanismos y recursos idiosincrásicos de la co-

⁸ Véase los textos de Basil Hall en *Viaje a Chile, Perú y México en los años 1820, 1821, 1822* (1825), Joel Robert Poinsett, el primer embajador estadounidense en el país, con *Notas sobre México* (182), el aventurero inglés R. H. Hardy en *Viajes al interior de México* (1829), el explorador italiano Giacomo Constantini Beltrami en *México* (1830), Madame Calderón de la Barca, la esposa del primer embajador español, con *La vida en México durante una estancia de dos años en ese país* (1843), Albert Gillian, cónsul de Estados Unidos, en *Viajes a México* (1847), Paula Kolonitz, dama de la frustrada emperatriz Carlota, en *Un viaje a México en 1864* (1867), entre varios otros libros de viaje que sería largo enlistar.

lectividad a partir de los cuales el hombre y la cultura otorgan sentido a su realidad.

Por eso, en el marco de este espacio de reflexión sobre la literatura y la cultura mexicana e hispanoamericana que es el presente coloquio, van estos apuntes encaminados a la relectura y reinterpretación de *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes*, de José Zorrilla, con la intención de contribuir modestamente en su reinscripción dentro del canon de la historia de la cultura literaria mexicana decimonona. Y es que si bien *Drama del alma* es obra de un escritor español, perteneciente a una tradición literaria Otra, ajena, la española, en la que es un mero libro exótico por su tema dentro de esa serie literaria --ultimadamente a España que le importó o importa México y sus contradicciones históricas y culturales más allá de los discursos y conferencias iberoamericanas--, en cambio, dentro de la historia de la cultura literaria mexicana es un texto revelador de ciertos procesos de significación de nuestro ser colectivo que intencionadamente no se quisieron reconocer, propiciando la marginación y olvido intencional y consciente del texto dentro de la literatura y la cultura mexicana, como trataré de señalar a continuación.

*

Como es sabido, José Zorrilla vivió en México casi once años, entre 1855 y 1866, salvo el lapso de uno en que radicó en Cuba. Andrés Henestrosa dice que la estancia del poeta en tierras americanas fue para huir de problemas habidos con su mujer (1955: V); John Dowling, por su parte, señala que en la búsqueda de un estro poético que ya por ese entonces se le presentaba huidizo (1986: 527).

La llegada del vallisoletano a la nación estuvo rodeada de tensiones y controversias políticas, pues circulaban en el país unas quintillas satíricas firmadas con su nombre --unos dicen que habían sido escritas por el español Antonio García Gutiérrez, otros que por un tal Valdéz, poeta de Tampico-- que criticaban a los mexicanos y al general Antonio López de Santana, el presidente de la república, por la vergonzosa actuación que habían tenido durante la invasión estadounidense de 1847-1848 que propició la pérdida de más de dos

millones doscientos mil kilómetros cuadrados del territorio nacional. El mal entendido se aclaró al poco tiempo de su llegada, gracias a la entrevista y aclaración personal y franca con Santana, por lo demás el arquetipo del dictador en la historia y cultura mexicana e hispanoamericana por antonomasia.

El poeta llegó a México aureolado con la fama de ser “el modelo absoluto de nuestros poetas [dice el ya mencionado José Emilio Pacheco, a un grado tal que podría decirse que antes de la aparición de Bécquer,] todo el romanticismo [mexicano e] hispanoamericano deriva de Zorrilla” (Pacheco, 2001: párr. 4), afirmación elogiosa pero sin duda exagerada del devoto decimonono que es Pacheco, pues soslaya la influencia igualmente decisiva de Espronceda o Larra. Es objeto de múltiples y constantes homenajes que reúnen, más importante, que unen a la casi totalidad del fragmentado parnaso mexicano de la época, desde el hispanófilo Conde de la Cortina, los neoclásicos José Joaquín Pesado y Francisco y Agustín Sánchez de Tagle, los conservadores José María Roa Bárcena y Luis Gonzaga Ortiz, hasta los fundadores de la Academia de Letrán y del proyecto de mexicanización de la literatura como José María Lacunza, Guillermo Prieto, Juan Valle, Hilarión Frías y Soto, José Tomás de Cuéllar, Francisco Zarco, entre muchos otros: esta capacidad de convocatoria entre los diversos sectores de la ciudad letrada es interesante, pues, de manera paradójica y a nivel ideológico, dice Pablo Mora que la presencia de Zorrilla en México estuvo ligada “a la oligarquía criolla que vio en él un instrumento para afianzar la españolidad católica mexicana en contra del ascenso liberal y la preponderancia angloamericana y luterana” (citado por Pacheco, 2001). Continúa diciendo la crítica literaria que “por razones que aún aparecen oscuras se queda aquí once años y medio. [Se teje entonces toda una leyenda en torno a su persona, pues se afirma que] se encierra sin libros ni papel en una hacienda pulquera [de México ubicada en los Llanos de Apan, de las más ricas eso sí, propiedad de los Adalid, una de las más linajudas y conservadoras familias del país...e] intenta negocios que fracasan, como una línea de vapores capaz de arreba-

tar a los ingleses el monopolio del transporte comercial” (Pacheco, 2001: párr. 4). Con todo, pese a esa imagen de asceta romántico--...asceta, sí, pero no en una bucólica y montaraz cueva o jacal, sino huésped predilecto de la rancia aristocracia criolla, por el que se chiflaban los Gómez de la Cortina, los Escandón, los Adalid, los Cajigas, los Goicoechea, en las viejas casonas señoriales de Tacubaya, de San Ángel, de Tlalpan--, escribió y editó *La flor de los recuerdos* (1855-1858), compendio de obras en prosa y en verso, cuya intención, según reza el subtítulo, es hacer una “ofrenda a los pueblos hispano-americanos”. En esa colección destaca de manera particular, además de la “Serenata morisca” por la sonoridad y plasticidad del verso, el apartado titulado *México y los mexicanos*, considerada la primera historia crítica de la literatura mexicana como tradición literaria autónoma al “establecer el primer canon poético del México independiente” (Pacheco, 2001: párr. 5) y fuente obligada para la historia de la literatura mexicana escrita a partir de la década de los veinte del siglo pasado --...pese a lo dicho por el poeta quien afirmaba que eran sólo “impresiones generales del país”--.

El 11 de junio de 1864, casi nueve años después de su llegada a la nación, José Zorrilla fue testigo de la entrada a la Ciudad de México de Maximiliano y Carlota, los emperadores del efímero y trágico Segundo imperio, establecido como resultado de las certezas de los conservadores mexicanos (por lo demás, ya en franca decadencia como partido, luego de su derrota en las Guerras de Reforma de 1858-1861) y los recursos militares y monetarios de Luis Napoleón y numerosos inversores franceses, quienes intentaban establecer una monarquía católica hereditaria con fuertes nexos sociopolíticos y culturales con Europa como una forma de contener el ya vislumbrado imperialismo estadounidense sobre el resto de América⁹, para lo que se contó no sólo con el apoyo ostensible del Segundo imperio francés, sino también con el gran y mal disimulado favor de Inglaterra, Austria y Bélgica. El

18 de noviembre de ese año los gobernantes conocen personalmente al bardo romántico e, impactados por sus capacidades poéticas y la perspicacia y elegancia de su trato, a poco lo nombran director del Teatro Imperial y Lector de la corte, con el encargo especial de promover y difundir las actividades dramáticas y literarias en el país.

Este hecho le acarreó las críticas de muchos de los intelectuales y escritores que lo habían reconocido y agasajado desde que llegó a México casi una década antes. Uno de ellos, el más destacado e influyente, fue Ignacio Manuel Altamirano, quien, desde los avatares del exilio de la república liberal por las vastas y ardientes planicies del desierto mexicano, afirmó tajantemente que “nos ahogaríamos antes de recibir el salario de Zorrilla [como director del Teatro Imperial], teniendo que divertir a un mandarín desvelado y antojadizo [como Maximiliano de Habsburgo]” (Altamirano, 2006: 143), aunque, a la vuelta de la página, el Padre de la literatura nacional no tuvo empacho en afirmar que el poeta español había trasladado la escuela romántica a México “y lo destaca entre los que mayor influencia ejercieron sobre los jóvenes poetas mexicanos [de la segunda generación romántica], señaladamente [sobre] Manuel M. Flores” (Henestrosa, 1955: XVII), por antonomasia el arquetipo del vate dentro de la tradición literaria nacional. Otras figuras igualmente reconocidas del parnaso mexicano de la época como Justo Sierra, Vicente Riva Palacio o Hilarión Frías y Soto, algunos muy cercanos a la cultura y la literatura española de entonces, se manifestaron en el mismo tenor ambiguo, ambivalente, con respecto del poeta.

A mediados de 1866, Zorrilla vuelve a España, se dice que para arreglar asuntos pecuniarios. Aunque le fue difícil, obtuvo la autorización de Maximiliano para ausentarse de su cargo y de México por un año, con dos condiciones: primero, la de regresar y reasumir sus funciones a más tardar en junio de 1867; segundo, que en caso de la abdicación del emperador (lo que ya se barajaba como una opción

⁹ Recuérdese que Michel Chevalier había acuñado el término de “América Latina” hacía pocos años, en 1836.

dada la resistencia y el avance de las fuerzas liberales mexicanas y el cada vez más poco apoyo de Francia al proyecto imperial), el archiduque austriaco y el poeta español coincidieron en reconocer que el reinado del Habsburgo necesitaría de una memoria que explicara su ser y sentido histórico, por lo que acordaron que el príncipe de Salm-Salm, el mercenario prusiano puesto a las órdenes del ejército de Maximiliano, “escribiría la historia del imperio y Zorrilla, la historia y la leyenda de Miramar” (Henestrosa 1955: XIX). Luego de negarse a abdicar --...a sugerencia, se dice, de su madre, la archiduquesa Sofía, en una airada carta enviada desde Viena-- bajo el argumento de que el imperio continuaría existiendo así fuera solo del tamaño de un palmo de tierra de dos metros cuadrados que contara con la presencia y la sombra del emperador (...dicen los supersticiosos que eso precisamente, dos metros cuadrados, mide una tumba), un año después, el 19 de junio de 1867, Maximiliano de Habsburgo fue fusilado bajo los cargos de alta traición, intervención extranjera, usurpación de funciones y alteración del orden público; el cargo principal, haber firmado el decreto del 3 de octubre de 1865 mediante el cual condenaba a muerte sin juicio previo a todo mexicano en armas. Para finales de septiembre de ese mismo año, Zorrilla cumplió su promesa y compromiso con Maximiliano de Habsburgo y escribió y publicó en Burgos *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes*.

*

Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes es un texto con muy poca distancia de tiempo y perspectiva sobre los hechos y personajes, pues se compuso casi sobre las piernas, a uno o dos meses de ocurridos los sucesos narrados, habiendo además una cercanía emocional, afectiva entre el autor, José Zorrilla, y el protagonista histórico de la obra, Maximiliano. Articula una de las imágenes e interpretaciones más sensibles, idealizadas y poéticas en torno a la persona del archiduque austriaco y a la función del sistema imperial en México al hacerlos encarnación simbólica de los valores caballerescos románticos (bondad, belleza, elegancia, inteligencia, sutileza, gene-

rosidad, equidad, progreso, orden, etcétera), en un contexto histórico y cultural en el cual el modelo monárquico era considerado --por la mayoría letrada al menos-- como un régimen no funcional tanto por las experiencias previas --la época colonial, el Imperio de Iturbide (1822-1823), la última etapa del santanismo-- como por la influencia del modelo estadounidense y la Doctrina Monroe (1823), hecho que volvía aquellas representaciones principescas en unas de las más controvertibles.

En México, la obra mereció y ha merecido escasa atención por parte de la Historia y crítica literaria y se tiene noticia de pocos estudios sobre ella. Los pocos acercamientos y comentarios al texto son sobre todo de índole temática e ideológica, reconociendo que con “el *Drama del alma* Zorrilla consiguió crear la romántica leyenda de Maximiliano y Carlota en su imperio mexicano. En este poema vierte el poeta el colorido mexicano que le elude en otras poesías, y con maestría nacida de su amistad personal con el emperador, nos pinta el trágico desenlace de la aventura” (Dowling, 1986: 531). A esto habría que agregar dos o tres consideraciones realizadas desde posturas ideológicas nacionalistas que descalifican las interpretaciones de la obra a partir de la identificación y/o la cercanía entre la sensibilidad romántica del hablante poético y la de su héroe y el mundo que representa, Maximiliano y el Segundo imperio mexicano respectivamente.

De oídas, la obra fue conocida en México desde el momento de su publicación en septiembre de 1867; al año siguiente, en 1868, fue conocida de hecho, pues se realizó una edición mexicana en la Imprenta de Juan N. Valle, amén de que posteriormente circularon otras reimpressiones en la república durante las décadas siguientes, como la de Madrid, de 1888, lo que revela el interés o morbo que despertó entre lectores y escritores mexicanos. Salvo la contenida y digna respuesta de Joaquín M. Guadalajara y Cosío titulada *Carta a Don José Zorrilla, en contestación a sus versos y comentarios de un loco, que tituló Drama del alma, o algo sobre México y Maximiliano* y que apareció publicada en la Imprenta del Comercio de Nabor Chávez ese mismo año de 1868, no se ha do-

cumentado mayor noticia sobre reacciones públicas al texto, aunque en comentarios aislados de Altamirano o Riva Palacio se alude muy subrepticamente al texto y al impacto y opinión negativos que generó en el país.

¿Qué fue lo que exacerbó, lo que molestó a los lectores mexicanos de aquellos años y que los llevó a satanizar y maldecir la obra, con consideraciones que trascendieron los límites temporales de la época y que continúan siendo vigentes aún en nuestros días?

Son varias y de diverso orden las razones que se arguyen, una de ellas la ajenidad y el exotismo de la imagen y significado de los protagonistas imperiales, planteada en términos encomiásticos y laudatorios: ella como “la simpática Carlota, de alto decoro y dignidad modelo” (Zorrilla 1888: 74), ...cuando, hay testimonios, de simpática y accesible Carlota no tenía nada; él como “cortés, sencillo, natural, sereno/ [...cuya] figura / noble y característica [...] / rebosa estilo y juventud (Zorrilla 1888: 75), romántica y exultante descripción que tanto rompe con las imágenes y representaciones del hombre en México, de fuerte rai-gambre machista. Otras consideraciones negativas en torno al *Drama del alma*, de Zorrilla, se basan en el hecho de que la obra legítima al sistema intervencionista que fue el Segundo imperio a partir de considerar y afirmar que

*Maximiliano al ir [a México] lleva consigo
la tradición histórica: el decoro
social, la religión, la ley, abrigo
y luz de la fe pública en el foro,
y del instinto antisocial castigo:
la ilustración, el crédito y el oro
que va tras él: todo esto representa
allí, más nadie se lo toma en cuenta
(Zorrilla 1888: 96; el subrayado es mío),*

...como si la independencia y los procesos culturales y literarios tendientes a alcanzar la emancipación cultural y mental de México hubieran sido procesos inexistentes y, sobre todo, sin resultados tangibles, incluso para la convulsa época.

Algunas interpretaciones más consideran que uno de los aspectos más polémicos de *Drama del alma* radica en la configuración de

la imagen del mexicano como “progenie pésima” resultado de la unión del español y el indio, quien siendo

hijo de aquellos padres tornadizos
hoy los léperos son y los mestizos.
Mala sangre española y mala indiana,
ni indios en realidad ni castellanos,
brotó esta innoble raza americana
y renegados de su raza hispana,
del continente occidental gitanos.
Y repugnando confesarse indianos,
ni cristianos ni idólatras, lo mismo
deshonran la india fe que el cristianismo (Zorrilla 1888: 39).

...Todos estos elementos sin duda que establecieron a *Drama del alma*, de José Zorrilla como un texto maldito dentro de la tradición cultural y literaria mexicana, pues atentaba contra el elaborado conjunto de imágenes plásticas y discursivas nacionalistas articulado para dar representatividad y trascendencia a la independencia política alcanzada en 1821, hacía apenas 46 años, con respecto de España y refrendada ese mismo año de 1867, fecha de la composición del *Drama*, con la caída del Segundo imperio y el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo por orden de la República restaurada.

Sin embargo, considero que los lectores y críticos literarios mexicanos que se han acercado al texto han realizado una lectura no sé si reduccionista o ingenua, pues no toma en cuenta los múltiples indicios y elementos tanto temáticos como composicionales que, a manera de indicios, guían su interpretación. Uno de esos elementos es el subtítulo de *Drama del alma*, mismo que responde al nombre de “*Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes*”. Como he intentado desarrollar en otro espacio, el texto se estructura a partir de una entidad narradora escindida, que maneja una perspectiva poética en los apartados versificados que componen a la obra (cinco en total) y otra perspectiva realista y crítica por parte de un narrador que se autorrepresenta como el cronista omnisciente y loco, misma que abre y concluye el texto: entre ambas perspectivas y voces que asume la entidad narrativa se establece un diálogo dialéctico,

pues mientras el poeta se enclaustra y reduce su comprensión de la realidad a su perspectiva romántica desde la que se conduce por la muerte de Maximiliano y acusa de ella al mexicano; el narrador loco, en cambio, tiene la capacidad y la sensibilidad para reconocer y debatir, para desmentir cuando es el caso la interpretación de su alter ego poeta y asumir algunos de los diversos factores que, al intersectarse, dieron cauce al Segundo imperio mexicano y su trágico final --como los intereses de los conservadores mexicanos y los de la Francia burguesa de Luis Napoleón, la imaginación caballerescas romántica desbocada del Habsburgo, etcétera--, todo lo que le permite concluir que, desde siempre, el imperio [siempre fue] un cadáver galvanizado, cuya existencia ficticia fue solamente sostenida por la caballería de Maximiliano [... quien era] incapaz de transigir con nada que creyera que empeñaba su honor de caballero, ni de cejar un paso en el cumplimiento de lo que él creyó su deber de Soberano.

Por lo demás [continúa y concluye el narrador loco de *Drama del alma*], Maximiliano debió morir en México [...como, de hecho,] murió en su lugar (Zorrilla 1888: 17-18).

Y a esta gama diversa de elementos que posibilitaron la instauración tambaleante del Segundo imperio mexicano, Zorrilla reconoce que un papel determinante tuvo

el pueblo... la familia verdadera
del pueblo... el labrador, el artesano,

el que de la política está fuera,
el que produce y paga...*el pueblo sano,*
la nación, [que] nada del imperio espera;
y he aquí lo que no ve Maximiliano
(Zorrilla 1888: 94; el subrayado es mío)

Ajenidad, nula corresponsabilidad política, social e histórica por parte del hombre en México con los derrotados de la existencia colectiva es lo que también señala la obra como una de las causales para la instauración del imperio, misma que, sin embargo, en las lecturas realizadas hasta ahora, no ha sido ni reconocida ni asumida, centrando la interpretación sólo en los aspectos más difamatorios, sensacionalistas y amarillistas

A reserva de desarrollarla con mayor amplitud en la versión definitiva de este trabajo, considero que es esta la razón por la que *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano, Poesía en dos partes*, de José Zorrilla, ha sido un texto satanizado y marginado por parte de la historia de la cultura literaria mexicana: no sólo por la configuración del mexicano como un gandul, sino, sobre todo, por su apatía permisiva a nivel político, social, cultural, humano... Y, al mismo tiempo, considero que es tal la razón por la cual la obra debiera recuperarse y releerse: para reconocer los alcances, los límites y contradicciones de nuestro Ser colectivo y de nuestro proceso histórico y cultural...

REFERENCIAS

- Henestrosa, Andrés, "Prólogo" a José Zorrilla, México y los mexicanos. Ediciones de Andrea, México, 1955.
- Pacheco, José Emilio, "Reloj de arena. Infierno y paraíso de Zorrilla" en *Letras libres*. México, marzo de 2001.
- Zorrilla, José, *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes*. S.E., Madrid, 1888

EL TEMA DEL VIAJE EN LA VORÁGINE

Martha Elena Bracamontes Huerta
Universidad de Sonora

Desde sus orígenes el ser humano ha conservado el hábito de desplazarse de un lugar a otro con el objetivo principal de preservar su existencia. De ahí puede tomarse en cuenta el valor del viaje en la historia de la humanidad y entender la necesidad del hombre contemporáneo de convertirse en un sujeto migrante que a través del tiempo ha buscado el modo de subsistir.

En la actualidad los estudios acerca del viaje en la literatura han cobrado especial relevancia y es que no es para menos ya que los viajes son tan antiguos como la humanidad misma. Remontándonos a las culturas antiguas encontraremos que la acción de contar travesías, tanto en forma oral como escrita, ya existía. La relación entre viaje y narración resulta un binomio que aparece ya unido desde siempre. El escritor Lorenzo Silva, en su ensayo, *Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro* ofrece el inicio de este tipo de escritura:

Dicen y no parece hipótesis descabellada, que en torno a la hoguera nació la narración, que fue allí donde por primera vez los hombres usaron las palabras para construir historias que poder compartir con sus semejantes. Y conjeturan algunos, que lo primero que se contó alrededor del fuego debió ser un viaje. Uno del grupo que se había atrevido a explorar la llanura, a subir a la montaña o internarse en el bosque, regresó y sintió la necesidad de relatar su experiencia, porque solo así, haciéndola común podía satisfacerle plenamente. Luego eso se convirtió, según la pericia del narrador, en gozosa o enojosa costumbre, y

así, merced a los viajeros por el espacio y el tiempo que podían y querían contarlo, se fue desarrollando la literatura narrativa (33).

En la literatura universal encontramos obras canónicas donde se desarrollan temas como el éxodo de Moisés, las aventuras de Marco Polo, el viaje al infierno de Dante, la odisea de Ulises, la búsqueda de Don Quijote y la fantasía en los viajes de Gulliver. En la historia de la literatura hispanoamericana los conquistadores se configuran como los primeros viajeros que escribieron sobre el continente americano, de ahí que se considere que el viaje constituye uno de los principales motivos en los orígenes de esta literatura. Muchos españoles que llegaron a América usaron la crónica, la cual engloba múltiples discursos: cartas, diarios, informes, historia, memoria, testimonio, autobiografía, etc. Dichas obras tuvieron la finalidad de informar sobre las novedades encontradas en un nuevo mundo para los europeos. Desde este ángulo se puede considerar que los primeros cronistas como Cristóbal Colón y Hernán Cortés, entre otros, fueron los fundadores de una nueva literatura que trataba de un mundo totalmente desconocido en Europa. Se da por aceptado que con esta narrativa se gesta el proceso histórico de la literatura hispanoamericana, aún cuando las escrituras de dichos navegantes y conquistadores estaban impregnadas de un imaginario medieval. Enrique Anderson Imbert dice que “En la imaginación de Colón, en la que cabe resaltar, reinó el desencanto al ver que el paisaje que contemplaba no correspondía a Asia.

Toda una literatura de viajes reales o imaginarios, de mitos, romances y cuentos populares se le había deslizado al alma y de ahí coloreaba y transfiguraba la realidad americana” (19). Así pues, las crónicas, las cartas de relación y la mayor parte de las escrituras de esta época encuentran un importante referentes a otros viajeros como Marco Polo y Amadís.

En el siglo XVIII dichas crónicas dan paso a los informes geográficos y científicos mismos que adquieren gran relevancia en el siglo XIX. Viajeros como Alexander Von Humboldt se trasladaron al Nuevo Mundo para informar acerca de la naturaleza y de las novedades encontradas. Cabe resaltar que Humboldt es uno de los autores paradigmáticos de la literatura de viaje, para Mary Louis Pratt “es el segundo descubridor de América” ya que a partir de los relatos de este autor se propició en las sociedades europeas y americanas el desarrollo de una nueva perspectiva acerca del continente americano.

En el siglo XIX, con la modernización de los medios de transportes como el ferrocarril y los barcos de vapor, los viajes se hacen más frecuentes, ya no solo los europeos viajaban a América, ahora los hombres y mujeres de América viajaban a Europa con el objetivo de ilustrarse. En este siglo considerado como “el siglo de los viajeros”, se percibe un creciente aburguesamiento en la literatura. A partir de esta época se genera un cambio de expresión y de temática en las escrituras de viaje así como en la visión del sujeto viajero. En Hispanoamérica emerge el proyecto de nación, los viajeros escritores quienes pertenecían a la clase burguesa y letrada (comúnmente perteneciente a la clase política), fueron los encargados de verificar con sus propios ojos el modelo de sociedad más adecuado, ellos asumieron la responsabilidad de conocer otras realidades, de viajar e imaginar para sus propios países el modelo ideal de nación.

Es muy vasta la producción de relatos de viaje en el siglo XIX. En Hispanoamérica han proliferado las historias de viajeros europeos cuyas perspectivas de descubrimiento y exploración ayudaron a imaginar nuestras naciones aunque, cabe destacar, que los relatos de viajeros hispanoamericanos han tenido gran

relevancia porque revelan las distintas modalidades y miradas con las que se entendió la modernidad de este siglo. Si bien puede decirse que el impulso y la necesidad de desplazamiento no cambiaron, sí se modificó la visión de los viajeros letrados quienes a principios del siglo XX experimentaban, de forma más intensa, diversas categorías como el exilio, la errancia, la peregrinación y el turismo, de ahí, entonces, antes que la búsqueda del otro y del espacio ajeno se privilegia más bien la búsqueda de sí mismo.

En esta ponencia me interesa analizar una novela en cuyo centro de representación se narra un viaje que parece retomar todas las modalidades y formas que he venido describiendo.

La vorágine se publicó en 1924, fue escrita por el colombiano José Eustasio Rivera, quien conocía perfectamente la región que se describe en la novela, ya que entre sus actividades de abogado fungió como encargado del gobierno en una misión deslindadora en la frontera entre Colombia y Venezuela. Rivera tenía pleno conocimiento de la explotación del caucho en las entrañas de la selva ya que, además, en dicha época se suscitaron una serie de denuncias en la sociedad bogotana conocidas como “Los horrores del Putumayo”. La novela no solo plantea un problema local de explotación sino que se extiende a una gran parte del continente americano.

Esta obra ha sido estudiada desde una infinidad de ángulos pero mi interés es focalizarme en el desplazamiento del protagonista. En concordancia con Francoise Perús, se puede afirmar que el sentido metafórico de la novela el viaje es equivalente a la vida del protagonista, cuyo recorrido no es estrictamente lineal sino en forma de espiral donde los giros configuran las diferentes etapas vividas sobre las que se vuelve para reflexionar acerca de los orígenes.

Desde mi perspectiva esta novela puede ejemplificar claramente la importancia del viaje en la literatura hispanoamericana. En primer lugar porque el desplazamiento se figura como hilo conductor de la trama. En segundo lugar porque permite estudiar la configuración ficcional de un relato de viajes. Y tercero, esta obra

muestra como el relato de viajes facilita en la literatura la representación de la heterogeneidad propia de nuestras culturas.

Estudiosos como Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama se apropian de categorías pertenecientes a la antropología para hacer evidente la originalidad y la independencia de la literatura hispanoamericana. Así los conceptos de “heterogeneidad” y “transculturación narrativa” dan cuenta de la alteridad o de la multiplicidad de elementos que caracterizan las culturas hispanoamericanas.

En *La vorágine*, el viaje, como ya lo he mencionado, es el eje motriz de la historia. Arturo Cova, el narrador protagonista de la novela, nos relata su aventura de tal manera que los lectores podemos percibir el grado de ansiedad al que se puede llegar tratando de definir una identidad propia, la cual, en este caso, se presenta entrelazada con la naturaleza. Ríos, árboles, serpientes y demás elementos despliegan un poderoso sentido simbólico para proyectarse en el descubrimiento interior del hombre.

El narrador de *La vorágine* relata su viaje a la selva con el objetivo de dejar constancia de la difícil situación que se vive en ese espacio. Desde mi punto de vista, el viaje de Cova es involutivo por un lado pero es evolutivo por el otro ya que, metafóricamente, en forma descendente los personajes se desplazan hacia las profundidades del infierno, además, es un viaje en retroceso ya que, desde la perspectiva histórica, se remonta a los orígenes pero, a la vez, nos da cuenta de la maduración y el crecimiento del narrador. Paralelamente el viaje geográfico se convierte en un viaje interior lo que servirá para representar un conflicto irresoluble en el personaje-protagonista.

Cova es un poeta citadino que posee un carácter arrebatado e impulsivo. Las circunstancias que provocan el desplazamiento de Bogotá hacia la selva de Casanare son la huida y la búsqueda de aventuras. Estos elementos junto con la persecución de su amada retoman tópicos de la literatura de viaje para configurar una trama romántica desde la cual se desencadena toda la historia.

En esta obra, el viaje está representado desde el título mismo: la vida como un periplo en espiral o como una vorágine que

provoca de forma inevitable, que el narrador adquiera conocimiento tanto de la realidad social como de sí mismo. El viaje de Cova al centro de la selva, es un viaje sin regreso, “Cova y su familia se han perdido, no hay manera de hallarlos” dice Clemente Silva, otro de los personajes. Pero es así como el narrador logra trascender ya que su viaje se convierte en una novela en donde da cuenta de la explotación y de la injusticia en contra de los trabajadores-caucheros así como de la selva, todos víctimas del sistema capitalista.

A partir del siglo XX los novelistas hispanoamericanos expresaban una ansiedad que desembocaba en una crisis de identidad. El relato de viaje trazó derroteros que marcaron la literatura del siglo XX. En el caso de la novela que ahora examino se evidencia la problemática del abuso en contra de los trabajadores y se representa a la naturaleza como una víctima más del sistema por lo tanto, la visión hacia la naturaleza invita a reflexionar sobre los paradigmas de progreso y desarrollo, así como en todo aquello que había permanecido marginado: el indígena, el árbol y el cauchero. En esta obra se toma en cuenta la colonización en su nivel histórico para ilustrar la explotación en los lugares más recónditos de la selva. Así los escritores hispanoamericanos encontraron en la naturaleza un nuevo lenguaje que les revelaría el sentido de pertenencia y legitimidad.

La importancia del tópico del viaje en la narrativa hispanoamericana gravita en torno a la posibilidad de evidenciar la diversidad de elementos que forman la cultura. El viajero-narrador elige un tiempo y un espacio en los que pueda hacer evidente la realidad social, es por ello que la selva, en el caso de *La vorágine*, se convierte en el punto de encuentro de los diversos elementos culturales que dan cuenta de la heterogeneidad y de la convivencia entre las diferentes culturas. En las obras de esta época, en el discurso del viajero, se configura una trama en la que aparentemente la naturaleza domina a los personajes que han incursionado en ella, los va eliminando trágicamente hasta desaparecerlos pero Cova aclara que es el hombre civilizado el paladín de la destrucción, y dice “que hay un valor magnífico en la epopeya de estos piratas que esclavizan a sus peo-

nes, explotan al indio y se debaten contra la selva” (Rivera, 149). En la historia que cuenta la novela debe quedar evidencia del viaje y el único recurso para lograrlo es su escritura. Cova escribió su viaje en un libro que encontró abandonado en las oficinas del administrador de la empresa cauchera, un libro donde se llevaban las cuentas de dicha empresa y cuyos márgenes en blanco se utilizaron para escribir la historia.

Por último, en el bloque llamado “Novelas de la tierra” en donde incursiona *La vorágine* puede verse la trascendencia del viaje ya que en la mayoría de estas obras se busca verosimilitud haciendo uso de la poética del relato de viaje. Este fenómeno da cuenta de una diversidad de elementos que existen en la narrativa hispanoamericana y que posibilitan el diálogo

entre las diferentes voces que a su vez pertenecen a diferentes tiempos y espacios. Para analizar estos temas los estudios de Cornejo Polar y Rama proponen la construcción de “un puente entre la cultura y la ficción narrativa”.

En conclusión, el relato de viaje no sólo se constituye en suministro de información útil para historiadores, sociólogos o antropólogos pues aunque haya permanecido mucho tiempo relegado por considerarse un género fronterizo entre la ficción y lo documental, los novelistas del siglo XX se apropian de algunos de sus recursos para organizar los elementos narrativos propios de las obras ficción de estos autores como son: el tiempo y espacio, los personajes y el narrador. De esta forma el relato de viaje factual fluye hacia la ficción.

REFERENCIAS

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: F.C.E., 1986.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. CELAP-Latinoamericano eds., Perú, 2003.
- Perús, Françoise. *De selvas y selváticos: Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Universidad Nacional de Colombia: Universidad de los Andes: Plaza & Janés: 1998.
- Pratt, Mary Louis. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. De Ofelia Castillo, México: F.C.E., 2010.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI eds., México, 2006.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*, Prólogo de Cristina Barros Stivalet. Ed. Porrúa, México, 2010.
- Silva, Lorenzo. “Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro”, *Relatos de viaje y literaturas hispánicas*. Julio Peñate Rivero Ed., Madrid: 2004.

LOS ELEMENTOS LITERARIOS EN EL POEMARIO *YO! FRANCISCA* DE NELLIE CAMPOBELLO, UNA VISIÓN ESTILÍSTICA

Brenda Alydé de la Cruz Martínez
Universidad de Guadalajara

La literatura escrita por mujeres en el primer tercio del siglo XX era escasa, el menguado ejercicio de la expresión intelectual femenina durante los siglos anteriores se vio reflejado en la desprovista producción femenina. En un país que luchaba por reconstruirse luego de una serie de movimientos armados mer-mó considerablemente la educación del pueblo y, en particular de las mujeres, ya que un alto porcentaje de ellas no sabía leer ni escribir y quienes sabían hacerlo, eran limitadas por considerar el oficio de escritura como inapropiado para una mujer respetable dentro de la conservadora sociedad mexicana.

La editorial LIDAN publica en 1929 en la Ciudad de México, un poemario intitulado *Yo! Versos por Francisca*, escrito por una autora desconocida, y aunque la obra estuvo prologada por el reconocido escritor y pintor jalisciense Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Átl, el libro no obtuvo el reconocimiento ni la recepción esperada. Contrario a ello, pasó prácticamente desapercibido por la comunidad literaria, así que su autora optó por no volver a editarlo, hasta treinta y un años después.

Esta investigación pretende revalorar los poemas tempranos de Nellie Campobello, una escritora que es más conocida por su labor en la danza y en la narrativa con sus dos novelas: *Cartucho* en 1931 y *Las manos de mamá* en 1937. Los versos de Campobello son poco conocidos, y han sido estudiados de manera escasa, aunque pocos, tales estudios son significativos porque desvelan un discurso que es diferente al de las escritoras de su época. Por estos moti-

vos, es que se ha realizado una lectura detenida desde la teoría estilística estética que logra posicionar a la autora dentro del posmodernismo en México.

La Estilística es considerada como la ciencia del estilo, el estilo es lo peculiar o diferencial del idioma. Estudia el habla, la gramática y la lengua, por lo que elementos o figuras literarias son utilizados en los textos con frecuencia para lograr una estética que dé profundidad al discurso. Para Charles Bally (1865-1947) el objeto de la estilística son los elementos afectivos (la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje) y sentimentales del lenguaje; sin embargo, Amado Alonso, Dámaso Alonso y la Escuela Idealista, consideraban que su objeto no eran sólo esos elementos.

El modelo estilístico propuesto por Dámaso Alonso (1889-1990) idealiza un habla particular, y en ello se basa la estilística literaria, los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos), este lenguaje o habla literaria sólo se logra abarcando una totalidad. Alonso establece que los valores afectivos no se separan de lo conceptual, en esto se distingue el signo poético, que se constituye por el significado y la emoción (Gómez, 2002).

Para Amado Alonso (1896-1952) la Estilística atiende de manera más explícita el contenido literario, ya que ve los contenidos como la forma; así mismo ve la expresión (el fondo) y el contenido como complementos para conducir al texto a una dimensión estética literaria, es decir, hay una fusión entre fon-

do y forma. Entonces el proceso de creación poética, que se origina en un sentimiento experimentado ante una realidad determinada, es captado por una intuición y se comunica mediante los recursos del lenguaje. Es así como los elementos morfológicos y sintácticos, así como la fragmentación, los silencios, las relaciones temporales, los conectores y las relaciones modales son parte de este núcleo expresivo en los textos literarios.

En la obra poética de Nellie Campobello, estos elementos afectivos e imaginativos del lenguaje, así como los elementos morfológicos y sintácticos son parte importante en su estilo, ya que es notoria una influencia del posmodernismo mexicano. Los versos de la poeta carecen de rima, sin embargo, la musicalidad de las aliteraciones articula la melodía del verso, aunque la métrica no es cuidada por la escritora, el ritmo en los poemas sí se mantiene de una manera estructurada que le dan un aire de sencillez y frescura a su lírica.

Los elementos encontrados en la aliteración de los poemas que generan expresividad y refuerzan el sonido de los fonemas, la vocal “a” es la más utilizada, con esto da la sensación de encontrar en algunos versos alegría en una voz lírica joven, en el poema “Invitación” este sonido nos remite ese efecto:

Vamos al campo, hermana,
a correr por los caminos,
a jugar con el viento
y a gritarles a los pájaros. (Campobello: 1960: 250);

Si bien la aliteración puede dar una pauta al sonido de la poesía, en el trabajo de Campobello el uso de verbos conjugados en presente (dicen, vamos, quiero, amo) son los más abundantes en su obra, esto nos remite a un texto realista y despreocupado, además de fresco. Los verbos en pasado (vivía, iba, pedía, estaba) también son muy utilizados en los poemas y estos nos remiten a dejar algo que no se desea, a algo que se experimentó y se quiere dejar atrás. Los verbos en infinitivo (tener, decir, llorar, volar) que también son recurrentes, dan una apertura hacia el hacer de la voz poética. Los verbos relacionados al sonido (cantar, gritar, reír, decir) son los más empleados; así

como el verbo “ser”. De manera constante se encuentran también los verbos de movimiento (correr, bailar, saltar, jugar).

Otro recurso estilístico que está implícito en los versos es el símil, éste establece una relación entre dos elementos que se conectan, en el poema “Alegría” está presente para compararse con un ave: “Iba cantando/por toda la casa/como un pájaro/sin jaula.” (pp. 249). En el poema “Arrebato” hace referencia a una risa desbordada: “Reír como una loca/posar mis dedos/sobre el cielo”. (pp. 250); en el poema “Besos de luna” compara los botones de su vestido con el brillo del astro nocturno: “Sus botones son blancos, /brillan como besos de luna;” (pp. 254). En el poema “Él es alto” hace comparación entre un hombre y una mancha en degradación: “Era como una/manchita negra. /En la calle/larga. (pp. 257).

La reiteración o anáfora como figura de dicción que da cadencia y ritmo a los versos en la poesía de Nellie Campobello se encuentra en varios lirismos: en el poema “Arrebato” al final enuncia la palabra locas: “Y correr entre las hojas/con los pies descalzos/para que nos oiga la/Luna y nos diga:/locas,/locas,/locas”. (pp. 250); en el verso “Él es alto” utiliza este recurso en dos ocasiones para referirse a la manera en que ve a la persona:

¡Y hace un minuto
me parecía
tan alto,alto!
Ya no había
nada en la
calle larga
y por mucho
tiempo me quedé
mirando
y me repetía
a mí misma:
Él es alto
alto, alto. (pp. 257)

En el verso “No fui nada” la reiteración se encuentra al inicio y al final del poema: “No tuve nada que ofrecerle,/nada... nada... nada.../ (..) Se fue, no tuve/nada que ofrecerle.../nada... nada... (pp. 258), cabe mencionar que el sustantivo nada es seguido por

puntos suspensivos, con lo cual el silencio da la pauta melancólica y reflexiva. En el poema “Sueños” utiliza dos reiteraciones:

Seré mentirosa,
les contaré
que me dices “amada”,
que me cantas,
y que meces
en tus brazos
mis cabellos...
“¡Mentiras! ¡Mentiras!”,
mi alma dice.
“Dilas, dilas,
dilas...” . (pp. 259).

En el poema “Collar” la reiteración la utiliza como una manera melancólica de una constante en un recuerdo:

Tener enfrente
dibujada
su silueta,
siempre
alargada,
cada vez
más,
cada vez
más,
hasta formar
un hilo
y atar
a nosotros
el recuerdo
del que no
volverá. (pp. 261)

En el poema “Tenacidad” la repetición del verbo seguir en indicativo pudiera advertir que la voz poética busca la aprobación o aceptación de las demás personas:

Yo les pedí
un poquito
de tiempo
para enseñarles mi alma.

Mas no me hicieron caso;
se fueron.
Yo fui siguiéndolos,

siguiéndolos.
Les decía que ella
estaba escondida,
que tenía miedo,
y les pedí un poquito de tiempo;
quería persuadirla.
Mas ellos se fueron,
y yo fui siguiéndolos,
siguiéndolos.

Un día cantó mi alma.
Todos volvieron la cara,
y dijeron que era pobre
la alegría de mi alma.
No la quisieron;
mas yo fui
siguiéndolos,
siguiéndolos. (pp. 264)

Algunas otras figuras literarias en menor medida que encontramos en los versos de *Yo! Francisca*, son la antítesis, el polisíndeton, la personificación (del alma, de animales a humanos, de ella a mariposa), la hipérbole, el apóstrofe, y en un solo verso la metáfora. El uso de adjetivos es poco, ya que encontramos solamente veintisiete, de los cuales tres están en títulos: “Él es alto”, “No fui nada” y “Mi pobre grandeza”. El manejo de adverbios también es moderado, ya que solamente hay cuarenta y cuatro en los quince poemas, de los cuales los referentes a cantidad son los más utilizados, luego siguen los de negación y los de lugar.

La sencillez y simplicidad son algunas de las características del estilo literario de Nellie Campobello, por lo menos en su obra temprana. La investigadora Kristine Vanden Berghe (2017), encontró que la novela *Cartucho* evita el uso de palabras complicadas, además de la escasez de adjetivos, con el fin de querer dar cuenta del lenguaje del pueblo y de la infancia.

Otra peculiaridad en los poemas de Campobello es encontrar la figura de *locus amoenus*, ya que los tópicos del espacio natural y agradable es un factor sobresaliente en su trabajo. El encuentro de aves, árboles, flores, el sol, la luna, estrellas, montañas, animales, arroyos; son elementos bucólicos que abundan, incluso en un verso del poema “Invitación” se refiere

a un Dios de la naturaleza: “como dos niñas soberbias, /pediremos perdón/al dios de las estrellas.” (1960: 253).

Nellie Campobello, además, ha utilizado en su obra literaria la sinestesia, incluso más que otras figuras retóricas; las sensaciones y la corporeidad son parte esencial en su texto. El poema “No fui nada” es un claro ejemplo:

Mis ojos le miraron.
Cuánto, cuánto le miraban.
Él habló de besos y de perfume,
de las flores sobre mis brazos.
Dijo tanto, que ya no tuve
Nada que ofrecerle... (pp. 258)

Para Campobello, la imagen del cuerpo en su literatura se encuentra vinculada con una íntima percepción móvil del mundo (sic) según la escritora Sophie Bidault (2003). La infancia y adolescencia de la escritora estuvieron marcados por el movimiento y la libertad en la pradera de su tierra natal: Villa Ocampo, Durango; y en sus primeros poemas encontramos esas vivencias, tal como la misma autora lo referencia en el prólogo de *Mis libros*:

Mirándolo todo, de pronto sentí un regocijo tal, que por primera vez, en mi vida de niña, inicié un canto que nacía de todas las partículas de luz que brillaban en los poros de mi piel –canto que le había oído a mamá cuando ella lo tarareaba en sus idas y venidas dentro de nuestro hogar-. En esta ocasión yo canté fuerte, tan alto y prolongado como pude, rápidamente me fui corriendo hasta llegar frente a una peña: la nombraban la Peña del Águila. (Campobello: 1960: 10)

La crítica norteamericana Doris Meyer sugiere que en el mundo enunciado en este poemario, la voz narradora se presume adolescente y se encuentra en un lugar intermedio, es decir, entre la sociedad y su cultura, no tiene un lugar propio (Matthews, 1997), de ahí que la búsqueda de respuestas y de una identidad

personal es marcada, incluso en algunos de sus versos guarda atisbos de inocencia e infantilismo, ya que el sustantivo juego y el verbo jugar son utilizados por el yo poético.

Además de una marcada búsqueda de identidad, el amor también forma parte de esta obra. Encontramos algunas facetas de amor de juventud enfrentado a la voz de un yo maduro: la idealización de la figura masculina, ella jugando al amor, la desilusión, la entrega del alma personificada, el rechazo y la equidad con la figura de pareja, nos muestra una voz sensata que aunque está en la búsqueda, sabe lo que quiere.

Los versos iniciales de la poeta, si bien no tuvieron una respuesta favorable en nuestro país, fuera de él sí. Y es que aunque en México contó con el respaldo de Gerardo Murillo el Dr. Atl, Martín Luis Guzmán, Germán List Arzubide y Carlos Noriega Hope, este texto no trascendió; sin embargo, el periodista y escritor cubano José Antonio Fernández de Castro publicó algunos de estos poemas en *La revista de la Habana* en 1930; también el poeta norteamericano Langston Hughes tradujo cuatro de ellos, los cuales fueron publicados en *The Anthology of Contemporary Latinamerican poetry* de Dudley Fitts en 1942. Cabe mencionar que uno de estos cuatro poemas, no forma parte de este estudio¹⁰.

Yo! Francisca abrió las puertas a Nellie Campobello al mundo literario y cultural de nuestro país, cautivó al poeta andaluz Federico García Lorca, a quien conociera la poeta a la puerta de su vivienda en la Habana, Cuba por tres minutos reloj en mano, según relato de la autora. Así mismo el cubano Fernández de Castro le dedicó un ensayo en su libro *Barraca de feria* en 1933; el poema “Yo” es incluido en la obra teatral *Margarita de Arizona* de Carlos Noriega Hope en 1929.

Nellie Campobello rompió los esquemas en la literatura femenina de principios del siglo XX, no sólo por su personalidad fuerte y decidida, sino por el discurso enmarcado en

¹⁰ Los poemas incluidos en la antología *The Anthology of Contemporary Latinamerican poetry* son: “Yo (I)”, “Detrás de ti (After you)” –en *Mis Libros* la autora cambió el título por: “Él es alto”, “Sobre arena (On sand)” y “Ruta (Route)”, éste último no viene incluido en *Mis Libros* de 1960.

la búsqueda de una identidad personal, en la visión del amor anti-romántico, de la libertad, de la naturaleza, del movimiento y del cuerpo, los cuales fueron localizados como recursos expresivos en su poesía a través de las figuras

retóricas expuestas en su lírica; estos tópicos que fueron transgresores a sus contemporáneas y planteados con un estilo distinto, con el cual se inició una nueva etapa en la literatura escrita por mujeres.

REFERENCIAS

- Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1993.
- Bidault de la Calle, Sophie. *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. México, D.F.: CONACULTA-INBA, 2003.
- Campobello, Nellie. *Mis libros*. México, D.F.: Compañía General de Ediciones, 1960.
- Cázares, Laura. *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. México, D.F.: Conaculta-FONCA, 2006.
- Gómez Alonso, Juan Carlos. *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia, España: Universidad de Murcia, 2002.
- Matthews, Irene. *Nellie Campobello La centaura del Norte*. México, D.F.: Ediciones cal y arena, 1997.
- Navarrete Maya, Laura. *Carlos Noriega Hope, narrador enmarcado en la transición cosmopolita del México de los años veinte*. Actas XV Congreso AIH (Vol. IV) Consultado el 22/10/2017 https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_049.pdf
- Vanden Berghe, Kristine. “Parecidos estilísticos entre Nellie Campobello y Juan Rulfo”, *El llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (en el centenario de su autor)*, México, D.F. 2017 pp. 301-323.

ESCENARIOS TEATRALES EN ‘LA VIDA PRIVADA’ DE ARREOLA

Daniel Domínguez Cuenca
Norma Esther García Meza
Universidad Veracruzana

“Lealmente, he tomado mi vida privada
y la he puesto sobre el mostrador,
como cuando cojo una pieza de tela y la extiendo
para el detenido examen de los clientes”
Juan José Arreola

Los autores de la presente ponencia hemos participado anteriormente con diversas aproximaciones a la obra de Arreola, entre ellas, la identificación de la fuerte carga teatral presente en *La feria*. En esta ocasión queremos compartir un hallazgo que consideramos significativo: la recreación de diversos escenarios teatrales en el cuento “La vida privada”, incluido en *Varia invención* (1998), que nos acerca a una concepción sobre el teatro. Si en su única novela, Juan José Arreola recrea su concepción de literatura (García Meza 2009), y en “Tres días y un cenicero”, su concepción del arte (García Meza 2012 25); en el cuento “La vida privada” el fenómeno teatral se convierte en parte central del argumento, como veremos enseguida.

PRIMER ESCENARIO.

LECTURA DE LA OBRA Y REPARTO DE PERSONAJES

Si consideramos el inicio del cuento, es decir: *el incipit*¹¹, es posible afirmar que “La vida privada” es un relato que, para ser publicado, ha pasado por un proceso editorial en el que los

verdaderos nombres de los protagonistas han sido cambiados, y cuyo autor tiene la expectativa de influir en el desenlace de una trama que aún está por suceder: “Para publicar este relato no se me ha puesto más condición que la de cambiar los dos nombres que en él aparecen, cosa muy explicable, ya que voy a hablar de un hecho que todavía no acaba de suceder y en cuyo desenlace tengo la esperanza de influir” (Arreola 1998 52). El principal motivo que lleva al autor a escribir su versión sobre “esa historia de amor” (*Id* 52), que será el eje central de la narración, es oponer su decir al cúmulo de “versiones cada día más impuras y desalmadas” (*Ibid*) que circulan en el pueblo. Su propósito es “dignificarla contándola tal como es” (*Ibid*), que los lectores borren de ella la “idea de adulterio” (*Ibid*) y consideren al final de su lectura “dos cosas que ahora todos parecen olvidar: la virtud de Teresa y la caballerosidad de Gilberto” (*Ibid*). Pero si consideramos que, en el proceso teatral de escenificación, hay un momento inicial en el que actores y director comparten el texto dramático como lectura (cuando dicho texto existe), y que, por diversos caminos, suele corresponder a la asignación de los papeles a representar por cada actor o actriz, es posible pensar que esta primera parte corresponde a dicho momento. En “La vida privada”, los papeles asignados son los siguientes: a) la víctima: “El autor es por lo

¹¹ “Del lat. *incipit*, 3.^a pers. de sing. del pres. de indic. de *incipere* ‘empezar’. 1. m. En las descripciones bibliográficas, primeras palabras de un escrito o de un impreso antiguo” (RAE).

pronto la víctima. Resignado en tan difícil situación, pide al cielo que nadie lo sustituya en su papel, que lo dejen solo ante la incompreensión general. Digo que soy la víctima sólo por seguir la opinión corriente. En el fondo, sé que los tres somos víctimas de un destino cruel, y no seré yo quien ponga en primer término su propio dolor” (*Ibid*); b) los espectadores, que asimismo serán quiénes sancionen o valoren las acciones dramáticas representadas: “Todo se ha efectuado ante mis propios ojos y ante los de la sociedad entera, sociedad que ahora parece indignarse y ofenderse como si nada supiera” (*Id* 53); y, por último, c) la pareja de enamorados, protagonistas de *La vuelta del cruzado*:

Tres señoras respetables se presentaron en mi casa una noche en que Gilberto no estaba por allí. Es claro que él y Teresa se hallaban en el secreto. Se trataba sencillamente de suplicar mi autorización para que Teresa desempeñara un papel en una comedia de aficionados [...] Dejé a las buenas señoras la tarea de convencerme de cada una de las circunstancias que contribuían a hacer indispensable la actuación de mi mujer. Quedó para lo último el hecho decisivo: Gilberto había aceptado ya desempeñar el papel de galán. Realmente no había razones para rehusar. Si el inconveniente más grave era que Teresa debía representar un papel de dama joven, la cosa perdía toda importancia si su pareja era un amigo de la casa. Concedí por fin el anhelado permiso. Las señoras me expresaron su reconocimiento personal, añadiendo que la sociedad sabría estimar debidamente el valor de mi actitud. Poco después recibí el agradecimiento un poco avergonzado de la propia Teresa. También ella tenía un motivo personal: la comedia que se iba a representar era nada menos que *La vuelta del Cruzado* que en tiempos de soltera había ensayado tres veces, sin que se llegara a ponerla en escena.

En realidad, tenía el papel de Griselda en el corazón (*Id* 56-57).

Planteamos lo anterior porque “La vida privada” es un continuo transitar entre lo narrativo y lo teatral, así como entre el espacio privado y el público. Si en el plano teatral Teresa y Gilberto son la actriz y el actor que representarán el papel de amantes, en el plano narrativo representarán una obra más importante que *La vuelta del cruzado*: la de la vida, donde “el telón no acaba de caer [y se está como] en un escenario sin puertas” (*Id* 66). ¿Quiénes son Teresa y Gilberto? Teresa es la mujer de quien escribe el relato¹² y Gilberto un amigo de la infancia, recién llegado al pueblo por haber sido nombrado Juez de Letras¹³. Ambos quedan unidos por culpa de un discurso. El discurso que Gilberto pronuncia en el contexto de las fiestas patrias: “Ese discurso ha sido la causa de todo. La idea de convidarlo a cenar surgió allí mismo, en la Plaza de Armas, en medio del entusiasmo popular que Gilberto desencadenó de modo tan admirable (*Id* 54).

La víctima, el autor del relato, tendrá también un rol importante en la escena, como más adelante se verá, es el narrador del cuento, víctima del posible adulterio, principal interesado en desmentirlo.

Por otro lado, de gran importancia es la mención de los espectadores, que operan en varios niveles, ya sea en el plano de la representación viva de la obra *La vuelta del cruzado* al interior del cuento, o bien como espectadores de las vidas de los actores y el marido al interior de la vida en el pueblo. Desde el plano de la dimensión teatral, considerar como elemento primordial la existencia de espectadores es un acierto notable, pues la presencia del otro, del que mira, del espectador, es una condición imprescindible para que acontezca el fenómeno teatral, como bien lo señala Peter Brook en

¹² “Al principio la amistad y el afecto de Gilberto iban dirigidos a mí, en forma exclusiva. Después, desbordaron mi persona y hallaron objeto en el alma de Teresa; pude notar con alegría que tales sentimientos hacían eco en mi mujer” (Arreola 1998 53).

¹³ “[...] poco después de terminar su carrera de abogado, en forma sumamente brillante, las autoridades superiores le extendieron nombramiento de Juez de Letras para uno de los juzgados locales” (Arreola 1998 54).

su conocido libro *The Empty Space* (1968)¹⁴, los otros dos elementos son los actores que interpretan en escena y un espacio resignificado como teatral.

SEGUNDO ESCENARIO.

LOS ENSAYOS Y EL LIBRETO

En el mundo teatral los ensayos constituyen el proceso fundamental de la puesta en escena, están destinados “[...] a perfilar y perfeccionar los distintos aspectos del montaje teatral, que el director y los actores realizan conjuntamente” (Gómez García 1997). Y como el propio Brook señala no se trata de una mera repetición sino de un trabajo creativo y de experimentación¹⁵. El inicio de este propósito es recreado en el cuento con una dosis de entusiasmo, pero también con un cierto reparo por el autor-marido-víctima: “yo me sentí tranquilo y contento ante la idea de que nuestras ya peligrosas veladas iban por lo pronto a suspenderse y a ser sustituidas por los ensayos. Allí estaríamos rodeados de un buen número de personas y la situación perdería las características que empezaban a hacerla sospechosa” (Arreola 1998 57). Esa mezcla de tonos se incrementa cuando describe cómo pasa de ser un simple espectador a desempeñar un papel importante:

Como los ensayos se realizaban por la noche, me resultaba muy fácil ausentarme de la tienda un poco antes de la hora acostumbrada, para reunirme con Teresa en casa de la honorable familia que daba hospitalidad al grupo de aficionados. Mis esperanzas de alivio se vieron muy pronto frustradas. Como tengo voz clara y leo con facilidad, el director del grupo me pidió una noche, con un temor de ofenderme que todavía me conmueve, que hiciera de apuntador. La proposición fue hecha un poco

en serio y un poco en broma, para que pudiera contestarla sin hacer un desaire. Como es de suponerse, acepté entusiasmado y los ensayos transcurrieron felizmente. Entonces empecé a ver con claridad lo que sólo me había parecido una vaga aprensión (*Id* 57-58).

Estamos ante una transfiguración múltiple: el autor del relato que en el primer escenario juega un rol doble, como marido y víctima, se transfigura en apuntador, es decir, en la “persona encargada de ir leyendo el libreto de la obra, durante la representación, e indicar en su caso a los actores lo que han de decir” (Gómez García 1997):

Yo nunca había visto dialogar a Gilberto y a Teresa. Es cierto que podían sostener apenas alguna conversación, pero no había duda de que entre ellos se desarrollaba un diálogo esencial, que sostenían en voz alta, delante de todos, y sin dar lugar a ninguna objeción. Los versos de la comedia, que sustituyeron al lenguaje habitual, parecían hechos de acuerdo con ese íntimo coloquio. Era verdaderamente imposible saber de dónde salía un continuo doble sentido, ya que el autor del drama no tenía por qué haber previsto semejante situación. Llegué a sentirme bastante molesto. Si no hubiera tenido en mis manos el ejemplar de *La vuelta del Cruzado* impreso en Madrid en 1895, habría creído que todo aquello estaba escrito exclusivamente para perdernos. Y como tengo buena memoria, pronto me aprendí los cinco actos de la comedia. Por la noche, antes de dormir, y ya en la cama, me atormentaba con las escenas más sentimentales (Arreola 1998 58).

Varios asuntos resultan significativos en el párrafo citado: 1) la mención del doble sentido, que alude a dos dimensiones del “diálogo” que acontece ante la mirada del otro: tanto a

¹⁴ *The Empty Space* (1968), traducido por primera vez al castellano en 1969 en Ediciones de Bolsillo. Aquí seguimos la edición de Península, Barcelona, 2002.

¹⁵ “Ensayo: Trabajo de aprendizaje del texto y de la interpretación realizado por los actores bajo la dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías de la compañía y toma formas muy diversas (*puesta en escena*)” (Brook, 1988: 154). Por otra parte, Pavis señala que la palabra francesa (“repetición”) evoca un trabajo casi mecánico, olvidando que los ensayos se desarrollan bajo modos muy distintos y pueden llegar a ser extremadamente creativos [...] La palabra alemana *Probe* o la castellana *ensayo* traducen con mayor claridad que la francesa la idea de un experimento, de un tanteo que precede a la solución definitiva” (Pavis 1998 160).

nivel de personas como a nivel de personajes Gilberto y Teresa sostienen un diálogo esencial; 2) la referencia al ejemplar de “*La vuelta del Cruzado* impreso en Madrid en 1895”, que estaría validando la dimensión de lo público, en tanto que alude a un texto publicado con una amplia trayectoria temporal, por oposición a la dimensión de lo privado; y, 3) la importancia de la memoria, que no sólo tiene que ver con el aprendizaje de los parlamentos de un texto dramático sino con la interpretación porque detrás de cada texto hay uno o varios subtítulos, búsqueda de significados posibles, deseos, voluntades, descubrimientos y ocultaciones que llenan de sentidos tanto lo dicho como lo no dicho, pues lo que callan los personajes se transforma en intenciones que son leídas por los espectadores: en una mirada, en la actitud corporal, en el tono y los matices.

No podemos hablar de *memoria* en Arreola sin recordar que para él su obra entera está construida de memoria y olvido. La memoria en este autor cobra una dimensión de símbolo. Comprende todo lo que escapa al olvido. Tiene también una dimensión lúdica, todo lo que cita sin ir a la fuente. Por ello, se convierte en un juego pícaro que pone a prueba al lector cada vez que refiere algo.

La vuelta del cruzado es una referencia que se sitúa en este nivel de indeterminación. Existe, en efecto, una obra teatral que se llama *Hermán o La vuelta del cruzado*, su autor es el mexicano Fernando de Calderón y Beltrán (1809-1845), pero no hemos encontrado registros de su publicación en Madrid en 1895; como tampoco existe un personaje llamado Graciela. No es una comedia, sino un drama, situado en la Alemania del siglo XII, donde la virtud de una mujer y el temple de un caballero se ponen a prueba en tres y no en cinco actos. Sin embargo, el conflicto entre Hermán, Sofía y el Duque dista mucho del vivido en “*La vida privada*”, la referencia nos parece más un guiño que Arreola narrador hace al lector. Un triángulo de amor y desamor en el que Fernando de Calderón lleva hasta el límite la virtud y el respeto, el deber ser en conflicto con el sentir del ser, la obediencia, la nobleza, el merecer y el sacrificio.

Arreola juega con la memoria, con la suya propia y con la del posible lector. El guiño lle-

va las cosas a una puesta en abismo, una obra (teatral) acontece dentro de otra obra (narrada). La banda de moebius dobla en sí misma y genera infinitos recorridos, la botella de Klein se cierra en sí misma, el *palíndroma* escritural se establece generando múltiples planos que desbordan la imaginación. Por ello, el marido, narrador, víctima y apuntador se convierte también, al interior de la obra, en un espectador activo que permanece oculto en el escenario, dentro y fuera a la vez.

TERCER ESCENARIO.

EL ESTRENO Y LA RESPUESTA DEL PÚBLICO

Si el ensayo es la principal actividad en el proceso de puesta en escena, el estreno constituye el destino de la misma, pues la realización de la obra dramática se da únicamente ante la presencia del espectador. Los personajes cobran vida en un espacio significado como escénico siempre que exista la coincidencia espacio-temporal con otros seres que presencian el acontecer. Sin público, no hay teatro: “El éxito de *La vuelta del Cruzado* fue tan grande, que todos los espectadores convinieron en afirmar que no se había visto cosa semejante. ¡Noche de arte inolvidable! Teresa y Gilberto se consagraron como dos verdaderos artistas, conmoviendo hasta las lágrimas a un público que vivió a través de ellos las más altas emociones de un amor noble y lleno de sacrificio” (Arreola 1998 58).

El estreno hace pública la puesta en escena, la participa y comparte con los espectadores. Siempre se corre el riesgo de fracasar, lo que se traduce en no gustar, aburrir, no lograr llegar a los otros. El marido señala que la obra fue un éxito pues logró conmover al público y llevarlo hasta la catarsis. La ambigüedad es uno de los sellos de este cuento, pues en todo momento la doble significación del diálogo esencial está en juego, la verdad pública parece traslucir una verdad privada, y más aún, una verdad que no deja de estar velada.

La verdad oculta y la verdad expuesta de los actores y personajes los convierte en víctimas de sus propias emociones. Eso que provocan, eso mismo sufren. Son víctimas de sí mismos y de su destino, como víctima también es el apuntador, en este contexto, el estreno es

la ocasión que lleva a reconocer lo que hasta entonces permanecía oculto:

Al terminar la obra, y ante una ovación realmente grandiosa que mantuvo el telón en alto durante varios minutos, los actores resolvieron sacar a todo el mundo al escenario. El director, los organizadores, el jefe de la orquesta y el que pintó los decorados recibieron justo homenaje. Por último, me hicieron subir a mí desde la concha. El público pareció entusiasmado con la ocurrencia y los aplausos arreciaron a más y mejor. Se tocó una diana y todo acabó entre el regocijo y la alegría de actores y concurrentes. Yo interpreté el excedente de aplausos como una sanción final: la sociedad se había hecho cargo de todo y estaba dispuesta a compartir conmigo, hasta el fin, las consecuencias del drama. Poco tiempo después debía comprobar el tamaño de mi error y la incompreensión maligna de esa complaciente sociedad (*Id* 59).

Si el estreno es el momento culminante de toda obra teatral, la cúspide de tanto esfuerzo invertido, se esperaría que las noticias que se dan de él aplaudan y enaltezcan tales esfuerzos, pero eso no sucede en “La vida privada”, al contrario. El narrador-marido-víctima-apuntador se refiere a las noticias o a las críticas del público de la siguiente manera: “No tardaron en ejercitarse contra nosotros la calumnia, la insidia y la maledicencia. Hemos sido atacados con las armas más bajas. Aquí todos se han sentido sin mancha: quién el primero, quién el último, se dedican a apedrear a Teresa con sus habladurías. A propósito, el otro día cayó sobre nosotros una verdadera piedra. ¿Será posible?” (*Id* 59-60).

El narrador sigue el juego que va de la realidad a la ficción y, de vuelta, de la ficción a la realidad. En el cuento no se habla de una temporada de representaciones. El estreno es la única representación, seguramente se trata de un rasgo más que habla de un pequeño pueblo, con teatro, pero pueblo al fin, una sociedad cerrada. Se da una representación que simboliza todas las representaciones posibles. Lo importante es que, aunque el público reconoce el valor artístico de la puesta en escena presentada, una vez concluido el momento

del convivio teatral, el peso incriminatorio de la crítica se vuelca sobre el marido, Teresa y Gilberto, la piedra arrojada en su casa pesa en ambos planos, en el simbólico y en el concreto.

El maravilloso momento de catarsis vivido durante el estreno, el momento de la vida pública, no alcanza para mitigar las intrigas de una sociedad que reprueba se rompa el esquema bíblico de pareja en la vida privada. Pasado el instante de éxtasis vuelve el rigor de la calumnia. No hay pruebas, pero el peso del veredicto social se hace sentir sobre las tres víctimas. El teatro no salva, según el Arreola de “La vida privada”, ¿o sí? La catarsis llevó a un fluir de sus emociones, pero no llevó a los espectadores al grado de una reflexión que permitiera una transformación social duradera. Se reconoce el arte de los actores, pero no se perdona la trasgresión social que, por obvia que parezca, sigue estando en el terreno de las presunciones.

APROXIMACIONES A UNA CONCEPCIÓN DE TEATRO

La identificación de los escenarios teatrales aquí expuestos nos acerca a una posible concepción de teatro de Juan José Arreola. Se trata de una concepción que, como sucede en gran parte de su obra, no aparece nombrada como tal, sino que se filtra en el decir del autor-marido-víctima-apuntador con matices de humor en tanto que la acompaña con referencias al trabajo artesanal del ayudante de don Isidoro, el pintor de “los cuatro evangelistas de la parroquia” (*Id* 61), quien “cogía los pinceles y con unos cuantos trazos la transformaba en una obra de arte” (*Id* 62), salvo San Lucas que se queda sin ese toque magistral: “Allí está efectivamente el santo con su belleza malograda y con la expresión un tanto incierta y pueril” (*Ibid*). Desde esta visión apenas insinuada, el teatro es ese toque magistral que transforma a quien lo experimenta, que transfigura lo pedestre en arte:

[...] a partir de la representación Teresa dejó de ser mi mujer, para convertirse en ese ser extraño y maravilloso que habita en mi casa y que se halla tan lejos como las propias estrellas. Apenas entonces me di cuenta de que ella se estaba transformando desde antes, pero tan lentamente

que yo no había podido advertirlo [...] Confieso sin envidia el engrandecimiento de Teresa y la eclosión final de su alma como un fenómeno en el cual no me fue dado intervenir. Ante mi amor, Teresa resplandecía. Pero era un resplandor humano y tolerable. Ahora Teresa me deslumbra. Cierro los ojos cuando se me acerca y sólo la admiro desde lejos. Tengo la impresión de que desde la noche en que representó *La vuelta del Cruzado*, Teresa no ha descendido de la escena, y pienso que tal vez ya nunca volverá a la realidad. A nuestra pequeña, sencilla y dulce realidad de antes (*Id* 60).

Desde la mirada del autor-marido-víctima-apuntador, Teresa se convirtió en un ser extraño y maravilloso a partir de la noche aquella en que representó *La vuelta del Cruzado*; transformada, como “los cuatro evangelistas de la parroquia” (*Id* 61), por las pinceladas del teatro. En cambio, el autor-marido-víctima-apuntador se ha quedado como San Lucas, sin ese toque magistral, “con su belleza malograda y con la expresión un tanto incierta y pueril” (*Id* 62).

Se trata de un teatro que nace desde lo narrativo, en las obras de Arreola existe un personaje que narra, pues se vale de lo narrativo para llegar a lo teatral, pero de acuerdo con su principio estético del *palíndroma*, Juan José Arreola busca una escritura reversible, y por ello, los cuentos de Arreola están llenos de teatralidad, pues utiliza lo teatral como una estrategia que alimenta lo narrado.

La experiencia escénica transforma a Teresa, quien ya nunca vuelve a ser la misma en el plano familiar; más aún, deja de ser la pareja sexual de su marido y se eleva a otro plano. El marido narra el cambio con tan ingenua credulidad que conmueve, sin dejar nunca cerrada la puerta para la duda en ambos sentidos, a favor y en contra de la virtud de su mujer.

En este punto del cuento surge otro elemento que es fundamental para alimentar su estética de la creación teatral:

Si es cierto que cada enamorado labra y decora el alma de su amante, debo confesar que para el amor soy un artista mediocrementemente dotado. Como un escultor inepto, presenté la hermosura de Teresa, pero sólo Gilberto ha podido sacarla entera de su bloque. Reconozco ahora que para el amor se nace, como para otro arte cualquiera. Todos aspiramos a él, pero a muy pocos les está concedido. Por eso el amor, cuando llega a su perfección, se convierte en un espectáculo (*Id* 61).

Una conclusión provisional sería reconocer que amar es un arte, y como tal admite diversos grados de perfección. Pero una segunda conclusión más poderosa se desprende de esta generosa confesión de marido, un gran amor, un amor que se eleva por encima de la mediocridad es un espectáculo, algo digno de ser llevado a la escena, pues es digno de ser presenciado. Si llevamos la lógica palindrómica de Arreola a esta dimensión podríamos afirmar que hacer teatro, un teatro que se eleve por encima de la mediocridad, es un acto de amor; el artista, en cada caso, es aquel a quien le está concedido sacar la pieza entera del bloque con todos sus brillos, luces y sentidos.

En esta concepción de lo teatral el marido deja señalada una tarea final para Teresa, a ella le corresponde improvisar, porque la improvisación¹⁶ tiene un papel relevante en la obra completa de Arreola. Los personajes recorren cada uno de los escenarios cumpliendo con destreza el ejercicio de vivir. Y no podría ser de otro modo porque la representación acontece ante las miradas y oídos de los presentes. El artista juega, una vez más, con la memoria y reta al olvido en el ejercicio escénico donde el ensayo y el espíritu perfeccionista dan cabida a la improvisación.

¹⁶ “Improvisación. Técnica teatral que estriba en actuar sin un texto previo, inventando sobre la marcha las palabras, los gestos, los movimientos y la situación. La improvisación puede formalizarse asimismo en torno a una idea elemental, a un sentimiento motivador, a un tipo teatral específico o una situación dramática apenas bosquejada. Muy utilizada por los cómicos [...] y por la Commedia dell’Arte, la improvisación ha sido potenciada por varias corrientes teatrales del siglo XX [...] Recurso de que se vale el actor cuando olvida el papel [...]” (Gómez García 2007).

En “La vida privada” se cumple ese sentido de teatralidad que lleva a la comparecencia en un mismo espacio al actor, al personaje y al público. Una teatralidad cuya fuerza radica en el poder sonoro de la palabra dicha en vivo, pero también y no menos importante, en el poder de lo que no se dice, en las pausas, los gestos, el cuerpo y el silencio. Todo lo anterior se logra mediante el trabajo artístico con el lenguaje de este destacado escritor jalisciense, quien en este relato pone otra prueba de memoria a sus lectores, porque Gilberto, además de ser uno de los protagonistas de “La vida privada”, es “el joven juez de Letras” que en *La feria* se gana “las simpatías de todos”, el mismo que en la “ceremonia del Grito [dice] el discurso en loor de los héroes” (Arreola 2002 130). Se trata de

otro ligero guiño cómplice con el que Arreola nos demuestra que en la ficción todo es posible, que los lectores sean espectadores y que los espectadores sean lectores de una narración que incorpora una representación escénica o de una representación escénica que incorpora fragmentos y personajes de otras narraciones, o que la vida privada sea pública y viceversa... En “La vida privada” Arreola nos invita a jugar, “a dificultar, a descartar, a suprimir todos los desenlaces habituales y consagrados por la costumbre” (Arreola 1998 65); a que, como Teresa, aprovechemos la ocasión para salir de la mediocridad, experimentemos las riquezas de una pasión poderosa y nos permitamos improvisar, con gracia y brío, el arte de vivir.

REFERENCIAS

- Arreola, Juan José, *Varia Invención*, Joaquín Mortiz, México, 1998.
 _____ *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
 Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Trad. De Ramón Gil Novalis. Ediciones Península, Barcelona. 2ª edición, mayo 2002.
 De Calderón, Fernando, *Obras de Don Fernando Calderón*, Agüeros, México, 1902.
 García Meza, Norma Esther, *La garza morena y la Venus de Zapotlán* (memoria literaria y artística en “Tres días y un cenicero”), Universidad Veracruzana, México, 2012.
 _____ “Una concepción de literatura en *La feria* de Juan José Arreola” en *Memorias del XXII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana* Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora, CD-ROM, Hermosillo, Sonora, México, 2009.
 Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 1997.
 Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1998.

PODER Y TRANSGRESIÓN EN “LAS MARIPOSAS NOCTURNAS” DE INÉS ARREDONDO

Socorro García Bojórquez
María Edith Araoz Robles
Universidad de Sonora

El cuento “Las mariposas nocturnas” pertenece al volumen *Río Subterráneo* publicado en 1979 por la escritora Inés Arredondo. La historia está basada en una relación sexual y de poder entre tres personajes que forman la tríada principal alrededor de la cual se organiza el relato: el primer personaje es Lótar, el narrador en primera persona, quien representa un rol homosexual; el segundo, es don Hernán, dueño de Eldorado, con un rol bisexual; y el tercero, quien nos convoca en este análisis, es Lía, el personaje femenino heterosexual. Si bien la finalidad de este análisis no es mostrar la repercusión de la sexualidad en la configuración de los personajes, consideramos pertinente señalarla para la introducción y ubicación del personaje femenino dentro del relato.

El presente trabajo tiene por objeto presentar una lectura analítica sobre la configuración del personaje femenino dentro de un sistema patriarcal y de poder. Utilizaremos para ello el análisis semiótico del discurso con un enfoque

desde los estudios de género.¹⁷ Nuestra intención es mostrar cómo desde un esquema de poder, Lía, el personaje femenino, transgrede el orden social constreñido al sistema de normas socio-culturales del México representado a principios del siglo XX. ¿Cuáles son las marcas de género que nos permiten explicar el fenómeno de la transgresión del personaje femenino en “Las mariposas nocturnas” de Inés Arredondo? ¿Cómo se da el proceso de transgresión que sigue Lía? ¿Qué sentido toma el cuento a partir de dicha transgresión? ¿De qué manera la autora construye los límites que bordean la perversión humana en que está arrojada Lía? Estas son algunas de las preguntas que intentamos responder en este trabajo.

Retomamos aquí el concepto de *abyección* propuesto por la teórica Julia Kristeva, quien entiende por abyecto: “lo que puede parecer como la sublimación más frágil de un ‘objeto’ todavía inseparable de las pulsiones. Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en

¹⁷ El género es una categoría analítica que establece que las relaciones entre los sexos son un aspecto importante dentro de la organización social; la idea explica que los términos femenino y masculino están en gran parte determinados culturalmente y que las diferencias que existen entre los sexos constituyen relaciones de poder dentro de las sociedades. Para Joan Scott, el “género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (2012, p. 65). En las sociedades patriarcales las relaciones de poder son evidentes: debido a las diferencias percibidas entre los sexos, por lo general, los hombres pertenecen a la esfera pública y de poder, mientras que las mujeres están sujetas al espacio íntimo —también llamado doméstico— y sus funciones principales son las de proveer y procrear, respectivamente. La escritora Inés Arredondo plantea esta relación de poder en el cuento “Las mariposas nocturnas”, en el cual inserta a Lía, el personaje femenino, dentro de un mundo constituido desde el deber ser. Bajo este esquema de representación social es como reflexionaremos sobre la construcción del personaje femenino y su evolución dentro de la narración.

donde el hombre entra en los territorios de lo animal” (27). La abyección se entiende como otra forma de ser de los sujetos en el mundo, en donde tienen lugar aquellos actos del orden primario que están supeditados a las pulsiones y que generalmente son reprimidos por el orden social. De esta manera, el ser humano puede actuar bajo su propio código cultural y mantenerse al filo del carácter normativo de la sociedad o atreverse a transgredirlo. Como se observa, el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva se imbrica con el de transgresión, eje que vertebrata la configuración de los personajes que habitan el espacio ficticio de Eldorado en el cuento de Inés Arredondo.

¿Cómo se presenta el fenómeno de la transgresión?, ¿cuáles son sus límites?, ¿quién es considerado un transgresor y qué transgrede? Por lo general el concepto de transgresión está vinculado a acciones como violentar, infringir, quebrantar o atropellar.¹⁸ Para el análisis que aquí realizamos, partimos de la conceptualización de Enrique Carpintero (2012), quien señala que hablar de transgresión es referirse a aquellos actos que franquean un límite a las normas establecidas; lo “normal”, nos dice, se asocia a lo natural y quienes transgreden esa norma realizan un acto “antinatural” (2012, p.5). En este sentido, la transgresión está relacionada con el límite.

La escritora nos presenta a Lía en un mundo de principios del siglo XX, regido por una serie de códigos sociales y culturales que se traducen en lo que Bourdieu llama el *habitus*,¹⁹. Este concepto se refiere al estilo de vida unitario de los sujetos sociales, construido a partir de las costumbres y actividades que

desarrollan en la cotidianidad de sus vidas. Así, en Lía es posible identificar elementos cotidianos esenciales que explican cómo la narración está organizada en dos espacios sociales, en los cuales ella está situada. Es a partir de estos códigos culturales asimétricos que podemos explicarnos aspectos de la configuración del personaje.

El relato nos muestra a Lía como maestra de una escuela rural. El protector de esta última es don Hernán, quien además es dueño de la hacienda Eldorado y principal benefactor de la iglesia del pueblo. Don Hernán no sólo representa el poder económico, sino que también es un símbolo cultural de la dinastía de los borbones de España. De esta manera, el relato de Lía inicia *in media res*, con un Lótar narrándonos desde las afueras de la escuela el propósito de su misión, que es convencer a la maestra de entregar a don Hernán su virginidad a cambio de oro: “Alguien le ha dicho algo. Lo noto en su silencio reticente y en los párpados bajos, en la falta de preguntas y de interés por algunos días. Pero estoy decidido, ella no tiene padres, está sola es muy conveniente” (p.148). Lo que el narrador nos presenta es el mundo en el que está arrojado el personaje femenino: un pueblo en que prevalecen las normas sociales y religiosas enmarcadas por la normatividad del deber ser, representado en la voz popular del pueblo, que no es otra cosa que el sistema patriarcal. En la conceptualización de Butler, dicho sistema está constituido por la “matriz o imperativo heterosexual”, también denominada heterosexualidad normativa²⁰. Esta constituye el escenario a través del cual se fijan y se com-

¹⁸ Transgresión proviene del latín *transgressio*, éste, al pasar a los términos *transgredior*, *transgressus* y *transgressio*, denotan el paso de un lugar a otro, generalmente saltando un obstáculo. Al aplicarse metafóricamente a las leyes y a las normas sociales se llega al sentido que tiene en castellano: infringir (de *frangere* y *fractum*), quebrantar, vulnerar (de *vulnerem*) y desobedecer una orden, una ley de cualquier clase (Carpintero, 2012).

¹⁹ De acuerdo con Bourdieu, el *habitus* “es un conjunto de estructuras basadas en los principios ideológicos y culturales que comparten un grupo de individuos y que le otorgan al grupo una identidad social. Una de las funciones de idea de *habitus* es dar cuenta de la unidad de estilo que estructura a una sociedad particular. Bourdieu señala que “el producto de condicionamientos sociales asociados a una determinada condición hace corresponder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo” (Bourdieu, 2015, p. 31).

²⁰ Es el sistema social que permite y moldea a través de sus estatutos socioculturales las identificaciones sexuadas de los sujetos sociales que lo integran. En nuestra cultura, es lo que comúnmente conocemos como el sistema

baten los códigos culturales y simbólicos que se dan a partir del orden social normativo y que son atravesados por las intersecciones de sexualidad, clase social, raza, entre otros.

Es ahí, al margen de la matriz heterosexual, en donde Inés Arredondo construye un espacio mítico: Eldorado, para colocar a Lía dentro de las fronteras que permiten la evolución del personaje. Es un espacio social que, por un lado, representa la prosperidad y el conocimiento; por otro lado, es el espacio de poder de don Hernán, amo y señor no sólo de Eldorado, sino de las principales instituciones del pueblo del cual es el benefactor. Este espacio delimitado geográficamente puede identificarse con el “exterior constitutivo” que define Judith Butler²¹. Este concepto se refiere a aquel espacio social en el cual los sujetos abyectos como don Hernán pueden hacer visible lo que es condenado por la sociedad. De esta manera, Eldorado de “Las mariposas nocturnas” es la zona de abyección alejada de los límites sociales, que permite que los sujetos que penetran esas fronteras se circunscriban a la jerarquía del poder representado por don Hernán y sus deseos, llamémosles de acuerdo con Kristeva, perversos. Así, dentro de este *exterior constitutivo* se establecen códigos culturales distintos a los estatutos regulados por el espacio del orden social, que en este cuento está representado por el pueblo con sus códigos sociales y culturales, introyectados por el sistema patriarcal a lo largo de la historia de la humanidad.

Entonces, si Lía está arrojada en las fronteras de Eldorado, ¿cómo entra a esa zona de perversión donde el amo es don Hernán?, ¿qué sentido toma el cuento a través de la

configuración del personaje como un sujeto transgresor? Nosotros sabemos por el narrador de los gustos y exigencias que imperan en la hacienda, sabemos del llamado “holocausto de las vírgenes”: la práctica de don Hernán de comprar la virginidad de las jóvenes de los alrededores de Eldorado. Kristeva sentencia, “fuera de lo sagrado, lo abyecto se escribe” (p.27). Así, Lía, por su sed de conocimiento, recorre el camino para cruzar la línea sutil que separa estos dos espacios sociales. Ella va más allá, infringiendo las normas, buscando el saber simbolizado en el personaje de don Hernán. Penetra en la zona de abyección en donde existen los sujetos “invivibles” e “inhabitables” de la vida social establecida dentro del decoro. Estos son los “otros”, los sujetos “execrables” que se circunscriben a otra esfera de sujetos: la “zona de inhabitabilidad”, que define el límite del terreno en el cual el sujeto abyecto habita y se construye a partir de otro orden social, con un sistema de códigos sociales y culturales propios; es otro *habitus* con fronteras dentro de las cuales lo abyecto se emparenta con la perversión.

Es justo en este espacio de abyección en el cual Inés Arredondo coloca a Lía, para recorrer justamente ese camino hacia la construcción de un personaje transgresor; transgresor en el sentido, ya lo decíamos, de ir más allá, no sólo en el sentido de desplazarse y atravesar, sino de romper los límites. Hay una “imperativo” de conocer ese mundo que simboliza don Hernán. Desde el inicio del cuento es posible percibir ciertas marcas discursivas de un personaje volitivo: “No quiero dinero, quiero ver la biblioteca y los cuadros” (p.148). Es el deseo del saber lo que permite que Lía

patriarcal en el cual los varones dominan a las mujeres; en este esquema social no existe lugar para otros sujetos que se configuran sexualmente al margen, por lo tanto, se excluyen y se repudian. Así, “esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos” (Butler, p.19).

²¹ El exterior constitutivo es una zona que los sujetos invivibles o inhabitables desarrollan para coexistir al margen de códigos y valores culturales del orden hegemónico en el cual las normas sociales y culturales están elaboradas en la dialéctica hombre-mujer, esto, bajo un sistema de relaciones y de poder a favor de los varones. Judith Butler explica en *Cuerpos que importan* que el exterior constitutivo es una zona formada por “un sujeto que exige una identificación con el fantasma normativo del ‘sexo’ y esta identificación se da a través de un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger” (p.20). Esta zona de abyección es el espacio en el cual los sujetos excluidos de la matriz patriarcal se sujetan a otras formas de ser en el mundo.

se someta a los nuevos valores que representa don Hernán, quien también es un transgresor auspiciado bajo su poder económico y cultural. Él es un ser transgresor en el sentido tácito de la definición, porque violenta las leyes del orden social y establece su propio sistema de valores en Eldorado, con lo que pierde, en ese sentido, el temor y la vergüenza. Es un ser construido bajo el esquema del deseo. Sí, es un transgresor, pero no un marginado social; de hecho, él es dueño de un propio *exterior constitutivo*, donde los individuos que lo habitan están ceñidos a roles diferentes a los establecidos por el orden social.

Entonces, Lía transgrede, en primera instancia, traspasando la frontera hacia Eldorado. Una vez dentro, se somete a las reglas del juego: un mundo de nuevas costumbres y rituales donde hay que aprender a vivir. Deja la matriz heterosexual y a partir de ahí se integra a otro esquema cultural. Estos otros códigos culturales que, explicados a través de los estudios de género, se convierten en marcas que devienen en la señalización y la condena social: “el cura se tuvo que tragar que era una pariente de don Hernán, cuando sabía perfectamente las habladurías de la gente” (p.152). De esta forma, Lía pasa a ser parte del universo de sujetos abyectos que se construyen a partir de la exclusión, una exclusión voluntaria, una fuerza del propio personaje femenino que produce el exterior constitutivo del sujeto en construcción, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” del mismo sujeto. Así, vemos cómo Inés Arredondo construye a Lía como un ser volitivo que se sujeta a otro orden social, que transgrede el deber ser y conscientemente acepta someterse a otro esquema de poder.

Así, como lo hemos estado señalando, la transgresión del personaje femenino se compone de dos partes: la primera es la acción de quebrantar, de ir más allá de las normas es-

tablecidas, que explicamos anteriormente; la segunda está intrínsecamente relacionada con el *ser* del personaje femenino. A esta perspectiva de la transgresión, llamémosle por ahora transformadora, está enlazada la performatividad, otro concepto que la filósofa Judith Butler utiliza en sus reflexiones acerca de la construcción de los sujetos al interior de los espacios sociales abyectos. Butler explica que la performatividad debe entenderse “no como un *acto* singular y deliberado, sino antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2005, p. 18). En este actuar del sujeto o en esta puesta en escena de su vida, es que se observa una aparente teatralidad que, más que dramatización, es el deseo consciente del sujeto de construirse a sí mismo en un espacio y tiempo determinados²². Es ahí en donde los seres humanos “sin construcciones” sufren, en palabras de Butler, “un proceso temporal que opera a través de la reiteración de las normas” (2005, p. 26).

¿Cómo opera esta performatividad en Lía? Una vez que el personaje se sitúa en el umbral de las perversiones de Eldorado, podemos ser testigos, no sólo de la evolución psicológica del personaje, sino también del desarrollo gradual en la obtención del conocimiento de la vida y el saber intelectual; es el espacio mítico el punto de articulación en el cual opera el proceso de deconstruir para transformar. Lía deja de ser una maestra rural para convertirse en una mujer “vestida de mundo”, y así, habitando ese mundo “invivable” es como se va apropiando a lo largo de la historia de los saberes del mundo. Un mundo que simboliza don Hernán, el mundo del saber de la alta cultura que está más allá de las fronteras del pueblo, más allá de los saberes de los sujetos que integran ese orden social.

La relación Lía-don Hernán es una relación de poder en la que cada uno de los sujetos tie-

²² Detrás de la performatividad hay una voluntad del sujeto de ser a través de la repetición de normas; es en esta reiteración en donde un sujeto se produce. “Lo esencial estriba entonces en que la construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados. La construcción no sólo se realiza en el tiempo, sino que es en sí misma un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas; en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza (Butler, p. 29).

ne sus propias pasiones y donde ambos están configurados en la díada abyección-transgresión. Por un lado, ella se somete a esas nuevas reglas sociales que imperan en Eldorado; por el otro, don Hernán también satisface sus pulsiones a través de sus rituales. Dentro de esa relación de poder, vemos a don Hernán deleitándose en la dialéctica del amo-esclavo:

Las indicaciones se las hacía suavemente con el fuate: en la cintura, en los hombros, en las piernas cubiertas de trapos; le mandaba ponerse vestidos complicados, de media cola para que se moviera con desenvoltura en aquel mundo de telas. Luego, otro baño y a cenar conmigo. Por la noche estudiaba. Yo veía la luz en su cuarto hasta la madrugada. Pero ella no se quejaba. (p. 152)

Eldorado es el espacio social en el que Lía puede someterse a cambio de conquistar su deseo de adquirir conocimiento. A medida que transcurre el relato, nos vamos enterando del crecimiento de Lía en todos los campos del saber. Inés Arredondo apunta estas expresiones con *verbos modales*, que son marcadores del discurso que a lo largo de la narración nos indican la determinación de Lía y su capacidad de transformarse en un sujeto cognoscente: “quiero Las tres bailarinas rusas”, “quiero conocer otro restaurante”, “Cuéntemelo todo a mí”, “deseo hacer a usted una humilde súplica: —quiero ir a los baños mixtos. Esos en donde se bañan hombres y mujeres juntos. El rostro de él se iluminó aún más. —Concedido.” (p. 160). Así, a medida que la narración nos devela el crecimiento intelectual de Lía, por un lado, por el otro observamos la valencia que nos brinda el concepto de transgresión que es la transformación negativa de don Hernán (personaje que no estamos analizando en este trabajo, pero que sin duda es un tema que da para un análisis más profundo).

A MANERA DE CONCLUSIONES

Es a través de la mirada de los estudios de género como reflexionamos sobre la configuración de Lía en el cuento “Las mariposas nocturnas” de Inés Arredondo. Con esta categoría de análisis podemos explicar los momentos que articulan el fenómeno de la transgresión del personaje femenino. En las

acciones de Lía durante la narración, percibimos cómo este personaje sufre una deconstrucción para construirse a sí misma dentro de la zona de abyección que representa Eldorado. El personaje femenino transita de ser una joven maestra rural, a convertirse, en palabras del narrador, en “una mujer hecha y derecha. Era sumamente peligrosa” (p. 163). Lía se convierte en una mujer que se ha apropiado del conocimiento, un sujeto consciente que se ha apuntalado a sí mismo: es un personaje que ha sufrido una transformación.

De esta forma, consideramos que la escritora Inés Arredondo configura a Lía a través de la “metáfora del conocimiento”. Por medio del análisis semiótico del discurso observamos el desarrollo del personaje transgresor inserto en la narración. La transgresión de Lía no sólo quebranta las normas sociales al dejar atrás el pueblo que representa el orden social. No, ella va más allá. Ontológicamente surge en el personaje un deseo consciente y de valor positivo para transformar su vida a través de su voluntad.

Como hemos desarrollado en esta ponencia, Eldorado es el espacio exterior constitutivo en el cual Inés Arredondo arroja a Lía para lograr la metamorfosis del personaje a través de su volición y deseo de aprender. Una vez que cumple el ciclo de transformación, dentro de la zona de abyección, ella cruza de nuevo los límites de la frontera que separa el *deber ser* con el *ser*: “Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. Solo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos por la puerta principal” (p.164). El círculo del conocimiento finaliza para Lía y de forma consciente recorre el camino a la inversa, hacia el mundo: es una Lía vestida de conocimiento.

Para finalizar, es importante valorar la relación de poder dentro de esta matriz patriarcal supeditada a los valores socioculturales que sostienen la estructura social de Eldorado de “Las mariposas nocturnas”. Solamente al interior de este otro espacio, es decir en la zona de abyección, es donde Lía está consciente de que se puede transformar. Así, se nos devela un personaje femenino finamente delineado que enriquece la narrativa arredondiana.

Por último, no podemos pasar desapercibidos los guiños que el título del cuento sugiere. “Las mariposas nocturnas”, como su nombre lo indica, pertenece al mundo de las sombras, de los lepidópteros, una especie de mariposas de color oscuro que se manifiestan por la noche. Así, la escritora, crea un espacio mítico con un esquema de valores en el cual sus personajes están configurados al margen de los valores socio-culturales que imperan en el tiempo histórico del relato. Es un espacio de sombras donde la autora desarrolla la complejidad de los personajes, con un carácter psicológico que permite al lector conocer las honduras del ser humano.

Los personajes de Eldorado son seres nocturnos que habitan un exterior constitutivo

edificado para la práctica y consagración de los rituales del amo. Las mariposas de Arredondo son personajes abyectos emparentados por sus afinidades con los lepidópteros que desarrollan sus actividades vitales resguardadas por y para la noche: son una especie de insectos adaptados a la oscuridad y para desenvolverse en ella tienen sus propios códigos y valores, incluso constituyen un universo más grande que el de las mariposas diurnas. Entonces, desde esta perspectiva nos preguntamos: si las mariposas nocturnas pueblan en su mayoría el mundo a diferencia de las mariposas diurnas ¿dónde están los límites de la frontera de lo abyecto para la humanidad?

REFERENCIAS

- Arredondo, Inés. (1988). *Obras completas*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. (2015). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo veintiuno editores.
- Butler, Judith. (2015). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Argentina: Paidós entornos.
- Calsamiglia, H.B. & Tusón, A. (2007). *Las cosas del decir*. España: Editorial Ariel.
- Carpintero, Enrique (abril 2012) “La transgresión cuestiona lo natural del orden de la cultura”. En *Topía. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura*. Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/transgresion-cuestiona-lo-natural-del-orden-cultura>
- Kristeva, Julia. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lamas, Martha. Comp. (2015). *EL género*. La construcción de la diferencia sexual. México: UNAM.
- _____. (2017). *El fulgor de la noche. El comercio sexual en las calles en la Ciudad de México*. México: Océano.
- W. Scott, Joan. (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

***HOT SUR* DE LAURA RESTREPO: LA PREVALENCIA DEL ORDEN JURÍDICO SOBRE EL HUMANISTA HACIA EL INMIGRANTE²²**

Elizabeth Hernández Alvidrez
Universidad Pedagógica Nacional-Ajusco

Rose no sabría cómo describir aquello, ni cómo explicar la razón de ser de ese espectacular despliegue de poder justiciero y de fuerza coercitiva, esa demostración de la grandeza de los jueces, las autoridades, los fiscales, los celadores, los guardianes, los vecinos honestos y demás ciudadanos de bien, frente a la presunta insignificancia e infamia de los prisioneros. Alguien, más precisamente el Estado americano, se había tomado el trabajo y había invertido millones en construir aquel monstruo con el fin de impresionar y aleccionar.

Laura Restrepo. *Hot sur*

Los recientes acontecimientos respecto del tratamiento que reciben los migrantes en Estados Unidos, nos muestran una perspectiva en la comprensión práctica de este hecho por parte de los ciudadanos en ese país, actitud que también está presente en cierta medida en el contexto latinoamericano y nos conduce a reflexionar sobre ese problema. Un ejemplo: Si observamos las referencias que los comentarios en diversos medios muestran sobre la mirada acerca de personas que migraron hacia los Estados Unidos por fines principalmente de mejora de condiciones de vida y que recientemente han sido sometidos a la deportación con consecuencias que han llegado a casos extremos de suicidio, o de muerte espantosa en el caso de quienes persisten en el intento de la inmigración en condiciones inhumanas,

no deja de llamar la atención la respuesta que desde la comprensión práctica dan las personas distanciadas de la experiencia propia de esta situación. En efecto, al admitir este hecho se impone como justificación y aceptación del tratamiento hacia los migrantes el razonamiento de la condición ilegal de estas personas. Para comprender lo que genera esta respuesta de la opinión pública frente al migrante, partimos del término básico foucaultiano de dispositivo que Giorgio Agamben (2015) toma y desarrolla en aplicaciones actuales:

- a. El dispositivo es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüístico y no lingüístico al mismo nivel: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo es en sí mismo la red que se establece entre estos elementos.
- b. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.
- c. Como tal, resulta del cruce de relaciones de poder y de relaciones de saber. (Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* 11)

Para Agamben (2015): “Probablemente no sería errado definir la fase extrema del desarrollo capitalista que estamos viviendo como

²³ Esta ponencia es parte de la investigación “La pertinencia educativa de la hermenéutica de Giorgio Agamben para la comprensión de la diversidad mediante la narrativa literaria”, registrada en el Área de Diversidad e interculturalidad de la Universidad Pedagógica Nacional-Ajusco. 2017-2018.

una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos” (¿Qué es un dispositivo? 25). Una preocupación filosófica del autor consiste en que el estado de excepción se ha vuelto la regla en la crisis del Estado-nación moderno que enfrenta con violencia la globalización, en la que las necesidades que generan las migraciones están rompiendo los esquemas territoriales. Por eso le interesa realizar la genealogía del establecimiento del orden jurídico que sustenta la política moderna. Si bien el lenguaje nos constituye como sujetos, también mediante él podemos la crítica de las ideologías. En este sentido atrae aplicar en los estudios culturales, específicamente de la diversidad²⁴, el método de interpretación que propone Agamben (2010) que es el del análisis de las firmas:

La teoría de las firmas (de los enunciados) interviene, entonces, para rectificar la idea abstracta y falaz de que existen signos por así decirlo puros y no firmados, de que el *signans* significa el *signatum* de modo neutral, unívoco y de una vez por todas. El signo significa porque lleva una firma, pero ésta predetermina necesariamente su interpretación y distribuye su uso y su eficacia según reglas, prácticas y preceptos que hay que reconocer. La arqueología es, en este sentido, la ciencia de las firmas (*Signatura rerum* 86).

Podemos entonces concebir las firmas como aquellas expresiones lingüísticas que tienen una carga connotativa tal, que sostienen la validez de un determinado dispositivo y que pueden llegar a constituirse en performativos que inciden en la posición de las personas en referencia a un orden establecido. Específicamente el estudio se dirige al migrante que vive en estado de excepción dentro de una cárcel, fuera de ella en la clandestinidad, en el centro de migrantes en tránsito, lugares todos ellos donde se dispone de la vida como ordenamiento de la ley (Agamben, *Homo sacer*). Una manera coloquial de definir las firmas es: Lo que se parece a mí es bueno para mí y, al

contrario, lo que es diferente a mí es sospechoso y por lo tanto objeto de rechazo en diferentes intensidades de violencia.

Agamben distingue los estudios semiológicos que no consideran el poder discursivo que está detrás del texto, de la hermenéutica que busca interpretar las firmas que marcan los enunciados textuales mediante indicios como los que interpreta el detective que busca resolver las causas y los agentes del crimen. El autor sugiere la profanación como manera “de liberar lo que ha sido capturado y separado a través de los dispositivos para restituirlo a un posible uso común” (Agamben, ¿Qué es un dispositivo? 27). La narrativa literaria es una actividad que posibilita la mirada sobre la profanación de lo establecido por los dispositivos. Por ello se presta para mostrar y comprender las firmas que evidencian dispositivos en actividad.

La migración es uno de los temas que aborda la narrativa de Laura Restrepo. Es el caso de su novela *Hot sur* que se analiza en esta ponencia, a partir de la búsqueda de las firmas que ubican al inmigrante latinoamericano en lo que Agamben llama el estado de excepción, al ser considerado como una vida de la que se puede disponer porque se considera separada de la esfera política, despojada de una ciudadanía de primera o hasta de cualquier ciudadanía, por lo cual se autoriza al Estado a disponer de su vida.

La trama, ubicada en la ciudad de Nueva York, gira alrededor del esclarecimiento de un crimen y la ayuda hacia el inocente de esta acción. Está conformada por varios géneros textuales como la entrevista que la autora, quien participa como personaje dentro de la diégesis y con ello crea una figuración de verosimilitud, hace a Ian Rose para escribir la novela sobre el tema de la inmigrante colombiana María Paz, en cuya vida se vio involucrado Cleve Rose, el profesor del taller de escritura creativa en el reclusorio femenino de Maninnox y después el

²⁴ Con este propósito en la investigación en curso de la cual forma parte esta ponencia, se tiene la intención de incorporar el enfoque metodológico de Terry Eagleton en su reciente libro *Cómo leer literatura*. 2013. Trad. Albert Vito I Godina. México: Paidós, 2017.

mismo Ian Rose, tras la muerte de su hijo Cleve. Ian es quien le proporciona a la escritora la perspectiva completa de la historia, pues tiene en su posesión tanto el cuaderno donde su hijo relataba su relación con María Paz, como los escritos autobiográficos que ella redactó con la intención de que fueran publicados como novela. Los acontecimientos relatados en los documentos llevan a Ian a buscar a María Paz con el fin de conocer los hechos acerca de la muerte de su hijo y buscar el castigo del culpable, pero se involucra con la propia causa justa de María Paz hasta el final liberador. De esta manera, los recursos discursivos son: la entrevista de la autora a Ian Rose, el diario de Cleve Rose, los escritos autobiográficos de María Paz, donde relata su relación con los hermanos de procedencia eslovaca Greg y Sleepy Joe, relación que la condujo a su estado de prófuga de la justicia estadounidense, las entrevistas de indagación que realiza Ian a otros personajes involucrados con María Paz como el abogado Pro Bono y Mandra X, en los cuales se detendrá el análisis en esta ponencia. Estos usos discursivos generan una polifonía en la que los personajes se dan a conocer por su propia voz, en la cual podemos analizar las firmas que los caracterizan en cada caso. Así, Cleve se expresa en el lenguaje de un escritor que ha desarrollado un pensamiento crítico. Ian habla de la manera en que lo hace un profesionalista económicamente bien ubicado que se considera un estadounidense de mentalidad abierta. Pro Bono es un abogado que ha acumulado prestigio y dinero y que por ello en su vejez está en disposición de ayudar a los desfavorecidos entre quienes elige a los latinoamericanos. Mandra X se ha formado profesionalmente en la rama jurídica de derechos humanos dentro de la cárcel y elige también aplicar sus conocimientos en la defensa de las reclusas latinoamericanas.

El tono de la novela es irónico, pues el lenguaje que usan los personajes en sus discursos puede interpretarse como revelación de las firmas que subyacen; el estado de ánimo es por lo tanto cuestionador, la cadencia narrativa oscila entre la violencia, el amor, la comprensión, la reflexión; el género es indagatorio, de pesquisa para obtener la verdad y de aventura para liberar a la perseguida, ayu-

dándola no a entrar en el país, sino irónicamente a escapar del sueño americano que se convierte en pesadilla; la gramática y sintaxis ordena las secuencias de modo acorde con el registro cultural de cada personaje; la textura es alternante en función de los contextos culturales, socioeconómicos y profesionales de los personajes; el ritmo narrativo es ágil pues la acción se centra en la búsqueda de la verdad de los hechos que llevan a la autora a escribir el libro y en la empresa de salvación del migrante inocente pero en peligro por su propia condición jurídica en el país; la estructura narrativa es polifónica ya que da voz propia a los personajes; la ambigüedad se da mediante el uso de la ironía y la construcción de imágenes que requieren interpretación.

La hermenéutica de Agamben nos guía para interpretar en la novela un patrón de significado que proponemos como hipótesis. En esta ponencia, la reflexión se centra en el análisis de las concepciones del migrante que los personajes expresan lingüísticamente, cada uno desde su perspectiva socio-cultural, mediante la detección de las firmas que no solo lo definen sino que sino también lo hacen sujeto de acción por parte del Estado y ante el ciudadano estadounidense. Siguiendo a Agamben, una hipótesis interpretativa es que un problema que saca a la luz esta novela, consiste en que en el contexto de la migración prevalece el reconocimiento del otro como semejante desde un orden jurídico y no desde el humano. Sin embargo, este último orden es el que echa a andar la acción. María Paz como personaje que centra la constitución de la trama, tiene coadyuvantes en la resolución de su problema. Lo interesante es conocer los motivos que intervienen para esta ayuda, a pesar de la permanencia en sus coadyuvantes de las firmas que marcan como diferente y riesgoso al inmigrante y por lo tanto a María Paz. Un rasgo que une a algunos personajes coadyuvantes es la atracción erótica hacia María Paz. En el joven profesor Cleve Rose podemos observar una firma hacia la mujer latinoamericana que la presenta como objeto del deseo creado en la niñez cuando vivió con su padre y su madre en Colombia. El octogenario abogado Pro Bono que participa de

manera filantrópica en su defensa, confiesa a Ian Rose su atracción erótica hacia María Paz, aunque no haya intentado tener relación sexual con ella. El mismo Ian Rose, quien entra en contacto con María Paz con la finalidad de atrapar al asesino de su hijo, actúa también en beneficio de María Paz en respuesta a una inclinación erótico-afectiva cuando convive con ella en el trayecto de su liberación. Un personaje coadyuvante de María Paz que tiene también la característica de inclinación hacia la mujer latinoamericana, es Mandra X, una presidiaria de Mannipox. Mandra X es alemana y fue recluida por el asesinato de sus hijos trillizos que padecían malformaciones y trastornos de nacimiento. Cuando a ella le diagnosticaron un cáncer, les dio muerte, por motivos que consideró humanitarios, pues sabía que nadie se haría cargo de ellos cuando faltara. Sin embargo, ella no murió y como presa en cadena perpetua se convirtió en especialista en derechos humanos, líder de un grupo de poder en la cárcel y fuera de ella y defensora de las presidiarias latinoamericanas, con quienes mostraba identificación porque había vivido en Latinoamérica y sabía hablar español. Mandra X es uno de los personajes que induce a una interpretación más profunda desde el punto de vista de las signaturas, pues su historia evoca otro estado de excepción, el que se ejerció en la Alemania nazi. Los indicios que muestra la diégesis son la alusión a la eugenesia, que ella comprende que prevalece actualmente al saber que el hacerse cargo de vidas que no cuadran en el orden de la comunidad, como las de sus hijos. El caso de este personaje muestra un contraste que se presenta en la novela entre la signatura de la limpieza y el cuidado del cuerpo como orden aceptable y la de la suciedad y el uso del cuerpo como transgresión de las normas de cuidado. Estos cuatro personajes actúan en la diégesis como coadyuvantes de María Paz.

En cambio, los hermanos de origen eslovaco Greg y Seepy Joe figuran en la narrativa como motivadores de la caída en desgracia de María Paz; el primero un policía retirado y viudo cincuentón es el esposo por conveniencia de María Paz en su búsqueda de estatus legal en Estados Unidos; el segundo, el joven

cuñado de María Paz con quien establece una relación sexual de fuerte atracción.

¿Cuál es el paralelismo, los contrastes y las conexiones que pueden establecerse entre estos personajes? Todos están relacionados con los latinoamericanos y de alguna manera todos son descendientes de migrantes, aunque en el caso de los hermanos eslovacos esta relación tiene características especiales, pues en su infancia se relacionaron con la comunidad hispana del estado de Colorado en el intento de ser admitidos en la hermandad de los Penitente Brothers del Sangre de Cristo, treinta años antes de la acción principal. El intento de Sleepy Joe de ingresar a la hermandad mediante una ceremonia violenta de rito de paso, de la cual no logra como resultado la aceptación en la hermandad, muestra un inicio narrativo que pone ante los ojos del lector la oscuridad de este personaje que treinta años después será uno de los causantes de las desgracias que sufre María Paz. Nunca se da a conocer en la historia por qué la hermandad no acepta a los hermanos. Una posible interpretación podría ser que la violencia fanática de Sleepy Joe sobrepasa la admitida por la hermandad; otra explicación pudiera ser que al tratarse de una hermandad cuyos miembros son de origen hispano, el inmigrante eslovaco no es aceptado. Por su parte, Greg se convertirá en policía en Nueva York y se involucrará en el tráfico de armas dentro de esta corporación.

Los contrastes se ubican en el plano de lo que podríamos llamar una gradación en el estatus migratorio: desde un punto de vista están los blancos, anglosajones y protestantes, en el cual se encuentran Ian y Cleve Rose y Pro Bono; después los europeos de otras procedencias y otras religiones, principalmente la católica como Greg y Sleepy Joe y Mandra X; por último los indígenas estadounidenses, los asiáticos, africanos, latinoamericanos, como María Paz y la gran mayoría de las reclusas de Mannipox y los inmigrantes “libres” que viven en zonas de la ciudad donde se concentran los migrantes, los barrios multirraciales y conflictivos. De acuerdo con Agamben son estados de excepción.

Dentro del marco del manejo jurídico se establece un contraste entre Pro Bono y Mandra

X, ambos se sitúan en el lado de la defensa de los marginados, pero el abogado lo hace sin salir del límite de las instituciones, mientras que Mandra X se desempeña en la subversión de estos marcos:

Mandra X les proponía algo semejante a un pacto de esclavos para que no dejaran de ser humanas en condiciones inhumanas de vida. Y además eran todas latinas, ése era el factor común. Siendo ella misma aria, se había convertido en cabeza del clan latino. [...] En el fondo, lo que Mandra X divulga es que en la cárcel se puede llevar una vida plenamente humana, si se lucha por eso con suficiente empeñamiento (Restrepo, *Hot sur* 296-297).

Mientras que Mandra X interpela a la sociedad mediante un uso violento del cuerpo, Pro Bono reivindica la validez de su cuerpo malformado: “Él iba a demostrar con su propia vida que un jorobado podía ser un buen tipo, compasivo y solidario, útil a la sociedad” (Restrepo, *Hot sur* 131). Mandra X practica la automutilación, el tatuaje, la suciedad, Pro Bono por el contrario exagera la limpieza y el lujo en su cuerpo y en lo que lo rodea. Ambos establecen la soberanía de su cuerpo de manera contrastante. Desde el punto de vista operativo Mandra X y Pro Bono mantienen una relación en la defensa de las reclusas. Una acción en que Pro Bono llega a transgredir los marcos jurídicos se presenta cuando se da cuenta de que el caso de María Paz está perdido ante las instancias de juicio, pues en ellas se antepone salvaguardar el honor de la corporación policíaca dentro de la cual se practicaba el tráfico de armas y por el cual el policía Greg, esposo de María Paz, fue asesinado, antes que hacer justicia a una inmigrante. Se percibe otro ejemplo de que las firmas con las que se percibe al migrante facilitan la disposición de su vida.

El abogado Pro Bono se sitúa también del lado de los humanistas. Cuando comenta con Ian Rose la mentalidad de quien construyó la cárcel de mujeres de Manninnox:

-Y qué le extraña- dijo Pro Bono, después de leer el libro así por encima-, con esta mentali-

dad se construyó la América de entonces, y en esta misma mentalidad se apoya la América de hoy.

-Y a usted, ¿no le repugna? –le preguntó Rose.
-¿A mí? Sí. Por eso soy defensor, y no fiscal (Restrepo, *Hot sur* 302).

Las conexiones entre los cuatro coadyuvantes se realizan por defender el caso de María Paz. Ian y Cleve Rose se relacionan, aunque sea después de la muerte del segundo, por medio del amor padre e hijo, que se constituye como la asunción de la deuda. Ian percibe la estrecha relación entre Cleve y María Paz, lo cual le permite triangular el afecto y así llegar al hijo, de quien por mucho tiempo estuvo alejado en vida, tanto física como afectivamente. En el diario de Cleve, Ian lee expresiones como la siguiente:

Paz se me ha convertido en una criatura perturbadora con dos cabezas, una especie de monstruo bicéfalo que me urge descifrar, para tratar de entender la maraña de sentimientos que despierta en mí. La Paz de la primera cabeza viene de un mundo lejano pero que alguna vez allá en Colombia, me abrió sus puertas, alguien a quien yo siento parecido a mí, o igual, o incluso mejor. [...] En el caso de la segunda cabeza es más complicado porque está enraizado en viejos miedos y en prejuicios generalizados de los cuales no puedo decir con honestidad que yo esté del todo exento (Restrepo, *Hot sur* 169-170).

Como estadounidense que se considera liberal, Ian reflexiona y avanza en su concepción del migrante a través de las ideas que su hijo dejó plasmadas en su diario, aunque no llega a liberarse del todo, como lo confiesa su hijo, de los prejuicios.

¿Y cuál es la mirada que sobre sí misma como inmigrante muestra María Paz? El matrimonio de María Paz con Greg surge de su interés por obtener la ciudadanía: “Póngase usted a pensar, mister Rose, lo que para una muchacha latina y pobre significa estar por una vez en la vida, ya no del lado de las minorías violentas y los *superpredators*, sino del lado de la ley y el orden y de los CSI *special victims unit* (Restrepo, *Hot sur* 197). “Para mí, Greg sí

significaba el acceso por la puerta grande. Por fin iba yo a ser cien por cien americana. ¿Sabe lo que eso significa en materia de papeles?” (Restrepo, *Hot sur* 201)

Sin embargo, la condición de migrante y de presa en la cárcel son factores de tipo jurídico que condicionan su estatus humano. Pero en la cárcel, María Paz María Paz aprendió conceptos que le permiten autodefinirse desde la visión jurídica de su realidad, gracias a su integración en el grupo de Mandra X: “Ahora que soy una Noli, sé el significado de palabras como choque, soberanía, libertad, rebeldía, derechos, resistencia” (Restrepo, *Hot sur* 185).

Como reclusa, María Paz es vista de esta manera por las demás presas: “Pero María Paz estaba en una tercera categoría, la de las condenadas por su propia cabeza, las que no cometieron delito pero de todos modos se sienten culpables. Estaba jodida desde antes de empezar, porque la hundía el pequeño fiscal que llevaba dentro, un detractor implacable que no la dejaba dar brinco.” (308) Otra vez, María Paz se ubica desde el plano jurídico.

Desde el punto de vista del abogado Pro Bono en el juicio la apariencia es determinante para quienes emiten el veredicto, por ello: “Le aconseja que no se maquille demasiado, que no se pinte de rojo los labios, ni las uñas, nada. Discreción ante todo, le dice, no basta con ser inocente, también hay que parecerlo”

(Restrepo, *Hot sur* 335). En otras palabras el hábito hace al monje o el parecerse al ciudadano ejemplar estadounidense es el camino más seguro.

Para concluir este acercamiento al estudio de las firmas que prevalecen en los dispositivos que constituye al sujeto migrante se plantean los inicios de respuesta a dos preguntas:

¿De qué condición histórica concreta es producto esta novela? De acuerdo con Agamben, la crisis humana del Estado moderno se evidencia actualmente por la idea de que la ciudadanía y por lo tanto los derechos humanos están ligados al nacimiento dentro de determinado Estado y a la sangre, es decir a la pertenencia a una ascendencia específica. Desde la perspectiva histórica latinoamericana la novela revela el destino que tiene el inmigrante indocumentado en los Estados Unidos, quien ingresa al país en busca de mejores condiciones de vida que se le imposibilitan en su país de origen por causas económicas, políticas y sociales. ¿Qué logros tiene la narrativa de esta novela? La representación de la afectación de la condición humana en el contexto de la migración en Estados Unidos en el tiempo presente. Y es relevante porque presenta una situación histórica en la que podemos estudiar esta afectación como algo que no debería presentarse en la sociedad humana.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. 1998. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010a.
- Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. 2008. Trad. Flavia Costa. Barcelona: Anagrama, 2010b.
- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. 2000. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010c.
- Agamben, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? Seguido de *El amigo* y de *La iglesia y el reino*. 2010. Trad. Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer literatura*. 2013. Trad. Albert Vító I Godina. México: Paidós, 2017.
- Restrepo, Laura. *Hot Sur*. Barcelona: Planeta, 2012.

DIALOGISMO DE LOS MITOS EN *MULATA DE TAL* (1963)

María de los Ángeles López Aguado Serna
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

Una obra es un espacio diegético regido por su propia legalidad que se ubica dentro de un universo más amplio que impone su presencia; su ley interior nos ofrece una síntesis simbólica de la ley colectiva y del medio cultural en cuyo seno se produjo. Proponer un acercamiento a *Mulata de Tal* (1963), una de las obras menos valoradas del premio nobel Miguel Ángel Asturias, implica llevar a cabo una lectura que parta de este principio para sustentar la obra como una totalidad que integra mitos que proceden de las distintas culturas que participaron en el proceso de conquista en América Latina, los cuales se alojan en el discurso de los distintos héroes que actúan a lo largo del enunciado. Mitos que se dialogizan y se rigen por correlaciones formales internas; y a su vez, tiene correspondencias externas con un espacio histórico, político y cultural al cual aluden y tratan de cuestionar.

Mulata de Tal plasma y a su vez problematiza un proceso de reidentificación epistémica a partir del 'otro', el cual se instaura como un constructo estratificado que opera dentro y fuera de la obra. En su interior, de manera similar a otras obras de la narrativa latinoamericana, se presenta la polifonía interna de los lenguajes saturados ideológicamente, dimensión donde la configuración polifónica del

objeto de la representación artística se establece a través de una serie de correlatos que se desplazan del ámbito de las acciones hacia el de las ideas y las conciencias²⁵. Configuración repleta de voces autónomas que manifiestan el plurilingüismo, ideológico y social, estilizado a través de los lenguajes de héroes y la voz narrativas, por medio de un diálogo condensado por el eje en el cual actúa y se satura de contenido, a través de su entorno o por medio de su concatenación con otros diálogos.

Figuración de las formas que impide una lectura limitada de los contenidos del relato mismo. Configuración diversamente expresada en cada uno de los espacio-tiempo a lo largo del enunciado. Dimensiones donde las fuerzas unifican y centralizan el universo ideológico verbal propuesto al interior del objeto de la representación artística; entendido como una *unidad de la comunicación discursiva* y no como *unidad de la lengua* abstraída del eje en el cual actúa. Perspectiva bajtiniana que instaura a la novela en su totalidad como: "un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común, pero, a diferencia de estas, aquello es un enunciado secundario (complejo))."²⁶ Enunciado, en el cual, los mitos intervienen como géneros primarios dentro la totalidad del discurso. En este sentido, debemos considerar

²⁵ Perus Françoise. "Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana" (México: UAP, 1999).

²⁶ Mijaíl Bajtín. "El problema de los géneros discursivos" (México: Siglo XXI, 1996). Pág. 250.

al mito como: “narraciones vivas, mutables aun cuando proceden del mismo narrador; y en ellas es más importante el mensaje cósmico que su cobertura literaria.”²⁷ Por lo cual, y para el análisis de la obra, se deben considerar como géneros vivos que enriquecen la totalidad del enunciado complejo: *Multa de tal*.

Recordemos que la literatura, a lo largo de su historia, se ha valido de los mitos, fundamentales en su configuración estética, para expresar, de modo sensible, el imaginario social y cultural de las sociedades que representa. Desde la poesía homérica hasta la literatura creada a principios del siglo XX, el mito, como recurso estético y literario, ha manifestado los rasgos fundamentales de la conducta y del pensamiento humano, así como ha dejado testimonio de sus prácticas artísticas. En particular, la literatura latinoamericana, conformada por distintos idearios culturales, halla en los mitos la riqueza de las realidades en coexistencia. Caudal, estrechamente relacionado con las diversas cosmovisiones que la constituyen. Reconocimiento mutuo que, en la literatura, se instaura en un espacio de resignificación que revela aquel arsenal mitológico que traduce de manera estética, los avatares de esa historia larga derivada del encuentro de distintos mundos.

Miguel Ángel Asturias, en *Multa de tal*, proporciona una serie de posibilidades de interpretación hacia el exterior de la obra; referentes ocultos por un elaborado entramado narrativo. A simple vista, nos ofrece una historia llena de aventuras míticas, pero en su interior, condensa un relato poblado de discursos saturados de crítica social, cultural e incluso ideológica a esa historia larga donde las distintas visiones de mundo se vieron confrontadas. Perspectivas, de cierta forma alegorizadas a través de los héroes por medio de sus discursos dialogizados, definidos a partir del “otro”. Discursos repletos de elementos míticos que refractan el imaginario social y cultural de las culturas representadas.

Escrita entre 1955 y 1963, en los años de exilio de Asturias, narra la historia de Celestino Yumí, conocido como Brujo Bragueta, quien después de profanar la misa, al llegar con la bragueta abierta, pacta intercambiar a su esposa, Catalina Zabala, por riquezas con Tazol, el demonio de las hojas de maíz. Celestino, poderoso y sin su esposa, contrae nupcias con Mulata de Tal, quien lo lleva a la ruina por sus caprichos. Arruinado Celestino, Tazol le devuelve a su primera esposa y juntos, Yumí y Catalina, emprenden un viaje a un espacio-tiempo mítico, denominado Tierrapaulita, para convertirse en brujos. Espacio-tiempo dominado por una serie de demonios telúricos dirigidos por Cashtoc; el cual, mantiene una lucha constante con el sacristán. Al final, la narración se ubica en el espacio de subjetivación en la consciencia del padre Chimalpic donde la realidad y la fantasía, la razón y la mistificación llevan una batalla final.

Para Miguel Ángel Asturias, en su obra se encuentran la conseja popular donde el mito vuelve a jugar un papel a través de la mujer-tierra representada por Catalina Zabala y confrontada con la mujer-luna, Mulata de Tal²⁸. Juego de oposiciones que brinda un lúdico contraste insinuado desde el título, *Mulata de tal*. No importa quién es ni de dónde viene, no tiene procedencia ni nombre propio, es mulata, cualquiera, pero mulata. Dos posiciones extremas: el blanco y el negro. Juego estético de luz oscuridad. Ejercicio que, extendido al ámbito social, implica la síntesis de dos culturas diametralmente opuestas.

Oposición que encara las contradicciones del pensamiento mítico-religioso expresadas desde las voces de los demonios telúricos y de los demonios cristianos. Héroes que recrean, cada uno desde su perspectiva, el concepto de sacralidad y profanidad que recae en la disputa verbal hacia un objeto, el tabaco. Profano para los conquistadores, sagrado para el mundo mesoamericano y adoptado como objeto ritual por los pueblos trasplantados de

²⁷ Alfredo López Austin. Las razones del mito: la cosmovisión mesoamericana. (México. Era, 2015). Pág. 35.

²⁸ Miguel Ángel Asturias. “Algunos apuntes sobre *Mulata de Tal*” en: *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.) Pág. 465.

África. División del mundo prioritaria para el pensamiento religioso donde: “las creencias, los mitos, los dogmas, las leyendas son representaciones o sistemas de representación que expresan la naturaleza de las cosas, las virtudes y los poderes que les son atribuidos, su historia y las relaciones de unos con los otros y con las cosas profanas. Pero, por cosas sagradas, no debe entenderse simplemente esos seres personales que se denominan dioses o espíritus; una roca, un árbol, [...] cualquier cosa puede ser sagrada. Un rito puede tener ese carácter; incluso no existe rito que no lo tenga en cierto grado. Hay palabras, fórmulas que no pueden ser pronunciadas sino por categorías distintas cuyo signo diferente reside en carácter opuesto y absoluto de una y otra categorías...”²⁹

Palabras potencializadas desde el universo ideológico verbal propuesto por la voz de los demonios; saturados de valores que encarnan las distintas visiones de mundo y se funden en el argumento. Para Asturias, el verdadero fondo o leitmotiv en su más amplia concepción, se encuentra en esta confrontación ya que: “A la llegada de los españoles a suelo americano, no solamente avanzaron Jehová, Jesús, las divinidades cristianas, católicas sino con ellos los demonios también cristianos o católicos. Las divinidades indígenas fueron sustituidas por las divinidades cristianas, europeas, católicas. Se borraron de los altares los dioses de la lluvia, de las cosechas, de la fecundación, los dadores y protectores de la vida, y se les sustituyó por imágenes de Cristo, de María Madre, de Santos y Santas.”³⁰

Particularmente, en el capítulo “El diablo del cielo propone asegurar la paz” se sintetizan las distintas visiones de mundo expuestas a lo largo de la novela, condensadas en el enfrentamiento discursivo. Por un lado, la cosmovisión de los diablos telúricos entorno a la sacralidad del objeto, por otra parte, la postura de Candanga, el diablo cristiano, con el fin de su propagación desacralizando a la planta. El episodio se desarrolla cuando Gabriel Santano, farmacéutico, entra en una especie de

estupor; en él, Candanga, diablo cristiano, se lo lleva, no al infierno, sino a una Compañía de Seguros; aquí, el relato parece sufrir una interrupción espacio-temporal.

A partir de la voz de Candanga, se establece un dialogismo intertextual relacionado con el mito de la caída de Lucifer. Desde la perspectiva judeocristiana, se sabe de dos fragmentos bíblicos que mencionan el acontecimiento; el primero se encuentra en el libro de Ezequiel; al parecer, el pasaje se refiere al rey de Tiro, pero habla de un querubín, motivo por el cual se piensa que realmente habla de Lucifer y se ha interpretado, en un segundo plano, como un pasaje que alude su caída:

13 En Edén en el huerto de Dios estuviste: toda piedra preciosa fue tu vestidura; el sardio, topacio, diamante, crisólito, ónice y berilo, el zafiro, carbunco, y esmeralda, y oro, los primeros de tus tamboriles y pífanos estuvieron apercibidos para ti en el día de tu creación.

14 Tú, querubín grande, cubridor: y yo te puse; en el santo monte de Dios estuviste, en medio de piedras de fuego has andado.

15 Perfecto eras en todos tus caminos desde el día que fuiste criado, hasta que se halló en ti maldad.

16 A causa de la multitud de tu contradicción fuiste lleno de iniquidad, y pecaste: por lo que yo te eché del monte de Dios, y te arrojé de entre las piedras del fuego, oh querubín cubridor. (Ezequiel: 28; 12-16)

El segundo referente se encuentra en un pasaje de Isaías:

12 ¡Como caíste del cielo, oh Lucero, hijo de la mañana! Cortado fuiste por tierra, tú que debilitabas las gentes.

13 Tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo, en lo alto junto a las estrellas de Dios ensalzaré mi solio, y en el monte del testimonio me sentaré a los lados del aquilón;

14 Sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al Altísimo.

²⁹ Jean Price-Mars. *Así habló el tío*. Cuba, Casa de las Américas, 1968. Pág. 34 y 35.

³⁰ Asturias. “Algunos apuntes sobre *Mulata de Tal*”. Pág. 468.

15 Más tú derribado eres en el sepulcro, a los lados de la huesa. (Isaías: 14; 12-15)

En el mito bíblico se describe la figura de Lucifer, pero no se profundiza en las razones de su caída, sólo se menciona que se halló en él maldad, en *Mulata de tal*, este mito se parodia precisamente con la explicación de Candanga cuando cuenta su versión:

Este servidor, a sabiendas que en su paraíso estático nos ahogaríamos, nada es más desesperante que la felicidad permanente, sugerí al Creador, en mi papel de Guardián de las Nebulosas y la Matemáticas (...) que capturáramos las sustancias cósmicas que fuera de su pequeña creación, su pequeña estación estratosférica con atmósfera propia y luz ajena, giraban libres, caprichosas, sin ley ni amo. No aceptó mi propuesta. Aquellas sustancias perturbarían su mundo estático. Insistí (...) Contesté en el acto: (...) <<Urgente. A Rumiante Divino. (...) Mientras preparábamos almácigas, descubrí una plantita que me dijo ser el único vegetal inteligente, con el secreto del movimiento de los planetas. >> Hasta allí escribí porque el Rumiante Divino (...) se dejó venir en persona, ordenándome que le señalara dónde estaba esa planta. << ¡Un vegetal que piensa, un arbusto que piensa...- somataba sus sandalias de espuma sonora contra el piso de estrellas- debe ser arrancado de raíz!>> Y manos divinas a la obra, la arrancó antes de hacerse invisible. (...) Sufrió, con sufrimiento de arcángel, por la planta arrancada (...)

Recapacitó un momento, antes de continuar:

—El Señor me llamó a compadecer ante su trono. (...) me ordenó precipitar al bátrito las pocas semillas que yo guardaba de aquella planta de humo. En mi mente de arcángel flotaba, navegación de sueño, la visión de un quemadero de esmeraldas que empezaba a surgir de la tiniebla oceánica, y de la tentación a la desobediencia, aparté mi vuelo del abismo ignito, y arrojé las semillas al mundo vegetal de aquel continente que surgía arrebatado. Y tras

las semillas caí de cabeza con mis legiones angélicas, entre rayos, relámpagos, truenos, lluvias de centellas de metales derretidos que nos quemaron hasta cambiar nuestro color en el ámbar de la piel que nos viste (...)³¹

El discurso de Candanga, no sólo instaaura un dialogismo intertextual con la cultura judeocristiana; también dialoga con un mito presente en la tradición mesoamericana; no se conoce con exactitud su procedencia, pero López Austin³² lo ha rescatado de la tradición oral. En algunas versiones, el mito cuenta el origen del fuego, el mezcal y el tabaco en poder de los demonios. El mito inicia cuando el Tlacuache ofreció a los dioses rescatar el mezcal y el tabaco y así disfrutarlo en sus celebraciones. Con engaños, se acercó a los demonios, quienes lo invitaron a celebrar, le ofrecieron abundante mezcal y tabaco; el Tlacuache los guardaba en su bolsa, al final se retiró fingiendo estar borracho y se tropezó; de inmediato, se le prendió fuego en todo el cuerpo, cuando se sintió quemar, corrió, llevándose el fuego, los cigarros y el mezcal; trató de llegar hasta la casa de los dioses pero se acercó a un tronco seco y ahí dejó el fuego, finalmente llegó con los dioses y entregó el mezcal y el tabaco hurtado.

A diferencia del Tlacuache, en *Multa de tal*, quien quiere robar el tabaco para los dioses es Candanga lo trata de obtener en *Multa de tal* también con artimañas, para fines propios. En la obra, la carga ideológica de este personaje no sólo se encuentra en la relación dialógica establecida con la tradición judeocristiana sino, en su discurso. El autor mezcla los referentes, judeocristianos y mesoamericanos, para lograr una especie de antihéroe; revistiéndolo de características mestizas para acentuarlo y definirlo como diablo mestizo.

Posteriormente, en el argumento que Candanga, diablo cristiano, establece con el sacerdote de mirada mineral, elemento telúrico, se sintetizan dos posiciones ideológicas. El primero busca la propagación del tabaco entre los hombres de barro, aludiendo al mundo

³¹ Asturias. "El diablo del cielo propone asegurar la paz", 293-196

³² Alfredo López Austin. *Los mitos del Tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. (México: UNAM, 1996).

occidental y el segundo reclama la sacralidad de la planta, una concepción del mundo mesoamericano:

¡No, mis caros demonios, la quito y la dejo, la dejo y la quito! Hay que divulgar su uso entre los pobres hombres de barro, los míos, hijos de aquella pareja edénica expulsada del Jardín de las delicias y que se sienten como huérfanos sin la compañía del humo blanco de esa solanácea que, me gusta el nombre, yo también la llamaré <<tabaco>>, pues, pobrecitos, después sólo les quedará por eternidades el humo negro de la muerte.

—¡Imposible! -chocó su voz con la mía un sacerdote de mirada mineral-. ¡No se puede divulgar lo sagrado y esa planta es sagrada! ¡Echemos fuera a este impostor, llegado de otro planeta para robarnos el tabaco!³³

Diálogo que pone en marcha el verdadero núcleo del relato; en el cual, Candanga, el diablo expulsado del cielo, tras su versión y justificación, trata de confundir y hacer imperceptible la frontera entre lo sagrado y lo profano por su mediación como antihéroe. La frontera que se establece sobre el tabaco, evoca y pone en juego dos cosmovisiones; la primera, reservada al uso exclusivo del ritual; la segunda, para el uso general entre los hombres. La profanación y la consagración, como dos visiones del mundo, son visualizadas en la disputa verbal hacia el tabaco. De manera superficial sólo representa la disputa por el objeto; sin embargo, en el fondo, en el juego de palabras, se establece un dialogismo donde el autor refracta sus intenciones verbales y reproduce paródicamente un lenguaje común. Una opinión general entrelazada que activa y organiza parte del acto sagrado: el juego de palabras, el rito, que hace vivir parte de los mitos: “Si lo sagrado se puede definir a través de la unidad consustancial el mito y el rito, podremos decir que se tiene juego cuando solamente una mitad de la operación sagrada es consumada, traduciendo sólo el mito en palabras y sólo el rito en acciones”³⁴.

Palabras ubicadas en las voces de los ‘otros’ que, desde cada perspectiva, se constituyen como ideólogos de su visión de mundo; condensando en los mitos cada sistema de representación que puebla la narración. Ejercicio dialógico que reconfigura el universo ideológico verbal sugerido e incita a la reflexión, no sólo de lo propuesto, también desde dónde se propone. Ubicar la posición desde la cual se enmarcan los discursos accionados, nos permite involucrarnos en la constitución de cada cosmovisión, entendida como el “conjunto sistémico de coherencia relativa, constituido por una red colectiva de actos mentales, con los que una identidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo en forma holística”

Cosmovisiones concentradas en los diferentes sistemas de representación simbólica y se encuentran articuladas en los mitos provenientes de los pueblos que habitaban la región, así como de aquellos que a raíz de su descubrimiento la fueron poblando. Un fenómeno que más allá de representar las continuas migraciones, transfigura las complejas relaciones socioculturales que dieron paso a formas particulares de concebir el universo. De ahí la importancia de pensar en la naturaleza de las cosmovisiones en América Latina y de cómo se han desplazado y han nutrido los espacios artísticos y literarios; hecho que podemos constatar en *Mulata de Tal* ya que deja entrever una serie de mitos y creencias de origen mesoamericano, africano y cristiano.

El dialogismo y la polifonía como recursos al servicio del autor, refracta y confronta las distintas posiciones sociales y culturales que se ponen en juego, a través de la intervención de la voz de los distintos demonios, así como de la inserción de diversos mitos. Riquezas estilísticas que recolocan cosmovisiones ancestrales a través de los mitos. Mitos que intervienen a través de la voz de los personajes constituyéndolos, desde su proceder ético, como ideólogos que accionan un discurso y ponen en juego aspectos de cada una de las culturas que inter-

³³ Asturias. “El diablo del cielo propone asegurar la paz”, 298.

³⁴ Agamben. *Profanaciones*, 100.

vinieron en la construcción de una región rica en contrastes como lo es América Latina. Desde una dimensión narrativa innovadora, el autor actualiza y pretexto el diálogo con el 'otro' dentro de la narración y al exterior de ella.

Mulata de Tal atraviesa y es atravesada por la historia larga que implicó un complejo proceso de conmensuración cultural, repleto de intervenciones, como lo fue en su primera etapa la conquista, marcada por el doloroso inicio de una nueva sociedad constituida por varias culturas que, de cierta manera, se confrontaron en el nuevo territorio; así como en el periodo contemporáneo, la intervención norteamericana, una intromisión con distintos matices en sus prácticas dominantes, pero igual de agresivas en las estrategias de reducción cultural. Coyuntura que implementó mecanismos de cohesión a partir del sometimiento de todas aquellas culturas que en su momento se conformaron y reconstituyeron el antiguo territorio mesoamericano. Acontecimientos determinantes para esa historia al interior de Centroamérica que encuentran su relación con los temas que intervienen en la obra, y que, hasta cierto punto, tienen que ver con la complejidad de su estructura.

Miguel Ángel Asturias fue un gran observador de esta historia larga de dominación y reducción que envolvió la realidad guatemalteca. Desde la Conquista, donde la Corona, representada y encabezada por frailes y conquistadores, emprendió un proceso de conmensuración cultural; hasta la opresión que tomó distintos matices, igual de atroces en el siglo XX, con la introducción de capitales extranjeros y la entrada de los gobiernos dictatoriales que alternaron con distintas banderas civiles, pero en el fondo, movían los hilos que sometían a la población general; así como recrudecían la situación de aquellos sectores oprimidos desde antes de la Conquista, como los grupos indígenas que no pertenecían a los linajes dominante. Una historia larga con antecedentes ancestrales que en las dinámicas de opresión moderna crearon ambientes de terror donde no existieron héroes ni vencedores en el sentido histórico idealizado.

CONCLUSIONES

Aunque *Mulata de tal* se publicó el 19 de abril de 1963; a la mitad de la carrera literaria de Asturias, es probable que se terminara de escribir entre 1955 y 1960, en sus años de exilio. Aspecto que nos invita a concebir la obra como parte de un proceso de maduración literaria que ve, desde una obligada y dolorosa lejanía, aquellos tópicos que motivaron y nutrieron la primera parte de su producción narrativa; sobre todo, aquellos aspectos que suscriben la denuncia social, tal vez, encubierta en un oscuro estilo "barroquizado", no en el sentido ornamental de la acumulación elementos para recargar el objeto estético, sino con el objetivo de problematizarlo dentro de la acumulación de recursos estilísticos, introduciendo aspectos míticos dentro de los elementos de estéticas que emergieron en la primera mitad del siglo XX.

En su estancia en París, no sólo obtuvo un acercamiento con el *Popol Vuh* y las concepciones religiosas precolombinas; también, mantuvo contacto con estéticas emergentes, sobre todo, con las nuevas narrativas que fueron determinantes para la reconfiguración de poéticas dentro del siglo XX. Periodo donde obras como *Ulises* y *Finnegans Wake* vieron la luz. Probablemente Asturias tuvo acceso a la literatura que se estaba generando en la época, gracias a su amistad con Eugene Jolas, editor y traductor de James Joyce. Al parecer, el distanciamiento de Guatemala lo llevaría por largos periodos de incesante trabajo creativo. El primero, aquel que lo mantuvo en París, generó buena parte de su obra; el segundo, aquel que vivió en el exilio alentó un proceso de maduración.

Cabe destacar que *Mulata de Tal* se publicó un par de años antes de que saliera a la luz obras tan emblemáticas para la nueva narrativa latinoamericana como *Tres Tristes Tigres* (1965) de Cabrera Infante quien llegó a declarar que la obra de Asturias influyó en su vocación; así como antecede por cinco años a la gran obra maestra del Boom Latinoamericano: *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Hecho que sería irrelevan-

te si no tuviéramos en cuenta que la obra de Miguel Ángel Asturias ha sido desplazada de todo este resurgimiento de la narrativa latinoamericana; sin embargo, es pertinente observar que el autor y su obra se encuentran, al igual que sus contemporáneos, a la mitad de un proceso iniciado por escritores como Juan Rulfo, Elena Garro, Alejo Carpentier, que en estos momentos, se hallaban en la exploración de un terreno discursivo propio para nuevas expresiones literarias; buscaban destacarse dentro de un contexto internacional colocando sus expresiones literarias a la par de lo que se generaba en el lugar central para las nuevas manifestaciones artísticas y literarias por excelencia, Europa.

Desde esta perspectiva, podemos deducir que en *Mulata de Tal* la exploración y reconstrucción de discursos tiene motivaciones estéticas derivadas de esa búsqueda para introducirse en el terreno de la literatura aceptada fuera del continente, sin que el autor dejara de

valerse de los recursos propios que le proporcionaban su propio contexto social y cultural, los cuales ya había puesto en juego en obras anteriores y que le otorgaron un estilo propio.

Asturias, una de las más afiladas plumas de las letras latinoamericanas, comprometió su escritura desde su trinchera, con aciertos y limitaciones determinadas por su posición política y de clase. Aspecto que se refracta en el tratamiento de temas que en su obra son constantes, como en la inserción y particular tratamiento de los distintos mitos que tienen sus referentes, principalmente, en tres de las culturas que se encontraron en el territorio latinoamericano y al ubicarse frente al ‘otro’, se dialogaron y redefinieron. Recursos que le permitieron lograr un interés por la narración misma; así como, facilitar al lector el difícil camino por el laberinto de teorías sociales, históricas e incluso de posiciones filosóficas que constituyen tanto la novela como la conceptualización de su propia realidad en conflicto.

REFERENCIAS

- Concordancia alfabética de La Biblia. Basada en la versión Valera antigua. Comp. William Hill Sloam. 2da ed. Argentina: Casa Bautista de Publicaciones, 1980.
- La Biblia* Ed. Reyna-Valera. 1909. Corea: Sociedades Bíblicas Unidas, 2000.
- Agamben, Giorgio. 2009. *Profanaciones*. 3ª ed. Argentina: Adriana Hidalgo,
- Asturias, Miguel Ángel. 2000. “El diablo del cielo propone asegurar la paz” En: *Mulata de tal*. Edición crítica Arturo Arias. España, Cuba, París, México: Conaculta. “Colección Archivos”
- Bajtín, Mijaíl. 1989. “La palabra en la novela” En: *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.
- Bulnova, Tatiana. 1980. “El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”. En: Nueva revista de filología hispánica. Núm. 1. México: COLMEX.
- Domenech, Juan. “La ruta histórica del tabaco” en: *Historia del tabaco*. Pról. Alberto Insua. Argentina: Aniceto López,
- López Austin, Alfredo. 1996. *Los mitos del Tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM; IIF.
- López Austin, Alfredo. 2015. *Las razones del mito: la cosmovisión mesoamericana*. 1ª ed. 1ª reimp. México: Ediciones Era.
- Perus, Françoise. “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”. Tópicos. Seminario [online]. 2009, n.21 [citado 2017-06-17], pp.181-218. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100008&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1665-1200.

LA VIGILIA METAFÍSICA. ENSUEÑO Y FICCIÓN

José Antonio Manzanilla Madrid
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

INTUICIONES METAFÍSICAS: ANTECEDENTES

El principio de dispersión que disemina el yo de Macedonio Fernández a través de los canales que surcan su literatura, bien puede encontrarse en su necesidad temprana de acotar la dualidad del mundo de la sensibilidad y la razón; una empresa que surge, principalmente, del interés primigenio de la inmortalidad: no la suya, pues bien poco valora la existencia cotidiana el escritor de Buenos Aires, sino de ella, de la amada (obliteración de Elena de Obieta, fallecida en 1920). Pero no sólo de la muerte como derrotada partera de existencia trascendental, sino también como vía para la trascendencia a través del cuerpo que se vierte en la página. Hacia ahí parte el pensamiento que Macedonio forja en sus primeras páginas publicadas en forma de libro: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.³⁵

Tales páginas ven la luz en 1928, impulsadas por Raúl Scalabrini Ortiz, quien observa el renacer del artista con la aparición del viudo; muerto el fiscal Fernández, amistado con el joven Borges desde años atrás, habiendo dirigido ya (1921) la revista *Proa* y siendo una figura sobresaliente en la vida literaria de la

metrópoli durante aquella década de los veinte; Macedonio confecciona una obra de matices únicos para su época: un juego de tiempos y voces en los que la anécdota, incompetente para ser denominada trama o historia, recae en un juego de imposibilidades necesarias: el encuentro del poeta (en forma de un amigo y luego en forma de un personaje) con el ateo Hobbes, en un hotel de Buenos Aires primero, en la casa del escritor después. Dicha sentencia augura ya la improbabilidad de la certeza: estamos ante el despliegue teatral de la metafísica bruta, como la designa Diego Vecchio:³⁶

La metafísica bruta es aquella que se produce, no en el afuera de la cultura (porque este afuera es una mera utopía) sino en el borde. Esto es: un lugar en que el afuera y el adentro se confunden. De ahí que la metafísica bruta se caracterice por una tensión entre reverencia e irreverencia, fuga y captura, forma y deformación de la metafísica.

En Macedonio también hay un malestar en la cultura y ese malestar se llama fatiga psíquica. La cultura es algo que cansa y agota la Psique. El libro es algo que extenua y produce dolor de cabeza. La metafísica bruta es una

³⁵ En adelante: *No toda es...*

³⁶ Vecchio menciona este término a propósito de la postura de Macedonio con respecto a la cultura, tras hacer un ejercicio de comparación y descarte de las ideas de dos artistas y pensadores que radicalizan los términos que Macedonio adopta en su pensamiento. Tales artistas, Jean Dubuffet y Witold Gombrowicz, denostan a la cultura, anquilosada academia de uniformidad y gusto burgués, y llaman a buscar el arte que se encuentra en los márgenes: fuera de la cultura, dirá el pintor, entre el afuera y el adentro, propondrá el escritor exiliado. Vecchio coloca a Macedonio en un punto fronterizo.

metafísica extenuada por los nombres de la cultura. (2003: 33-34)

Es pues un libro de formas extremas: disfraz de tratado filosófico el encuentro atemporal entre fantasmas: el fantasma del filósofo con el fantasma de la página (figuración, también, de su autor). Entre la disertación filosófica se anuda un tejido de ficción que acude al llamado del metafísico que busca, a través de ella, quebrar el efecto de lo inteligible para hablar desde esa fisura del orden. Domando a la palabra estirándola en sus efectos y formas, Macedonio Fernández logra el primer golpe a la tradicional separación de razón y sentido: negándola, logra poner el pie en la tierra de su poética recién descubierta.

Este fue, no obstante, lo anterior, un inicio sorpresivo para la carrera editorial del poeta: si bien se le reconocía cierto interés en su juventud con el anarquismo burgués de Spencer (aquel que lo motivó a llevar a cabo la utopía fallida de Paraguay), no se conocía un interés trascendental del autor con respecto a los menesteres filosóficos.

Waltraut Flammersfeld señala que fue hasta 1967, en edición del salvaguarda de su memoria –hablo, por supuesto, de Adolfo de Obieta – que vio la luz el texto más antiguo en el que se encuentre al autor hablando en clave filosófica:

“Cuál es mi estado total actual” (1906) ofrece un compendio de propuestas para la vida, a partir de la reflexión, con el que su autor iniciaba un camino (secreto en ese momento) que habría de contener muchas veredas. Julio Prieto señala, a su vez, que antes de esta fecha se puede encontrar un escrito aún más temprano, “Psicología atomística” (1896), que lleva, significativamente, el subtítulo de “quasi fantasía”. El crítico observa que la alianza entre fantasía y metafísica, primer atisbo del deslinde con la tradición kantiana dualista, se presenta también desde la retórica de la ficción y en la psicología detrás del anhelo de inmortalidad, “de un deseo o fantasía de negación de la muerte (...) el postulado de la inmortalidad de la psique, vinculado a una crítica del aquí y del yo, será el tema recurrente de toda su especulación metafísica.” (Prieto, 2006: 141).

En esta primera etapa de Macedonio Fernández como filósofo, se advierte una natural aversión hacia los criterios positivistas que ocupaban la mitad de la verdad colectiva de aquella época:

crítica en el positivismo sobre todo los excesos: un ciego respecto hacia los hechos fáticos, una creencia en la omnipotencia de la ciencia para producir progreso, un orgulloso agnosticismo frente a lo no-experiencial o no-cuantificable. Comparte con el positivismo un sobrio escepticismo hacia el fanatismo irracional, un especial interés en problemas políticos y sociales, el rechazo de religiones reveladas o históricamente establecidas. (Flammersfeld, 1996: 399)

El interés filosófico del escritor era algo disperso, pues al spenceriano reticente también lee a William James, autor que refuerza su postura mística, además de Schopenhauer y Kant para formalizar su postura metafísica.

Flammersfeld señala que de la lectura de Kant existen variaciones imprecisas, puesto que el dominio de la obra del prusiano, específicamente de su *Crítica de la razón pura* llegó a Macedonio de manera incompleta, a través de una traducción francesa que se encontraba en boga en la Argentina de aquellos años, filtrada inevitablemente por el sesgo del neokantismo (1996: 400); de Obieta señala que de esta traducción se trasladó Macedonio a otra inglesa, pero no menciona la lectura de la traducción de José del Perojó, publicada en 1883 y que en los primeros años del siglo XX era la más utilizada en el ámbito castellano. Más improbable, dado que coincide en el año de publicación de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, es que Macedonio haya tenido contacto con la traducción de Manuel García Morente, previamente a la confección de su primer libro. Más probable es que haya leído la traducción que hace Julián Besteiro de los *Prolegómenos a toda metafísica futura*, cuyo prefacio es fechado en 1911. Sin embargo, no hay en *No toda es...* mención alguna a esta obra, por lo que es posible deducir que no tuvo acceso a la disertación posterior que Kant ofreció ante la árida recepción de la primera de sus críticas.

Tras la muerte ya mencionada, y con el regreso de Jorge Luis Borges a la Argentina en 1921, Macedonio reactiva su vena filosófica, de la mano de un renacer literario cuyo impulso harían posible las esporádicas publicaciones que el autor hará en vida. Mencionamos que *No toda es...* muestra la culminación, no de un pensamiento macerado tiempo atrás, sino de la recuperación de los ánimos juveniles de confrontación ante la dualidad anti-sensitiva de la metafísica kantiana:

No toda es vigilia la de los ojos abiertos [que] inserta las ideas metafísicas de 1908 en un conjunto textual voluntariamente heterogéneo, de reflexión, lírica, humorismo y fantasía. La publicación corresponde más a un momento de ebullición de ideas estético-literarias que de maduración en el pensamiento. Desde su vejez, el autor juzga este primer libro como “poco sustancial”. Este libro “de un joven para jóvenes” nació por lo visto, de la transformación de un manuscrito de 1920 —“innecesariamente”—, apunta el escéptico autor en 1949. (Flammersfeld, 1996: 401)

No toda es... muestra, cual radiografía mental, la tempestad que estalla en la pluma de Macedonio Fernández: desde la hilaridad de la ficción más fantástica: el encuentro de personajes separados por varios siglos de historia y pensamiento. Muestra, también, ese alegato pasional contra el tiempo, contra la secuencia lógica de los hechos (primera oposición a la muerte, constante poética) que augura el pleito metafísico contra la causalidad, contra el néumeno, contra Kant y su estricta atadura a la experiencia. Es, también, un desdoblamiento: el personaje de una novela inexistente se vuelve portavoz de las ideas que el libro vierte, descarga la responsabilidad de la firma en su propia elocuencia, y genera el primer intercambio de identidad al que Macedonio Fernández nos acostumbrará en obras posteriores.

En el espacio de fantasía (léase también como acercamiento al ensueño que está a punto de inaugurar) que el libro concede, se observa una primera reserva contra la causalidad aplastante de la realidad a la que se opone el alegato de Macedonio: coinciden Flammers-

feld y Prieto en señalar este momento como oposición a la muerte, a *su* muerte: “la experiencia dolorosa de la muerte del ser amado conduce hacia la más intensa búsqueda del efecto ‘analgésico’ de la metafísica que permite negar la muerte gracias a la negación del yo y del tiempo” (1996: 401). A esta declaración asistimos desde el primer momento del libro, a través de la natural contradicción de sus formas: en un poema que forma parte de la disertación inicial, declaración de principios y anti-métodos, en el que la lírica amorosa se vuelve amanuense metafísico, exhibiendo el trazado del mapa que aún no se recorre: “Más que el Día/ Es evidente el Ser, la plenitud, /Y eternidad nemónica individual/De nuestro ser/Nunca comenzado, interrumpido ni cesable” (Fernández, 2014: 5). Más adelante agrega “El Ser no tiene ley, todo es Posible.”

Y ahora estamos totalmente preparados para lo que vendrá. Sin embargo, el ser que se prolongará más allá de la muerte (e incluso vale la pena el matiz: de la inexistencia) no es sólo proyección del ser amado; el motor acciona la disertación metafísica que también se dirigirá, en la clave literaria que tan bien sabe manipular, al ensayo del desdoblamiento, a la aparición del personaje que también es autor pero que establece su naturaleza ficcional para atizar a ese yo inmóvil contra el que lanza su ataque:

Así, el pensamiento metafísico de Macedonio colinda con la fantasía como término a quo y término ad quem: parte de ella y en ella desemboca. Del deseo o fantasía de abolir la muerte, el dolor, el desconocimiento o apercepción y la extrañeza de ser —lo que en un ensayo de 1907 llama “anonimia”— a la afirmación de la creencia en la imposibilidad de lo imposible, y por tanto en la posibilidad de fenómenos “fantásticos” como la eternidad del alma, la telepatía o la comunicación de los espíritus más allá de la muerte. (Prieto, 2010: 144)

Claro que esta no es solo una obra de pretextos metafísicos: estamos frente a una empresa de desarreglos literarios, de inexactitudes genéricas inauguradas por la lírica, abrazado por el ensayo filosófico, coordinado por la ficción que invierte el tiempo y coordinada por un autor que cede a

sus personajes (aquellos que disertan primero y que concluyen después) todo el peso de su voz, sin olvidarse por esto de asumir su nombre.

EL ALEGATO METAFÍSICO. NOÚMENO Y CAUSALIDAD. Es cierto: *No toda es...* reúne formas discursivas variadas, pero, ante todo, su disfraz predilecto es el de ensayo filosófico, meditación metafísica, guiño cartesiano incluido, que enfrenta desde el primer instante al racionalismo dual y atiza aún más a uno de sus grandes refinadores:

La presente publicación se inspira principalmente en el deseo de dejar argumentada una protesta, que ha tardado mucho en formularse, contra el noumenismo. Asombra que los pensadores, más aun, los artistas, y sobre todo los hombres de la pasión—única justificación y fin de la vida y del arte y única condición en que hay una felicidad posible—no se hayan unido en protesta y para trabajar en la liberación del pensamiento humano de las impuras sombras que Kant le insufló, usando un poder intelectual privilegiado en negar la substancialidad del vivir y la adecuación de la inteligencia al ser, la Cognoscibilidad. El noumeno y el agnosticismo son las peores obras de la inteligencia, y si la Pasión no se hizo renunciante al contacto de estas dos tristezas, es porque ella es la certeza misma y el ser mismo. Pero hay algo en el día humano actual, en el Día posterior a Kant, que hace imperfecto el unísono de deslumbramiento con que el Día debe enloquecer a la Pasión. (2014: 22)

Es clara que la lucha es contra el noumeno, pero no como la forma primera de la cosa en sí, sino en su categorización kantiana de objeto problemático, de paso no más allá del ser ante las cosas que se despliegan ante sí; las paredes de la caverna platónica, los estados mentales a los que estamos imposibilitados de acceder.

El noumeno es el límite que Macedonio busca trasgredir, es el estado puro de las cosas a las que se accede a través del desequilibrio de los sentidos, el ensueño que encierra toda nuestra carga subjetiva, el mundo que nos antecede y que nombramos conforme lo conocemos: irrealidad que se enfrenta a la realidad inmediata de la experiencia, de la materialidad

engañosa de los sentidos. El primer enemigo es lo incognoscible, lo imposible.

Vale la pena clarificar el concepto desde la fuente primaria: en la *Critica de la razón pura* (1781), Immanuel Kant señala que, a diferencia de las matemáticas, la lógica y la física, la metafísica se haya carente de unidad puesto que no dependemos únicamente de nuestro conocimiento empírico (suficiente acaso para fundar una ciencia metafísica), sino que nuestra aspiración inteligible, aquella zona trascendental de nuestra comprensión, está vetada de alcanzar un grado de verdad tangible, y ante ella solo podemos crear relaciones de oposición en las que las *cosas en sí* se convierten en aspiraciones ideales que cumplen una existencia comparativa y utilitaria, para dar noción de finitud a nuestros alcances cognitivos. De esta manera, oponiéndose al fenómeno que percibimos a través de nuestros sentidos, el filósofo prusiano ofrece la idea del noumeno, objeto de entendimiento puro:

cuando a ciertos objetos, como fenómenos, les damos el nombre de entes sensibles (*phaenomena*) distinguiendo entre nuestro modo de intuirlos y su constitución en sí mismos, ya en nuestro concepto va implícito el colocar, por decirlo así, frente a ellos, o bien esos mismos objetos refiriéndonos a su constitución en sí mismos (aunque esta no la intuimos en ellos) o bien otras cosas posibles que no son objetos de nuestros sentidos, poniéndolas frente a ellos, como objetos pensados sólo por el entendimiento; y los llamamos entes inteligibles (*noumena*). (...) Llamamos problemático un concepto que no encierra contradicción y que, como limitación de conceptos dados, está en conexión con otros conocimientos; pero su realidad objetiva no puede ser de ningún modo conocida. El concepto de un noumeno, es decir, de una cosa que no debe ser pensada como objeto de los sentidos, sino como cosa en sí misma (sólo por un entendimiento puro) no es contradictorio; pues no se puede afirmar de la sensibilidad que sea la única especie posible de intuición. Además, ese concepto es necesario para no extender la intuición sensible a las cosas en sí mismas y por tanto para limitar la validez objetiva del conocimiento sensible (pues lo demás, a que no

alcanza aquella, llámase precisamente noumeno, para hacer ver así que esos conocimientos nopueden extender su esfera sobre todo lo que el entendimiento piensa). Pero en último término no es posible comprender la posibilidad de esos noumenos y lo que se extiende fuera de la esfera de los fenómenos es (para nosotros) vacío, es decir: tenemos un entendimiento que problemáticamente se extiende a más que los fenómenos, pero no tenemos ninguna intuición, ni siquiera el concepto de una intuición posible, por medio de la cual, fuera del campo de la sensibilidad, pudieran dárseos objetos y pudiera el entendimiento ser usado asertóricamente más allá de la sensibilidad. El concepto de noumeno es pues sólo un concepto-límite, para poner coto a la pretensión de la sensibilidad; (1928: 542, 547-548)

Macedonio Fernández observa esto como una afrenta a su sensibilidad, la sensibilidad de la que depende, en su pensamiento, para existir.³⁷ Fuera de la sensibilidad no se encuentra nada, puesto que todo parte de ella. Exterioridad, realidad, contextos, todos ellos son ilusiones de una noción utilitaria de los sentidos; es en la individualidad primaria de la sensibilidad subjetiva, en su faceta creadora y estabilizadora, donde encuentra el poeta argentino las bazas de la real existencia: el ensueño. Ahí, en el ensueño, subsiste el único yo que puebla nuestro mundo: el inmediato ser que se reconoce en el espejo:

llamo por eso al Ser un almismo ayóico, porque es siempre pleno en sus estados y sin demandar correlación con supuestas externalidades ni substancias, tal como es el Ensueño, todo del alma, pleno, absorbente e incomprometido con la alegada Causalidad. Ayóico, o sin yo, porque es una, única la Sensibilidad, y nada puede ocurrir, sentirse, que no sea el sentir mío, es decir, el místico sentir de nadie, desde que no hay pluralidad de la Sensibilidad, que deja de ser, por tanto, una Subjetividad. (2014: 26)

Ocurre la primera dicotomía importante que habrá de trascender a la poética posterior de Macedonio: la escisión entre ser y yo, puesto que ese “almismo ayóico” no se encuentra previo a ningún proceso de entendimiento: el ser macedoniano nace a la par de las sensaciones, el ego cartesiano que piensa antes de toda experiencia no tiene cabida en la metafísica del argentino, pues estaría determinado por categorías anteriores a los sentidos, disuelto entre contingencias imposibles de materializar, encarcelado en los límites del noumeno; “el ego cartesiano es una cosa que piensa sin ojos, sin oídos, sin lengua, sin nariz, sin huesos, sin sangre, sin tiempo, sin espacio, sin aire, sin tierra, si astros, sin ciencia, sin Dios...” (Vecchio, 2003, 12). Ante este ego se planta el almismo ayóico, un ente sensible (el ser que nos encarna) no busca experiencias previas pues no hay momento previo al de la experiencia única del sentido, llámese sentido a lo que decodifica al mundo y lo crea. Vivir pues en el mundo es,

³⁷ Acaso un poco más conciliador es el estatuto no-intuido que da al noumeno Kant en sus *Prolegómenos a toda metafísica futura*. Aquí es donde el filósofo llama al orden al entendimiento, concediendo la posibilidad de que éste pueda posarse sobre la cosa en sí en discurrir reflexivo, sólo para dar materialidad a los límites de la conciencia y a forjar, quizás en compensación, las ideas que materializan la moral y el pensamiento trascendental de los grandes conceptos humanos:

la pureza de las categorías de toda mezcla de determinación sensible, puede inducir a la razón a extender su uso, completamente, sobre toda experiencia, a las cosas en sí mismas, aunque, puesto que no encuentra intuición alguna que la pueda procurar significado y sentido in concreto, representa, como pura función lógica, ciertamente, una cosa, en general, pero no puede ofrecer, por sí sola, un concepto determinado de cosa alguna. Tales objetos hiperbólicos son, pues, los que llaman noumenos o seres del entendimiento puro (mejor seres del pensamiento), como, por ejemplo, sustancia, pero pensada sin persistencia en el espacio, o causa, pero que no ha obrado en el tiempo, etc., y entonces se les atribuye predicados, que sólo sirven para hacer posible la regularidad de la experiencia, y que, igualmente, excluyen todas las condiciones de la intuición, bajo las cuales es sólo la experiencia posible, por lo cual aquellos conceptos pierden de nuevo toda significación. (2005: 121)

para Macedonio, igual que estar fuera de él, soñarlo, expandirlo, prohibirlo, retraerlo.

Aquí surge la segunda gran querrela de Macedonio contra Kant y contra la metafísica que conjunta empirismo con racionalismo: el principio de causalidad, aquel que remite la sucesión contingente de los fenómenos. Macedonio sabe que es aquí donde se esgrimirá el combate a la muerte, pues ante ella se rinde las causales lógicas del fenómeno concerniente a la vida; si negamos la causalidad en tanto negamos la barrera de lo sensible con lo inteligible, entonces podemos acercarnos al tiempo donde la vida aún persiste, donde los seres se mantienen entre nosotros. Vuelvo a Kant:

En el fenómeno, toda acción es un hecho, o algo que sucede en el tiempo; a este hecho, debe preceder, según las leyes naturales generales, una determinación de la causalidad de su causa (un estado de la misma), de la cual se sigue el hecho según leyes permanentes. Pero esta determinación de la causa para la causalidad, debe ser también algo que suceda, que acontezca; la causa debe haber empezado a obrar\ pues, en otro caso, no se puede concebir sucesión alguna de tiempo entre ella y el efecto. El efecto hubiese existido siempre, como la causalidad de la causa. Así, pues, entre los fenómenos, debe también haber nacido la determinación de la causa al efecto, y, por consiguiente, debe ser un hecho, del mismo modo que su efecto, hecho que debe tener, de nuevo, su causa, y así sucesiva mente, y, por consiguiente, la necesidad de la naturaleza, debe ser la condición según la cual han de ser determinadas las causas activas. (2005: 133-134)

Esa causa primera a la que se enfrenta la metafísica de Macedonio Fernández será la pauta para establecer el reino del ensueño, del almismo ayóico que deriva de la expulsión del ego que precede a todo; la causa negada abre la puerta a la inmortalidad, al espacio extendido de la ficción, al signo que se construye mientras se piensa y se escribe. La literatura vive y se perpetúa en la distensión de esa causa. La ficción en la que Macedonio deposita su identidad deja de responder entonces a la convención de la mimesis, del anclaje metafórico

y se descubre construyendo, configurando los orígenes de sus palabras encarnadas, exhaustas de representación:

No hay más que un ensueño, una irrealidad: la de suponer una Causa a la Vigilia, a la Realidad. Esa Causa no sólo no es real, sino que no es soñada ni sonable: es una verbalidad, es el nómeno, es decir, el absurdo de una Causa del Mundo. El ensueño y la vigilia Son plena e igualmente reales; lo único que es irreal es la autoexistencia, la existencia de lo no sentido, la supuesta existencia del mundo antes que lo percibamos y después que cesemos de percibirlo. Nada más real que un ensueño, y la vigilia es real sólo en cuanto es un sueño. (...) El sentir y el imaginar es lo único existente: nada existe que lo cause; no existe ni en la vigilia ni en el ensueño algo sentido o imaginado, sino sólo el estado de sentir o imaginar que es la plenitud del ser, que no es sombra, representación, apariencia o efecto de nada. Sólo existe lo que se siente imaginar en mí y lo que se siente ahora; lo sentido antes por mí, lo que siente ahora otro, nada son, como nada es lo que yo sentiré mañana. Quiero decir con esto que el supuesto encadenamiento causal de la llamada vigilia es una construcción ficticia que origina la contraposición que erigimos entre “ensueño y realidad”. (2014: 52-54)

Irrealidad fértil es pues el mundo del ensueño, el espacio de creación que apela a la negación para crear; negación de la lógica causal con la que podemos traer a Hobbes a un hotel de Buenos Aires a leer el manuscrito de Macedonio Fernández sobre la metafísica que se rubrica con el nombre del personaje que concluye la disertación y que a la vez nota, en su reconocimiento del mundo expandible de la ficción (personaje autoconsciente, por caer en la convención) el poder de la palabra que logra blandir mientras se auto-regula su existencia, su integridad factible, como objeto de su propia significación, como realidad y no consecuencia; realidad que es, al mismo tiempo, un reclamo al mundo, un amasijo de sensibilidades que subvierten el devenir hacia direcciones no contempladas. Del amor que

exige al tiempo desatar sus costuras y desaparecer, amor hacia la constante contemplación del ensueño y su recreación, a través del estado que Macedonio, con la pereza del mundo auestas, llanamente nombró “misticismo”: “La meta de la metafísica es hacer posible el retorno consciente al estado de visión pura o estado místico, mediante la destrucción argumentativa de las formas de la ubicación o apercepción”. (Flammersfeld, 1996: 403)

El misticismo de Macedonio eleva al ensueño en el que nos envuelve la sensibilidad como un velo que persiste más allá de la subjetividad. Siempre hay, llegado este punto, el asomo de la contradicción: ¿Cómo hablar de un yo que se disemina en los personajes que habitan la ficción, cuando esta responde al universo sensible de un ensueño creado a través de la anulación de los egos que construirían la subjetividad? ¿Cómo hablar de un yo cuando el autor exige que este se anule para vivir en la irrealidad que no le pertenece a nadie? Mística, crítica del yo, la anuncia Macedonio en los primeros trazos de su libro. Vecchio escribe al respecto:

existe una única sensibilidad que es una sensibilidad impersonal. Sin persona ni personalidad, dicha sensibilidad en ningún caso puede remitir una subjetividad personal, ya sea un ‘yo’ o un ‘tú’. El mundo es un sueño sin soñador. Vale decir: un sueño sin ego ni alter-ego. Un sueño que simplemente se sueña a sí mismo. Un sueño sin bordes, fuera del cual, nada es concebible. Ni siquiera la nada. (2003: 51)

Lo que tenemos ante nosotros es nuestro propio ser desplegando el cúmulo de posibilidades que nos otorgan la percepción que nace de nuestros sentidos. El yo no existe porque deja de ser la oposición a un tú, deja de ser un ente que antecede a la manifestación de los sentidos y se anula como posibilidad distintiva del ser, porque el ser lo es todo: lo que conforma nuestro entorno de ensoñación y las distintas verbalizaciones con las que damos forma al velo del ensueño: tiempo, espacio, rostros, seres, vidas y muertes. Todo lo que somos se desprende para dar cuerpo al ensueño, a la irrealidad del devenir sin causa; a la ficción,

en suma, en la que Macedonio decidió vivir desde 1920.

DESDOBLAMIENTO, LA VOZ DEUNAMOR

No toda es... inicia con un llamado a la irrealidad como descripción. El libro es un “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor, el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza”. Primera ofensiva contra la causalidad del orden, el personaje se apropia de la voz sin haberla utilizado todavía.

El mecanismo ficcional del texto de Macedonio Fernández inaugura su primera combinación, pero no la restringe: al iniciar la disertación, los nombres propios se anulan y solo la voz de la elocuencia metafísica domina el plano. La ficción se inaugura con una pregunta: ¿Sueño o realidad? Pregunta irónica acaso, operativa en tanto da cuenta de lo innecesaria que es. Thomas Hobbes en un hotel de Buenos Aires es el gato que salta del cuadro a cazar los insectos.

Un golpe más a la causalidad: el relato prosigue sin anexarse a cualquier sincronía temporal: el año va de adelante hacia atrás manteniendo los humores colectivos, como la jactancia, el genio, la fama, en este caso de Thomas Hobbes, quien recalca en la ciudad argentina para discurrir con agrado amistoso de los temas que su visitante inesperado (el elocuente Domínguez) le impone. El tiempo, insisto, se invierte: “Suponiendo que se pueda ser célebre sin Buenos Aires, añadiré que por aquel año de 1928 ya lo era mucho Hobbes en nuestra ciudad, cuya celebridad se ha mantenido y crecido hasta hoy, en el siglo 17; más de doscientas personas han leído algunas páginas de sus libros en el mundo en estos cuatrocientos años”. (2014, 36)

La anécdota se dispara con el filósofo inglés contrariado por una presencia que alteró la tranquilidad de su pieza bonaerense, pretexto para enfrentar al sueño, cómplice de la inseguridad del devenir de las impresiones sensitivas, la apercepción del personaje que simula ser dueño de sus observaciones:

No sabía si en el sofá donde reposó unos cuarenta minutos había estado continuamente des-

pierto o había sido poseído por el sueño algún intervalo corto o largo. No sabía tampoco ahora si una escena que en este instante recordaba detalladamente, fue real o soñada. Si supiera que fue ensueño sabría que había dormido; si supiera que había dormido, resultaría posible, pero no probado ni aun probable, un ensueño. Había pensado mucho en estos momentos y temía que no sabría nunca si durmió, si soñó. (...) Y si por un momento dudo si algo fue sueño, ¿qué importa que después verifique que no lo es, si ese solo momento de duda es prueba de que en sí mismo, por nitidez, intensidad, complejidad, variedad, el ensueño es intrínsecamente el mismo ser, el mismo estado de la vigilia? Y siendo así, ¿cómo me convenzo de que ahora no sueño que estoy conversando con el gran amigo de Buenos Aires, amigo y ciudad con quienes tantas veces he tenido sueños? Y dentro de diez minutos me despierte o crea despertarme en Londres. Estoy por que esperemos esos diez minutos, pues los ensueños duran poco. (38, 39-40)

Esta es la duda que nos lleva a los papeles que se mencionan en la primera página del libro: el pretexto vital para iniciar la disertación metafísica es también una duda existencial, una rasgadura en el velo del tiempo que ahoga la certidumbre. El amigo visitante propone visitar a Macedonio Fernández, el experto metafísico de un barrio exiguo en cuestionamientos existenciales. Hobbes acepta de buena gana, la visita ocurre, así como el intercambio de los papeles en los que el escritor que no publica se ofrece para desenmarañar la incertidumbre del absolutista de Westport.

El giro ficcional ocurre más adelante: después de la disertación metafísica que contienen los papeles compartidos, la voz autoral confiesa que lo escrito ha excedido ya lo que había en los papeles, pues en ellos se contiene la polémica de la confrontación al noumenismo, pero no la "Solución íntegra", por lo que se prepara una nueva entrada en la reflexión, la que le pertenece al personaje de la novela inexistente.

Deunamor entra a cuadro después de que la voz inicial rindiera tributo a Hobbes y a Domínguez, el viajero visitante, puesto que el mismo poder de tal respuesta anula sus existencias: el lenguaje del ensueño comienza a ser verdugo de los elementos que lo componen.

Considero vital conocer la salutación que inaugura la voz de Deunamor:

Soy Deunamor, que os hablará, personaje del arte. El que no fue, por tanto, en el mundo. El que, además, se pensó crear solo en condición de no-existente. Y al que, en fin, como si no bastaran garantías tales de no aparecerse jamás a tu lado, lector, a vosotros todos los que vivís, se le asignó su espacio de no existencia en una novela nunca escrita y sólo para tomarme opinión sobre la soberanía de la realidad y como la rompe en insumisas posesiones de nuestra alma esa frecuentación misteriosa, el Ensueño, que ilumina en la Sombra cada noche y nos extremece de convicción. Aquí estoy opinante y esperando a tener ser en un sueño: el del Arte, no sin vida sino ni aun empezado a ser soñado, yo el que sabe el misterio Deunamor el No-Existente Caballero. (81)

Aquí aparece nuevamente el pensar-existir, a la poética en acción que he mencionado anteriormente: la lírica expresión del personaje autoconsciente es una declaración de principios poéticos, de estrategias vitales que volverán al lenguaje el espacio vital para el pensamiento, al tiempo que lo expresa y lo materializa.

Personaje que se vierte como amanuense de su autor, también es Deunamor un detonante para la poética que Macedonio procura exponer, puesto que es el ejemplo principal de la acción de las palabras del ensueño, de la materialización de la autonomía estética de la obra; como obra enmarcada en el ensueño, la escritura del escritor argentino se tiene a sí misma como única finalidad; no hay representación que anime a la palabra a una descripción de la realidad porque no hay tal; la forma, muy

cercana a la que posteriormente se llamaría “metaficción”³⁸, para Macedonio no era más que la forma más congruente de la literatura del ensueño.

La herramienta del ensueño es la palabra. Pero no es la palabra de Macedonio un vocablo específico que remite solamente a la rememoración de un estado de la realidad; la palabra encarna a la realidad, carga en sí misma un resabio de la esencia material de todo lo sensible que nos rodea. Es la verbalización de la experiencia siendo experiencia misma. Aquí, sin un atributo contextual, las palabras son correspondientes con los sentidos: nombran lo que son:

una palabra a la que no acompaña una imagen específica, propia sólo de ella, no tiene sentido. Cuando hablamos del éter, del viento, o de la luz, o de los átomos, hay siempre un residuo de imagen visual o táctil adherido a estos vocablos. Si ninguna imagen hay, como en el caso del noumenon o del yo (podemos adherir a la palabra “Yo” la imagen de una fisonomía dada; pero entonces, yo y cosa, o cuerpo, son sinónimos y el yo no tiene imagen privativa), ningún pensamiento puede aludirse con ella; es sólo un verbalismo. (2014: 106-107)

Macedonio instauro el imperio de la metáfora: la palabra debe llamar a la imagen. Ese elemento que ata al vocablo, a la letra, al velo del ensueño del cual se alimenta para atraer las imágenes que invocan y activan la apercepción. El ser mismo, ese que se ha despojado del yo para lograr una comunión con el sueño que se sueña, encuentra en la palabra su anverso: el ser que lo recrea a través de la palabra es también parte de él. El autor lo sabe bien, colocando nombres y seres como los fragmentos de un espejo en el que su reflejo nunca alcanza a distinguirse del todo.

Seguimos con la palabra. Macedonio sabe bien que el lenguaje procura el desdoblamiento, crear en el otro la apercepción como si fuera original, recurre a la imagen³⁹, pero no sólo la transmite, sino que construye efectos de sensibilidad para establecer la correspondencia de la percepción en el otro que es invocado:

La palabra es signo para comunicación. Esta es sólo, más que comunicación, suscitación de imagen por signo. Y el orden de lo así comunicable es puramente el de las imágenes, aunque haciendo nacer en otra mente las imágenes que tenemos ahora en la nuestra, por signos asocia-

³⁸ La metaficción es un modo narrativo en el que la ficción recurre a la autorreferencialidad, esto es, que se manifiesta la condición de artificio narrativo a través de marcadores textuales, tales como las apelaciones al lector, personajes que asumen y cuestionan su condición ficcional, refiriéndose a sí mismos o a su autor como elementos de una trama artificial. Si bien el término es acuñado por William Gass en 1970, se encuentran formas metaficcionales en pasajes del *Quijote* de Cervantes o en el *Tristram Shandy* de Sterne. En la literatura hispanoamericana ha sido un modelo recurrente en diversos autores a partir de los albores del siglo XX, observándose, además de las formas pioneras de Miguel de Unamuno y Macedonio Fernández, en la obra de escritores como Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Julio Cortázar, Roberto Bolaño o Álvaro Enríque, entre otros. Para mayor referencia ver: Gil González, Antonio Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.

³⁹ Macedonio Fernández maduraría su estética de la imagen invocadora a través de los años que siguieron a la publicación de *No toda es...* En una carta que no alcanza a enviar a Jorge Luis Borges y que se presume escrita cercana a febrero de 1938, el escritor argentino diserta sobre la desarticulación de la lógica innata, a priori, para señalar su adherencia a la idea de la imagen que es experiencia simultánea:

Creo que sabes que yo niego toda la Lógica, toda la discursividad o deducibilidad, axiomas, demostración, verdades a priori o primeras, todo conocimiento innato; toda imagen asociación de imágenes y asociaciones de imagen y sentimiento (carácter) innatas o heredadas; toda acción, aun la más simple, refleja innata. (...) El raciocinio utiliza la menuda asociación de imágenes a palabras (que son imágenes verbales auditivas o gráficas); para nosotros no necesitamos palabras, pero al usar éstas en la comunicación, las asociamos intensa, fuertemente a las imágenes y luego las usamos para nosotros en la meditación, por sus asociaciones imagineras y también porque vienen solas, aunque no las necesitamos. (García, 2003: 11, 12)

dos a ellas y llamados palabras; podemos, así como suscitamos imágenes, suscitar las afecciones asociadas a esas imágenes; mas lo primero suscitado ha de ser imágenes. (141)

El orden de lo comunicable, manifiesta el autor, se reduce a imágenes. Pero, en este tenor surge la cuestión de la correspondencia: ¿A qué otro ser observamos en un mundo tan ensimismado, en un ensueño enteramente personal? ¿Con quién se materializa la percepción compartida, quién es aquel que responde a estas nuevas sensibilidades? El yo y el tú se reemplazan por el anverso y reverso de la cara reflejada en el espejo de las sensibilidades. La literatura es, en este caso, el espacio del desdoblamiento para que se logre, a pesar de la reducción solipsista propia del ensueño, la comunicación: “No hay estados de sensibilidad que no sean los tuyos”. Ese tú se convierte en una extensión de la voz, en una imagen de su origen.

El efecto de tal extensión alcanza congruencia también a través del soporte en el que se instala. Negando la convencionalidad narrativa, Macedonio anula el efecto de la representación, despojando la subjetividad a la que se apelaría si fueran necesarios referentes externos para la decodificación del mensaje. Sabemos que, en el único ensueño que nos rodea, no hay otra experiencia más que la que nace a la par de la palabra que lo designa.

Que algo sea, que una percepción, un dolor, un alborozo, un juicio ocurran, sean, en la subjetividad, único campo o forma del ocurrir, que algo me ocurra, pues nada es, ocurre, si no es y ocurre en mí, y todo ese ocurrir no es más, no tiene más que lo que es él en mí, o de

otro modo inverso: que un yo que no puede ser sino un mi-yo, en suma Yo, le acontezca al ser; que al ocurrir, a los “cambios” les acontezca un yo; que el Ser siempre yo-ocurra, yo-sea, es el Misterio, siendo insignificante que el ocurrir muestre o no régimen causal, que cada estado del ser, cada cambio en la subjetividad universal y única que soy yo (ese yo que por ser único nada es, pues yo significa sólo “otro”) tenga antecedente y seciente y aun correlativos simultáneos (no nouménicos, por supuesto), no actualmente sentidos, pero sentibles, es decir de la misma naturaleza de lo sentido, concebibles por tanto, y no de la inaccesible concebibilidad verbal, del noúmeno. (2014: 151, 152)

La forma retórica es congruente con el devenir filosófico: no hay más recreación, no hay mimesis, ni descripción histórica. Hobbes va del siglo XX a su casa y muere en tanto la escritura desarticula su presencia; el pensamiento se vierte tal cual es: átono, armónico en su desatada libertad, experimental si se quiere simplificar. El neologismo convive con la desfachatez gramatical, con la repetición y la acumulación conceptual, el cuerpo del pensamiento en el cuerpo del texto. Macedonio Fernández se vierte en su personaje, pero también en las letras que nos llevan a él; esa retórica no tradicional⁴⁰ es parte de su rostro, de su ser. Un ser sin historia terminará compartiendo sensibilidades y apercpciones a receptores carentes de lo mismo; sin historia no tenemos pasado, sin pasado la vida desafía a la muerte. César Fernández Moreno escribe lo siguiente:

En el terreno puramente lingüístico, el vanguardismo se debate y revuelve queriendo crear un arte independiente de la vida: la naturaleza representativa del lenguaje lo re-

⁴⁰ Julio Prieto ofrece una perspectiva interesante con respecto a la retórica de Macedonio: una desvinculación estilística con Borges. Más allá de una pulsión vanguardista o una inquietud estética de actualización, el interés del autor argentino radica en no ceder ante la oposición a la vanguardia que Borges expresaría en sus obras a partir de la década de los veinte:

es posible ver la formulación en No toda es vigilia de un nomadismo discursivo, una liminografía o discurso del afuera, como efecto de un deseo de rivalizar con Borges en el deslindamiento de un espacio fronterizo, en los márgenes de la literatura. Cuando Macedonio anota en uno de sus cuadernos: “Borges dice No soy poeta. Es mucho decir; ¿se cree tan excepcional?” (Todo y nada, p. 20), es casi palpable la inquietud de que Borges acapare la excepcionalidad, ocupe el margen del campo cultural, los bordes u orillas de la Poesía, el afuera de la Literatura, o el “entre” Literatura y Metafísica, antes que él, o de modo más eficaz o duradero. (2010: 52)

envía invenciblemente hacia la vida. Pero en la metafísica de Macedonio Fernández el problema halla solución: si el ensueño y la vigilia son iguales, no es obligatorio “sentar que toda imagen sea posterior a una percepción o sensación, que la invención absoluta de imaginación no sea perfectamente posible”. He aquí el único fundamento viable para todo tipo de creacionismo: que el poeta invente realidad, más adentro del campo lingüístico, en el óptico; ello supuesto, el problema de dar forma escrita a tal invención [25] es ya puramente literario y tal vez resoluble, aunque el propio Macedonio, volviendo al campo lingüístico, advierte que “el lenguaje estrictamente idealista no será asequible todavía”. (1960: 32-33)

En el tenor de esta retórica irregular, *No toda es...* se acerca a su final con una conclusión a medias: el libro prosigue, pero notamos la despedida del personaje en voz de su autor; apelando al lector también, se logra construir el espacio de la irregularidad, de la ilógica trascendental que explica los vaivenes de la significación textual. El personaje de la voz se ausenta y el autor notifica esta situación, movido por la pasión de la ausencia fértil, del existir a través de la enunciación del ser y no de su prescindible presencia.

Aquí se expresa cierta resistencia al cierre; lo que prosigue del libro consiste en la recuperación conceptual, como si el punto hubiera sido agotado, pero fuera necesario una perspectiva ajena a la sensibilidad anterior. Otro tramo del mismo camino, otra sección del velo del ensueño. Lo cierto es que Deunamor concluye sin concluir. Desaparece entre la bruma de la inexistencia para señalar solamente la huella de su ausencia. Y con esta trasciende no sólo él, sino los efectos y seres que convoca:

Para éstos componemos una Conclusión; para aquellos lectores que se obstinan en opinar que la inexistencia de Deunamor debe ser de algún modo una existencia. Algunos nos han comunicado que lo han sentido como removerse en las páginas; algunos, que oyeron voz que agitada pronunciaba: “¡Oh, yo me ahogo; ¡yo retorno, vengo!” “¡Oh, ¡Tú, espera mi ser pues muero, del no ser!” Incomprensible todavía. Pero, ¿qué alegría de todo el Pensar en el mundo, por

trionfadora Fantasía, en esta reposición que está ahora ascendiendo, vida individual nemónica retomada, para reentablar Amor que cortóse. ¡Tornar, con memoria; ¡y a Ella, y memoria en ella, hallar... Hallarse! (2014: 170)

Vecchio observa en esta traslación las características de la pasión macedoniana: más que una sustitución simple, en la que la sensibilidad del ser materializa en el espacio del ensueño al otro que es también parte suya. Seguimos negando el yo como condición duplicada e individualizante.

El ser de la metafísica de Macedonio es uno y lo es todo: todo el mundo y aquello que lo habita comparte su aparición en tanto los efectos de la sensibilidad lo requieran: “el Todo-Amor hace corresponder aquello que no corresponde por entrecruzamiento de Cuerpos, Psiques y Sujetos. Al Cuerpo de Él corresponde la Psique de Ella y al Cuerpo de Ella, la Psique de Él. (...) El quiasmo implica una disolución de las identidades personales: Él es ella, Ella es Yo, Yo soy Ella”. (2003: 53)

El autor fugitivo vuelve a tomar la palabra y enarbola este pensamiento para concluir con su obra: se apropia de lo que cedió, Deunamor vuelve a su voz y ocurre la confrontación. No es un tú negado desde la individualidad, es una afirmación de la comunión de las identidades. Este acto de apropiación es también un rescate; el legado de la trascendencia ahora le pertenece al otro. En el caso de Macedonio, a Él:

Como no hay estados de sensibilidades que no sean sino los tuyos, como nada sucede en el mundo que tú ignores, que no sea tu suceso, cualquier sentir que después de tu muerte ocurra en el mundo no sólo será solo tu sentir, sino que será inmediatamente incorporado al encadenamiento de tu presente y pasado sentir, a tu unidad, continuidad personal sentida. (2014: 179)

Conforme se acerca al final, la vena lírica se apropia de las páginas, acaso las de mayor belleza por su factura y composición; agota el autor el discurso filosófico y discurre en la observación, en el ensueño vital que le permite conocer y plasmar la imagen con la que habrá

de describir el vaivén sin causa de las palabras que forjan la realidad que nos rodea. “Cuánto más se aleja el autor de los convencionalismos académicos, más espacio ocupa el tema de la pasión, que será cantada más que analizada”, escribe Flammersfeld, y su referencia al canto es más acertada si concebimos *No toda es...* como la materialización intelectual de la sensibilidad comunal que Macedonio Fernández ya había plasmado antes en su poesía. La “Altruística”, metafísica de la compasión y de la trascendencia, más acá y allá de la cultura, de todo noumenismo y pensamiento racionalista, se vuelve elemento vivo, poética que conforma ya el rostro de su autor y para que cada libro será un pasaje más en el sendero de espejos que el ensueño le va presentando.

A través de la anécdota, el autor muestra una escena que conmueve y estimula: una madre canta los versos de una canción dolorosa, pero sin que estos hayan nacido de su propia invocación; es un chiquillo, ajeno a la emotividad que colman las palabras que silba, quien la ofrece al viento de la calle. La madre activa esa sensibilidad que flota en el ensueño y la convierte en sí misma: en su voz y su dolor. Más allá de todo alegato anti-neuménico, Macedonio Fernández explora la realidad del ensueño desde la construcción misma de sus consecuencias:

La casualidad llenó su boca de las palabras que eran tan íntimas en ella como grotescas en un chico. Sólo ella dijo lo que debía decir, y sólo ella no pensó que el verso le estaba hablando. Ella no lo oyó; aún más: creo que mientras lo cantaba pensó la señora en la madre de ella y pensó en sí misma como hija; se sintió niña que mortifica a su madre; y era una madre mártir. A mí me parece inmenso, alentante, el fantasmo de Espíritu que hay en la vicisitud de estas Palabras que vienen casualmente a posarse en los labios que las necesitaban, que no salen de dentro, que dicen todo lo de esa alma y esa alma no las oye, en su acepción. (2014: 200-201)

El quiasmo de Vecchio se materializa; el uno en la otra, las palabras que encuentran su lugar en el espacio de ensueño que compartimos con esas otras expresiones de nuestro ser; con ese continuo soy del ensueño al que pertenecemos y que Macedonio ofrece como arma contra la muerte y la finitud. Bella muerte la que no se concluye porque el ser que contiene su recuerdo anuncia su permanencia en el tiempo sin tiempo de la ensoñación, de la sensibilidad que configuramos. Comunidad metafísica, literatura, en suma, que vuelve real aquello que invoca.

REFERENCIAS

- Fernández, Macedonio. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. PROYECTO BAKTUN, Buenos Aires, 2014.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a Macedonio Fernández*. Editorial Talía, Buenos Aires, 1960.
- Flammersfeld, Waltraut. “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”. En Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, Coordinadores. 1ª reimpresión. Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.
- García, Carlos (editor). *Macedonio/ Borges Correspondencia 1922-1939*. Ediciones Corregidor, 2003.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1928.
- Prolegómenos a toda metafísica del futuro*. Lozada, Buenos Aires, 2005.
- Prieto, Julio. *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*. Iberoamericana/ Vervet, Madrid, 2010.
- Vecchio. *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.

CULTURA PANCHE: PETROGLIFOS, ORALIDAD E IMAGINARIOS LITERARIOS EN EL ALTO MAGDALENA, 500 AÑOS DESPUÉS

John Jairo Martínez Gómez
Universidad de Cundinamarca

La ponencia presenta una compilación de un material oral y gráfico que recoge las principales manifestaciones de tipo literario en torno a los imaginarios culturales del valle alto del Río Grande de la Magdalena. Pasando por los relatos orales míticos, los grabados epistolares en los petroglifos de la zona, las notas registradas en los libros de visitas a los Andes, diarios de un naturalista y desde luego el testimonio y tradición oral de los habitantes de la rivera del río.

¿De qué manera los relatos de los abuelos y los petroglifos de la región alta del Río Grande de la Magdalena, son el único referente del acervo cultural identitario del territorio “Panche” durante los últimos 500 años?

Ong (1982) destaca el papel preponderante como medio de comunicación de la oralidad por encima de la escritura en comunidades donde el analfabetismo es la característica de la mayoría de la población.

La palabra hablada es polivalente y encarna todas las sensaciones de un modo visceral tanto en su producción como en su comprensión. La oralidad la hace sonora y mensajera a la vez, hace que no solamente suene sino retruene y remueva las fibras más dóciles e intangibles en el “percueto”. La palabra hablada refleja los sentires, formas de actuar, los productos y en últimas la esencia de un pueblo. Ong señala que las manifestaciones de las culturas orales poseen un valor artístico y humano que las hace en verdad bellas y poderosas puestas en escena, las cuales se pierden con la escritura que paradójicamente

hace que la conciencia humana desarrolle su mayor potencial.

El río siempre ha sido grande y desde mucho antes de ser bautizado por los clérigos españoles como el río Magdalena, el río sirve como fuente de abastecimiento y caudal sagrado que fluye desde dentro de la tierra y reúne las diferentes vertientes de las cordilleras central y occidental. La vida de los pueblos pre-hispánicos se desarrolló siempre en los valles y bordes de río. Por el río, como canal de comunicación del interior con el mar caribe colombiano, no solo baja agua y sube modernidad, también circulan historias, cuentos, leyendas algunas mágicas y otras espeluznantes que los oradores recrean con sonidos agudos y guturales a manera de onomatopeyas de la iguana, el turpial de la montaña, las escandalosas guacharacas, la patasola o el mohán. La multiplicidad del verde o “el verde de todos los colores” como lo definió el poeta del sur Aurelio Arturo (1976), parece manifestarse en cada sonido de la oralidad empleada en el trabajo narrativo, que junto con la simplicidad de sus historias reflejan la belleza, poesía, valores y costumbres de un pueblo de tradición y cultura oral.

Desde la perspectiva antropológica, el mito y su preservación a través de la leyenda constituyen el alma y la memoria colectiva de los pueblos amerindios. Es una especie de Folklore legendario rico en contenidos míticos, cosmogónicos y simbólicos, generalmente asociados con las creencias espirituales y sentimientos morales de los nativos. En los relatos míticos abun-

da la capacidad imaginativa, como un espejo del contexto natural mismo, de los valles de las planicies altas de las riveras del Río Grande en lo que comprende su territorio. Se le asigna una especie de valor simbólico a los hechos de la naturaleza, con una especie de tinte poético que se recrea y actualiza con cada nueva versión de las leyendas y así, una y otra vez, los mitos toman vida cuando son apropiados por un grupo humano que los reconoce como su origen y memoria viva. Los mitos, una vez contados y recontados, se crean y se recrean; es la memoria de los hechos que en algún momento explicaron el origen de una comunidad y su evolución hasta el estado actual.

Cada vez que se cuenta una leyenda, ésta se actualiza y se recrea; el mito adquiere un sentido innovador, gracias a los rituales de la oralidad se le da orden y coherencia a la vida como grupo. Los rituales hablan en el presente de la memoria colectiva que data del pasado y sin embargo no reside en él, sino que se actualiza con cada celebración y encuentro en torno a la palabra.

Los elementos del mito son: individuo, naturaleza, grupo social, constructos colectivos y redes; las redes son la vía, los caminos, la tejedura, la palabra. La relación antropológica entre Naturaleza y Cultura –l.a.r.u.t.a.n.a.t.u.r.a.l- es la construcción de un sistema simbólico para darle sentido a las diversas formas de relacionarse y a las múltiples manifestaciones de la naturaleza y sus elementos presentes en el contexto del Río Grande; es una mutación hacia la adquisición del poder simbólico, donde el río deja de ser un fluir del agua para simbólicamente ser fuente de vida, origen, red, supervivencia biológica y especie de escenario entre el supra y el inframundo. Solo en las corrientes del Río Grande tienen explicación los fenómenos sobrenaturales e imaginados posibles.

El agua, y particularmente el río, fue uno de los elementos primordiales de la cosmogonía y teogonía de las culturas nativas, dada la fertilidad de sus valles y abundancia de vida multiforme. En la superficie movediza de las corrientes del Magdalena se retrata el fluctuar de las nubes intemporales y escasas bajo las cuales transcurría parte de la vida semi-nomada de aquellos pescadores. El puro elemen-

to del agua, en tremenda cantidad, inundaba y saturaba la vida y el pensamiento panche; lo que explica los diferentes relatos llenos de onomatopeyas, símiles, metáforas jocosas y atrevidas, que así como el río recrean la naturaleza, llena de movimiento, gracia, luz y color.

Los relatos aquí presentados dan cuenta de los mitos más significativos y sus principales leyendas. Los relatos explican el origen mítico de las criaturas que en momentos personifican la dualidad; el bien y el mal, la explicación de la dualidad humana, la personificación de criaturas monstruosas y seres benévolos en simultánea, es la explicación del mismo Río, su asentamiento riverseño, el origen del maíz, la yuca, el venado, el mundo sobrenatural de dioses y demonios, de héroes legendarios que perpetua el tiempo en los nombres de sus pueblos: como “Toca-yma” que encarna el espíritu guerrero del valiente cacique “toca”; y así “Nima-yma, Bitu-ayma, Anola-yma, Noca-yma, etc.”

Con el arribo de extraños seres, que destruyen sus deidades, pisotean sus creencia, matan a sus caciques y se apoderan de sus bienes, sus mujeres, usurpan sus bienes y cultivan sus tierras, pasan de señorees a esclavos y deben pagar tributo a un soberano desconocido y lejano, con otras costumbres raras y personajes que ni siquiera entiende su lengua. La mezcla de su sangre, la mezcla de la victoria sobre la derrota, un híbrido que crece en la desconfianza y el desprecio, se encerró así el Panche en su silencio, y se llenó de cautela y la desconfianza. Se creó una segunda piel hecha de la derrota, la incertidumbre, angustia y rencor. Desplazado de los valles se adentra en la montaña y sin decir palabra grava en su memoria, lo que en otrora fue deleite y abundancia. Levanta su mirada a su único diós “Nacuca” (luna) y estampa en la roca de las cumbres más altas ese hermoso simbolismo como testimonio de su paso y de aquel presente arrebatado.

Tras ver la destrucción de su modo particular de entender y vivir, muchos de los oratorios y sitios sagrados de los nativos fueron celosamente resguardados por los nativos del valle fecundo a las riveras del caudaloso Río Grande, enterrando consigo el secreto mítico. Toda la belleza y poder de sus deidades

representadas en el arcoíris que todavía se erige triunfante después de la tormenta, encerrando ríos, valles y montañas con todo su inventario de flora, fauna y criaturas mitológicas que justificaron su asombro como guerreros Panches, su temor y esperanza, más allá de sus propios espíritus, y sobre los cuales no pretendieron poder ni mando sino profundo respeto, temor y amor.

Cuenta los abuelos que solo los espíritus que son capaces de leer en el silencio de la noche, el canto de las chicharras, el croar de la rana, las estrellas fugaces y los murmullos del ríos, se conectan con el origen del territorio Panche.

En la introducción al texto “Valientes Guerreros del Valle alto del Río Magdalena” Rodríguez (2004) hace referencia a los antiguos pobladores como cazadores, recolectores, pescadores y agricultores; lo cual se corrobora con las historias de vida de los abuelos y los viejos contemporáneos. Se habla de una población semi-nomada dispersa por su territorio, de alrededor de 30mil habitantes. Con la terminación “ayma-yma” que traduce “alma

del espíritu guerrero”, aún presente en los topónimos de algunas poblaciones actuales, el autor refiere su osada valentía con enemigos y generosa hospitalidad con sus amigos. El autor sugiere que los Panches fueron subyugados por los españoles con la ayuda de sus vecinos los Chibchas; pueblo profundamente religioso, pacífico, laborioso, y sereno. Un pueblo que no conoció la prisa estéril o el cansancio agobiador sino por mano europea. Los Chibchas era un pueblo sencillo, manso y benévolo; condiciones aprovechadas para la dominación. Tras la derrota, vino el apocamiento a causa de la espada española, el maltrato y explotación inhumana en las minas, y la boga en el Río Grande, y finalmente por el impacto de la viruela, el sarampión y el catarro – enfermedades traídas por el europeo. Además de la destrucción física de los nativos, los nuevos colonos eran ávidos consumidores de cereales y ganado, talaron el arcabuco – fuente primordial de la alimentación prehispánica- para implantar sus nuevos productos de ganadería y monocultivo.

REFERENCIAS

- Ong, Walter, 1982. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Aurelio, Arturo. 1976. “Morada al sur”. En la Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Consultado el 2 de noviembre de 2017 en <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/antope/antopoe20.htm>>.
- Rodríguez, José, 2004. “Valientes Guerreros del Valle alto del Río Magdalena”. Universidad Nacional de Colombia.
- Correa Rubio, 2005. “El imperio muisca: Invención de la historia y colonialidad del poder”. Bogotá: Universidad Javeriana
- Orjuela, Héctor, 1983. *Yurupary: mito, leyenda y epopeya*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Urbina Barreto, Héctor Manuel, 2001. *El manifiesto de un panche llamado Tayambe*. Colombia: edición del autor.

PEREGRINACIONES DE RUBÉN DARÍO. LIBRO DE CRÓNICAS VIAJERAS

Marina Martínez Andrade
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Rubén Darío nació y murió en Nicaragua entre 1867 y 1916. Precisamente en 2016 se conmemoró su primer luctuoso y, en enero de 2017, 150 años de su nacimiento. Mejor conocido y celebrado como poeta, también cultivó la prosa en cuentos, ensayos biográficos y crónicas viajeras. Varios de sus libros surgieron de las recopilaciones de dichas crónicas publicadas en el diario argentino *La Nación* a raíz de sus desplazamientos hacia el extranjero; ellas muestran su peregrinar por el mundo y cifran su proyecto de viajar para contar.

Sus primeros viajes constituyen propiamente un rito de iniciación: de Metapa, hoy Ciudad Darío, va a León, luego a Managua y, más tarde, a El Salvador, donde con la orientación de Francisco Gavidia lee a autores franceses contemporáneos, acrecentando la admiración que ya sentía por Francia y su gran deseo de conocer París:

Yo soñaba con París, desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. (1991; 71-72)

Con el paso del tiempo, el anhelo infantil se transformará en un deseo vehemente de escribir a la manera francesa, como lo manifiesta en “Los colores del estandarte”, artículo publicado en *La Nación* el 27 de noviembre de 1896:

Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el

pequeño libro Azul que iniciaría el actual movimiento literario americano... (Darío esencial 25-26)

Su largo peregrinar por el mundo se inició propiamente con su viaje a Chile, pues antes, puede decirse que había andado como por casa. Estuvo en tierras chilenas de junio de 1883 a febrero de 1889. Vivió y trabajó la mayor parte del tiempo en Valparaíso, pero frecuentemente iba a Santiago procurando, según cuenta en su autobiografía:

vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas. (1991; 36)

Colaboró en diversos periódicos y revistas, y escribió –como acostumbró hacerlo durante sus estancias en el extranjero– libros muy importantes, entre ellos su famoso *Azul*, en 1888. Tanto por su obra, como por su talante, sus contemporáneos hablaban de un “galicismo mental” que empezaba a invadirlo. Gustaba de vestirse como un *dandy*, siguiendo los valores y costumbres de las sociedades europeas, aunque resultara estafalario para muchos pobladores de tierras americanas.

Estando en Chile, consiguió el cargo de corresponsal del periódico bonaerense *La Nación*, en el que, entre otros, también colaboraron Santiago Estrada, José Martí y Paul Groussac, lo que muestra la difícil situación de los intelectuales independientes de fin de siglo, con el fin

de obtener condiciones favorables al desarrollo de su vocación literaria;⁴¹ mas no hay mal que por bien no venga, pues la asidua práctica periodística nutrió ricamente su escritura: “El periodismo –aseguraba Darío– constituye una gimnasia del estilo” (Jiménez, 1993; 545).

En Chile alcanzó fama y amigos; no obstante, cuando anunció el regreso a su patria, nadie hizo nada por retenerlo. Antes de partir a Managua, escribió su primera correspondencia para *La Nación* dando cuenta de la llegada del crucero brasileño Almirante Barroso a Valparaíso. Ya en su país, desembarcó en puerto Corinto sin dinero en el bolsillo pero vestido como *dandy*. Por lo que años más tarde, los jóvenes poetas de la vanguardia nicaragüense pertenecientes a la oligarquía granadina, en un lúdico e irreverente poema, lo interpelan en forma despectiva y se burlan de su excéntrico atuendo:

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo [el énfasis es mío]
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y cinco
(Coronel Urtecho 21)

Vuelto de Chile anduvo otra vez por Centroamérica: en 1889, de León, ciudad en que se estableció al llegar de Chile, se dirigió a El Salvador, donde contrajo matrimonio civil con la salvadoreña Rafaela Contreras, la “Stella”

de sus poemas⁴²; fungió como director del periódico *La Unión*, destinado a difundir los principios integracionistas centroamericanos, y recibió la terrible noticia de la muerte de su querido amigo Pedro Balmaceda, hijo de José Manuel Balmaceda, presidente de la república de Chile. En homenaje a quien había sido su entrañable compañero, escribió y publicó en este mismo país, al año siguiente, una elegíaca biografía titulada *A. de Gilbert*, seudónimo con que el joven chileno, muerto a los veintiún años, firmaba sus escritos.

PRIMER VIAJE A ESPAÑA Y ESCAPE A PARÍS

En 1892 se le presentó la oportunidad de hacer su primer viaje a España, como secretario de la Delegación de Nicaragua para la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América. Fue recibido cordialmente en el medio literario y social; se relacionó con grandes figuras del mundo intelectual como Juan Valera, Gaspar Núñez de Arce, Marcelino Menéndez y Pelayo, José Zorrilla, Emilia Pardo Bazán y otros, inclusive, Gaspar Núñez de Arce intentó que el nicaragüense se quedara por allá, mas no pudo lograr su propósito. Posteriormente, en el prólogo de *El canto errante*, Darío recordará a sus detractores hispanos que tanto sus obras como su persona fueron bienvenidos la primera vez que pisó tierras españolas:⁴³ “En esos mismos tiempos –comenta– mi ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán se dio la voluptuosidad de hacerme recitar

⁴¹ Mezcla de actividades muy cuestionada a los letrados románticos por la crítica literaria, pero vista con suma benevolencia en los modernistas.

⁴² Un año después, en Guatemala, contrajo nupcias por la iglesia con Rafaela, y procreó con ella su primer hijo llamado Rubén Darío Contreras. Se mencionan tres mujeres significativas en la vida de Darío, la primera es la antes mencionada, quien murió en El Salvador a los tres años de matrimonio. Después se casó con la nicaragüense Rosario Murillo –segunda mujer de gran ascendiente para él, sobre todo por los problemas que le acarrió– en un matrimonio que el escritor denuncia como forzado. Y, la tercera, es la española Francisca Sánchez, campesina originaria del pueblo de Navalsauz (Ávila), compañera amante y solícita que le proporcionó comprensión, ternura y apoyo en sus momentos de debilidad. Si bien nunca pudo legalizar su matrimonio, tuvo varios hijos con ella y vivió a su lado hasta su regreso definitivo a Nicaragua.

⁴³ Por su fama y la calidad de su obra, el escritor nicaragüense sufrió los ataques de varios hombres de letras contemporáneos, no sólo en Hispanoamérica sino en Europa; detenerse en ellos rebasa los límites de este trabajo, pero realmente sorprende la saña con que fue tratado por los españoles durante su segunda estancia en ese país, que él amó tanto. Lo tacharon de degenerado, borracho y maniaco sexual e hicieron mofa de su poesía, de sus aportes y de sus innovaciones métricas. Y sorprende también la fortaleza y magnanimidad con que Darío supo afrontarlos y continuar su obra creadora contra viento y marea.

versos en su salón, en compañía del autor de *Pedro Abelardo...*” (Darío, 1991; 63).

En marzo de 1893 recibió su primer nombramiento diplomático como cónsul general de Colombia en Buenos Aires. Para trasladarse a Argentina escogió la ruta Nueva York - Europa y, aprovechando un adelanto de los sueldos correspondientes a su nuevo cargo, realizó su anhelado sueño de visitar París, donde vivió por dos meses “una vida de gran burgués, entreverada de barrio latino y de bohemia” (Albareda, 1967; 590), quedando simple y sencillamente fascinado:

Vida bohemia, poetas decadentes, reinas del can-can, alcohol y rarezas elegantes. París fue una fascinación en el ánimo del nicaragüense que cayó íntegro en la tentación fácil de los poetas malditos y en los tópicos deslumbradores de sus vidas. [...] Con lujos lánguidos, madrugada junto al Sena, lunas dolientes... que los poetas cantarán luego sobre las mesas de los cafés de Montmartre. [...] Enrique Gómez Carrillo es su introductor en aquellas tertulias parnasianas, simbolistas y decadentistas. (Albareda 1967; 590).

Por fin llegó a Buenos Aires en agosto de 1893 y ahí permaneció hasta fines de 1896. Su cargo diplomático le permitió frecuentar a *lo mejor* de la sociedad; formó parte del cuerpo de redactores de *La Nación*; estableció una estrecha relación con los intelectuales, especialmente con los jóvenes, y produjo un buen número de obras literarias. Al respecto, comenta Emilio Carilla:

Venía con aureola de innovador y los años en Buenos Aires no hicieron sino aumentar en forma considerable su prestigio. Buenos Aires le dio la consagración definitiva, sobre todo, a caballo de sus libros de 1896, permitió la gran expansión hispánica del poeta. (Carilla, 1967; 160)

Precedido de esta fama, viajó por segunda vez a España en enero de 1899, como corresponsal de *La Nación*, con la misión de informar a los lectores argentinos sobre los acontecimientos vividos en España que, a raíz de la guerra contra Estados Unidos, perdió sus últi-

mas posesiones en ultramar, entre ellas Cuba. De las crónicas surgidas de esta visita resultó su libro *España contemporánea* publicado por la Vda. de Bouret en 1900.

DARÍO CRONISTA

Es la crónica una narración de acontecimientos de acuerdo con un orden temporal que, además, se interpretan y valoran, los cuales se relatan desde un presente más o menos mediato y habiendo sido testigo de ellos. Escrita en los linderos del ensayo, la crítica, el relato y el poema en prosa, en ella se establece una estrecha vinculación entre historia, literatura y periodismo, constituyéndose en un género híbrido.

Se cultivaban a fines del siglo XIX diferentes tipos de crónica: política, histórica, literaria, teatral, de costumbres, policial y la llamada “crónica viajera”, a cargo de prestigiosos escritores destacados, como corresponsales en distintas ciudades y eventos para dar cuenta tanto de los sucesos relevantes como del contexto social, político y cultural en que se generaban. El auge del periodismo en esa época propició el renacimiento del género en los países hispanoamericanos; mas, para comprender este segundo impulso, debe distinguirse entre la crónica romántica y la modernista.

La segunda, producida en la vuelta del siglo XIX al XX y cultivada por Darío, combinó o se vio forzada a combinar los rasgos estilísticos propios del Modernismo –búsqueda de lo insólito, acercamiento brusco de elementos disímiles, renovación permanente, audacia temática, mezcla de sensaciones, afán de originalidad– con los requerimientos del periodismo nuevo –novedad, atracción, velocidad, *shock*, rareza, intensidad, etcétera–, confiriendo una nueva estética a las crónicas de viajes, especialmente a la darianas, que contagian de su novedad expresiva al referente, imprimiendo así postales contemporáneas de los lugares visitados.

La mayor parte de las crónicas modernistas no se encaminaron estrictamente hacia lo político como en el caso de las románticas, sino más bien hacia la importación de la modernidad y el cosmopolitismo de los países avanzados y también, en contraste, a la búsqueda de la sensación y del exotismo en lo alejado

temporal y espacialmente o, sencillamente, en lo ajeno. Varios escritores del periodo, los que se definieron a sí mismos como “generación viajera o peregrina” (Hajjaj, 1994; 30), procuraron viajar a Europa, específicamente a París, centro irradiador de las noticias literarias, artísticas, políticas y económicas del momento. La realización de este viaje representaba para el artista un acto simbólico de integración con el centro económico y cultural, y un motivo de orgullo, pues el hecho de residir en el núcleo del mundo europeo, los dotaba de autoridad y les confería reconocimiento social como especialistas y profesionales, especialmente ante sus lectores.

El avance del capitalismo en América Latina propició la aparición en las sociedades finiseculares de una nueva burguesía radical especialmente en las grandes ciudades del continente y una creciente clase media, letrada, culta, lectora asidua de periódicos y deseosa de la modernidad extranjera. Al respecto, apunta Julio Ramos hablando de José Martí: “la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad, es la condición que posibilita la emergencia de la crónica” (1989; 90).

PEREGRINACIONES

Varios libros darianos de viajes surgieron de las recopilaciones de las crónicas publicadas en el periódico a raíz de sus desplazamientos tanto al extranjero como a su mismo país; dichas crónicas muestran su peregrinar por el mundo y cifran su proyecto de viajar para contar. Es el caso de *España contemporánea* (1900), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904) o *Parisiana* (1908). Las concernientes a la exposición del 900, aparecidas en *La Nación*, entre el 23 de mayo de 1900 y el 11 de febrero de 1901, fueron publicadas en el mismo 1901 por la “harpagónica” casa Bouret que, como el avaro de Molière, acaparaba junto con Garnier, por muy pocos francos, casi todas las publicaciones de los hispanoamericanos; así lo cuenta el nicaragüense:

HABÍA VENDIDO MISERABLEMENTE [el énfasis es del autor] varios libros a dos *ghettos* de la edición que en París han hecho miles

y millones con el trabajo mental de escritores españoles e hispanoamericanos, *pagados harpágónicamente* [el énfasis es mío], y como yo me quejase en aquel entonces, por una de mis obras, se me mostraron las condiciones en que había vendido para la América española una escritora ilustre su Vida de San Francisco de Asís. (Darío, 1991; 90)

Por su parte, Manuel Ugarte escribe corroborando esta situación:

Cuantos escritores llegaron a París por entonces –Darío, Nervo, Carrillo– tuvieron que pasar por las horcas caudinas de Garnier. Y los que escaparon a Garnier cayeron como Vargas Vila y Luis Urbina, bajo la férula de la casa Bouret, más hosca, menos pintoresca y con radio de acción más reducido. (1951; 40)

Casi al finalizar 1889, Darío pasó de España a Francia a fin de cubrir el desarrollo de la magna Exposición Universal que se celebraría en París. La *tour Eiffel*, recién inaugurada el 31 de marzo de ese año, estaba pensada como centro del magno suceso destinado a conmemorar el Primer Centenario de la Revolución Francesa.

Entonces todavía aparece en sus escritos el feliz recuerdo de su primer viaje a París y de puro gozo hace sonar violines y trompetas:

Me excusaréis que a la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi lirismo; pero París, ya sabéis, que bien vale una misa, y yo he vuelto a asistir a la misa de París, esta mañana, cuando la custodia de Hugo se alzaba dorando aun más el dorado casco de los Inválidos, en la alegría franca y vivificadora de la nueva estación. (Darío, 1918; 13)

Es el anterior uno de los primeros párrafos de *Peregrinaciones*, en cuya escritura combina el relato, la descripción, el comentario, y los discursos literario y periodístico; la enunciación está a cargo de un *yo* que se autorrepresenta como un hombre refinado, sensible, artista, conocedor, experto en estética y capaz de realizar un diagnóstico cultural de la ciudad visitada. En cuanto a la estructura, la obra es

bipartita: la parte primera, “En París”, se integra por catorce crónicas o capítulos y tiene como tema central la Exposición Universal antes mencionada; la segunda parte, “Diario de Italia”, se conforma por sólo cuatro crónicas en las que relata un corto viaje realizado a las ciudades italianas de Turín, Génova, Pisa y Roma. A continuación me detendré básicamente en la primera parte.

EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS 1900

En el último tercio del siglo XIX, la ciencia y la industria fueron impulsadas para ser consideradas como principales fundamentos del progreso, convirtiéndose ambas actividades en objetivos naturales y supranacionales e invencibles formas de la producción y del conocimiento humano. La era del progreso trazó una pintura ideal de sí misma que llegó a ser el modelo óptimo de cómo debía ser el mundo. Las Exhibiciones Universales se erigieron con el objetivo de satisfacer los requerimientos de esta comprehensiva imagen o pintura trazada, a fin de ser una réplica en miniatura del mundo, equivalente a la moderna totalidad, especie de nueva enciclopedia con la que se trataba de reforzar una visión global.

Así, la Exposición Universal de París 1900, fue una selectiva versión de la pintura ideal que la sociedad burguesa y capitalista estaba llamada a representar, de modo que en ella la industria y la ciencia pudieran coexistir con todas sus virtudes y ninguna de sus imperfecciones y para completar el enmascaramiento se abrió un amplio espacio a las manifestaciones del arte. Entonces la Exposición no sólo fue residencia natural de la innovación industrial sino también del desarrollo científico, comercial y estético en el mundo.

Darío quedó maravillado durante su primera visita al lugar, tanto que algunos años después al escribir las páginas de su vida recordará emocionado ese momento:

Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza, Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y dalmio, siamés y cowboy, gitano y mujick; y en ciertas noches, contemplaba en las cercanías de la torre Eiffel, con mis ojos des-

piertos, panoramas que sólo había visto en las misteriosas regiones de los sueños. (1991; 108)

Muy a gusto en la gran Exposición de París, el artista percibe la realización de una de las utopías que atraviesan al modernismo (quizá sin dominarlo): el ideal de una modernidad capitalista, tecnológica y a la vez estética:

La obra está realizada y París ve que es buena. [...] Más grande en extensión que todas las exposiciones anteriores, se advierte desde luego en ésta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89, prevalecía el hierro —que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas—; en ésta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, sus matices, y el “cabochón” y los dorados, y la policromía que impera, dan por cierto, a la luz del sol o al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca. (1918; 14-15)

La Exposición, verdaderamente un minicósmos de la modernidad, fue observada y copiada por todas las naciones modernas o pretendidamente modernas. Las elites nacionales latinoamericanas participaron en ella con el fin de consolidar su integración nacional e internacional. Al respecto, es de llamar la atención que Darío no se haya ocupado de los pabellones montados por estos países (por lo menos no en *Peregrinaciones*) y sí de las grandes potencias: Francia, a la que dedica varios capítulos, Italia, Inglaterra y Estados Unidos; actitud que lo muestra plenamente identificado con la modernidad y recusante de lo propio. Sin embargo, la contemplación del pabellón de los norteamericanos lo conduce a una serie de reflexiones sobre el avance alcanzado por ese pueblo del que se distanciaban cada vez más los nuestros:

Los yanquis tienen escuela propia en París, como tienen escuela propia en Atenas. Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles. [...] Tienen “carácter”, tienen el valor de su energía, y como todo lo basan en un cimiento de oro, consiguen todo lo que

desean. No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de cíclopes abruman, no es fácil amarles, pero es imposible no admirarlos. (1918; 62)

FLANEANDO POR LA FERIA Y LA CIUDAD

Es deber del periodista ofrecer a través de la crónica un paseo al lector. Darío (y con él sus lectores) se pasea por la feria vestido como un *dandy*, con el comportamiento de un sibarita y el gusto de un *gourmet*. Lo que trae a la memoria la descripción que de sí mismo hace en un muy mencionado y comentado poema posterior, la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”:

Gusto de gentes de maneras elegantes
Y de finas palabras y de nobles ideas.
Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
Trazas, avaros torpes, o malignos y rudos
Mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos... (Darío, 1975; 124)

Los ojos se le van tras de las mujeres: “entre la confusión de razas que hoy se agitan en París, la fina y bella y fugaz silueta de las mujeres más encantadoras de la tierra, pasa” (1918; 11), y también tras de la comida como buen *gourmet*:

¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
¡y he gustado bocados de cardenal y papa!
(1975; 121)

Así, en el palacio de la Horticultura y de la Arboricultura, la vista de una gran variedad natural de patatas lo lleva a imaginarlas ya cocinadas en varias formas de presentación posible (1918; 25-26); y en el *stand* norteamericano, le produce enorme satisfacción poder describir los alimentos y las bebidas:

Están el trigo profuso que teme hoy a su rival argentino; el arroz y las ricas legumbres, y sus

infinitos maíces, de los que una cocina agregada a la sección compone platos sabrosísimos que distribuye a los visitantes: sopas de maíz, guisos de maíz, postres de maíz. La gama de los azúcares atrae; las carnes conservadas, los enormes jamones chicaguenses, el apretado corned-beef [...] Traen vinos californianos, café, te y cervezas; y grandes troncos de sus bosques y manzanas [...]. (1918; 63)

La Exposición de París incluyó todas las formas modernas de expresión: del arte a la ciencia; de la propaganda comercial a la estadística; de las pinturas de paisajes a las estructuras arquitectónicas. Las obras de arte se exponían y debían ser contempladas, rodeadas de un *aura* que las dotaba de singularidad y autenticidad, aunque Darío no procede como un viajero vicario, que sólo reproduce y transcribe tales representaciones o autorrepresentaciones, también interviene y polemiza con ellas, como puede observarse en la referencia que hace de las exposiciones Central y Decenal montadas en el palacio de Bellas Artes:

Hay maravillas, hay cuadros enormes de mérito relativo y oficial, y pequeñas telas en que se reconcentra un mundo de meditación, de audacia, de ensueño. Están representadas todas las tendencias que en estos últimos tiempos han luchado, *con excepción de ciertas obras sublimes a que la crítica de los discernidores de medallas no han [sic] puesto su pase autoritario* [El énfasis es mío]. (1918; 35)

Sin embargo, en otros momentos, no puede escapar al influjo del *aura* emanada de los cuadros y transmitirla así a sus *lectores a distancia*, para quienes el alejamiento espacial o temporal de la obra de arte aumentaba su valor.⁴⁴

Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pincela-

⁴⁴ El concepto de *aura* se emplea en el sentido que le da Walter Benjamín, que la define como un fenómeno a distancia, de singularidad y de autenticidad, cuyo correlato en el receptor sería la actitud de reverencia ante un objeto o una obra de arte, también encontrada en las manifestaciones del rito o culto.

das o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. (1918; 39)

En tales ocasiones, precisamente el recuerdo de sus lectores lo hace volver a su realidad: la de ser un enviado del periódico, para que ellos lo contemplen a través de su crónica:

Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor; allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danai-deana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario. (1918; 39)

VIAJERO LETRADO VERSUS TURISMO CARNERIL

Sólo una cosa no puede soportar el poeta: la presencia de miles de turistas con sus guías de viaje bajo el brazo, practicando el llamado turismo carneril:

La gente pasa, pasa. Se oye un rumoroso hablar babélico y un ir y venir creciente. Allá va la familia provinciana que viene a la capital como a cumplir un deber; van los parisienses, desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; van el ruso gigantesco y el japonés pequeño, *y la familia ineludible, hélas!, inglesa, guía y plano en mano* [el énfasis es mío]. (1918; 18-19)

El turismo surge de la transformación del viaje como empresa individual y arriesgada al viaje como *tour*, diseñado por las grandes empresas que se extienden en este periodo, Thomas Cook y Karl Baedeker entre las primeras, dedicadas a administrar el ocio de sus clientes, los turistas; por ello, las Exposiciones Universales fueron ocasiones propicias para incrementar esta actividad a gran escala.

Darío, al igual que otros viajeros modernistas,⁴⁵ todavía se sentía miembro de una

elite poseedora de los *secretos* de una gran ciudad como París, en ese momento ombligo del mundo. El tipo de viaje que emprende es considerado como un viaje letrado o intelectual, por tal motivo trata de tomar distancia de la historia, la geografía, la etnografía y otras disciplinas científicas y, sobre todo, de los turistas; se aterroriza ante el hecho de ser considerado como uno de ellos, pues él se siente viajero genuino.

La descripción de la vista panorámica de la ciudad desde la torre Eiffel, que hace casi al principio del libro: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño [...] (1918; 12)”, finaliza con un comentario mordaz del poeta contra los turistas, con el que abre un enfrentamiento abierto y continuo contra ellos:

Claro está que no para todo el mundo, pues no faltará el turista a quien tan sólo le extraiga tamaña contemplación una frase paralela al famoso: ¡Que d'eau! [el énfasis es mío] (1918; 12)

Pero si Darío por una parte entra en competencia con los miles de turistas convocados por este evento, por otra negocia con los discursos funcionales y pragmáticos de la industria o sistema del turismo, básicamente con los libros y guías de viajeros. Al respecto, Cristóbal Pera piensa que:

al subir a la torre Eiffel y contemplar el “panorama” monumental de París, Darío está siguiendo los primeros pasos recomendados a los turistas por la más famosa guía de habla inglesa: *The Anglo-American Guide to Exhibition Paris, 1900*, cuando aconsejaba a sus lectores que, *antes de visitar la Exposición, suban a la torre Eiffel* [el énfasis es mío]. (Pera, 1998; 513)

⁴⁵ Pueden citarse los siguientes autores de algunas obras relativas a París: el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo con *Sensaciones de París y Madrid*; el mexicano Amado Nervo con *El éxodo y las flores del camino*; y el colombiano José Asunción de Silva con la novela *De sobremesa* que, aunque ficción, recoge el ambiente, actitudes y sentimientos de los modernistas. Aparte de sus innumerables crónicas, otro libro en que Darío da cuenta de su vida en París es el titulado *Parisiana*.

Inclusive Darío en plena Exposición y en forma contradictoria con su forma de pensar toma un *tour* a Italia, de cuyas crónicas resultará la segunda sección de *Peregrinaciones*, donde intensifica los ataques contra los turistas, sin querer aceptar que es uno más de ellos. Así cuenta el hecho en su autobiografía:

EN LO MÁS AGITADO DE LA EXPOSICIÓN DE PARÍS [el énfasis es del autor], salí en viaje a Italia, viaje que era para mí un deseado sueño. Bien sabido es, que para todo poeta y para todo artista, el viaje a Italia, el tradicional país del arte, es un complemento indispensable en su vida. *El mío fue una excursión rápida, turística* [el énfasis es mío]. Aproveché la compañía de un hombre de negocios de Buenos Aires, y así tuve siquiera con quien conversar, ya que no cambiar ideas. Pasé por Turín, en donde visité la Pinacoteca; tuve ocasión de ver al duque de los Abruzos... (1991; 109)

En esta parte del libro puede constatarse que, no obstante que los llamados viajeros letrados luchaban en contra de la reproducción de imágenes ya existentes sobre las ciudades visitadas, entre otras cosas porque obstaculizaban la creación de representaciones originales y diferentes, no logran apartarse de ellas, por lo que asistimos a una especie de saturación del archivo que reduce su creatividad. Darío recorre los objetos, pero también las capas de lecturas que sobre ellos se han depositado a manera de palimpsestos, y en ese mirar los ojos se fatigan, las palabras se desgastan y todo empalidece.

EL REVERSO DE LA MEDALLA

Pero volvamos a París, donde el periodista *flâneur* por la Feria y también por la ciudad; en cierta ocasión –nos cuenta– asiste a una iglesia protestante llamada “la Nueva Jerusalén”, que tenía especial interés en conocer:

M. Núñez, iniciado desde hace largo tiempo en las doctrinas swedenborguianas, que guían hacia lo que se llama la Nueva Jerusalén, hombre culto y ferviente de fe, se ofreció a ser mi compañero en mis místicas investigaciones. (1918; 95)

Ahí, como en muchas partes, se le cree argentino, y él no lo desmiente:

el pastor me ha colmado con estimulantes palabras; y, al saber que soy de Buenos Aires, creo ver en sus ojos esta admonición: “Ve [*sic*] y enseña a todas las gentes. Buenos Aires, qué conquista para la nueva iglesia! (1918; 98)

En otra ocasión, tiene oportunidad de convivir con los anarquistas en una función de teatro y queda impactado ante sus condiciones de vida y forma de pensamiento:

Esto es allá, por Montmartre, en el Montmartre que trabaja, en el de los obreros, lejos de infectos Cyranos y embrutecedoras Abayyes de Téleme. [...] Se ve que es la casa del pueblo, y que el pueblo es pobre. (1918; 121)

Y, más tarde, asiste a una fiesta con los socialistas, a quienes percibe como una clase más ilustrada, aunque, comenta:

En el fondo, es la misma cosa. Allá se trataba del derecho al pan; aquí del derecho a la trufa. Allá se llega hasta la propaganda por la acción, aquí se leen muchos libros y se hacen diputados. Mas en uno y otro lugar existe la convicción de que la máquina está descompuesta. “Hay que componerla”, dicen aquí. Y allá dicen: “Hay que romperla”. (1918; 126)

Ambas actividades le permiten tomar conciencia y ver el reverso de la Exposición de París. La era del progreso había trazado una imagen ideal de sí misma refractada en la Feria, la cual llegó a ser el modelo óptimo de cómo debía ser el mundo. Sin embargo, dicha imagen, en realidad formada de variadas y a veces contradictorias versiones, se articuló y cumplió su propio desarrollo, sin siquiera voltear la mirada a las zonas diversas o marginales (Tenorio Trillo; 2-3).

En este orden de asuntos, las ironías y los conflictos fueron inevitables en tan “hegemónica representación”. Por ejemplo, el nacionalismo económico, cultural y político se opuso al cosmopolitismo, modelo de modernidad que requería, por una parte, de la homoge-

neización de todas las características y anhelos humanos y, por otra, de que fueran reconocidos y apreciados lo exótico, lo caprichoso, lo diferente, precisamente imágenes de “los otros”, de los habitantes de la periferia, tanto de la ciudad como del mundo.

La feria, como miniatura ideal de virtudes y progresos, se vio empañada por el crecimiento del socialismo y el descontento de los anarquistas, y tuvo que confrontar la crítica de intelectuales y artistas en la primera década del siglo XX. Darío participó de esa crítica, al principio subrepticamente y conforme avanza el texto (y su vida) en forma más abierta.

DESENCANTO DE PARÍS

La crónica subtitulada “Reflexiones de año nuevo parisiense”, última de la primera parte de *Peregrinaciones*, fechada el 1º de enero de 1901, se inicia con una dolorosa reflexión del artista, en la que hace manifiesta su desilusión de París:

“Al salir del teatro (la Noche Buena) París se sentó a la mesa. Y la brama y la Lujuria y la Riqueza y la Muerte también se sentaron con él”. Al llegar el año nuevo, cuando el mundo vuelve la vista al siglo que pasó, hay alguien que hace notar su presencia de todas maneras, mientras París no hace sino quitarse su traje de color de rosa para ponerse otro color de amaranto: la Miseria. (1918; 133)

A la larga, París resultó para el poeta un espacio plagado de espejismos, vicios y simulacros: prostitución, miseria, mendigos, rufianes profesionales, pederastia. Hay un proceso de desencantamiento de la ciudad amada, que lo conducirá a una aguda crisis. En su imaginario representa a la ciudad como lugar de locura, *surménage*, embriaguez, intoxicación y vicio, en una visión muy distante de la contemplación emocionada que tuvo desde la *tour Eiffel*.

“Diga usted”, le había pedido el pintor Henry de Groux, autor de *El Cristo de los ultrajes*: “Diga usted que la Francia está podrida, que al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. *Finis latinorum*. ¡Abyecta muerte!” (1918; 135).

Darío, que fue un migrante por pura vocación, eligiendo como destino un peregrinaje

continuo en busca de lo nuevo, se presenta en París como un personaje diaspórico, resistente a cualquier conciliación con su nuevo aquí y ahora, razón por la cual se le considera como víctima de una neurosis, que él mismo confiesa en el poema ya citado dedicado a Mme. Lugones:

quiero decir que me enfermé. La neurastenia es un don que me vino con mi obra primigenia. (1975, 121)

No obstante la desilusión o la neurosis, Darío se quedó en París por largo tiempo, como lo hicieron otros escritores que llegaron allá exiliados, desterrados o bien para desempeñar un cargo diplomático o alguna corresponsalía de periódico. Si en la primera ocasión los parisinos lo habían fascinado, estando allá se dio cuenta que para ellos sólo era uno más, un ser *exótico* y diferente, por lo que escribe en una de sus crónicas: “y jamás pude encontrarme sino extranjero entre esas gentes” (1907; 3): “donde hago buenamente mi papel de *sauvage* (1975; 23)”; lo que explica que en su autobiografía haya dicho: “Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses” (1991; 111).

Condenado al anonimato, prefirió establecer su círculo de amigos con los hispanoamericanos, entre los más cercanos, el guatemalteco Gómez Carrillo con quien había reanudado su vieja amistad recién llegado a París, y los mexicanos Amado Nervo y Justo Sierra, que le prologó la edición liminar de *Peregrinaciones*. Pero seguía en contacto con el público hispanoamericano a través de los artículos de *La Nación* en que siguió colaborando casi hasta su muerte y, más adelante, por medio de revistas tan importantes como el *Mundial Magazine* (1911-1914) y *Elegancias* (1911-1914), de las que llegó a ser director.

Alternaba su residencia en París con estancias en España y viajes frecuentes a distintos países: Italia, Alemania, Hungría, Norte de África y varias veces a América.

De sus peregrinaciones por el mundo sólo regresó a su patria en dos ocasiones: una en 1908, en que fue recibido con *bombo y platillo* y otra para morir en 1916.

REFERENCIAS

- Albareda, Ginés de. "Rubén Darío en España". *Cuadernos Hispanoamericanos* 212-213 (1967): 588-600.
- Carilla, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid: Gredos, 1967.
- Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Coronel Urtecho, José. *Pól-la d'anánta, Katánta, paranta: imitaciones y traducciones*. Poesía 4. León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1970.
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*. Pról. Justo Sierra. París: Librería de la Viuda de Bouret, 1901.
- _____. *Parisiana*, Madrid: Fernando Fe, 1908.
- _____. *Obras completas XII. Peregrinaciones*. Madrid: Mundo Latino, 1918.
- _____. *Poesías completas*. Ed., introd. y notas. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás. "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones". Madrid: Aguilar, 1975. 118-132.
- _____. *España contemporánea*. Barcelona: Lumen, 1987.
- _____. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. La expresión americana 4. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier, 1903.
- Hajjaj, Karima. "Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y "El encanto de Buenos Aires, *Anales de literatura hispanoamericana* 23 (1994): 27-41.
- Jiménez, José Olivio. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del neoclasicismo al modernismo*. Coord. Luis Íñigo Madrigal. "El ensayo y la crónica del modernismo". Madrid: Cátedra, 1993. 537-548.
- Monsiváis, Carlos. "De la santa doctrina al espíritu público (sobre las funciones de la crónica en México. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 754-771.
- Nervo, Amado. *Obras completas IV. El éxodo y las flores del camino*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1920.
- Pera, Cristóbal. "De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana". *Revista Iberoamericana* LXIV (1998): 507-528.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Jaén: Grupo Editorial Alcalá, 2009.
- Tenorio-Trillo, Mauricio. The New Historicism. Studies in Cultural Poetics 35. *Mexico at the World's Fairs Crafting a Modern Nation*. Berkeley: University of California, 1996.

DEL PLACER DE MORIR AL GOZO POR MATAR: LA IDENTIDAD DEL ASESINO EN UN CUENTO DE EDUARDO ANTONIO PARRA

María Guadalupe Martínez Hernández
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

“Yo sólo soy memoria
y la memoria que de mí se tenga”.
Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*

INTRODUCCIÓN

Hacia los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del siguiente milenio, la narrativa mexicana comenzó a mostrar una vitalidad y diversidad dignas de constatación; señal de ello es la presencia frecuente de la figura del asesino en los relatos de dicho periodo. Sin permanecer ajeno a tal indicio, Eduardo Antonio Parra presentó, por primera vez, en su repertorio al personaje del asesino en el cuento “El juramento” (*El río, el pozo y otras fronteras*, 1994). Con la aparición de “El placer de morir” (*Los límites de la noche*, 1996), Parra retoma tal personaje para adentrar a sus lectores, de manera contundente y eficaz, en los abismos de la perversión que anida dentro de la condición humana: el protagonista representa a un hombre que goza con tomar la vida de su amante mientras copulan.

La historia de “El placer de morir”, contada por medio de un narrador extradiegético, entrelaza el pasado y el presente de Roberto, el protagonista: éste se encuentra en la habitación de un motel acompañado por una amante ocasional y padece la resaca producida por la mezcla de alcohol, drogas y sexo; durante

su estado de vigilia elabora una lista de momentos importantes para él, dicho catálogo cuenta con la característica de que los pasajes seleccionados en su acervo memorístico son aquellos que le permitieron elegir su objetivo existencial: “exprimir el máximo goce que la vida pueda ofrecer a un hombre”.⁴⁶ Conforme va desplegándose la sucesión de recuerdos, el protagonista comienza a cavilar en torno a lo que sería el mayor goce alcanzado durante la cópula: “el placer de la muerte” (p. 34).

Llama la atención el hecho de que mientras su mente divaga sobre ese planteamiento, una de sus manos ha estado masturbando a la mujer que duerme desnuda a su lado. Junto a las caricias impregnadas con cocaína, también nos enteramos de qué manera la excitación sexual de Roberto se incrementa al herir a su acompañante en el hombro con un cuchillo, y sabemos que instantes después él se ha cortado accidentalmente en una rodilla con la misma arma. Vale la pena centrarse en dicho detalle, porque las dudas del protagonista para llevar a cabo lo que considera su obra maestra se disipan en el momento de probar la sangre de la mujer, y la idea de asesinarla se confirma al observar el líquido carmesí manando de su propia extremidad.

La lectura de “El placer de morir” no acaba en el punto final. Y por ello, mi objetivo en

⁴⁶ Eduardo Antonio Parra, “El placer de morir”, *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Era/Conaculta/Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, México, 2009, p. 25. En adelante, las citas las haré de esta edición y sólo las marcaré con el número de página.

este trabajo consiste en elaborar una reflexión respecto a la singularidad mediante la cual está configurada la trama del cuento: ¿cómo de la conjunción entre sexualidad y muerte surge un elemento erótico?, ¿cuál es la implicación narrativa en el hecho de recurrir a los recuerdos para organizar la trama?, ¿de qué manera esa manifestación erótica participa en la configuración identitaria del protagonista?

SANGRE Y SEMEN:

INGREDIENTES DE UN BÁLSAMO LETAL

Durante el desarrollo del relato, el lector va incursionando en el condensado de sexo y violencia que impregna la vida de Roberto. Ante ese suceso, parece evidente indagar respecto a los dos agentes que impulsan las acciones del personaje: sexualidad y muerte. Buscar una interpretación pertinente para el sincretismo de dichos elementos,⁴⁷ me lleva a revisar las reflexiones desarrolladas por Sigmund Freud. De acuerdo con el psicólogo austriaco tal vínculo no sólo se encuentra arraigado en la profundidad del aparato psíquico, sino que sienta algunas bases constituyentes de nuestro ser; esta aseveración deriva de sus propuestas sobre el concepto de “pulsión”. En el caso de la pulsión sexual, ella “aspira a la renovación

de la vida”,⁴⁸ mientras que su contraparte “pretende conducir la vida a la muerte”.⁴⁹ Al discernir sobre la función realizada por la pulsión sexual dentro del aparato mental, Freud denominó a ésta “como el Eros que todo lo conserva”,⁵⁰ y también hizo hincapié en la concepción dualista encargada de generar la presencia de dichas fuerzas, “vale decir: junto al Eros, una pulsión de muerte; y la acción eficaz conjugada y contrapuesta de ambas permitiría explicar los fenómenos de la vida”.⁵¹

En la conducta sexual de Roberto podemos ver reflejada una oscilación extrema hacia el polo destructivo albergado en su comportamiento. Sabemos que su principal objetivo radica en experimentar el máximo placer a través del acto sexual; de esta obsesión deriva su interés “en el acto de morir, [de] morir durante el coito” (p. 34). En un primer estadio, la muerte en cuestión es la del personaje mismo; sin embargo, la trama del cuento nos anuncia la presencia de dos sucesos que viran su perspectiva: por una parte, la visión y la degustación del fluido púrpura manando del hombro de su acompañante —aunadas a la conciencia del dolor que ha provocado en ella al herirla— estimulan su apetito sexual.⁵² “Él toma el cuchillo del buró y lo pone frente a los

⁴⁷ La idea de dicha relación posee gran semejanza con la opinión del médico y filósofo de la antigua Grecia, Empédocles de Agrigento. Según este pensador, todo está compuesto de cuatro elementos diferentes (tierra, fuego, agua y aire), ellos a su vez constan de partículas inmutables y últimas que se mezclan o disuelven unas con otras gracias a las fuerzas provocadas por dos principios antagónicos: el amor y el odio. Por una parte, el amor reúne esas partículas en distintas proporciones, proceso del que se generan las cosas que existen; mientras que el odio las separa provocando con ello la aniquilación de las mismas.

⁴⁸ Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer”..., p. 45.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, *Obras completas. Volumen XXI*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 115.

⁵² Este hecho puede interpretarse como una especie de función afrodisiaca adjudicada a la sangre. Dicho cometido alberga, desde una perspectiva antropológica, cierto grado de reminiscencia concerniente al valor ritualista que, como agente de fecundidad, le concedían a la sangre en algunas antiguas culturas; por ejemplo, para los pueblos prehispánicos, “la sangre [era] el líquido vital por excelencia [y] los indígenas mesoamericanos solían ofrecer voluntariamente esta parte esencial de la vitalidad de sus cuerpos en actos sacrificiales durante los cuales se sanaban ritualmente” (p. 61). Esos auto sacrificios, llamados *tlamacehualiztli*, implicaban simbólicamente la afinidad espermática de la sangre; connotación derivada del mito de la creación del hombre: estando en el Mictlán, el dios Quetzalcóatl roció con la sangre de su pene los huesos molidos por la diosa-madre Cihuacóatl para fertilizarlos, es decir, “la existencia humana resultó de la fecundación de los huesos por la sangre (espermática) de Quetzalcóatl dentro del inframundo” (p. 78). Las citas provienen de Patrick Johansson, “Nenomamictiliztli. El suicidio en el

ojos de la mujer [...] “¡Sí, dime puta!, ¡pero ya cógeme!”, grita ella al sentir un pinchazo en el hombro [...] Roberto lame la sangre [...] y ésta le sabe a fuego líquido” (p. 37).

Por otro lado, el protagonista “piensa que quizá no vale la pena morir porque se privaría del placer de recordar escenas como [ésta]” (p. 36). De ello resulta que, en un segundo momento de la narración, la muerte termina siendo infligida al otro. La sexualidad de Roberto sólo tiene como fin “la realización plena de su deseo por las vías más cortas”,⁵³ en cuyo caso, el deseo radica en sobreponer los espasmos orgásmicos a los estertores de la muerte, “en el placer que con seguridad [inunda] ese instante de transición” (p. 34); y la vía más corta e idónea para experimentarlo se le revela en el homicidio: asesina a su amante no por odio hacia la vida, sino por otro impulso igual de arcaico, por egoísmo, pues lo único importante es la recompensa a su deseo.

En este acto supremamente egoísta podemos aseverar que se realiza el perfecto maridaje entre Eros y Tánatos. Aun con ello, cabe preguntarse si el encuentro sexual emparejado al homicidio tiene el peso suficiente para devenir en un elemento erótico.

La cultura occidental considera que la sexualidad acompañada de un componente violento debe catalogarse como una desviación. Podemos notar que en este tipo de pensamientos están latentes los vestigios de los mitos que fundaron la cultura patriarcal de las religiones, pues en ellas el rompimiento de una norma se relaciona con la idea del mal enfrentando a la divinidad: pecado, transgresión a la ley sagrada, razón por lo cual el infractor merece ser castigado.

El pensamiento cristiano ha interpretado que la única finalidad de la cópula es la repro-

ducción biológica; en consecuencia, cualquier conducta que escape a dicha prerrogativa puede considerarse como transgresora. A partir de esto, la búsqueda de voluptuosidad en el placer, que lleva a cabo Roberto, puede ser catalogada como un comportamiento que desafía “por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos”:⁵⁴ su acto sexual, por obra de la transgresión, deviene en erotismo.

Ahora bien, en el relato ese reto al orden impuesto en materia sexual se nos presenta emparejado con la desobediencia a otra ley igual de ancestral: “no matarás”. La actitud del protagonista nos revela su plena conciencia respecto al quebrantamiento de dicha regla: “Ve el escándalo morboso en los titulares de los periódicos que exhibirán su foto junto a un cuerpo inerte, y al juez que lo condenará a cadena perpetua, y a los carceleros que rondarán su celda el resto de los años que le queden de vida” (p. 38). Sin embargo, ninguna de esas consecuencias le importa, no las considera un obstáculo para “la creación de su obra maestra” (p. 38); por el contrario, para él vale la pena transgredir esa norma, porque con ello pone en juego el gusto de actuar libremente. Así, cuando el carácter infractor de una sexualidad orientada únicamente hacia la voluptuosidad se conjuga, de manera consciente y racional, con otra transgresión como el homicidio, la manifestación generada por ello es un erotismo capaz de “servir de espejo al mundo, para reflejar sus excesos, para extraer sus violencias”.⁵⁵ La acción dualista de Roberto logra confrontar al lector con su propia capacidad transgresora, permite cuestionarnos hasta dónde estaríamos dispuestos a rebasar los límites de nuestra sexualidad. Y si bien, el gozo a través de la muerte, se nos antoja como

mundo náhuatl prehispánico”, *Estudios de cultura náhuatl*, unam, México, vol. 47, 2014, pp. 53-119. Resulta interesante esta asociación entre sangre y semen enmarcada dentro de un elemento mortuorio, pues en ello estaría revelándose la intrínseca relación de la pulsión de vida y la pulsión de muerte, maridaje arraigado en la psique humana desde tiempos remotos.

⁵³ Jean Laplanche, “La pulsión de muerte en la teoría de la pulsión sexual”, *La pulsión de muerte. Primer simposio de la federación europea de psicoanálisis*, comp. André Green, trad. Silvia Bleichmar, Amorrortu, Buenos Aires, 1989, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁵ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 40.

un exceso contradictorio, esta experiencia nos muestra una relación que no por paradójica es menos bella: la danza de Eros y Tánatos marcando el ritmo de la vida.

RECORRER LA MEMORIA PARA NARRAR LA IDENTIDAD.

EL DESEO MIMÉTICO Y LA IDENTIDAD INACABADA

El acto de narrar conlleva la tarea de informar acerca de algo y lo hace mediante la organización temporal de los sucesos relatados; dicho acomodo otorga tanto un sentido a la información contada como un significado para quien lee o escucha esa narración. En el caso de “El placer de morir”, la trama está organizada de acuerdo con el recorrido hacia el pasado del protagonista, quien centra sus recuerdos en su experiencia sexual: desde la pérdida de la virginidad —a los doce años— hasta “la satisfacción de haber experimentado la última frontera del placer” (p. 38). De ese rastreo razonado, la consecuencia inmediata para la significación narrativa radica en el hecho de que, el sentido temporal no lo adjudica la mera referencia al pasado sino la actuación de éste en el presente: “Esto es magia, se dice y sonrío mientras enciende el cigarro, contento por haber recuperado instantáneamente el placer de los recuerdos. El golpe de coca hizo sonar una campana dentro del cerebro: las vivencias se forman por estatura, toman distancia, empiezan a marchar a paso rápido hacia el momento presente” (p. 31).

El ejercicio memorístico, por su complejidad, va más allá de la mera evocación de los recuerdos; en tal caso la memoria es caracterizada por aquellos atributos o cualidades que posee algún objeto, una circunstancia para despertar emociones y pasiones en el sujeto;⁵⁶ a partir de esto podemos comprender por qué, en el caso de Roberto, la rememoración juega un papel preponderante, especialmente cuando se ve confrontada ante la amenaza del olvido: “ha experimentado en carne propia que el paso del tiempo pudre y acaba con todo” (p. 32), sabe que el placer se agota y por eso se le vuelve necesario “acumularlo, atesorarlo como riqueza debajo del colchón de la memo-

ria” (p. 33). El protagonista pretende que sus recuerdos sean permanentes, porque ya sin dinero y agotado el asombro de la juventud, lo único en su existencia serán sus memorias, el gozo de recordar una vida dedicada al placer.

Atendiendo a la diégesis del relato, nos enteramos de que en medio de la oscuridad de aquel cuarto de motel, Roberto “revisa el modo que utilizaría para dictar sus memorias” (p. 27), a las cuales vislumbra como un *best-seller* que llevaría por título *Un buscador de placer*. Dicha autobiografía está asentada en la rememoración de los acontecimientos sexuales más decisivos en su vida: la pérdida de su virginidad (en la cual dominaría su miedo al castigo, al ingresar secretamente al cuarto de las sirvientas), el primer encuentro con las prostitutas (su pulsión sexual había sido reprimida por la vigilancia impuesta por sus padres, misma que se vería interrumpida al quedar huérfano; momento en el que iniciaría su etapa libertina) y la desvirgación de su primera novia (acto con el que descubriría que el dolor puede estar asociado al gozo).

Si el personaje ha seleccionado los elementos que conforman la trama de su rememoración y en ésta radica el soporte principal de su historia de vida, entonces, ese hecho nos muestra “la dedicación de quien trabaja en forjar su destino” (p. 28), se presenta la voluntad de Roberto para configurarse una identidad.

Dentro de dicha elaboración hay un recuerdo que participa de manera relevante, se trata de la siguiente serie de imágenes pertenecientes a la cinematografía, lista rememorada durante su cavilación sobre la experiencia de morir en el coito:

Un oriental muriendo por asfixia a manos de su amante geisha en el momento del orgasmo; la ejecutiva montada sobre el torero, clavándole el estoque en la espalda; el mafioso asesinado a tiros mientras fornicaba con una de sus prostitutas; la escritora maniaca que clava una y otra vez en el cuerpo de su víctima un picahielo cuando se acerca al clímax (p. 35).

Esta referencia a las películas de Oshima (*El imperio de los sentidos*), Almodóvar (*Matador*),

⁵⁶ Cfr. Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, 2ª ed., FCE, Buenos Aires, 2008 p. 38.

Coppola (*El padrino 2*) y Verhoeven (*Bajos instintos*) pone en escena cierto grado de imitación en el deseo de Roberto. En el lapso de su celibato impuesto, mientras se consolaba con tabaco y alcohol, también “se dedicó a crear las fantasías más elaboradas, prometiéndose ponerlas en práctica en la primera oportunidad” (p. 28); no sería impertinente suponer que esas fantasías hayan sido influidas por las escenas de las películas mencionadas, pues en el relato se reitera el conocimiento que Roberto tiene, por ejemplo, sobre “la imagen de una japonesa que lleva entre los pechos el miembro amputado de su amante” (p. 35). A partir de estos hechos, me atrevo a inferir que la fabricación de su deseo equivale a la copia de otro, se trata —en términos girardianos— de un deseo mimético.

El concepto de deseo mimético, según las reflexiones de René Girard, se manifiesta como la disposición constante de los seres humanos a imitarse recíprocamente, mimesis dada en calidad de rivales confrontados por un mismo objeto.⁵⁷ En el caso de Roberto, empleo dicho concepto basándome en la percepción que tiene de la muerte de su amante como “lo único [que] podría considerar su obra maestra” (p. 34): guiado por su idea de que la cópula tánatica “siempre ha pertenecido al mundo del arte” (p. 35), trata de reproducir en su acción homicida la esencia de las imágenes cinematográficas que rememora, el placer sexual de Roberto deriva de un deseo mimético. Resulta notable observar que el elemento trascendental en la existencia de Roberto —el placer de reunir en el acto sexual a Eros y Tánatos— proviene de un ejercicio imitativo, porque esto impacta de manera directa en la configuración identitaria: hemos visto que decir la identidad del protagonista es contar su historia de vida, basada en una rememoración, y hemos analizado la función desempeñada por ciertas imágenes cinematográficas dentro de ese proceso anamnésico, entonces, estamos en posición de asumir que la identidad de Roberto es una

identidad inacabada, pues, respondiendo a ese deseo mimético, podría tener lugar la imitación de algún otro modelo que guíe su conducta sexual. Entonces, a la lista de sus adjetivos narrativos (huérfano libertino, buscador de placer, cazador de placeres), cabría agregar el mote de camaleón hedonista, sin que esto parezca descabellado.

CONCLUSIÓN

Hemos analizado cómo en el acto sexual de Roberto, en su coito tánatico, se muestra la relación indisoluble de los agentes que rigen la sexualidad humana: el vínculo entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte; sin embargo, la sola presencia de ambos no resulta suficiente para conformar una manifestación erótica. Atendiendo a los elementos que estructuran la narración de dicho acto, puede comprobarse que si el tratamiento implementado en ellos denota cierto grado de transgresión a las normas aceptadas para la conducta sexual, entonces dicha presencia deviene en erotismo. También hemos comprobado la manera en la cual la historia de vida de Roberto nos permite inferir que toda memoria es siempre una construcción social, porque está influida, en mayor o menor grado, por elementos culturales; en el caso de “El placer de morir”, éstos actúan no sólo como agentes de referencia extra textual, sino que permiten acentuar el proceso de rememoración del protagonista. Con base en lo anterior, podemos concluir que dentro de ese proceso anamnésico se nos revela la fortaleza del ser humano para soportar los estragos de la temporalidad a la cual está unido: en el afán de Roberto por reunir los vestigios de sus vivencias sexuales podemos leer una historia de vida capaz de confrontarnos con nuestra propia identidad. La peculiaridad residiría en el hecho de que, para saber quiénes somos, tendríamos que responder cómo es nuestra sexualidad, y tal vez la contestación no nos complazca plenamente.

⁵⁷ Cfr. René Girard, *Geometrías del deseo*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Sexto Piso, Barcelona, 2012.

REFERENCIAS

- Deleuze, Guilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- Girard, René. *Geometrías del deseo*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Sexto Piso, Barcelona, 2012.
- Freud, Sigmund. “Más allá del principio del placer”, *Obras completas. Volumen XVIII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- “El malestar en la cultura”, *Obras completas. Volumen XXI*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Johansson, Patrick. “Nenomamiciliztli. El suicidio en el mundo náhuatl prehispánico”, *Estudios de cultura náhuatl*, UNAM, México, vol. 47, 2014, pp. 53-119.
- Laplanche, Jean. “La pulsión de muerte en la teoría de la pulsión sexual”, *La pulsión de muerte. Primer simposio de la federación europea de psicoanálisis*, comp. André Green, trad. Silvia Bleichmar, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Era/Conaculta/Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, México, 2009.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, 2ª ed., FCE, Buenos Aires, 2008.

“LA PATRIA ES LA INFANCIA”.
LA TRADICIÓN LITERARIA REGIONAL DESDE LA ZONA DE SAER

David Morán Pineda
Universidad Autónoma Metropolitana

La literatura es una forma de habitar un espacio en la memoria y en la imaginación. Grandes escritores a través del tiempo han transportado a sus lectores a estos espacios creados en su obra narrativa, de tal manera que es muy difícil pensar en lugares como Comala, Macondo o Santa María, y no asociarlos inmediatamente a nombres como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti; del mismo modo la literatura ha inmortalizado a ciudades como Buenos Aires, que ha sido representada en múltiples ocasiones en los relatos de escritores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt o Manuel Puig, entre muchos otros. Este espacio narrativo, producto de la ficción o imagen de un referente real, es el reflejo de una época y de una visión de mundo para los escritores, el cual paulatinamente da forma a una tradición literaria. Aunque la formación, percepción y aceptación de una tradición literaria, sin duda es un tema con múltiples variables a considerar y puede desencadenar cierta polémica para la teoría y la crítica.

Un ejemplo de lo anterior en la literatura latinoamericana se presenta en Argentina, donde el establecimiento y la formación de una tradición literaria se ha visto enfrentada a posturas ideológicas opuestas, provocadas por conflictos históricos, políticos y sociales que han dividido al pensamiento argentino en la última época. Estas posturas se manifiestan a través de una perspectiva centralista y una perspectiva regional de la literatura. La perspectiva centralista tiene su núcleo ideológico y estético en la capital, Buenos Aires, y fun-

damenta su tradición en un pequeño número de escritores, formas, temas y vanguardias literarias; mientras que la perspectiva regional expande sus horizontes a toda la provincia argentina e integra diferentes formas de pensamiento y experiencias estéticas que toman como punto de partida a la identidad que el escritor tiene con su lugar de pertenencia (Fonsalido 1). En este sentido se destaca la voz del escritor, poeta y ensayista santafecino Juan José Saer, quien defendió a lo largo de su obra la importancia de la literatura regional.

Juan José Saer nace en 1937 en Serodino, provincia de Santa Fe; estudia literatura y cinematografía en la Universidad Nacional del Litoral, y forma parte de un grupo de intelectuales de la región al que se le conoció como *El Litoral*, por el vínculo directo o indirecto que tuvieron con el diario local del mismo nombre. En 1968 obtuvo una beca de la Alianza Francesa y se mudó a París, donde años más tarde impartió clases de literatura en la Universidad de Rennes. Saer permaneció el resto de su vida en París, viajando ocasionalmente a Argentina hasta el año 2005 cuando fallece. Su brillante obra literaria está formada por doce novelas, entre las que se encuentran: *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *Glosa*, *El entonado*, *La ocasión* y *La pesquisa*; cinco libros de cuentos: *En la zona*, *Palo y hueso*, *Unidad de lugar*, *La Mayor* y *Lugar*; una antología de poemas titulada *El Arte de narrar*; y un gran número de ensayos y estudios literarios, entre los que se destacan: *El concepto de Ficción* y *El río sin orillas*.

A pesar de que la mayor parte de su obra ensayística y literaria se produce en el extranjero, Saer formó un lazo indisoluble con la región del litoral argentino, que se puede apreciar en el planteamiento y desarrollo de tres principios intelectuales que determinaron su línea de trabajo: el ideológico, el estético y el poético. En relación al principio ideológico, Saer postula que el ser humano está determinado por su lugar de nacimiento, pero no por el hecho de adquirir una nacionalidad o una ciudadanía, sino por la visión de mundo que se va adquiriendo progresivamente a partir de la experiencia del espacio de pertenencia, es decir la convivencia social y la materialidad del entorno de crecimiento. Para Saer lo nacional representa una serie de abstracciones determinadas por un poder político; mientras que la identidad con un espacio de pertenencia propio es una experiencia individual que se realiza desde la infancia. El autor lo explica de la siguiente manera:

Lo nacional, separado de la experiencia individual, consiste en una serie de abstracciones propias del léxico de los poseedores. Es la traducción, en el plano ideológico, de una suma de intereses. Como todo absoluto, se autodetermina como valor supremo, ante el que deben inclinarse todos los otros. ¿Quién encarna lo nacional? El poder político. Las contradicciones más groseras pretenden siempre justificarse con el comodín de lo nacional.

Y sin embargo, estamos constituidos en gran parte por el lugar en que nacemos. Los primeros años del animalito humano son decisivos para su desarrollo ulterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son a partir de ese momento inseparables. Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo a donde quiera que vayan, la lengua le da a esa patria su sabor particular.⁵⁸ (Saer, *Juan* 9-10)

La lengua y la experiencia del espacio determinan nuestro sentido de lo real, nuestra patria interior; aquella que nos acompaña a donde quiera que vamos y que al final defendemos como propia. Esta idea de la identidad con el espacio es transformada por Saer en un principio estético en el acto de la escritura, en la que plantea que el escritor siempre escribe desde un lugar, el cual puede configurarse de diferentes maneras, ya que constituye un espacio simbólico donde el escritor siempre regresa a planear lo que escribe, puede tener una relación directa o indirecta con el autor y ser un espacio mimético de su realidad o una creación idealizada de su imaginación. Saer lo describe así:

El escritor escribe siempre desde un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar; porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo, y que impregna voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito. Ese lugar se escribe, por decir así, a través del escritor, modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos. Ese lugar no es, desde luego, el lugar *en* el que el escritor escribe sino, como queda dicho más arriba, el lugar *desde* el que escribe, ese lugar que lo acompaña dentro de sí dondequiera que vaya. Ese lugar no tiene nada que ver con la procedencia genérica que atribuyen los documentos de identidad, sino con los sitios reales en los que, por razones complejas, lo empírico constituye los modelos decisivos de lo imaginario. Lo exterior de ese lugar es a menudo secundario, del mismo modo que su representación directa. Lo exterior sería, más bien, la forma que adquiere las pulsiones, objetivándose para poder transformarse en símbolos. Podría decirse que en ese lugar desde el cual habla el escritor, en el que un fragmento de la historia transcurre, gracias al trabajo de la

⁵⁸ De "Razones".

escritura lo específicamente humano se manifiesta –lo invisible aparece, a través de la forma, a la luz del día.

Dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia. El remedo de lo externo de ese lugar, su imitación folklórica, su exaltación patrioter, no lo manifiestan sino que, muy por el contrario, contribuyen a ocultarlo. Por debajo de las capas espesas de la abstracción que recubren a las cosas, cada lugar es la forma empírica que asume el todo, una especie de punto de intersección en el que lo material y los símbolos se entrecruzan. Cuando un gran escritor escribe, lo hace siempre desde el paradigma de ese entrecruzamiento.⁵⁹ (Saer, *El concepto* 104-105)

El principio estético del espacio de la escritura, mencionado por Saer como el lugar desde donde el escritor escribe, es el lugar sobre el que él escribe, su lugar de la infancia y la región a partir de la cual construye su visión de mundo y de realidad, un espacio diegético que se ha convertido en el fundamento de su poética y que ha nombrado como “la zona”. En sus cuentos y novelas el término “la zona” es utilizado para representar la mimesis geográfica de una región del litoral argentino, constituida por un grupo de poblados ubicados al margen del río Paraná, entre los cuales se encuentran: Colastiné, Rincón, Boca del Tigre, La Guardia y “la ciudad”, denominación usada por Saer para referirse a la ciudad de Santa Fe, ya que esta nunca es mencionada por su nombre propio. La zona y la ciudad representan más que solo escenarios para sus relatos, son imágenes espaciales que reflejan su memoria y que constituyen un vínculo de identidad social entre el autor y su gente, y que además relata la microhistoria de una región que manifiesta su individualidad frente al historicismo oficial centralizado.

Desde su primer trabajo publicado, el libro de cuentos *En la zona* de 1961, Saer hace evidente su proyecto narrativo y lo que a la postre se convertiría en su poética, puesto que en el cuento “Algo se aproxima” uno de los personajes explica que, si se dedicara a la literatura escribiría acerca de una ciudad o de una región, para plasmar sus valores, creencias y sus acciones, y que dicha literatura de ciudad sería más real que una tradición literaria nacional, sería una tradición del espacio para el sujeto. Saer a través de su personaje explica:

Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irracional de esa misma ciudad. Es el espejo de sus creencias y de sus acciones y si él se alza contra ella no es que esté denunciando sus defectos sino equilibrándolos. Cómo te diría. En cierta medida, el mundo es el desarrollo de una conciencia. Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío. Quema la mirada. Hablando de la ciudad, decía. Me gusta imaginármelos. Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo. Envidia a la gente que no tiene imaginación: no necesita dar un paseo por el sistema solar para llegar a la esquina de su casa. Salen a la puerta de calle y ahí están: el buzón, el almacén con olor a yerba y queso fuerte, el paraíso o el algarrobo agonizando en junio. Nosotros tenemos que confrontarlos con nuestro propio mundo espiritual antes de admitirlos. Reconozco que esa simpleza es algo que no puede elegirse, pero la añoro: es que, dando una vuelta tan larga, antes de aprender a tocar las cosas, uno está donde se lo ha buscado: en el aire.⁶⁰ (Saer, *Cuentos* 517)

⁵⁹ De “Literatura y crisis argentina”.

⁶⁰ “Algo se aproxima”, de *En la zona*.

Por una parte, Saer plantea que la realidad del espacio latinoamericano se encuentra en las pequeñas comunidades y en su gente, por lo que la literatura regional forma una tradición más sólida que la tradición literaria nacional, la cual termina por simplificar o esbozar la historia literaria de un país entero. A partir del concepto de “la zona”, Saer desarrolla una imagen regional que se extiende hacia el pasado en novelas como: *El entenado* y *La ocasión*, ambientadas en los siglos XVI y XIX respectivamente, en donde se relatan episodios históricos, políticos y económicos que marcaron la identidad cultural de Santa Fe, como lo fueron los procesos de conquista, fundación, colonización y desarrollo urbano. En el resto de sus novelas y cuentos, Saer expone la problemática de la cotidianidad en “la ciudad” y “la zona”, y cómo a partir de ésta, sus personajes, un grupo de jóvenes intelectuales dedicados a la literatura, al periodismo y al arte, buscan encontrar el sentido de la vida enfrentándose a los conflictos políticos que desencadenó la guerra sucia y la dictadura militar que atormentó a todo el pueblo argentino.

Por otra parte, el planteamiento del espacio de pertenencia y la importancia de una tradición literaria regional propuestas por Saer se materializaron en la redacción de un estudio monográfico acerca del río de la Plata, que se tituló *El río sin orillas. Tratado imaginario*. En dicho estudio Saer realiza un recorrido histórico y geográfico acerca del río de la Plata, así como su relación con el descubrimiento y la formación política y cultural de Argentina. En su introducción Saer narra la perspectiva que tiene del río de la Plata vista desde el avión que lo lleva de regreso a Buenos Aires, después de una larga estancia en París, y hace una especial descripción cuando vuela sobre el litoral, el espacio que él considera como “su lugar”. Saer lo describe de esta forma:

Visto desde la altura, ese paisaje era el más austero, el más pobre del mundo –Darwin mismo, a quien casi nada dejaba de interesar, ya había escrito en 1832: “no hay grandeza ni belleza en

esta inmensa extensión de agua barrosa”–. Y sin embargo ese lugar chato y abandonado era para mí, mientras lo contemplaba, más mágico que Babilonia, más hirviente de hechos significativos que Roma o que Atenas, más colorido que Viena o Ámsterdam, más ensangrentado que Tebas o Jericó. *Era mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias*. Habiéndolo dejado por primera vez a los treinta y un años, después de más de quince de ausencia, el placer melancólico, no exento ni de euforia, ni de cólera ni de amargura, que me daba su contemplación, era un estado específico, una correspondencia entre lo interno y lo exterior, que ningún otro lugar del mundo podría darme. Como a toda relación tempestuosa, la ambivalencia la evocaba en claroscuro, alternando comedia y tragedia. *Signo, modo o cicatriz, lo arrastro y lo arrastraré conmigo dondequiera que vaya. Más todavía: aunque trate de sacudírmelo como a una carga demasiado pesada, en un desplante espectacular, o poco a poco y subrepticamente, en cualquier esquina del mundo, incluso en la más imprevisible, me estará esperando.*⁶¹ (Saer, *El río* 16-17)

Si bien *El río sin orillas* está dedicado a dar cuenta de la historia del río de la Plata, Saer utiliza las diferentes vertientes que tiene el río con otras regiones para introducir distintos pasajes biográficos e históricos que describen episodios tan particulares como los del pequeño pueblo de Serodino (lugar de nacimiento del escritor), hasta generalidades culturales tan amplias que construyen una visión de América Latina en el mundo, proponiendo también un diálogo con la tradición cultural europea, que de algún modo sigue influyendo en nuestros paradigmas literarios. Aunque el texto no está enfocado al río Paraná o a la zona del litoral argentino, Saer propone a través de su narrativa, distintos elementos de identidad dentro de estos espacios particulares; es decir, está consciente de su argentinidad y de los rasgos que le son comunes a todos los habitantes del país, pero considera que existen elementos dentro de cada región

⁶¹ El subrayado es mío.

que marcan la personalidad y visión de mundo de cada individuo, puesto que la historia política, económica y cultural es completamente distinta en cada una (143-158).

La idea de una identidad específica en cada región es analizada por Saer a partir de distintos factores, cómo lo son el contacto social con grupos indígenas, la agricultura, la ganadería, el desarrollo industrial, la educación, la riqueza y poder político de ciertos sectores de la población, el lenguaje coloquial, la literatura y sobre todo, el gran proceso de inmigración europeo ocurrido durante el siglo XIX (*El río* 162-175). Este planteamiento de identidad, y principalmente de fidelidad a una región o zona dentro del país, ya había sido planteado por Saer en el cuento “Discusión sobre el término la zona”, que trata sobre un diálogo entre dos personajes, Pichón Garay y Lalo Lescano, en el que Garay afirma que siempre se debe de ser fiel a una región, mientras que Lescano defiende que eso no es posible, puesto que para él no existe un límite geográfico, político, económico, racial o cultural que distinga claramente una región de otra. Los personajes de Saer hablan de la siguiente manera:

¿Dónde empieza la costa? En ninguna parte. No hay ningún punto preciso en el que se pueda decir que empieza la costa. Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno. Él, Lescano, está dispuesto a admitir ciertos hechos: la tierra es diferente, tiene otro color, y en tanto que en la pampa griega se siembran trigo, lino, alfalfa, en la costa, en cambio, pareciera que la tierra es más apta para el arroz, el algodón, el tabaco. Pero ¿cuál es el punto preciso en que se deja de sembrar trigo y se empieza a sembrar algodón? Étnicamente, la pampa gringa está compuesta más bien por extranjeros, italianos sobre todo, en tanto que en la costa predominan las familias criollas. ¿Pero acaso no hay italianos en la costa y criollos en la

pampa gringa? La pampa gringa es más fuerte desde el punto de vista económico, y sabemos con precisión que mientras ella esté más cerca de Córdoba, la costa en cambio limita con Entre Ríos y con Corrientes. Todo esto supone un principio de diferenciación, admitido. Pero ¿no existe también la posibilidad de definir la pampa gringa como una costa que está más lejos de Entre Ríos (la parte de la costa más alejada de Entre Ríos, digamos), una costa en la que por las características de la tierra se siembra más trigo que algodón? Yo admitiría que se trata de una región diferente si hubiese la posibilidad de marcar un límite con precisión, pero esa posibilidad no existe.⁶² (Saer, *Cuentos* 185)

La identidad y fidelidad a una zona que Saer desarrolla en este cuento, implica un sentido de pertenencia intangible e inverificable, que como el espacio de la escritura y la literatura regional, reside en cada individuo que la pone en práctica. Con su literatura Saer establece una discusión con la ideología tradicional del estado argentino que pretende homogeneizar y limitar el concepto de lo nacional que prima en gran parte de la literatura y la historia política, que en su momento se esforzó por no entender lo que el escritor tenía tan claro y que transmitió tan enérgicamente con su obra.

Para Saer la patria o el espacio de identidad se realizan a partir de una relación orgánica entre las experiencias vividas en la infancia, el lenguaje y la realidad sensorial de cada ser humano, no así de una determinación geográfica que otorga una nacionalidad. Esta relación orgánica entre el escritor y su espacio fue parte de su ideal literario, puesto que él considera que escribir acerca de una región o espacio específico crea una serie de relaciones de identidad entre el texto y el lector, así como entre el lugar de nacimiento y el individuo, como lo menciona a continuación:

En cuanto a la elección de un lugar, me parece interesante hablar de un lugar en específico. Me parece que eso crea un nuevo sistema de

⁶² “Discusión sobre el término zona”, en *La mayor*.

relaciones, un pequeño mundo que emerge a la “escena” literaria, si pudiéramos llamarla así, a la conciencia literaria, a la lectura. Yo me fui de aquí a los treinta y un años. Ya estaban tiradas las líneas. Además, yo mismo fui prisionero de las influencias que había recibido y al mismo tiempo fui prisionero de las cosas que iba escribiendo. En el sentido de que siempre me vi en la obligación de retomar cosas que había hecho, hacerlas diferentes, o tratar de decir mejor cosas que me parecía que no había dicho de forma adecuada la vez anterior.

Por último pienso que muchas regiones del mundo tienen su literatura. París tiene su literatura, el sur de los Estados Unidos tiene su literatura. Entonces ¿por qué el litoral argentino no puede tener una literatura? Me da lo mismo, quiero decir. Yo no creo que París sea

mejor que Santa Fe, no porque Santa Fe sea como París sino porque París no es tanto como lo pintan. Siempre digo que la realidad es democrática: los grandes problemas que a uno le interesan se reproducen en todos lados donde hay un ser humano, o dos seres humanos que entran en relación. (Piglia 68-69)

La construcción literaria de espacios como “la zona”, “la ciudad” y “el lugar” de Saer, marcan un referente para la literatura, y exponen cómo a partir de la obra de un solo escritor se puede formar una tradición regional, que se construye en las experiencias que nos hacen sentir plenamente humanos y que están enmarcadas en la identidad hacia un espacio que a través de la literatura puede ser pequeño e infinito a la vez.

REFERENCIAS

- Fonsalido, María Elena. “Sobre el concepto de “tradición literaria argentina” en los 90 (Piglia, Libertella, Saer)”, *Actas del IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2015. Web. <http://www.celarg.org/int/arch_public/fonsalido2015.pdf>.
- Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo / Ricardo Piglia - Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- Saer, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- _____. *El río sin orillas: tratado imaginario*. Madrid: Alianza, 1991.
- _____. *El concepto de ficción*. México, Planeta, 1997.
- _____. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

EL SACRIFICIO EN *OFICIO DE TINIEBLAS* (1962) DE ROSARIO CASTELLANOS

Jesús Abad Navarro Gálvez
Universidad de Sonora

El Oficio de Tinieblas es una ceremonia litúrgica católica celebrada el miércoles previo a los días de la Pasión de Cristo. Y la novela *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos está constituida por una cuaresma de capítulos que recuerdan, entre otras cosas, una de las escenas más representativas y relevantes de la Pasión de Cristo: la crucifixión, el sacrificio de un inocente. Por tanto, no es tan descabellado pensar en posibles relaciones entre la violencia y lo sagrado. Abonarle algo de pertinencia a esta lectura requeriría encontrar también en los diferentes niveles diegéticos de la novela episodios que respaldaran la aparición de la violencia y/o lo sagrado. O por lo menos, que a lo largo del mundo narrativo se respirara una atmósfera de violencia proyectada como una práctica mimética.

Desde la perspectiva ético-filosófica, la violencia es evidentemente un fenómeno negativo, una contrariedad a la voluntad de querer vivir en armonía y tolerancia. Desde esta perspectiva, afirma Juliana González, la libertad de vivir, si no exenta de violencia, al menos reducida a su mínima expresión, implica varias categorías que están fuertemente relacionadas con las consecuencias de asumir una actitud ante la vida con predominio de la razón. Segundo, desde una perspectiva epistemológico-literaria, aduce por su parte Pía Lara, la violencia puede ser repensada a través de múltiples orientaciones que generaría efectos morales en los lectores, con el objeto de que se tengan más elementos de juicio para futuros escenarios que pudieran

ser contrarrestados con información nueva. Y finalmente, desde una perspectiva histórico-epistemológica, la violencia es una institución que ilustra maneras de gobernar y explicar el mundo en el que se vive.

Desde una perspectiva histórico-epistemológica, en la literatura occidental y las etnografías de culturas no occidentalizadas la violencia aparece como un elemento insoslayable en el tejido social. Se ve en ella a un fenómeno que tiene sus propias reglas y sigue sus propios derroteros. En el mundo primitivo, describe René Girard, la violencia estaba íntimamente asociada a los rituales de sacrificio, como una de sus instituciones más importantes. Era un evento que mostraba no sólo el aspecto sagrado del ritual, sino también la cara criminal del fenómeno de la violencia en sí. Eran consideradas como dos caras de un mismo fenómeno. Incluso, el carácter criminal del sacrificio era muy parecido al del homicidio. De hecho se podía tomar uno por el otro. Este fácil intercambio mostraba una línea divisoria muy fina entre ambos, que el discurso religioso aprovechaba muy bien para ocultar las verdaderas relaciones que se establecían entre la violencia y lo sagrado.

Ahora bien, el argumento general de *Oficio de tinieblas* es el fracaso de Fernando Ulloa, un empleado de gobierno, quien intenta poner en práctica una política federal agraria de repartir tierras a los indígenas. Algo que parece tan normal y fácil de realizar, como es el aplicar la ley y las consecuencias de los logros obtenidos de la Revolución mexicana, no tiene éxito.

María del Carmen Millán se pregunta: “¿Por qué no puede hacerse efectiva la acción de la justicia? ¿Qué fuerzas luchan por el poder de la conciencia? ¿Qué papel juegan aquí los indios? ¿Qué maniobra diabólica transforma un acto de obediencia a la ley en labor subversiva contra el gobierno? (290). El escenario que rodea este intento es el conflicto, ya existente, entre los hacendados y/o coletos de Ciudad Real y los indígenas Chamulas. En el discurso de la novela, el conflicto inicia con la violación de una adolescente indígena, Marcela, por un hacendado caxlán, Leonardo Cifuentes. Ésta queda embarazada y concibe a Domingo, quien será la víctima de la crucifixión, del sacrificio. Es un escenario de enfrentamientos ya conocido e ilustrado por el choque de dos formas de ver el mundo, cuyo contacto o conflicto no ha encontrado desde siempre un oasis en la tolerancia.

Desde el punto de vista de los hacendados, la política agraria federal no es viable desde ningún ángulo posible. En primer lugar, atenta contra la imperante y aceptada desigualdad de derechos entre ellos y los indígenas, cosa imposible no sólo de aceptar, sino de concebir, ya que siempre ha sido de la misma manera. Hasta los mismos indígenas comparten esta situación y la aceptan con cierta sumisión positiva cuando se abandonan al paternalismo de los hacendados. Así le aconsejan los mayores al indígena Pedro González Winiktón, después de dejar de ser juez en Chamula: “-Haz lo que nosotros, tatik; no se puede estar lo mismo que los animales, sin amparo ni redil. Busca la sombra del patrón; él te ayuda en tiempos de la necesidad; él saca la cara por ti en los apuros” (51)⁶³. Por otro lado, las prácticas de la comunicación intercultural están tan sedimentadas que los patrones de comportamiento comunicativo se reducen a estructuras básicas de la lengua utilizadas para un entendimiento elemental y a ejercicios de traducción simultánea que enrarecen la comunicación y sólo favorece el cambio de códigos que suspende la com-

prensión entre las partes. Cuando Fernando Ulloa quiere aplacar a los indígenas porque hay sospechas de que los federales vienen en camino y que sólo les basta un pretexto para iniciar las hostilidades, Pedro González Winiktón no entiende del todo lo que le dicen en castellano: “Winiktón titubeó ante las palabras. No comprendía bien su significado y su prestigio padecería ante los demás si mostraba ignorancia. Dijo que éste era el momento de hacer uso de la fuerza” (304). Mucha de la incomunicación, y por tanto de la interpretación de los eventos narrativos, se ve afectada por esta incompetencia lingüística de ambos lados. Y como consecuencia de esto, las epistemologías de ambas culturales no se tocan casi. En la misma novela, la voz narrativa comparte ambas, dibujando cada una de ellas y construyendo sus identidades propias. Así pues, desde la mentalidad de los hacendados, compartir las tierras que poseen no es algo que suene a beneficio, ni siquiera político, ya no se diga económico.

A lo largo de la novela, en los episodios donde participan los indígenas, se respira en el ambiente una atmósfera de esencias y sustancias sagradas. Y como tal, los chamulas que participan en tal atmósfera responden de muy distintas maneras en un principio, y cada vez más lo hacen mimetizándose a la visión de Catalina, la ilol, intermediaria entre los chamulas y los dioses. Hay un reencuentro no sólo con el tiempo sino con el espacio sagrado, cuando a través de Catalina, se reactiva la cueva de Tzajal-hemel, lugar sagrado de sus dioses ancestrales que están representados por grandes piedras. Y en esta atmósfera religiosa ocurre la crucifixión de Domingo. El sacrificio adquiere una bifronte dimensión que ilustra las dos caras de la violencia, su naturaleza ambigua. Por un lado, se realiza la crucifixión como si fuera un sacrificio a los dioses, y por tanto sagrado:

Catalina seguía todos estos movimientos, estas prudentes e inútiles parálisis, con una extrema fascinación. Ahora sí, la muerte tomará pose-

⁶³ Todas las citas que posteriormente se hagan de la novela *Oficio de tinieblas* son tomadas de la cuarta reimpresión de la quinta edición de Joaquín Mortiz publicada en 1985.

sión de este cuerpo como la toman siempre los dioses: haciendo alarde de su poderío sobre un enemigo al que sometió en la lucha desigual, al que redujo por la fuerza, al que ha desgarrado hasta la última fibra sensible. (321)

Sin embargo, también se ejecuta como una reacción a la irrupción de los hacendados en el mundo indígena, y por consiguiente, como un acto profano:

Aquí llegamos todos al final de la cuerda con el ladino. Hemos padecido injusticia y persecuciones y adversidades. Quizá alguno de nuestros antepasados pecó y por eso nos fue exigido este tributo. Dimos lo que teníamos y saldamos la deuda. Pero el ladino quería más, siempre más. Nos ha secado los tuétanos en el trabajo; nos ha arrebatado nuestras posesiones; nos ha hecho adivinar las órdenes y los castigos en una lengua extranjera. Y nosotros soportábamos, sin protestas, el sufrimiento, porque ninguna señal nos indicaba que era suficiente.

Pero de pronto los dioses se manifiestan, las potencias oscuras se declaran. Y su voluntad es que nos igualemos con el ladino que se ensoberbecía con la posesión de su Cristo.

Ahora nosotros también tenemos un Cristo. (324)

Así pues, el sacrificio, en tanto fenómeno real, es violento, pero adquiere una dimensión sagrada, en tanto es la sangre de un inocente que es requerido por los dioses para que sea derramada. Es una violencia sagrada sobre una víctima para responder a la violencia padecida por los hacendados: “Sólo es posible engañar la violencia en la medida de que no se le prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca” (Girard 12). Es una paráfrasis escolástica que alude al fenómeno de la violencia como aparece en la visión que tiene Catalina cuando elige a Domingo para que sea sacrificado.

Desde la perspectiva ético-filosófica, la violencia es evidentemente un fenómeno negativo, una contrariedad a la voluntad de querer vivir en armonía y tolerancia. Sin embargo, varios autores coinciden en que la violencia tiene otra cara que la hace paradójica, am-

bigua. Es decir, hay razones para pensar que tiene rasgos positivos. La violencia existe, está presente en la cotidianidad de nuestras vidas. La destrucción que ella implica es una clase de fuerza y de negación que debe ser reconsiderada, ya sea para contravenirla o incluirla como parte de una fenomenología integral de la naturaleza del ser humano, aunque esto último de alguna manera implicara una formulación filosófica sobre el mal, como de hecho lo hacen autores como Michel Mafessoli.

En la novela, la violencia se palpa. Los relatos sagrados de los Chamulas la incluyen:

Y estos hombres vinieron como de otro mundo. Llevaban el sol en la cara y hablaban lengua alta, lengua que sobrecoge el corazón de quien escucha. Idioma, no como el tzotzil que se dice también en sueños, sino férreo instrumento de señorío, arma de conquista, punta del látigo de la ley. Porque ¿cómo, sino en castilla, se pronuncia la orden y se declara la sentencia? ¿Y cómo amonestar y cómo premiar sino en castilla? (...) Pero tampoco los recién venidos entendieron cabalmente el enigma de las ovejas petrificadas. Comprendían sólo el mandato que obliga a trabajar. Y ellos con la cabeza y los indios con las manos, dieron principio a la construcción de un templo. (9, 10)

La violencia también es un precio que se debe de pagar por las peticiones que los chamulas hacen a los dioses durante sus principales fiestas religiosas para mejores cosechas y bienes para la comunidad: “La cuaresma es el tiempo de las propiciaciones. Los santos abandonan la sombra de su nicho, el resguardo de su altar y salen, en hombros de sus mayordomos, a la mitad de la plaza. Allí piden alimentos, salud, vida. Y ofrecen, a cambio, sacrificios (311). La instauración de las reglas del juego entre indios y blancos y sobre todo las características del lugar que será el centro de las acciones de la novela. Así describe la voz narrativa el lugar: “Este lugar es el centro. A él se arriman los tres barrios de Chamula, cabecera de municipio, pueblo de función religiosa y política, ciudad ceremonial” (10). Es una descripción de los ingredientes exactos que nutrirán las escenas de la novela *Oficio de tinieblas*.

Y hay muchos otros eventos más que contribuyen a esta atmósfera de violencia en la novela. El amante que mata al esposo y se casa con la viuda impide la reconstrucción de una nueva familia. La viuda que alimenta a su hija con la leche de una indígena que es obligada a dejar de lactar a su hija y no poder hacer nada mientras se le muere, y terminar siendo la sirvienta de la viuda. Sacerdotes que discriminan a los indígenas y después mueren a manos de indígenas sublevados. La violencia discursiva que se practica tanto por indígenas como por ladinos a la hora de hacer las traducciones del castellano al tzotzil o viceversa. Políticas federales impuestas en contextos desfavorables, e incluso la violencia mutua y aceptada entre los amantes Leonardo Cienfuegos y Julia Acevedo, esposa de quien intenta ayudar a implementar la política federal de entregar la tierra a los indígenas, entre muchos otros escenarios que pueblan la novela con ejemplos de violencia, por no mencionar la crucifixión.

Traer a colación la función de la violencia en sociedades primitivas no es gratuito, si se piensa en la variante epistemológica que respalda este pensamiento, la cual tiene muchos puntos de contacto con sociedades consideradas tradicionales, no occidentalizadas, cuyos sistemas de vida no han experimentado la velocidad de los tiempos modernos, o que se han resistido en cierta medida a tales cambios. Con esto me refiero a aspectos del pensamiento mítico, oral, tradicional que todavía practican muchas comunidades indígenas, y que residen en muchas de las sociedades latinoamericanas, las cuales, desde una política de Estado, han interactuado de muy diversas maneras con aquéllas dependiendo de la política de Estado imperante, llegando incluso a ignorarlas por completo, como si no pertenecieran al país donde residen. Y podría pensarse que hay mucho de razón cuando se afirma que estas comunidades indígenas no obedecen muchas veces las políticas de Estado. Pero también habría que pensar, como lo hacen Luis Villoro y Fernando Salmerón, que esta exclusión impide denominar *nación* a los lugares donde residen estas comunidades, sino más bien *Estados*, estrictamente hablando, los cuales intentan imponer sus políticas hegemónicas en todo el territorio.

En el mundo narrativo de la novela, existe un escenario análogo al anteriormente señalado, el cual provoca el enfrentamiento de dos formas de pensamiento protagonizadas por los personajes de Leonardo Cifuentes, quien encabeza a los hacendados, y Catalina, la indígena que cumple la función de ilol. Todos estos eventos tienen su clímax durante las celebraciones de la Cuaresma, festividades insoslayables para los chamulas, en la cual realizan la crucifixión. En este escenario, el sacrificio podía haber cumplido la función de calmar la atmósfera de violencia de la vida cotidiana, y cada vez más aguda por la coyuntura de la esperanza de recuperar sus tierras. De igual manera que en las sociedades primitivas, cuando no era posible satisfacer los deseos de venganza con el culpable, el origen de la violencia, se buscaba una víctima de recambio, alguien que sustituyera al culpable para poder calmar los ánimos de violencia. Hubo en aquellas comunidades, argumenta Girard, algunas que usaban animales como víctimas de recambio, y escogían aquellos que poseían más características humanizadas, con el fin de engañar a la violencia para evitar una escalada interminable de derramamiento de sangre. Pero algunas otras veces se elegían a seres humanos como víctimas de recambio. Esto, al mismo tiempo, acusaba la eliminación de una dimensión moral, ya que la víctima era inocente. No era al culpable del crimen a quien se da muerte para purificar la situación de violencia, sino a una víctima inocente. Ésta era precisamente una característica evidente en Domingo, el hijo de Marcela y Leonardo Cifuentes. Pero además, públicamente se convierte en el chivo expiatorio a quien se dirigen todas las miradas, a quien se le ha encontrado el estigma que lo diferencia de los demás: “el que nació cuando el eclipse”.

El engaño del que tiene que ser objeto la violencia ilustra el tipo de alimento y la forma de ingerirlo. Hay dos tipos de alimento: el culpable y una víctima inocente. El primero sería el alimento más sano para nutrir a la violencia, pero reproduciría una escalada interminable de represalias que sólo la haría más fuerte. La víctima inocente le causa indigestión, y se necesita indigestar a la violencia para impedir

su reproducción. Y la forma de ingerirlo tiene que ver con una atmósfera de *pietas* que de sagrado tenía el sacrificio. En *Oficio de tinieblas*, la voz narrativa hablando de Domingo lo ubica en esta atmósfera:

Su destino había permanecido oculto detrás de la humildad de su condición y la rutina de las tareas cotidianas. Pero hoy se pone de manifiesto, ante la cara de la tribu, porque una ilol, una mujer que ha parido dioses, lo alza en brazos y pronuncia las palabras que ungen a los elegidos. (318)

Por eso, en las comunidades primitivas, el ritual siempre era desarrollado por un sacrificador y una divinidad a la que se obedecía, pero de quien poco o nada se sabía, ya que permanecía en el misterio; era sagrada, era un dios. No obstante esta ignorancia de mucho del ritual del sacrificio, tenía sus efectos positivos en la comunidad, calmando las tensiones internas, aplacando rencores y anestesiando rivalidades, porque era la misma comunidad la que mediante el sacrificio se respondía a sí misma, se satisfacía a sí misma. En la novela, todos aceptan realizar el sacrificio de Domingo, y como consecuencia congruente obtener los beneficios propios de la comunidad que ha tomado una decisión positiva: “Los mayordomos reconocen a la víctima que propiciará su rescate y se acercan para depositar las ofrendas de gratitud” (318). Se esperaba que en el marco de un sacrificio ritual la crucifixión de Domingo, una víctima inocente, calmara las tensiones orientadas a desatar la violencia. Recuérdese, más arriba, cómo en general se acepta el sacrificio como un pago que se tiene que realizar por todas las peticiones que hacen los chamulas a sus dioses. Sin embargo, el sacrificio no cumple la función de detener la escalada de violencia, por más que la voz narrativa se focalice en los indígenas chamulas y crean que están sacrificando a un inocente: “Derramarán la sangre de un inocente y los que la beban han de levantarse llenos de ímpetu” (318). En la misma expresión, se evidencia que hay un llamado a una escalada de violencia.

Hay una crisis sacrificial. La escalada de violencia se desata porque la víctima ha perdi-

do su calidad de sagrado, porque ha dejado de tener la apariencia de los sujetos a quienes se suponía habría de substituir: “Catalina lo mira con dureza, fijamente. ¿Quién es este extraño que ella ha entregado como complemento natural a la Cruz? El bastardo de un caxlán de Jobel; la deshonra de una muchacha de su raza” (319). La apariencia ha dejado de ser tal para convertirse en el origen de la violencia, un caxlán. El sacrificio se anega de crimen y pierde lo sagrado. En otras palabras, los Chamulas ven en Domingo el alimento que nutrirá la violencia para reproducirla. Domingo no los indigesta; más bien los nutre y los levanta llenos de ímpetu. La escalada de violencia se vuelve mimética y los hace creer inmortales e iguales a los ladinos. Así lo creyeron unos Chamulas que visitaron durante la sublevación a un viejo hacendado en silla de ruedas:

Uno de los indios contestó que ya no iban a permitir que ningún ladino les hablara de ese modo, puesto que ahora eran iguales. Ante la risa burlona del viejo añadió el argumento irrefutable: que los Chamulas tenían un Cristo propio y que habían escuchado la promesa de que no iban a morir. —¿Vamos haciendo la prueba? — preguntó el viejo (...) Entonces se llevó el rifle a la cara y dirigió la boca al corazón del indio. El estruendo, la nube de pólvora suscitados por el disparo, hizo retroceder a los chamulas mientras su compañero se desplomaba...Hasta los más obtusos se daban cuenta de que ya no era posible retroceder, de que era necesario seguir adelante, aunque no contasen con el auxilio de la invulnerabilidad. (330-331)

A manera de conclusión, se podría decir que el sacrificio de Domingo en la crucifixión desata la violencia porque no se mantuvo la apariencia entre éste y los seres a los cuales iba a substituir. En el momento del sacrificio la dimensión sagrada de víctima inocente no alcanza y el ritual deja ver el lado criminal del sacrificio. Se esfuma la atmósfera de *pietas*, indispensable para experimentar lo sagrado del sacrificio. Y termino con una cita de René Girard que apunta a los aspectos antes mencionados de la crisis sacrificial: “En este caso el desfase se produce en el sentido de *de-*

masiado o en el de *insuficiente*, y llevará, a fin de cuentas, a unas consecuencias idénticas. La eliminación de la violencia no se produce; los conflictos se multiplican, el peligro de las reacciones en cadena aumenta” (46). Cabría finalmente preguntarse si esta reacción mimética de la violencia no sea un fenómeno que tenga que ser estudiado en el preciso lugar en que se pierde la atmósfera de *pietas* convirtiendo a la violencia en un crimen, tal como ciertos autores aducen de las comunidades primitivas o como puede ser leído el sacrificio en la crucifixión de Domingo en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos. Tal vez se

tendría que echar mano de la religión en tanto pensamiento y no como institución, como una perspectiva que podría arrojar luz sobre el fenómeno de la violencia. Esta última observación implica de alguna manera retomar algo de la postura ético-epistemológica desde la cual se pretende que los encuentros entre sujetos diferentes se den en una atmósfera de tolerancia y racionalidad. Pensar en la religión en tanto pensamiento implica pensar en la epistemología de las comunidades, indígenas las cuales tienen predominantemente como rectoras de sus patrones de comportamiento social.

REFERENCIAS

- Castellanos, Rosario. *Oficio de tinieblas*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2005.
- González, Juliana. “Las razones éticas contra la violencia.” *El poder de eros: fundamentos y valores de ética y bioética*. México: Paidós/UNAM, 2000. 133-141.
- Maffesoli, Michel. “Pequeña epistemología del mal.” *La tajada del diablo: compendio de subversión posmoderna*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: Siglo XXI, 2005. 51-70.
- Pía Lara, María. *Narrar el mal: teorías posmetafísicas del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa, 2009. 51-78.
- Salmerón, Fernando. *Diversidad cultural y tolerancia*. México: Paidós, 1998.
- Villoro, Luis. *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidós, 1998.

LECTURA Y ESCRITURA CREATIVA: UNA PEDAGOGÍA DE LA SEDUCCIÓN

Carolina Peña
Fundación Universitaria Los Libertadores

LEER Y ESCRIBIR:

PRÁCTICAS COTIDIANAS PERMANENTES

De acuerdo con la perspectiva autobiográfica de la literatura que plantea Luz Mary Giraldo, el ejercicio de leer y escribir son actividades que apuntan a la resolución de preguntas personales, que a su vez son parte de un cuestionamiento colectivo. “La escritura y la lectura son formas peculiares de autobiografía: nos escribimos a nosotros mismos, o nos leemos a nosotros mismos en los textos que nos apelan y que nos permiten el placer de crear” (Giraldo, 2001, p. 84). Desde esta óptica, los procesos de lectura y escritura son complejas búsquedas internas y externas, que dan cuenta del misterio individual de los sujetos y de las complejas maneras en que las relaciones humanas ocurren.

Además de tener en cuenta los aportes de la literatura autobiográfica, en este proyecto la pedagogía es un componente fundamental para generar espacios para la creación, la reflexión y la elaboración de proyectos colectivos. La seducción que emerge del goce estético, cuando se lee o se escribe un texto que atraviesa las fibras de la razón, es necesaria para despertar el placer por el descubrimiento individual y por el tejido colectivo a través de la palabra.

Esta propuesta tiene como objetivo socializar un proceso que promueve las prácticas de lectura y escritura reflexiva, a partir de la ejecución de ejercicios performativos en espacios abiertos.

LEER Y ESCRIBIR CUERPOS

El ser humano es un cuerpo, es un mapa, es un texto leíble y cada una de sus acciones son decisiones conscientes o inconscientes, que determinan la escritura o materialización de los eventos. Al considerar la relación vida-literatura, el rol y la importancia del cuerpo es considerado indispensable en los procesos de lectura y escritura “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas” (Barthes, 2004, p. 29). Teniendo en cuenta la relación cuerpo-vida-literatura, cada cuerpo visible es un libro en permanente proceso de escritura. Entre los cuerpos humanos hay una serie de rasgos generales que los hace parecidos, pero no idénticos.

Cada una de las acciones, palabras, pensamientos, sentimientos y desplazamientos escriben de manera simultánea el libro/cuerpo propio, cuerpo del otro y cuerpo del lugar. Cada movimiento altera la escritura del propio y de los otros cuerpos.

“El cuerpo es matriz de la escritura”. (Guerra, 1994, p. 154), en su interior se originan y se desarrollan los procesos de pensamiento, los procesos creativos, las rutas de imaginación y los mapas emocionales. Los lugares son textos abiertos, visibles, siempre dispuestos a ser observados y recorridos con detalle. Se escriben permanentemente con las trayectorias que trazan los objetos y los cuerpos. Cada una de las composiciones corporales lleva dentro de sí un universo complejo y en sus cuerpos, en sus formas, tamaños, colores, gestos, movimientos, ritmos y posturas, hay un universo subterráneo que se manifiesta.

El proyecto está estructurado con base en las siguientes líneas de trabajo:

- Procesos de Lectura y Escritura en Literatura
- La Pedagogía crítica y la articulación entre comunidad académica y la comunidad local.
- El cuerpo en Intervenciones Literarias

Teniendo en cuenta el valor del cuerpo en un proceso de escritura autobiográfico, dentro de la construcción de una pedagogía crítica y de la reflexión de los cuerpos que componen el presente, el performance es un referente importante que permitió ampliar el alcance de la propuesta.

PERFORMANCE: NARRACIONES CORPORALES

Como arte de acción, el performance es un movimiento artístico de origen francés. Las primeras expresiones del arte como acción, se encuentran en las deambulaciones iniciales que organizaron los poetas dadaístas en París, en 1924.



Fig. 1. Dadaístas, 1924. Deambulación.

En esta época, las reflexiones de los poetas dadaístas apuntaban a negar la separación existente entre el artista y el producto estético; para ellos, la acción de caminar en los lugares ya era una acción artística, que no necesitaba ser reducida a la producción de un objeto. Esta mirada hizo de la acción de intervenir los lugares una acción política. A través del vagabundeo “descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen aquella experiencia como una “deambulación”, una especie de es-

critura automática en espacio real, capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad” (Careri, 2002, p. 22). Resistiéndose a los productos artísticos, desearon ser arrastrados por el ambiente y encontraron que el andar impregnaba en ellos la experiencia del arte mismo.

Después de los dadaístas, alrededor de los años 50, el grupo Internacional Situacionista “reconoce en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta de anti-arte y lo asume como un medio estético-político” (Careri, 2002, p. 90). El grupo adoptó varios de los principios surrealistas y se encargó de mejorar su práctica, planeó los recorridos, programó un objetivo y luego recreó de manera visual y escrita la experiencia con la representación visual de su movimiento.

En el manifiesto situacionista, Guy Debord (1958) escribió que “El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión” (p. 3). La deriva traspasa los flujos, los nudos que se crean en los lugares, los remolinos que arrastran a la gente, que la envuelve en recorridos circulares, repetitivos e ininterrumpidos. Para los situacionistas el secreto de un deambular logrado es intervenir un lugar, desplazarse ampliamente, apropiarse de él y explorarlo hasta agotarlo

Son necesarios los cuerpos, los lugares, el tiempo y los movimientos para que la vida se mantenga. Entre los años 60 y 70, el performance se fortalece en Estados Unidos; los artistas y activistas de esta época mantienen el tinte político inicial que plantearon los dadaístas. Individual o colectivamente, los artistas intervienen los espacios de la ciudad con acciones y escrituras que se oponen a la guerra, la discriminación racial y la desigualdad de género.

Dentro de las características del performance están su carácter efímero y ritual. El desplazamiento sobre los lugares y el uso que se hace de los objetos es profundamente simbólico. Igualmente, la carga ideológica y emocional del artista, se manifiesta a través de las acciones y las reacciones de su cuerpo, en conjunción con las reacciones de los cuerpos de los espectadores. El conjunto de elementos de

un performance son acciones que parten del sentir, pensar y actuar del artista y se manifiestan en su cuerpo presente y expuesto.

En 1964, Yoko Ono, la artista norteamericana de origen japonés, realiza su obra *Cut Piece*. En esta acción ella viste un elegante atuendo y sostiene unas tijeras en la mano, sube a un escenario y tras ella, cada uno de los asistentes sube para cortar una pieza de su vestido. Su performance trabaja la relación entre confianza, cuerpo y desnudez. El cuidado a un cuerpo que se entrega plenamente.



Fig. 2. *Cut piece* (performance).

Debido a su intensa exploración, Marina Abramovic, es considerada una de las artistas más reconocidas en el campo del performance. Desde los años 70 ha realizado una gran lista de obras a partir de su cuerpo, su vida y la exploración extrema de sus posibilidades físicas, mentales y emocionales.

En 1980, Marina Abramovic y su compañero Uley realizan un performance llamado *Rest energy*. En esta acción, él y ella se ubican en un extremo de un salón, acompañados por un grupo de espectadores. Durante la acción en pareja, Uley sostiene un arco y una flecha que apunta a Marina. Por varias horas experimentan el límite, el equilibrio perfecto de su fuerza y la confianza absoluta en el otro.

María Teresa Hincapié (1956-2008) es considerada la primera artista colombiana que hace performance. Hincapié fue una artista local que revolucionó las formas de hacer arte en Colombia con obras como *La Vitrina* y *Una cosa es una cosa*. En *Una cosa es una cosa*, la

artista llevó todos los objetos de su casa al salón nacional de artistas de Bogotá e hizo una composición con ellos en el espacio, con el objetivo de despertar reflexiones sobre la relación vida-objetos.



Fig. 3. Abramovic, 1980. *Rest Energy* (Performance).

En su acción cuestiona la acumulación, la presencia masiva de los objetos y la fuerza simbólica de las cosas en la permanente construcción de sentido. Su trabajo involucra el cuerpo, los objetos, la intervención de los lugares y el tiempo efímero de la acción.



Fig.4. Hincapié, 1990. *Una cosa es una cosa* (performance).

PEDAGOGÍAS SEDUCTORAS

Teniendo en cuenta los aportes de los pensadores latinoamericanos Paulo Freire y Francisco Varela, dentro del presente proceso de investigación, se ha adoptado el término *Pedagogías Seductoras*, para hacer referencia a una pedagogía que, a partir de la práctica de la lectura y la escritura creativa, invita a pensar, sentir y actuar en concordancia con el cuerpo y la vida, a permitirse ser seducido por la vida misma; esta pedagogía incita a experimentar la seducción de los instantes y las personas que los construyen, los cuerpos, los escenarios naturales, las transformaciones, las ideas en gestación y las emociones.

El reto del semillero de investigación ha sido reunir la comunidad para alcanzar objetivos comunes: generar experiencias, intercambiar historias y saberes, reflexionar, construir oportunidades para aprender, transformarse en comunidad y al mismo tiempo transformar el contexto. Se ha tomado la propuesta del pedagogo Paulo Freire con la *pedagogía crítica* porque apunta a “Un pensar crítico, a través del cual los hombres se descubren en situación”. (Freire, 1994, p. 131).

Desde este punto de vista, los procesos en la escuela y en la academia son importantes para lograr transformaciones sociales, para dar apertura a caminos que conduzcan a la conciencia colectiva, la recuperación de la voz propia, el conocimiento de sí mismo y de la historia del territorio. En ese caso, la educación es un campo de acción amplio, con puertas cuyas salidas conducen a una nueva ventana abierta.

La pedagogía de la literatura, en conjunción con los movimientos de la cotidianidad que caracterizan los territorios, persigue procesos sólidos de reflexión, a partir de acciones concretas de individuos y comunidades, para alcanzar transformaciones importantes que aporten bienestar y esperanza a las comunidades.

En *De Cuerpo Presente* (1997), el chileno Francisco Varela, habla de la inminente relación entre el cuerpo, los procesos cognitivos y las emociones. A partir de su acercamiento y profundo estudio de las filosofías orientales, encontró coherencia entre las posturas filosóficas de estas culturas y los estilos de vida que

suscitaban. En *De Cuerpo Presente* (1997) el autor hace explícita la importancia del hallazgo de estas corrientes filosóficas en la transformación de su vida y en el giro de sus posturas frente al conocimiento. A partir de este encuentro, se interesó por estudiar los procesos cognitivos a partir de una estrategia que llamó *Presencia Plena-Conciencia Abierta*. Si hay plena conciencia del lugar, las acciones, los pensamientos y las emociones, se activan circuitos, se fortalecen no sólo procesos de evolución propios, sino que se aceleran las transformaciones sociales.

La *presencia plena* es una construcción que requiere una búsqueda permanente, en donde las verdades son relativas y donde existe un eterno cuestionamiento de las cosas que parecen estables, de las ideas y de las doctrinas que se adoptan como rígidas e inamovibles. Donde indagar, abrir camino y transitar por pasajes desconocidos, resulta necesario para entender las heridas colectivas e históricas, para luego actuar con decisión con el propósito de subsanarlas.

De esta manera, para que la academia aporte a la construcción de las comunidades, tiene que pensarse a sí misma como un cuerpo transformable y transformador; así mismo, para que los docentes aporten a la construcción del bienestar social, necesitan construir un bienestar propio. Paulo Freire lo llama “Pedagogía Crítica”, una pedagogía que se piensa a sí misma, de manera individual y colectiva, pero que más allá de pensarse actúa por el bienestar individual y el grupal. “Si el hombre es praxis, no puede reducirse a simple espectador u objeto, sino como un ser que opera y operando transforma el mundo en el que vive y con el que vive” (Freire, 1984, p. 134)

La pedagogía crítica de Freire es una teoría de educación que reconoce la subjetividad, busca potenciar el pensamiento crítico y crea pautas liberadoras tanto a nivel individual como colectivo. “La pedagogía crítica tiene componentes éticos, políticos, metodológicos, y vitaliza al hombre como sujeto dentro del proceso” (Freire, 1994, p. 45). Pone en tela de juicio los diferentes sistemas considerados verdaderos e inamovibles que estructuran la sociedad y los individuos. Es un espacio de duda necesario para el paso de la acción para la

transformación. En palabras de Freire (1994), los pedagogos críticos son considerados:

“Seres históricos, como seres más allá de sí mismos, como seres a quienes la inmovilidad amenaza de muerte; para quienes el mirar atrás no debe ser una forma nostálgica de querer volver sino una mejor manera de conocer lo que está haciendo, para construir mejor el futuro”. (p.93)

A partir de prácticas de lectura de la literatura y de la escritura creativa, las pedagogías seductoras invitan a identificar las estrategias de seducción que permean la vida cotidiana y permiten que se mantenga reflexión, el emprendimiento, la imaginación, la capacidad de asombro, el amor, la fuerza y la pasión transformadora. Las pedagogías seductoras son plurales, móviles, inagotables, experimentales, experienciales, individuales, colectivas, estéticas, naturales, mentales, espirituales y corporales. Se involucran en el cuerpo del campo, la ciudad, de la calle, del barrio, del niño, de la mujer, del hombre y de los abuelos.

F.A.Q. LETRAS SEMILLERO: ESTRATEGIAS DE SEDUCCIÓN

El grupo se reúne semanalmente y a partir de un consenso selecciona un tema, profundiza en la lectura de textos literarios relacionados con el tema elegido, escribe y socializa. El segundo momento es la planeación de una actividad que reúna el tema trabajado en grupo, la lectura de la literatura y un momento de escritura para la comunidad. En el proceso de planeación se realizan unas pautas publicitarias que se extienden en los espacios físicos de la universidad, en los lugares más transitados de la ciudad y en las redes sociales.

Cuando el lugar, la fecha, el tema y las actividades para convocar el mayor número de personas, se realiza un estudio del lugar y de las estrategias estéticas para intervenir el espacio. Es decir, se busca transformar un espacio convencional con estrategias como la música, los invitados especiales, los colores, los posters, el vestuario y otros objetos que estén relacionados con el tema elegido.

Durante el evento se busca contagiar al mayor número de personas, cada uno de los inte-

grantes tiene un rol específico para garantizar el éxito de la actividad, se realiza un registro audiovisual para evidenciar los alcances del proyecto y para hacer la evaluación correspondiente. Hasta ahora el semillero ha organizado y ejecutado los siguientes proyectos:

JORNADA DE LITERATURA Y EROTISMO

Autores seleccionados: Anais Nin, Henry Miller, Helen Cixous, Marguerite Duras. Héctor Abad Faciolince.

Para publicitar la jornada se ubicaron frases eróticas en varios sectores de la universidad. El día de la jornada se instalaron poemas y fragmentos a manera de tendedero de ropas en una de las plazas de la universidad. Para dar inicio a la jornada se realizó una lectura en voz alta de poesía, se ambientó con música, se adecuó una sala de literatura erótica. Los visitantes tomaban uno de los textos y buscaban un lugar en la sala para disfrutar su lectura.

Luego de una hora de lectura en voz alta, el ejercicio de escritura, en el que los asistentes recibían un pliego de papel y marcadores. En parejas, trazaban la silueta del cuerpo del otro y dentro del cuerpo escribían para dar respuesta a algunas de las siguientes preguntas: ¿Qué te seduce? ¿Cuál es tu mejor estrategia de seducción? ¿A qué sabe la piel del otro? ¿Qué tipo de sonidos, palabras o ritmos te conducen a la ensoñación, la fantasía y el deseo? ¿Qué tipo de placer experimentas en la lectura de un texto que disfrutas? ¿Cómo reacciona tu cuerpo ante lecturas que lo atraen y lo incitan a soñar? Luego de compartir algunos de los textos, concluyó con éxito la primera jornada de lectura y escritura creativa del semillero de investigación F.A.Q, Letras.

JORNADA DE CORRESPONDENCIA CLANDESTINA

Selección de cartas de: Frida Khalo, Diego Rivera, Jean Paul Sartre, Simon de Bouvair, Henry Miller y Anais Nin.

Esta jornada fue organizada con el fin de activar canales de comunicación entre la comunidad universitaria. Fue inevitable identificar la distancia y el silencio dentro y fuera de las aulas, así que el objetivo fue encontrar una estrategia para activar espacios de comunicación auténtica en la universidad.

Como actividades previas a la segunda jornada se imprimieron estampillas con el logo del semillero y se construyeron cubículos para escritura de cartas. Bajo el nombre de cartas sonoras, se hizo una selección de correspondencia entre escritores y se invitaron distintas personas de la universidad para leerlas y grabarlas con su voz. También, se invitó al Club de Lectura de la ciudad de Girardot y al escritor colombiano Juan Carlos Arboleda para conversar sobre su trabajo literario *El Epistolario Perdido*.

El día de la jornada de Correspondencia Clandestina se dio inicio al evento con una carta dirigida a los asistentes, se escucharon las cartas sonoras y se leyeron cartas de escritores seleccionados. Luego, la directora del club de lectura de Girardot Bárbara León compartió el proceso de conformación, habló de la importancia de la lectura y de las diferentes actividades que realizan en la ciudad. Inmediatamente después, el escritor Juan Carlos Arboleda presentó *El Epistolario Perdido*, basado en la leyenda del amor medieval entre ABELARDO y ELOÍSA, ganador en el 2003 del premio distrital de cultura. Como etapa final de la jornada, los asistentes pasaron a los cubículos y escribieron sus propias cartas clandestinas, las cuales fueron entregadas por el equipo del semillero.

CAFÉ NÓMADA APETITOS LITERARIOS

Autores seleccionados: Charles Baudelaire, André Breton, Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Alejandra Pizarnik, Gonzalo Bernal.

El café nómada fue organizado con el objetivo de generar espacios de encuentro y de diálogo alrededor de la literatura, la música, la poesía y la pintura. Para alcanzar el propósito fue diseñado un Café que facilitara el encuentro, el diálogo y el goce. Para el Café Nómada, se organizó un menú poético, músicos, escritores y pintores fueron invitados. Para realizar el montaje fue necesario encontrar: elementos físicos para el café como mesas, sillas, cafeteras etc., libros y textos literarios.

El día de evento el café Nómada comenzó con música en vivo. Los estudiantes del semi-

llero recibían a los visitantes y atendían sus pedidos; cada una de las bebidas estaba acompañada por un texto literario que disfrutaban mientras escuchaban música y tomaban su pedido. En la jornada intervinieron estudiantes con lecturas de textos propios, con un show de clown y una de las integrantes del semillero empezó una ilustración que al final del evento compartió; fue un ejercicio de ilustración en vivo. Como cierre, el escritor Gonzalo Bernal presentó el libro *El Manual del Nímiardismo*, compartió el proceso de la escritura de su texto y habló de su relación con la escritura y la literatura.

HOMENAJE A ESCRITORAS LATINOAMERICANAS FRAG-MENTARIO. Periódico estudiantil.

Escritoras: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Piedad Bonnett, Gioconda Belli, Blanca Varela y María Mercedes Carranza.

Para acompañar los eventos de la universidad que se realizaron para celebrar el día de la mujer, el semillero de investigación hizo un homenaje a las escritoras latinoamericanas. Para la cual hizo una investigación de biografías y textos y una convocatoria a las mujeres de la universidad para participar del homenaje. Las mujeres se reunieron en una de las plazas de la universidad, hicieron un recorrido por senderos, canchas, corredores y salones de clase con fotografías de las escrituras, realizando una lectura de poesía en movimiento. El rastro del recorrido quedó marcado con un camino de pétalos de rosas, y con el rojo de las fresas que las mujeres participantes mordían y compartían con las personas sorprendidas por el evento.

El recorrido de las mujeres fue respaldado por un integrante del semillero quien se desplazaba por la universidad en bicicleta y tenía en su canasta varias ediciones de uno de los más recientes trabajos del semillero: el periódico estudiantil FRAG-MENTARIO. Así, con el homenaje a las escritoras latinoamericanas fue el lanzamiento del periódico estudiantil, creado como espacio de expresión para estudiantes, docentes y como medio informativo de las situaciones de la universidad y de la ciudad.

EXTENSIÓN A LA COMUNIDAD
PRIMER ENCUENTRO ARTÍSTICO Y CULTURAL
DEL ALTO MAGDALENA

Taller: danza para el adulto mayor.

El 1er Encuentro Artístico y Cultural del Alto Magdalena se llevó a cabo los días 18, 19 y 20 de octubre del 2016 en la Universidad de Cundinamarca, seccional Girardot. El proyecto fue propuesto, organizado y ejecutado con el propósito de contribuir a los procesos de investigación en arte y educación en la Licenciatura en Español e Inglés; y a su vez, beneficiar a la comunidad de la universidad, de la ciudad y de la región con actividades que apuntan a la reflexión, al fortalecimiento del pensamiento crítico y al bienestar social a partir del arte, la literatura y la cultura.

Se realizó la convocatoria a instituciones educativas públicas y privadas de la ciudad, agrupaciones de danza, fundaciones de teatro y performance, agrupaciones musicales, antropólogos, pintores, escritores, muralistas e investigadores en el campo del lenguaje y la escritura creativa. Así mismo, se convocaron artistas e investigadores en el campo de la danza, el performance, fundaciones y colectivos interesados en el trabajo del arte, la educación y la comunidad.

Por primera vez en la Universidad de Cundinamarca seccional Girardot, se reunieron más de 180 artistas, dispuestos a compartir sus procesos de producción artística y cultural; se generaron espacios de construcción de saberes a través del encuentro de artistas e investigadores de la región y participantes externos nacionales e internacionales.

La organización y la ejecución del Primer Encuentro Artístico y Cultural del Alto Magdalena tuvo un favorable impacto académico gracias a las presentaciones, conversatorios y talleres que invitados de universidades, con gran trayectoria artística e investigativa en el campo del arte y la cultura, visitaron la Universidad de Cundinamarca durante los tres días del encuentro.

El evento facilitó el acceso gratuito a talleres de formación y a presentaciones durante tres días consecutivos; espacios de conocimiento, entretenimiento y formación de público que nutren los procesos de consolidación familiar, que impulsan el uso adecuado del tiempo libre y la armonía entre los miembros de la comunidad.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2004) *El Placer del Texto y Lección Inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Careri, F. (2002) *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili
- Debord G. (1958) *Teoría de la deriva*. Madrid: La Realización del Arte.
- Freire, P (1984) *La Importancia de Leer y el Proceso de Liberación*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (1994) *Pedagogía del Oprimido*. España: Siglo XXI.
- Giraldo, L. (2001). *Las ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Guerra, L. (1994) *La Mujer Fragmentada: Historia de un signo*. Cuba: Colcultura.
- Varela, F. (1997). *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa.

CINCO CARTAS INÉDITAS DE GRISELDA ÁLVAREZ A GUADALUPE ZUNO: APOSTILLAS

Silvia Quezada Camberos
Universidad de Guadalajara

Un epistolario es una colección de cartas. En ocasiones es posible leer, no únicamente las que una persona recibe, sino las enviadas entre dos: la correspondencia. Cuando se tiene sólo la parte enviada por uno de ellos, quisiera encontrarse la otra mitad, hecho que hasta ahora no ha sido posible. La documentación obtenida cobra, sin embargo, un valor singular, puesto que puede sentirse el pulso de la ciudad desde donde se emite, algunos giros lingüísticos particulares, noticias de una geografía distante en el tiempo, pero, sobre todo, el tratamiento hacia un personaje afín.

Los epistolarios guardan en sí mismos una dosis testimonial. Su interés reside en el dibujo cognitivo, moral y hasta afectivo de quienes los emiten. A través de ellos conocemos no sólo los pensamientos de los remitentes, sino su forma de ver la vida y, en ocasiones, los juicios de valor en torno a sí mismos y a otras personas. Es un hecho que las cartas generadas por personajes públicos aportan a la biografía de estos y ofrecen, sin lugar a duda, mejores conocimientos en torno a la obra producida. Son, de alguna manera, una parte de la biografía, puesto que nos informan acerca de las personas con quienes un sujeto se relacionó en vida.

La amistad entre la poeta Griselda Álvarez y el pintor José Guadalupe Zuno puede comprobarse por la existencia de cinco cartas inéditas fechadas entre 1963 y 1972. Todas fueron escritas por Griselda Álvarez, escritora que para aquellos años ya había publicado cuatro libros: *Cementerio de pájaros*, *Dos Cantos*, *Desierta compañía* y *Letanía erótica para la paz*. Estos tex-

tos hablan de una sensibilidad cultivada en la lectura de los clásicos y, al mismo tiempo, del cultivo de una voz poderosa en tono femenino.

El destinatario de esas misivas era a la sazón el director del Museo del Estado, hoy Museo Regional de Guadalajara, ubicado en la calle de Liceo 60. En dicho inmueble, José Guadalupe Zuno da muestra de su talento como pintor mediante el fresco titulado *La conquista de Nueva Galicia*. El artista, dibujante, caricaturista, había sido gobernador de Jalisco e impulsor principal de la reapertura de la Universidad. Griselda Álvarez, nacida también en Guadalajara, se desempeñaba en esos años en la administración pública en la Ciudad de México; se ocupaba de la acción social de la Secretaría de Educación, con un énfasis especial en el apoyo a las mujeres.

La relación epistolar entre Griselda Álvarez y José Guadalupe Zuno guarda un tono amistoso, pleno de respeto. Él era veintidós años más grande que ella (hombre decimonónico, había nacido en 1891), pero los intereses en común se orientaban hacia el ejercicio de la política, la vida cultural y la escritura. Los dos eran personajes de la vida pública. Eran revolucionarios en su actuar, gestores y gente de Letras. La amistad entre ambos se prolongó por muchos años, como puede verse en una fotografía reproducida en la página 165 del libro *Griselda Álvarez, Imágenes en el tiempo* (2007), donde se observa a un José Guadalupe Zuno en sus ochenta años y a Griselda Álvarez entrada en sus sesenta. La imagen no se encuentra fechada, consideramos fue tomada cerca de 1979.

NUEVE AÑOS CON ESTAMPILLAS

Este artículo recoge cinco cartas enviadas por la profesora Griselda Álvarez, en calidad de directora general de Acción Social al director del Museo del Estado, José Guadalupe Zuno, durante los años comprendidos entre 1963 y 1972. Sus temas principales fueron el reconocimiento a la labor artística del escritor, el gozo de la lectura surgida de los libros de este y otros regalos para el espíritu, como un retrato de un ascendiente de la familia Álvarez, obsequiado por Zuno. Las cartas se encuentran resguardadas en la caja 7 del Archivo particular de don José Guadalupe, en el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara (la Caza Zuno), identificada como “Escritores”, misivas digitalizadas para efecto de este estudio. El método histórico permitió la organización cronológica de los sucesos nombrados y la selección de párrafos cualitativos para sus apostillas y análisis.

ANÁLISIS RELACIONAL

La primera carta se encuentra fechada el 16 de julio de 1963 y se envía desde la ciudad de México al Museo del Estado en Guadalajara. La profesora Griselda Álvarez le ofrece el tratamiento de “Mi queridísimo amigo” y le escribe lo siguiente:

Una de estas noches al regresar a mi casa, me encontré con la agradabilísima sorpresa de su obsequio.

Este dibujo de mi ascendiente Rafael Ponce de León, es para mí uno de los mejores regalos que pude haber recibido en mi vida, ya que cultivo el cariño a las cosas y el amor a los que se fueron aun cuando no los haya conocido.

El cuadro está ya colgado en su mejor sitio y créame que me hubiera dado muchísimo gusto de que usted me hubiere hecho visita y conocido mi casa. Otra vez será. Espero que en su próximo viaje a México me telefoneé al 20-64-67 en donde estoy todas las mañanas para que usted me dé ese gusto, aunque lo conozco fugaz, inquieto, casi etéreo, tan inaccesible como el humo pero tan real como los bellos fantasmas que han dado su arte y su color a la humanidad. No creo ir pronto a Guadalajara, pero aquí espero su visita.

El abrazo cordial de su amiga
Griselda Álvarez (carta 1).

El antepasado a quien se refiere es el apreciado dibujante nayarita Rafael Ponce de León, (1882-1909) cuya prolífica obra (alrededor de tres mil piezas) despuntó a principios del siglo XX, desde la Escuela Nacional de Bellas Artes, y el oficio adquirido durante su estancia en París, donde tomó el gusto por el impresionismo. El Museo Regional de Guadalajara (antes Museo del Estado) le dio su nombre a una de las salas de exposición. El dibujante convivió con Guadalupe Zuno y Roberto Montenegro, amigos personales que le dedicaron dibujos a modo de retratos. Su obra puede admirarse en los repositorios de los museos principales de Guadalajara (donde se le rindió homenaje en 1910) y en la ciudad de Colima. Por cartas como esta, el lector puede saber del aprecio que la escritora tuvo por la historia familiar: “Cultivo el cariño a las cosas y el amor a los que se fueron aun cuando no los haya conocido” y es que Griselda (1913-2009) no había nacido cuando el pintor murió en 1910. Sin embargo, ella estaba consciente de su ascendencia artística, por sus venas transitaba sangre de artista.

Sin duda, las mejores líneas de la carta 1 corresponden a la descripción que ella hace del licenciado Zuno, cuando lo pinta con palabras en un retrato magnífico: “lo conozco fugaz, inquieto, casi etéreo, tan inaccesible como el humo, pero tan real como los bellos fantasmas que han dado su arte y su color a la humanidad” (carta 1). La figura retórica del símil podría convertirse en una metáfora si se retira la palabra *como*, escrita dos veces. El retrato destaca en plasticidad y subraya el arte pictórico de José Guadalupe, quien es reconocido además por su labor como profesor de arte y su oficio de caricaturista.

La carta 2 se data el 22 de agosto de 1964. El destinatario la recibe en la calle Manuel M. Diéguez 666 (antes avenida del Bosque). En ella se da cuenta de una recepción de libros:

Tuve el agrado de recibir los últimos libros –digamos esta semana– que ha escrito. Los leeré en fecha bien próxima, pero como soy ambi-

ciosa de todas sus noticias, quiero tener el gusto de leer también unas anécdotas que presiento sabrosas y que según el *Novedades* de hoy, dice acaba de publicarlas. Este libro no se lo perdono mi queridísimo y fructífero amigo.

Entregué en la casa de Amalia Castillo Ledón los dos libros que venían para ella, justamente la víspera de que regresara de Europa a nuestra Patria.

También en el paquete venían dos para Alma Reed. Me costó un poquillo dar con su dirección, pero fueron entregados en su domicilio (Río Elba 31-13. Tel. 25-32-34).

El próximo martes 8 de septiembre estaré en el hotel “Fénix” de Guadalajara, ya que el 9 inaugura el señor presidente un Centro de Acción Social Educativa, léase “Escuela de Mujeres”. Me dará muchísimo gusto tener la oportunidad de saludarlo. Ya le hablaré.

Un abrazo de su amiga que mucho lo quiere (carta 2).

Los sábados, el periódico capitalino *Novedades* publicaba sustantivos artículos en torno a la literatura. El libro al que se refiere lleva por título *Historia de la Revolución en Jalisco*, el cual había sido publicado ese año por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución, obra en que nombra a Griselda Álvarez entre los principales escritores de Jalisco (p.129). El Anecdotario al que se refiere la escritora, no es otro que el publicado ese mismo año por Zuno, para referirse al Centro Bohemio, en cuya fundación tuvo el rol de animador principal entre 1912 y 1918.

El Centro Bohemio fue más que un lugar, un concepto de taller artístico compartido por el caricaturista Carlos Stahl, el pintor Xavier Guerrero y el propio José Guadalupe. Muy pronto se unieron a esta tríada personajes como Enrique Díaz de León o Amado de la Cueva, quienes sugirieron reunirse en una casa de la antigua calle Tolsá 455. El Centro Bohemio, cuya raigambre pertenecía a las artes plásticas, se diversificó en sus intereses, por lo que las bellas artes en general formaron parte también de esos afanes: “La amistad entre artistas, se eleva sobre los otros afectos de tipo sexual, familiar, racial. La comunidad de las voluntades artísticas liga con más fuerza,

con mayor abnegación, con desinterés absoluto” (Zuno, p.9). Con este espíritu alentaba la amistad entre Griselda y José Guadalupe, seguramente.

Amalia de Castillo Ledón, la persona a quien se dirigían también algunos ejemplares fue la primera mujer que ocupó un sitio en un gabinete presidencial, el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Fue miembro del Seminario de Cultura Mexicana y, en 1964, integrante del Consejo Consultivo de la Administración Pública Internacional de las Naciones Unidas. Como escritora produjo obra poética y dramática. En 1963, había presentado la pieza *La verdad escondida* (basada en su obra *Peligro. Deshielos*). Amalia González Caballero de Castillo Ledón era una mujer con alto perfil intelectual, como los personajes de las cartas que nos ocupan.

No es casual que Amalia de Castillo Ledón sea la primera autora mexicana que escribió la primera obra dramática de carácter político (Peña Doria, p.94): se trata de *Cubos de noria*, con la cual obtuvo un éxito memorable en taquilla durante su temporada. Su estreno fue el 28 de abril de 1934, dirigida por Alfredo Gómez de la Vega, y en su elenco figuró, en calidad de actor, Rodolfo Usigli. Otra de las circunstancias de contigüidad en las relaciones de amistad tiene relación con el hecho de que Amalia se haya iniciado en el mundo intelectual por medio de la poesía.

La periodista Alma Reed (1889-1966), tercera destinataria de los libros de José Guadalupe Zuno, era una celebridad en su tiempo, debido a su interés por las causas justas y el arte mexicano, principalmente el muralismo. Corresponsal de la sección dominical del *New York Times*, se había relacionado con el gobernador de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, con quien había planeado su boda. El evento no se realizó porque el político fue asesinado en fecha previa. La inauguración a la que se refiere Griselda Álvarez se ubicaba en la población de Ameca Jalisco, sitio al que se dirigió en compañía de la Sra. Eva Sámano de López Mateos para inaugurar ese espacio público llamado Centro de Acción Social Carmen Serdán: “Esta institución cuenta con una sección de costura, en donde se imparten clases de corte

y confección, clases de cocina, juguetería y diversas enseñanzas adecuadas con las actividades de la mujer”, reportó el diario *El Informador* en su edición correspondiente.

La tercera carta fue enviada por Griselda Álvarez en una posición de jerarquía mayor, ahora como directora general de trabajo social de la Secretaría de Salubridad y Asistencia de la Ciudad de México, el 28 de agosto de 1967. En ella, la remitente se congratula por la recepción de varios libros de José Guadalupe Zuno: *El coyotito hechicero*, *La fábula del árbol que habla*, *El martirio de Cuauhtémoc*, *El pensamiento del hombre sobre el árbol*, *Hay que defender al árbol* y *La pléyade jalisciense del Federalismo y la Reforma*. Estas piezas breves, vendrían a sumarse a una prolífica obra.

En la misiva Álvarez califica a Zuno como “el más prolífico de los escritores contemporáneos [...] Usted ha plantado un bosque, no solamente un libro que se pide a toda vida”. La escritora anuncia el envío de su próximo libro de sonetos, en prensa en esos momentos en el Fondo de Cultura Económica. El libro en cuestión lleva por título *Anatomía superficial* y es acaso el más importante, junto con *Sonetos terminales* (1997), de la obra de la poeta jalisciense. Es pertinente señalar que fue el soneto la forma magistral en la que Álvarez destacó en la poesía mexicana, junto con Elías Nandino y Salvador Novo.

La cuarta carta es enviada a la Avenida del Bosque 2226 en Guadalajara. En ella, Álvarez hace una confesión importante: “Para principio del año entrante espero tener el gusto de obsequiarle una obra, actualmente en prensa en Barcelona, España, la cual sea tal vez la última que escriba”. El poemario lleva por título *Estación sin nombre* (1972). Esa deferencia habla por sí sola del interés mostrado por la tapatía para que el escritor estuviera al tanto de sus novedades editoriales. El libro era ya el sexto de sus trabajos publicados. Esa estación sin nombre no es la primavera, ni el verano, sino un espacio temporal exclusivo para los enamorados, quienes viven a plenitud estar vi-

vos cuando aman; tal como puede confirmarlo esta cita: “Nací para vivir. Para el dispendio. / Para salvar la rosa de la espina, / para aumentar con llamas el incendio” (2007, p. 119).

Cabe mencionar los libros previos de la autora, para conocimiento del amable lector. *Cementerio de pájaros*, su primer libro, muestra ya la dicotomía de su trabajo poético, la vida y la muerte, el esplendor de alas y la fosa. El siguiente, *Dos cantos*, mostró la visión desencantada de un México sumido en la desigualdad, retrato que duele y por el que desea trabajar a fondo. En el tercero, *Desierta compañía*, se alza la soledad y la imagen de la muerte inminente de todo ser vivo, razón por la cual ha de vivirse a plenitud. La *Letanía erótica para la paz* permitió observar un ejercicio amoroso surgido de la pareja ancestral, en musicalidad innegable. El quinto de sus libros, previo al que se anunciaba en la carta, llevó por nombre *Anatomía superficial*.

La quinta y última comunicación se encuentra fechada el 17 de febrero de 1972 y es muestra del primer trabajo en conjunto llevado a cabo por los dos artistas, en una cercanía afectiva evidente:

Mi siempre querido amigo:

Me tomo la libertad de extenderle una muy cordial invitación, ya que ahora tengo la magnífica oportunidad que busqué desde hace muchos años, para rendirle un pequeñísimo homenaje como manifestación de esta larga y sostenida amistad que familiarmente nos reúne.

Se trata de que, con motivo del “Año Juárez”, hagamos un Concurso de Plástica Infantil para influir en las pequeñas conciencias y adentrar a los niños, desde sus primeros años, en la verdadera historia de México.

En los Centro de Seguridad Social tenemos maestros de pintura con programas especiales hacia los niños. Concursarán cerca de 50 pequeños, el tema desde luego será vida y pasajes históricos del Benemérito, el lugar, en la explanada cívica de la Unidad Independencia, el 30 de abril, Día del Niño. Tomarán parte activa los

pequeños para realizar murales o caballete, toda vez que estarán ya sensibilizados en este capítulo de la historia.

A usted, que es un amo de la pintura, lo invitamos cordialísimamente para que sea presidente del Jurado Calificador en compañía de: Raúl Anguiano, Fanny Ravel, Héctor Ayala y Roberto Garibay.

Griselda siempre tuvo entre sus intereses centrales a los niños y a las mujeres, y su tema fundamental, el de la educación, factor de crecimiento de los pueblos. Los pintores invitados fueron Raúl Anguiano, quien dedicó su obra al México rural; Fanny Ravel, destacada grabadora y acuarelista del Taller de gráfica popular, quien tuvo un acercamiento pictórico a los niños de México; el paisajista Héctor Ayala y el duranguense Roberto Garibay.

REDES EGOCENTRADAS

La amistad entre José Guadalupe Zuno y Griselda Álvarez surgió de modo natural desde el momento en que el padre de ella, Miguel Álvarez García, gobernador de Colima se convirtió en amigo político del primero, cuando ambos coincidieron en ser gobernantes de sus estados natales. La carrera política de ella facilitó la continuidad del diálogo, así como la posibilidad de realizar alguna tarea social en conjunto. Esta forma de interacción entre la clase política revela uno de los medios para realizar intercambios y establecer redes de solidaridad y favores mutuos, tal como lo expresan Imizcoz y Lara: “En Historia, la correspondencia epistolar privada, en cuanto medio de comunicación entre personas, es la única fuente documental que revela las interacciones directas, no mediadas institucionalmente, entre actores sociales” (2011, p.1). Así, algunos tratamientos de afecto y reconocimiento mutuo pueden leerse de manera menos rígida. Las cinco cartas expuestas, comprendidas en nueve años de correspondencia cruzada, dan fe, de un interés por el otro, mi igual en intereses. Al mismo tiempo, tal como lo apunta Antonio Mestre,

si se elimina el carácter subjetivo del autor, puede resultar un instrumento válido para desentrañar la vida cotidiana y social de una época (2000, p.17), la cual sigue presente en las llamadas redes egocentradas, es decir, en la correspondencia completa, en este caso, de José Guadalupe Zuno y/o de Griselda Álvarez con diversos actores, para realizar intercambios, obtener favores y desde mi punto de vista, encontrarse con los iguales.

La carta como género de escritura, al estar cercano a la autobiografía y al diario, permite observarla desde una particular arista, la del atisbo a la vida del otro, y a la vez mirarla como “instrumento que vacila entre el pasado, al releerla, y el futuro, al presuponer el deseo de una respuesta o la realización de un deseo” (p.42), tal como lo observa Gabriella de Beer en su trabajo sobre Nellie Campobello, personaje contemporáneo de los autores que nos ocupan. La figura de Griselda Álvarez se ha ido completando no sólo con su correspondencia, sino incluso, con sus memorias, tituladas *Cuesta arriba*, en clara alusión a su papel de primera mujer en busca de una gubernatura.

Es pertinente reflexionar acerca de una circunstancia relativa a las cartas: estas no fueron escritas pensando en que serían publicadas, son simplemente retazos amistosos y plenos de respeto entre una escritora y política afín con su remitido. El paso del tiempo permite que el lector observe el grado de respeto y de admiración de la poeta por el pintor, aun cuando la comunicación haya sido expresada en un contexto burocrático, como puede verse en las dos últimas cartas, marcadas por las iniciales de las personas que recogían el dictado; pero finalmente, son emitidas por una persona de capacidad probada en el ámbito del discurso, quien produce un texto de mayor calidad que el de una correspondencia oficial.

La escritora posee un discurso compuesto por la claridad, el ritmo y la expresión acertada para intercambiar ideas, sin que el papel de las emociones deje de ser central. El tono

usado por Griselda Álvarez a José Guadalupe Zuno es sinónimo de tributo amistoso y de implantación de red egocentrada, sin lugar a duda. Habrá que hacer notar que el tratamiento siempre fue para un “queridísimo amigo”, y que ese superlativo fue usado también para hablar del muchísimo gusto con el cual se escribían las misivas, las cuales se calificaban de agradabilísimas. Otra de las actitudes mostradas se refiere al agradecimiento, tanto por las acciones que le aportaba, como por los gestos de amabilidad hacia su persona.

Las cinco cartas son, en definitiva, un testimonio que permite reconstruir la historia de una amistad a lo largo de nueve años. Este tiempo fue suficiente para entramar redes egocentradas entre dos individuos de trascendencia poética y política en México. Seres cuya obra no ha sido lo suficientemente estudiada por las generaciones posteriores, debido quizá al prejuicio de que ambas disciplinas son incompatibles, a pesar de que las nombradas persiguen siempre la palabra justa.

ANEXOS.

CORRESPONDENCIA PARTICULAR.

PROFRA. GRISELDA ÁLVAREZ

*

PROFESORA GRISELDA ÁLVAREZ
DIRECTORA GRAL. DE ACCIÓN SOCIAL
S.E.P.

México, D.F., a 16 de julio de 1963.

Sr. Lic. JOSE G. ZUNO,

Museo del Estado,
Domicilio conocido,
Guadalajara, Jal.

Mi queridísimo amigo:

Una de estas noches al regresar a mi casa, me encontré con la agradabilísima sorpresa de su obsequio.

Este dibujo de mi ascendiente Rafael Ponce de León, es para mí uno de los mejores regalos que pude haber recibido en mi vida, ya que

cultivo el cariño a las cosas y el amor a los que se fueron aun cuando no los haya conocido.

El cuadro está ya colgado en su mejor sitio y créame que me hubiera dado muchísimo gusto de que usted me hubiere hecho visita y conocido mi casa. Otra vez será. Espero que en su próximo viaje a México me telefoneé al 20-64-67 en donde estoy todas las mañanas para que usted me dé ese gusto, aunque lo conozco fugaz, inquieto, casi etéreo, tan inaccesible como el humo pero tan real como los bellos fantasmas que han dado su arte y su color a la humanidad.

No creo ir pronto a Guadalajara pero aquí espero su visita.

El abrazo cordial de su amiga.

Griselda Álvarez.

*

PROFESORA GRISELDA ÁLVAREZ
DIRECTORA GRAL. DE ACCIÓN SOCIAL
S.E.P.

México, D.F., a 22 de agosto de 1964.

Sr. Lic.

JOSE G. ZUNO.

Manuel M. Diéguez No. 666.

Antes Av. Del Bosque.

Guadalajara, Jal.

Mi queridísimo amigo:

Tuve el agrado de recibir los últimos libros – digamos esta semana- que ha escrito. Los leeré en fecha bien próxima, pero como soy ambiciosa de todas sus noticias, quiero tener el gusto de leer también unas anécdotas que presiento sabrosas y que según “El Novedades” de hoy, dice acaba de publicarlas. Este libro no se lo perdono mi queridísimo y fructífero amigo.

Entregué en la casa de Amalia Castillo Ledón los dos libros que venían para ella, justamente la víspera de que regresara de Europa a nuestra Patria.

También en el paquete venían dos para Alma Reed. Me costó un poquillo dar con su dirección pero fueron entregados en su domicilio (Río Elba 31-13. Tel. 25-32-34).

El próximo martes 8 de septiembre estaré en el hotel “Fénix” de Guadalajara, ya que el 9 inaugura el señor presidente un Centro de Acción Social Educativa, léase “Escuela de Mujeres”. Me dará muchísimo gusto tener la oportunidad de saludarlo. Ya le hablaré. Un abrazo de su amiga que mucho lo quiere.

Griselda Álvarez.

*

PROFRA. GRISELDA ÁLVAREZ
DIRECTORA GRAL DE TRABAJO SOCIAL
S.S.A.
México, D.F., 28 de agosto de 1967.
C. LIC. JOSÉ G. ZUNO
Museo del Estado.
Liceo #60,
Guadalajara, Jal.

Mi queridísimo amigo:
He tenido el placer de recibir sus libros: EL COYOTITO HECHICHERO, LA FABULA DEL ARBOL QUE HABLA, EL MARTIRIO DE CUAUHEMOC, EL PENSAMIENTO DEL HOMBRE SOBRE EL ARBOL, HAY QUE DEFENDER AL ARBOL Y LA PLEYADE JALISCIENSE DEL FEDERALISMO Y LA REFORMA. Verdaderamente es usted el más prolífico de los escritores contemporáneos y me honro cada vez más en ser su amiga. Me quedé asombrada al ver en las últimas páginas la cantidad de libros que ha escrito durante más de 36 años de fecundísima vida. Usted ha plantado un bosque, no solamente el libro que se pide a toda vida. Próxima y tímidamente le enviaré mi último libro de sonetos que probablemente sale en este último mes, en el Fondo de Cultura Económica. Un abrazo de su siempre amiga.

Griselda Álvarez.

*

PROFRA. GRISELDA ÁLVAREZ
JEFATURA DE SERVICIOS DE PRESTACIONES SOCIALES
I.M.S.S.
México, D.F., 10 de noviembre, 1971
Sr. Lic. José G. Zuno Hernández.
Av. del Bosque No. 2226.
Guadalajara, Jal.

Mi muy querido amigo:
Recibí sus cinco valiosos libros tan interesantes, que tuvo la amabilidad de enviarme. Lo envidio por lo prolífico y siempre lo relaciono con los años en que vivía mi familia, en especial, con Rafael Ponce de León. Para principio del año entrante espero tener el gusto de obsequiarle una obra, actualmente en prensa en Barcelona, España, la cual sea tal vez la última que escriba. Le agradezco mucho mucho sus libros y espero poder saldarle pronto. Entretanto le envío un cordial abrazo.

Griselda Álvarez.
GA' mtmz

*

CORRESPONDENCIA PARTICULAR
PROFRA. GRISELDA ÁLVAREZ
JEFATURA DE SERVICIOS DE PRESTACIONES SOCIALES
I.M.S.S.
México, D.F., febrero 17, 1972
Sr. Lic. JOSE G. ZUNO
P r e s e n t e .

Mi siempre querido amigo:
Me tomo la libertad de extenderle una muy cordial invitación, ya que ahora tengo la magnífica oportunidad que busqué desde hace muchos años, para rendirle un pequeñísimo homenaje como manifestación de esta larga y sostenida amistad que familiarmente nos reúne. Se trata de que, con motivo del “AÑO JUAREZ”, hagamos un Concurso de Plástica Infantil para influir en las pequeñas conciencias y adentrar a los niños, desde sus primeros años, en la verdadera historia de México.

En los Centro de Seguridad Social tenemos maestros de pintura con programas especiales hacia los niños. Concursarán cerca de 50 pequeños, el tema desde luego será vida y pasajes históricos del Benemérito, el lugar, en la explanada cívica de la Unidad Independencia, el 30 de abril, Día del Niño. Tomarán parte activa los pequeños para realizar murales o caballete, toda vez que estarán ya sensibilizados en este capítulo de la historia.

A usted, que es un amo de la pintura, lo invitamos cordialísimamente para que sea Presidente del Jurado Calificador en compañía de:

Raúl Anguiano, Fanny Ravel, Héctor Ayala y Roberto Garibay,

El Instituto Mexicano del Seguro Social le extiende de antemano, profunda gratitud por su aceptación en beneficio de los valores pictóricos del futuro que puedan, mediante este sencillo concurso, quedar impresionados y encaminados en su vocación. Y por supuesto, su servidora, le queda vivamente agradecida desde ahora.

Griselda Álvarez.
GA/avp

REFERENCIAS

- Álvarez, Griselda. (2007). *Imágenes en el tiempo*. Colima: Universidad de Colima.
- Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara. Archivo particular de don José Guadalupe Zuno, Caja 7: Escritores. Griselda Álvarez.
- Beer, Gabriela de. (diciembre de 2008). Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello. *América sin nombre* 11-12, diciembre.
- El Informador*. (24 septiembre de 1964). Inauguró más obras en la jornada de ayer la señora de López Mateos. Guadalajara, p. 21.
- Imízcoz Beunza, José María, and Lara Arroyo Ruiz. (2011). Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales* 21.
- Mestre Sanchís, Antonio. (2000). La carta, fuente de conocimiento histórico. *Revista de historia moderna*, n. 18 (1999-2000); pp. 13-26.
- Peña Doria, Olga Martha. (2005). *Amalia de Castillo. Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer*, tomo I. Ciudad Victoria: Gobierno de Tamaulipas.
- Zuno Hernández, José G. *Anecdotario del Centro Bohemio*. Guadalajara: Impresos Pedro Rodríguez Lomelí.

PRESENCIA DE LO FANTÁSTICO EN *NO HAY TAL LUGAR*

Cecilia Concepción Cuan Rojas
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se abordará la presencia de lo fantástico en la novela del escritor mexicano Ignacio Solares *No hay tal lugar*. Para David Roas (2011) lo fantástico es definido como: “La irrupción de lo imposible en el mundo real y, sobretodo, la incapacidad de explicarlo en forma razonable” (Roas, 2011: 50). Pero ¿cómo se manifiesta lo imposible en esta novela?

No hay tal Lugar novela fantástica de Ignacio Solares escrita en 2003 relata el viaje del sacerdote jesuita Lucas Caraveo a un pueblo alejado y de difícil acceso en la sierra Tarahumara llamado San Sóstenes. Por indicaciones de su superior debe visitarlo y entregar un informe acerca de lo que sucede ahí, ya que se dice, que un jesuita ya retirado de nombre Ernesto Ketelsen se fue a vivir ahí con tarahumaras y enfermos terminales, lo que no tendría nada de extraordinario, salvo que, según se rumora, es que el padre Ketelsen utiliza la hipnosis y la parapsicología para ayudar a los enfermos, lo cual le parece poco adecuado al superior del padre Lucas. Lucas llega a San Sóstenes y al ser testigo de lo que sucede en el pueblo, el sentir de la gente, sus testimonios y sus vivencias, sufrirá una transformación que lo hará modificar radicalmente sus puntos de vista.

San Sóstenes lo podemos configurar de dos maneras: como lugar y como grupo de personas que lo habitan, para el interés del presente trabajo lo configuraremos como lugar. El Valle de San Sóstenes en un lugar ubicado en la sierra tarahumara el cual costaba mucho trabajo

llegar, inclusive, se duda de su existencia, esto mismo le dice a Lucas su superior cuando lo manda a realizar el informe:

-Vaya, vaya. Visite a su familia, atienda a su madre y descanse, padre Caraveo. Después de todo, lleva un par de años sin tomar vacaciones, ¿no es así? Pero antes le voy a pedir un favor, padre. Total, le queda de camino, ¿Usted ha oído hablar de un pequeño poblado que se llama San Sóstenes? ¿No? Casi nadie lo conoce, es cierto. Muy pocos llegan ahí porque está enclavado en uno de los lugares más enredados de la sierra, lo que ya es decir. Tiene dos entradas, pero a cuál más inaccesible. El lugar tuvo su importancia al final de la época colonial y en los albores del periodo independiente, según me dicen, pero luego desapareció, se volvió de humo, como tantos otros lugares de por aquí, ya lo habrá visto usted. (Solares, 2003: 13)

La adjetivación que se utiliza para definir a San Sóstenes es un indicio de lo fantástico: *enclavado, enredado, inaccesible*, así como las expresiones: “desapareció, se volvió de humo”, están preparando al lector para que se desarrolle una historia en la cual existirá incertidumbre y ambigüedad, características fundamentales del fantástico. Rosalba Campa, citada por David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001) nos comenta:

Los indicios propiamente dichos, a su vez, se vuelven proliferantes, son, por decirlo así, una marca de la naturaleza fantástica de los acontecimientos, y pueden, como tales, superponerse a cualquier otro tipo de función. Una

descripción, una acción, una palabra: todo se vuelve indicio. Estos elementos no se resuelven en sí mismos, no se limitan a presentar un carácter, una atmósfera, etc., sino que se remiten a algo más allá. (Roas, 2001:184)

El lugar levanta sospechas pues ya en los cuarentas se había hecho una investigación acerca de su situación, enviando a un sacerdote a investigar, pero los resultados, al parecer, no fueron satisfactorios para algunos. Hasta ese momento la historia es verosímil (elemento necesario para introducir el efecto fantástico) sin embargo el superior le puntualiza a Lucas los detalles de ese informe:

-Déjeme enseñarle algo –y de una cajonera de madera burdamente tallada, sacó un fólter con lo que parecía la fotocopia de un texto casi ilegible-. Allá por los cuarenta, el provincial de nuestra Compañía se interesó por el lugar, pero escuche usted la respuesta que recibió del obispo de Chihuahua: “En respuesta a su tal, tal y tal..., según me informa la Inspección General de Monumentos de este Estado, en el valle de San Sóstenes no hay habitante alguno y sólo conserva algunas casas de adobe y una iglesia semidestruidas. Por el momento, me informa también esta Inspección General de Monumentos de este Estado, la carencia de fondos les imposibilita realizar cualquier reparación o ayuda al lugar, etcétera, etcétera”. ¿Qué le parece padre Caraveo? Del todo normal, ¿no? Si le solicitamos un nuevo informe, nos responderán exactamente lo mismo, es seguro. Aunque sabemos que ahora sí hay gente, nos contestarían lo mismo. Capaz que copiaban el oficio anterior y ni siquiera se tomaban la molestia de ir a revisar el lugar –y las comisuras de la boca se le distendieron en una mueca sarcástica. (Solares, 2003: 14)

Por si fuera poco, otro elemento que ayuda a configurar San Sóstenes como un lugar fantástico, es que se trata de un lugar casi inaccesible para llegar, al que sólo se puede ingresar mediante guías, los cuales, inclusive, pierden el camino o la intención de llegar ¿por qué?:

Ya con la noche encima, al llegar al cruce del puente, el guía no quiso seguir más.

-Creo que ya me equivoqué de rumbo y mejor me regreso –dijo sin una gota de duda en su voz tipluda, de lorito.

-¿Cómo es posible? –contestó Lucas, agitando las manos en alto.

-Así de fácil. Un lugar como ése al que vamos es mejor no buscarlo. Se lo dije desde que salimos. Hay más posibilidades de perdernos que de encontrarlo –y repitió señalándolo con un índice amenazador -. Se lo dije desde que salimos.

-Pero ya le pagué y necesito ir ahí, entiéndame. (2003:21)

Para enfatizar la duda en el ambiente la escena se da en la noche donde la oscuridad permite mejor la duda, las sospechas, aunado con la indecisión del guía y su anterior advertencia de no visitar ese lugar, nos preguntamos ¿Por qué el miedo? ¿Por qué la negativa de llevar a Lucas a San Sóstenes?

Otra de las características fundamentales para que se presente lo fantástico es el miedo, según Roas es: “[...] condición necesaria para la creación de lo fantástico” (Roas, 2001:88) entonces observamos cómo desde el inicio de la novela los personajes comienzan a sentirse inquietos por “algo” que está más allá de su comprensión, en este caso, el simple traslado a San Sóstenes.

La locura también está presente en San Sóstenes pues un habitante, Paco, menciona que un médico le recomendó el lugar para mejorar:

-Un sueño en el que imperaba el aburrimiento me llevó a la locura, y la locura me puso al borde de la muerte y me trajo aquí –Paco tenía una cara afilada con bigotes lacios, muy seria [...] San Sóstenes es una especie de manicomio donde, quizá, puedas despertar, me dijo el médico que me recomendó con ustedes, y tenía razón. Aunque en realidad yo no estuve loco del todo, por lo menos eso suponemos mi médico y yo. Simplemente me asomé a la locura como el mirón del acuario, donde el pulpo hace y deshace soñoliento sus vagas nuevas de pesadilla. ¿Me explico? (Solares, 2003:107)

¿Cómo sabían las personas de fuera la existencia de San Sóstenes? ¿Cómo podrían calcular el efecto que hacía en las personas al re-

comendárselos? Tal vez confiaban que si ellos lo comentaban, el destino mismo haría que llegaran ellos solos.

El padre Ketelsen, al ver cómo Lucas se preocupaba por realizar su informe trata de persuadirlo y lo invita a quedarse con ellos:

Le palmeó la espalda a Lucas con una brusquedad innecesaria y cuestionó la conveniencia del informe que preparaba a su superior. ¿Qué podía entender la Iglesia de hoy del lugar donde estaban, a ver? Mejor que se quedara a vivir entre ellos –Lucas casi se tropieza–, a conseguir lo que estaban consiguiendo: una opción para los hombres que se negaban a caer en las garras de la fatalidad. Lucas replicó: Tenía que llevar ese informe, el principio de obediencia se lo exigía. Entonces que hicieran un recuento, propuso Ketelsen. (2003:110)

Ketelsen se negaba a que, lo logrado en San Sóstenes, se perdiera al darlo a conocer al mundo exterior, en su informe, además sabía que no lo comprendería ni la Iglesia, ni el mundo, por ello le argumenta a Lucas:

Tanto trabajo conjunto con los indios, tanta fe –sobre todo eso– para que estos sembradíos y corrales fueran lo que hoy eran, para que la gente conviviera y muriera tan plenamente como la había visto convivir y morir. ¿Y todo esto para qué? El prolongado suspiro hizo tragar a Ketelsen una gran bocanada de neblina. Para que San Sóstenes llegara, en el momento debido, a los sueños de *todos* los de “allá abajo”. Algún día todos sabrían de sus cúpulas y torres bajo su cielo resplandeciente y luminoso como la sonrisa de una mujer enamorada. (110)

No era negar San Sóstenes al mundo sino prepararlo para que, algún día, lo pudieran comprender y llevar ese modo de vida “allá abajo”. Así mismo San Sóstenes también se nos presenta como un lugar de tránsito entre la vida y la muerte, como un tipo de estación en donde los pasajeros abordarán para la siguiente parada, inclusive la presencia del tren (del que Lucas no está muy seguro haber visto) lo confirma, siguiendo así con la duda hasta

el último momento de la estancia de Lucas en ese lugar:

Lucas le hizo la pregunta, aunque sabía la respuesta porque Susila se la había dicho. Pero quería confirmarlo por la propia voz de Ketelsen.

-Por medio del tren... no puedo regresar, ¿verdad?

Ketelsen negó con la cabeza.

-¿Tampoco encontraría el camino de la sierra por dónde llegué?

Ketelsen volvió a negar con la cabeza.

-¿Y cuando usted y Susila decían que podía regresar cuando quisiera...?

-No queríamos asustarlo.

-¿Han hablado de mí?

-Muchas veces.

-¿Y qué han dicho?

-Eso, que queremos ayudarlo a regresar. Que no entendemos cómo fue a caer por aquí. No es de los nuestros. No todavía, lo supimos enseñada. Ese miedo cerval lo delata.

-¿Entonces cree que usted...? ¿Será ese el camino? (:133)

Tal parece que a Lucas no le correspondía estar ahí por no ser su tiempo, entonces ¿Realmente llegó ahí? ¿Sería un sueño producto de su estado de angustia? ¿O estaba en su destino el encontrarse con Ketelsen para curarse? Esta duda que permanece en el personaje y en el lector es lo que le da literalidad al texto, abriendo la puerta para múltiples interpretaciones. Eso sería precisamente lo fantástico, la existencia de un lugar al que no es tan fácil llegar y una vez que se llega no se puede salir tan fácil. ¿Por qué el padre Ketelsen le dijo a Lucas que no había entendido por qué había llegado? Y más aún, ¿por qué le dijo “No todavía”?

LO FANTÁSTICO EN *NO HAY TAL LUGAR*.

INDICIOS DE LO FANTÁSTICO

Para ir creando un mayor efecto estético el autor necesita enmarcar su historia dentro de una verosimilitud ya que según Roas: “[...] lo fantástico se caracteriza proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible.” (Roas, 2011: 30) Lo verosímil en este caso, se-

ría el viaje de Lucas a la sierra para encontrarse ante un evento extraño: la llegada a San Sóstenes. Desde el inicio en *No hay tal lugar* se nos comenta un detalle que nos va a ir preparando para lo fantástico:

Cuando el joven sacerdote jesuita Lucas Caraveo llegó al valle de San Sóstenes, en la Sierra Tarahumara, los habitantes del lugar lo supieron enseguida. No que lo hayan visto llegar, pero lo supieron como sabían ellos cuanto sucedía de insólito a su alrededor: por un vuelco en el corazón, por un sabor especial en la boca o, la mayor parte de las veces, por una simple visión al entrecerrar los ojos. (Solares, 2003: 11)

Si bien desde este momento se prepara el terreno de lo fantástico, constantemente se irá reforzando pues la configuración de San Sóstenes, su ubicación, lo que sucede ahí, inclusive su existencia es del todo difusa. El viaje de Lucas, lo hace con algunos contratiempos:

-Por ahí –dijo el guía, señalando a su derecha las cimas más altas, provocándole a Lucas un estremecimiento súbito.

Soplaba un viento gris y rasgado, muy frío, que levantaba la tierra suelta que la luz tornasolaba. Por el camino que iban, la vegetación era hostil. Malezas, espinos retorciéndose. Pero la tierra suelta era lo peor. Por momentos se arrinconaba y se endurecía, y podía divisarse en lo alto como una deslumbrante coraza. Conforme avanzaba el día empezaba a bajar en forma de lluvia seca y fina como un polvillo de madera que no cesaba hasta el alba y acribillaba los ojos y escocía la piel. (2003: 19-20)

Conforme avanza en su camino el paisaje se torna más agreste como si se negara a admitir a Lucas, lo vemos en la adjetivación: *viento gris y rasgado, vegetación hostil, deslumbrante coraza*, así como las acciones: *malezas y espinos retorciéndose, se arrinconaba y endurecía, acribillaba los ojos y escocía la piel*. Este rechazo del mismo paisaje, el difícil acceso y la equivocación del rumbo del guía y su posterior abandono, nos dan indicios de lo fantástico ¿Por qué todo se le dificultaba a Lucas? ¿Tal vez porque no era su lugar, su tiempo de ir a San Sóstenes?

EL LENGUAJE Y LO EXTRAÑO

Cuando Lucas llega al pueblo hay cierta atmósfera de ambigüedad, de duda, como si mediante la cortina de la noche se pudiesen adivinar las casas y los habitantes:

Casi preferían la plena oscuridad a la luz temblorosa del velón de sebo que los alumbraba por las noches, y que transfiguraba las cosas con su amarillento, macabro resplandor. Y aun durante el día, al llegar la luz desnuda de afuera, el penumbroso interior de las casas se les devolvía doblemente atractivo, pleno de apariciones. Lucas entró al pueblo en la tarde húmeda, arrastrando los pies y con unos ojos que le revoloteaban en las órbitas como pequeñas aves enloquecidas. [...] en cierto momento tuvo la impresión de que las calles se levantaban en su contra y había un grito escondido en cada puerta y en cada ventana: “Lucas Caraveo, es Lucas Caraveo!” (12)

Mediante el lenguaje también se presenta lo fantástico, nos ayuda a configurar un mundo que necesita de ciertas expresiones y formas lingüísticas para crear el efecto fantástico:

Se trata de un conjunto de marcas textuales que señalan la excepcionalidad de lo representado. Estrategias discursivas (y también temáticas) que Bozzeto denomina “operadores de confusión” y que intensifican la incertidumbre ante la percepción del fenómeno imposible: metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones, neologismos y expresiones ambiguas del tipo “me pareció ver”, “creo que ví”, “era como si”, así como la utilización reiterada de adjetivos fuertemente connotados, como “siniestro”, “fantasmagórico”, “terrorífico”, “increíble”, y otros de ese mismo campo semántico. (Roas, 2011:130)

Los adjetivos que se presentan, refuerzan la idea de un ambiente misterioso, lleno de dudas: *plena oscuridad, luz temblorosa, penumbroso interior, amarillento, macabro resplandor, pleno de apariciones*. (El subrayado es nuestro) En primer lugar, Lucas llega a San Sóstenes de noche, recorriendo las calles, lo cual es propicio para lo fantástico y la duda se impone ¿Por qué tenía

la impresión de ser llamado? ¿Era solamente su imaginación producto del cansancio? O ¿en verdad lo habían reconocido por que lo esperaban? Cuando Lucas se dirige hacia San Sóstenes, el temor y la duda se apoderan de él, sobre la existencia del lugar:

Tenía que haber un lugar al cual llegar. Aunque la duda le amargaba más aún la boca, le cosquilleaba en las manos, le palpitaba en las sienes. Por eso apenas recobraba un poco de fuerzas, volvía a correr veloz, doblado, con la barbilla clavada en el pecho. Tropezaba, resbalaba en las rocas, gateaba, se levantaba y hacía equilibrios; se arañaba las manos en el tronco de un pino mientras rezaba trozos de una oración inútil que no llamaba a nadie. (Solares, 2003: 24)

De la misma manera, al estar con el padre Ketelsen, en la misa y en el momento de la comunión, sitió nuevamente ese estado de confusión: *“Al tiempo que la hostia –esa hostia casi irreal– se deshacía en su boca, preguntó: “¿Dónde estoy, Dios mío, dónde estoy?” Dame una señal, te lo suplico.”* (2003:90). Lucas tiene pequeños momentos de desconcierto como si el lugar donde estuviese ubicado no fuera real, inclusive, por unos minutos, todos quedaban inmóviles.

Por momentos, Lucas tenía la impresión de que todos los presentes, incluidos los niños, los invadían unos breves paréntesis de inmovilidad inexplicable. Como si –por segundos– se volvieran las figuras congeladas de un museo de cera, dentro del cual sólo él podía moverse, recorrerlo con ojos pasmados. (91)

Al sentir Lucas, esta duda por unos instantes, surge la pregunta ¿La confusión es producto de haber bebido tesguino? ¿En verdad las personas que le rodeaban eran de un tiempo o un espacio totalmente diferente al suyo? Al estar Lucas en el grupo de confesión y escuchar los distintos testimonios y preguntas que las personas le dirigen al padre Ketelsen, no puede dejar de sorprenderse por lo extraño de ellas, dudando si en realidad serían verdad o son producto de una sugestión colectiva:

-Empiezo a ver el rostro que tuve en mi vida anterior (francamente feo), tal como usted me lo predijo.

-A veces me levanto de la cama dormida y me voy al cementerio sin darme cuenta. Ya ahí abro los ojos, y al descubrirme entre las cruces de las tumbas pego un grito y me regreso corriendo, a tropezones. Cada vez me pasa más seguido.

-Anoche tuve un sueño rarísimo que no era mío, estoy seguro de que no era mío, me llegó de otro lado o de otra persona de por aquí, ¿pero de cuál otro lado o de cuál otra persona cree usted, padre?

-Dicen los tarahumaras que por estos días, de una cueva de la sierra, va a bajar una mujer con un manto blanco y que nos vamos a morir de golpe tres gentes de aquí. ¿Usted sabe de eso? [...]

-Mi padre muerto iba ayer a mi lado al pasear por el campo, casi podía tocarlo. Pensé: Si extendiendo la mano, lo toco. Pero me pareció un exceso y hasta una cierta falta de fe. Por lo pronto, platicamos largamente. (93)

Cuando el padre Ketelsen ayuda a Lucas a curarse mediante la hipnosis, le ayuda a regresar, fuera de San Sóstenes, este pasaje también hace dudar a Lucas:

Abrió los ojos en una región de la sierra cuya naturaleza no alcanzaba a vislumbrar de inmediato, pues algo semejante a una densa abruma lo envolvía y estrechaba, cerrándosele el horizonte casi en las narices. No que fuese una verdadera bruma, porque su dura densidad le velaba la visión, tal como si estuviese gravitando sobre él una atmósfera de cenizas volcánicas de suspensión. Unos pasos adelante, vio el puente. Maldito Ketelsen, no calculó el puente. Suspiró, y con la actitud más resuelta de que era capaz, puso un pie sobre la tabla oscilante. Pero esta vez lo cruzó a toda prisa –lo que evitaba el bamboleo excesivo, por cierto–, sin una gota de duda y sin escuchar las aguas catarinas de abajo, capaz que se regresaba de nuevo. (137)

A su regreso, Lucas sufre una completa transformación interna, llega con certezas, sin embargo queda la duda en él ¿Quién era realmente el padre Ketelsen? ¿Qué significado tenía San Sóstenes?

Cabe señalar un detalle curioso, Lucas siente cierto malestar a su regreso, el estado de malestar físico se presenta en algunos personajes de las novelas de Ignacio Solares, cuan-

do algún evento fantástico ocurrirá o está en proceso, ya que los mareos, desvanecimientos, desmayos, confusiones permitirán que se dé la duda y por lo tanto se creará un mayor efecto estético, ahí se podrá incorporar el elemento fantástico. Lucas Caraveo no es la excepción pues cuando llega a San Sóstenes de noche, sufre un desvanecimiento, ¿Ocasionado por el viaje? O ¿Era una forma de que su cuerpo se expresaba al entrar en un lugar “extraño”?

Lucas se prendió de los barrotes de la verja, lanzó un grito seco e instantáneo, un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa, y se desvaneció. Cayó al suelo desmadejado, como un títere al que le hubieran cortado los hilos. (:30)

En otro momento, al estar con Susila, conversando acerca de lo que sucedía ahí, el malestar regresó pero Susila lo atribuyó al tesgüino:

Susila le preparó un té de flor de tabachín, ideal para la cruda, y le explicó que sus lucubraciones y temores últimos –por lo menos los últimos- eran producto del tesgüino, no había duda, sucedía siempre, en especial a quienes no estaban acostumbrados a tomarlo, en unos minutos estaría como nuevo con el té. Parecía especialmente hecho por Dios para quienes bebían tesgüino. (116)

Susila aparece como un personaje que le da soporte a Lucas, le explica lo que sucede en San Sóstenes, lo asiste y aparece repentinamente cuando Lucas necesita apoyo como si su misión fuera cuidarlo, y ayudarlo a entender lo que ahí sucede, como si fuera una guía esperando el momento exacto para asistirlo:

Al salir a la calle, Lucas volvió a sentir que caía... o que era la noche misma, inmensa, la que se le iba encima. Pero respiró profundamente y la sensación de inestabilidad –en un momento dado necesitó colgarse del brazo de Susila- pareció abrirlo interiormente como una granada madura, ofrecerle quizás una oleada final de sangre en las sienes, un latido postrero que se acompasaba con las formas de la sierra y del cielo, con los límites difusos del tiempo y del lugar. (41)

Lucas ¿Tenía que adaptarse al lugar para evitar las molestias físicas? ¿Tendría que co-

menzar a creer? También atestigua una cirugía realizada por el padre Ketelsen, la cual lo deja indispuerto por completo:

Primero, al despertar, fue una confusión, un atraer de nuevo hacia sí todas las sensaciones embotadas, buscando a como diera lugar el olvido de esa imagen horrenda que seguía pegada a sus párpados: el sapo aquel que salió de una garganta sangrante y estuvo a punto de saltarle encima. Jadeó, buscando el alivio de los pulmones, las manos se le abrían y se le cerraban en un vacío otra vez negro. Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. (131)

¿Estaba seguro de lo que había visto? ¿Una cirugía así era posible? Entre lo que vio y sus propias creencias, tal vez estaban confrontándose en su interior. Pero algo debió de transformarse en él puesto que no pudo más y le solicitó al padre Ketelsen que lo ayudara a regresar. Lucas finalmente acepta la ayuda del padre Ketelsen y se muestra dispuesto a ser hipnotizado o ¿Curado como lo sugirió Ketelsen? Lucas cambia su manera de pensar con respecto no solo al lugar sino a sus propias creencias, en este sentido Ketelsen se configura también como un ser fantástico puesto que es él quien por medio de su intervención logra cambiar a Lucas, inclusive lo ayuda a regresar ¿cómo lo hizo?

OBJETOS FANTÁSTICOS

En la novela *No hay tal lugar* se mencionan ciertos objetos que funcionan como fantásticos pues provocarán la duda en el personaje. No son objetos que el paradigma del fantástico clásico ubique como fantásticos exclusivamente, sino, como dice Flora Botton, (1995) la importancia radica en la manera como son introducidos en la historia por el autor, con el fin de darle un efecto estético. Dichos objetos son: el puente, el tren y diversos elementos de San Sóstenes como las calles y el agua.

A) EL TREN.

Susila es una mujer que recibe al padre Lucas y se encarga de informarle cómo se mueve San Sóstenes y las actividades que ahí se llevan a cabo, hace especial mención de un tren, al que Lucas nunca vio:

Un puñado de personas, no más de doscientas, aunque el número era muy variable. De todas partes del país y algunos hasta del extranjero. Además de los indios que bajaban de la sierra. Aparecían así como él, como Lucas, de repente, como si brotaran del fondo de la tierra. En especial, los enfermos, los moribundos: llegaban y ya no se iban. Había que enterrarlos ahí mismo, en el cementerio del pueblo, que ya no se daba abasto. (:34)

Lucas extrañado se pregunta ¿cómo llegaban las personas? Y la respuesta fue aún más extraña: por tren. Un tren del que nunca había escuchado y nunca había visto.

-¿Cómo llegan aquí?

-Por tren.

-¿Llega aquí un tren?

-Claro que llega. La estación está en las afueras del pueblo.

Lucas se pasó una mano por la cara, como apartando una rama, lo que en su caso era más bien apartar las últimas telarañas de una pesadilla.

-no lo puedo creen.

-Ve a la estación. Vela con tus propios ojos. (35)

Tal fue la aseveración de Susila que Lucas no dijo nada, sin embargo la duda quedó. ¿Dónde se hallaba ubicado? ¿Por qué no se escuchaba? Y si no existía tal tren ¿Cómo llegaban todas las personas ahí? Por lo tanto el tren al dudarse de su existencia sería un objeto fantástico. Sin embargo, en algún momento, Lucas logra verlo, o por lo menos así lo cree una noche, al caminar por el pueblo y bajo los efectos del tesgüino:

Encontró la estación en el preciso momento en que llegaba un tren como dentro de un temblor de tierra, que lo deslumbró y lo obligó instintivamente a levantar una mano abierta en señal de alto.

Existía el tren.

La vía férrea, sin balaste, se movía como un cuero de víbora. Al paso de tren el polvo se levantó arrastrado por el torbellino, se le metió en los ojos y le nubló aún más la visión. [...]

Lucas se frotó los ojos y se acercó a uno de los primeros carros. [...] Cada una de las siluetas parecía instalada en su burbuja –en realidad se movían muy lentamente como dentro de un acuario-, alineadas y translúcidas. (73)

A pesar de haber visto el tren surge la duda nuevamente ¿En verdad existía? O ¿Había sido producto de su imaginación provocado por beber? Y si existía ¿Por qué las siluetas se movían lentamente? Lucas se da por satisfecho con esta fugaz prueba.

B) EL PUENTE.

Para tener entrada a San Sóstenes, ya de por sí, de difícil ubicación, lo conectaba un puente, el cual, según las expresiones del guía que acompañaba a Lucas, parece ser inseguro:

El guía señaló el arranque de un tablón angosto: era el puente que unía las dos márgenes de un profundo abismo.

-Está bien, lo voy a cruzar.

Lucas se bajó del caballo, ajustó su morral al hombro, y con la actitud más resuelta de que era capaz, puso un pie sobre la tabla oscilante.

-Santo cielo, por lo menos persígnese.

-Tiene usted razón –y Lucas se persignó. (:21)

Pero más adelante la duda se apoderará de Lucas pues está seguro que vivió una caída del puente y Susila le ayuda a recordar:

-Estuve a punto de caer...

-¿En dónde? Dilo.

-En el puente.

-Tienes que decirlo todo, vamos.

-Si lo digo...- hipaba, gimoteaba, lentas lágrimas le empapaban las mejillas, se perdían entre la barba incipiente que le negreaba el rostro. Si lo digo ... es como si lo viviera de nuevo.[...]

-Sí, caí. Caí.

-Pero no caíste y ahora estás aquí –su sonrisa inquieta, que se asomaba y se iba, permaneció fija un instante-. Continúa.

-Como en un sueño que tenía de niño en que caía y caía y caía...No terminaba de caer... Despertaba y me parecía que despertaba, no de ese sueño, sino de otro más largo, mucho más largo, en que también caía y caía... (32)

Si Lucas cayó del puente ¿cómo llegó a San Sóstenes? El recuerdo exacto de su llegada parece borrarse en su mente permaneciendo la confusión. Y más adelante le recuerda a Susila su experiencia en el puente y

ella le dice que él no vio nada abajo, dejando a Lucas lleno de desconcierto:

-¿Recuerdas cuando llegué y te hablé del puente?

-Lo recuerdo muy bien.

-Abajo no había nada –una ola amarga le subió a la boca: una especie de agrura, pero peor.

-Tú no viste nada –la boca gruesa de era se estiraba enternecida, con una débil vibración que parecía responder al ritmo de la sangre de él. (:116)

La duda y confusión quedan otra vez. Pero ¿qué representaba el puente? ¿Ese lugar de tránsito por el que todos deben pasar pero que muchos ni siquiera son conscientes? O ¿Lucas no se percató de lo que había puesto que iba tan ensimismado en sus preocupaciones que no lo notó?

C) OBJETOS FANTÁSTICOS

Existen en la novela otros objetos que funcionan como fantásticos, uno de ellos son las calles de San Sóstenes, cuando Lucas llega parecen llamarlo: “Es Lucas Caraveo, es Lucas Caraveo” (12). El agua también lo llama:

Lo estremeció en especial –con un estremecimiento que le hizo bajar culebritas por la espalda- escuchar en las profundidades del abismo el rumor cantarín de un agua que lo invitaba a su compañía: Ven, Lucas, ven, aquí no hay necesidad de cumplir órdenes absurdas de superiores odiosos, ni de complicarte la vida con tus dudas sobre Dios y tu contradictoria vocación sacerdotal, ve, ven. (:22)

¿Cómo podría saber el agua sus temores más íntimos, sus dudas? ¿Acaso estaba llegando a un lugar misterioso donde todo lo que lo rodeaba leía en él hasta sus más recónditos pensamientos? ¿O sólo se trataba de sus angustias interiores proyectadas hacia el exterior?

Lucas se percató de ello y “sabe” que está en un lugar diferente:

Logró cruzar y, enseguida, Lucas se supo en “otro” lugar. Quizá la sensación se debía al susto –un susto como no creía haberlo tenido an-

tes- de casi haber caído al abismo. Pero lo cierto es que la “otra” orilla a la que había arribado era totalmente distinta –en atmósfera y en ambiente- a la que dejaba atrás. (22)

En esta parte notamos el paradigma del fantástico moderno, según la definición de Omar Nieto (2015) ya que el interior de Lucas, su sentir, sale para amenazarlo constantemente y la duda surge si en realidad lo exterior como el agua, las calles, las casas lo llaman porque lo conocen (¿reconocen?) o es parte de la culpa que muestra Lucas ante su vida, y ahí radicaría la literariedad puesto que no se le da una única solución al lector, permitiendo así las interpretaciones. Es importante señalar la respuesta que da Lucas a su superior cuando le pregunta por la existencia de San Sóstenes:

-¿Y el Valle de San Sóstenes?- Preguntó el superior, clavándole como pequeños dardos sus ojitos miopes.

-No hay tal lugar, padre. Busqué por toda la sierra hasta donde me fue posible, y le aseguro que no hay tal lugar. (:138)

CONCLUSIONES

En este trabajo pudimos revisar algunos elementos fantásticos en la novela *No hay tal lugar*, desde el inicio se torna ya como un lugar fantástico pues al hablarle de él al padre Lucas su superior y comentarle que ya se habían hecho investigaciones sobre san Sóstenes en los cuarentas sin ningún resultado, comienza a despertar la sospecha. Más adelante observamos lo difícil que resulta a Lucas llegar al lugar, el guía se niega y después de algunos contratiempos Lucas finalmente está en San Sostenes. Pero a su llegada comenzará a relacionarse con extrañas personas, pero hay una que sobresale, Ernesto Ketelsen, el sacerdote a cargo de San Sóstenes. En esta novela se reúne varios elementos fantásticos como el miedo, la duda, la relación de los objetos fantásticos, lo extraño, lo inexplicable del lugar, y un elemento no menos importante lo fan-

tástico del lenguaje. *No hay tal lugar*, no solo es una novela de un sacerdote que desea hacer un informe a su superior, es la historia del re- encuentro con su vocación, es la historia del hombre que se pregunta ¿hacia dónde va?

Referencias

- Bottom, Flora (1994). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento.
- Nieto, Omar (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Roas, David (2013). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga, España: E.D.A.
- _____. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, España: Páginas de Espuma.
- _____. (2011). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- Solares, Ignacio. (2003). *No hay tal lugar*. México, Alfaguara.

LA MUJER DEL KIMONO: REPRESENTACIÓN DE LAS FIGURAS FEMENINAS EN LOS RELATOS DE LOS PRIMEROS VIAJEROS HISPANOAMERICANOS A JAPÓN

María Dolores Romo Montiel
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, tras la apertura forzada de los puertos japoneses al comercio con Estados Unidos, Inglaterra y Francia después de la entrada del comodoro Mathew C. Perry a la bahía de Tokio en 1853, y luego de la firma de diversos tratados de libre comercio y extraterritorialidad con dichas naciones (Tanaka, 2011; 182-185), comenzaron a darse otros fenómenos sociales que tuvieron repercusiones importantes en la construcción del imaginario de “lo japonés” en los escritores que tuvieron la oportunidad de trasladarse a Japón.

Desde el siglo XVI los viajes de la Nao de China a países tanto orientales como occidentales (incluyendo los de la recientemente descubierta América, principalmente México) permitieron que hubiera acercamientos a Asia de índole mercantil mediante objetos de curiosidad hasta cierto punto frívola; pequeñas piezas de porcelana, telas, grabados y pinturas fueron llevadas de Oriente a Occidente y comercializadas entre las esferas burguesas. Así, quienes lograron adquirir estos preciados objetos en Europa no dudaron en convertirse primeramente en coleccionistas y después en estudiosos; los hermanos Jules y Edmond de Goncourt o Louis Gonse son claro ejemplo de las personas que decidieron profesionalizar su afición para compartir sus conocimientos con otros individuos ávidos de estar al tanto de las novedades que el Oriente todavía inexplorado ofrecía a quienes estuvieran dispuestos a adentrarse en él. De esta manera,

los primeros acercamientos al mundo japonés fueron mediante la plástica, pues a través de la comercialización de estampas (en galerías, por medio de pequeños comerciantes e incluso como envolturas de papel aparentemente inservibles) fue que se pudieron conocer imágenes femeninas que, si bien tenían mucho de idílicas, también ofrecían cuadros sexuales gracias a los cuales la percepción de la mujer japonesa sufrió una evolución equiparada a la que se dio en su representación en las artes de aquel país.

Puesto que los escritores latinoamericanos adquirieron no sólo estas “japonerías”, sino también textos producto de experiencias occidentales en Asia, escritos en inglés o francés, fue creciendo en ellos la curiosidad por ese país ignoto. Muchos pudieron realizar su anhelo de conocer ese Japón deseado, y fruto de su viaje pudieron crear a su vez obras que, si bien tenían mucho de lo que habían leído en escritores como Pierre Loti, Lafcadio Hearn o Rudyard Kipling, también enfrentaban su realidad a la que habían concebido literariamente; se dieron a la tarea no sólo de refutar las visiones estereotipadas sobre la naturaleza y la vida cotidiana japonesas, sino también de reconstruir nociones basados en su propia experiencia.

Una de las representaciones más socorridas y por tanto más desarrolladas por estos autores americanos en sus escritos será la de la mujer; la *musmé*, la *geisha* y la *oiran* serán encarnadas de acuerdo con nuevos cánones que dependerán de la forma en que se rela-

cionaron con ellas y cómo las concibieron durante su estancia en Japón.

LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS

LA MUSMÉ

En los textos de escritores hispanoamericanos producto de sus travesías por Japón a principios del siglo XX puede notarse que la construcción de la mujer en tanto imagen presenta gradaciones que obedecen principalmente al carácter social que ésta tiene (que podría considerarse, hasta este punto, ya sea público o privado). Es decir, dependiendo de si la mujer es una *musmé*, es decir, una muchacha común, o si es una *geisha* o una cortesana, el tratamiento literario que recibirá será distinto; esto se debe (aunque en menor medida) a que la mujer en Japón es tratada de manera distinta dependiendo de su estatus social, pero también a que será la extrañeza de los personajes femeninos lo que les permitirá a los autores acceder a un nuevo tipo de sensibilidad que, aunque mucho tiene de exotismo, también les dará oportunidad de enfrentarse a una nueva experiencia estética.

Uno de los casos más conocidos es el de José Juan Tablada, quien pudo viajar patrocinado por la *Revista Moderna*, de la que era colaborador, y estuvo en Japón unos cuantos meses durante 1900. Para él, la *musmé* tendrá una evolución interesante que podría creerse fue motivada por su acercamiento al Japón posterior al viaje; en un primer momento, muestra en sus escritos la imagen estereotipada que ya repetía Pierre Loti en su *Madama Crisantemo*: la mujer japonesa es regularmente fea, e incluso puede decirse que “apenas piensa”, mas es necesario trascender esa barrera para hallar en ella a una esposa que tendrá determinados rasgos, los del cuadro repetido en diversas estampas: “Señoras muñecas [...] Os concedo que sois

casi lindas, a fuerza de gracia, de manos delicadas, de pies en miniatura; pero sois feas, en suma, y, además, ridículamente chiquitas, con aspecto de muñequito de estante, de tití, de no sé qué...” (Loti, 2006; 23). Por su parte, el escritor mexicano no hará hincapié en la fealdad de estas mujeres, sino en la frivolidad que las caracteriza por su condición de jóvenes aún solteras:

¿Qué platican? ¿De qué hablan las *musmés*?... Hablan de todo y de nada, siendo frívolas aún como mujeres japonesas... Campánula hace una pantomima elegiaca después de contarle a su amiga Pino que esa misma mañana encontró muerto a su grillo predilecto [...] Luego hablan del último paseo que hicieron juntas a las cascadas de Kobe o a los templos de Shiba; de la amiga recién casada que se ha lacado de negro la dentadura; de las hermosas telas que para el próximo invierno lucen ya las tiendas de Benten Dori. La charla de las *musmés* es una libélula brillante, indecisa, que va del loto a la peonía, de la clara linda al musgo oscuro, agitando sin cesar el talco transparente de sus alas... (Tablada, 2006; 120)⁶⁴

Sin embargo, esa sensación de frivolidad que Tablada percibe de las japonesas desaparecerá tras su viaje, pues en la crónica que aparecería en *El Mundo Ilustrado* en 1905 y que compendiaría en el volumen de *En el país del Sol*, estas mujeres dejan de ser superficiales para convertirse en el ejemplo de lo que debería ser la buena esposa:

Verá a través del humo del incienso con el que el recuerdo perfuma y vela los íntimos episodios de una vida, a la frágil y delicada mujer con la eterna sonrisa de su ritual de amor, tañendo el *samisen* al caer la tarde [...] Habrá de verla en las ocupaciones domésticas, preparando el té junto al breve brasero,

⁶⁴ Este pasaje, sobre todo en cuanto a los nombres dados de los personajes femeninos, recuerda a Loti: “En primer lugar, está madama Campánula, nuestra vecina, que se ríe siempre, casada con el pequeño Carlos N... Después, madama Junquillo, que se ríe más aún que Campánula y que parece un pajarito joven [...] Aún quedan Sikú-San, con el doctor T..., y, por fin, el aspirante Z..., con la pequeña, la minúscula madama Tuki-San, alta como una media bota, de trece años a lo más, importante, petulante, comadre” (Loti, 2006: 55).

el *jibashi*, haciendo bruñir el casco de ébano de su cabellera corvina, frente al tocador de muñecas, o quemando en un pebetero de Kutani el *kazen*, el aromado incienso bajo el altar de los *kamis*... La verá pasar sonriente en el raudo *kuruma* [...] yendo al parque de Uyeno, a los baños de mar de Honmoku o a la fiesta otoñal de los crisantemos en Dago-Saka... (2006; 190)

Es decir, ya no es un ser vacío, sino que se convierte en un ente que debe amarse en tanto que nos lleva a la unión con la naturaleza y porque puede adentrar a cualquiera en los misterios de la vida japonesa.

Otro autor que como Tablada pudo viajar a Japón, aunque este como empleado diplomático y por tanto con mayores beneficios, fue Efrén Rebolledo, escritor que vivió en aquel país de 1907 a 1915 y cuya producción literaria incluyó varios libros cuyo tema era el acercamiento a la vida japonesa. Muestra de ello es lo que el autor nos narra en la novela *Nikko*, en la que a través de su predilección y acercamiento a la protagonista, la señorita Nieve, comprende que son las pequeñas cosas las que lo ayudarán a adentrarse en los secretos de la cotidianidad del país, y no hay mejor maestra en esas cuestiones que el alma educada de una mujer sensible:

y escuchándola [a Nieve], me doy cuenta de que la presencia de aquella adorable y menuda *ojo san* que tengo al lado, dobla el hechizo del paisaje, poniendo con su espiritual belleza un delicado toque de poesía en aquel espléndido cuadro, y despertándome vagas y profundas ternuras que mueven las mismísimas telas de mi corazón, en tanto que la se-

ñorita Nieve no experimenta, sin duda, sino el sentimiento instintivo de su raza por los encantos de la naturaleza, y me sonrío exquisitamente como a cualquier otro interlocutor, porque por refinamiento de cortesía, durante generaciones y generaciones ha sido educada a sonreír así la mujer japonesa. (Rebolledo, 2004; 195-196)

Así, en Rebolledo el paseo a lado de la señorita Nieve no es solamente la posibilidad de aprender sobre el alma japonesa a través de la sensibilidad femenina, sino además se convierte en un pretexto para mostrar la atracción que esta mujer ejerce sobre él y que de sobra se entiende no es correspondida.⁶⁵ Esa seducción se hará más evidente conforme el narrador nos va describiendo el trato diario, los acercamientos a Nieve y también cuando nos enfatiza las diferencias entre las japonesas y las mestizas, en este caso las hermanas Irene y Marta Kurebayashi, de quienes dirá que son “puro plástico”, aludiendo a su frivolidad (2004; 194).

Algo notorio es que ese vínculo con la naturaleza se refleja evidentemente en el nombre que se les dará a estas mujeres; al representar a seres cuya sensibilidad recrea un vínculo con el cosmos, la forma como se les llame tiene que representar no sólo ese lazo, sino también alguna otra noción que acerque al lector al ambiente, de la misma manera en que el espíritu del autor mismo se vio atraído. Así, que las mujeres tengan nombres como Campánula, Lirio o Pino, por un lado, o que su nombre sea Nieve, por el otro, nos revelará que la unión entre el entorno y los seres es un determinante en la visión japonesa de la vida cotidiana y la

⁶⁵ Este tipo de relaciones en las cuales el viajero se siente atraído por una mujer, en este caso la japonesa, que no corresponde a sus sentimientos (salvo en casos en que se arregle un matrimonio con el visitante) serán un tópico exotista que, conforme se cristaliza, nos mostrará los alcances que este deseo tendrá. Con el tiempo, se creará que muchas de estas aproximaciones implican una metáfora o una metonimia en la que ese primer acercamiento a la mujer japonesa significa el acercamiento a Japón, con lo que, de lograrse una relación con la mujer, se sugiere también la entrada en el país, y la comprensión de la realidad de la mujer también implicará la comprensión de la vida y costumbres del Japón que se visita. Para ahondar en esta perspectiva, confróntense los artículos de Guillermo Quartucci y de Arturo Vilchis Cedillo con respecto a las obras de Edmond de Goncourt y Pierre Loti, respectivamente, en Ruedas, 2007; asimismo, puede revisarse la conferencia “Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano” de Guillermo Quartucci (2003).

importancia que tendrá esta perspectiva en la narración misma.

Aunque las *musmés* representan el encuentro primigenio con la feminidad japonesa, no es precisamente este acercamiento el que más llama la atención de los escritores latinoamericanos, sino el que tendrán, casi como un tópico obligado, con las cortesanas que se encuentran en el barrio del Yoshiwara.

LA GEISHA Y LA OIRAN⁶⁶

La *geisha* fue considerada por mucho tiempo como la más alta representación del genio artístico japonés; sus servicios eran requeridos en las “Casas de té” que comenzaron a tener aún más auge durante los últimos años del siglo XIX y cuya fama continuó las primeras décadas del siglo XX. Ahí, además de ofrecer compañía, también daban espectáculos como *odori* (bailarinas) o incluso llegaban a unirse a compañías teatrales para representar papeles sencillos, puesto que la actuación de mujeres en determinadas piezas teatrales, sobre todo las de teatro *kabuki*, continuaba siendo prohibida y esos papeles eran representados por hombres. Así, las *geishas* comenzaron a cobrar relevancia en el imaginario cultural, a tal punto que se convirtieron en la mujer japonesa por antonomasia.⁶⁷

Esto puede notarse en Tablada, cuando describe la ceremonia del té a la que es invitado y en la que es testigo de las virtudes de un grupo de *geishas*:

apenas los primeros compases había volado, cuando los bastidores que formaban uno de los lados de la sala desaparecieron, resbalando silenciosamente y dejando ver una pequeña plataforma tapizada, adonde cuatro geishas tañían los *shamisen*, extraños laúdes, y los *koto*, grandes y largas cítaras [...] Entonces, de quién sabe qué feérico país prodigioso surgieron tres fantasmas inesperados y asombrosos, cuyo ropaje se deshacía en una irradiación, cuyos rostros enigmáticos flotaban desvanecidos en un éxtasis! La música de laúdes y salterios prorrumpió en una salutación jubilosa al aparecer las bayaderas [...] lo que en aquellos momentos veíamos era el enérgico simulacro de un Arte poderoso que, agotando los recursos de la pantomima, se encumbraba hasta la excelsitud de la tragedia misma [...]. (Tablada, 2006; 133-134)

El autor transmite casi sinestésicamente la experiencia que representó para él haber sido partícipe de la actuación de estas talentosas mujeres. Sin embargo, en el caso de Rebolledo, estas sensaciones no serán experimentadas mediante el goce estético, sino ya en el disfrute sexual.

Primero, debemos hacer notorio el hecho de que para todos los viajeros el barrio del Yoshiwara era un destino obligado que les permitía admirar la exhibición de mujeres que se mostraban como “muñecas en un aparador”;⁶⁸ sin embargo, ese lugar mucho tenía de confuso para los visitantes que iban

⁶⁶ Aquí cabe hacer una distinción entre las *geishas*, que son jóvenes educadas para realizar actividades artísticas como danza, música y la afamada ceremonia del té con el fin de amenizar reuniones, y las *oiran*, que son propiamente cortesanas y que, además de encargarse de aprender sobre arte, eran educadas en los misterios del placer sexual. Además de esta diferencia, también estaban otras que ayudaban a los viajeros a identificarlas, como la forma en que las mujeres usaban el *obi* con el que ceñían el *kimono*: si se anudaba por la espalda, correspondía a una *geisha*, pero si se anudaba al frente era de una *oiran*.

⁶⁷ Como ejemplo podemos mencionar a Sada Koyama, quien fue una famosa *geisha* y actriz japonesa cuyo nombre artístico era Sada Yakko. Después de haber recibido la mejor educación, se convirtió en una artista de renombre, y ya con esa fama el 28 de abril de 1900 viajó a Europa para actuar en Londres y después en París el 29 de junio de 1900, durante su participación en la Exposición Universal. Se presentó con la compañía que dirigía su esposo en el teatro de la bailarina y empresaria Louie Fuller, ubicado en la Rue de Paris, en donde se presentaban algunos de los espectáculos de la Exposición. La primera actuación de Yakko tuvo lugar el 4 de julio de 1900 (véase, de Jorge Ruedas de la Serna, “Sadayakko. El mundo flotante”, en Ruedas, 2007).

⁶⁸ Esta es una constante en los relatos de viajeros en Japón, desde Pierre Loti, que dice que el Yoshiwara “es, en el Japón, una de las más respetables instituciones sociales [...] aquí, en Yedo, en el Yoshiwara es donde se encuen-

en busca de ciertos placeres sensuales, pues lo mismo se podían encontrar casas de té que prostíbulos en el mismo espacio.

En la novela *Hojas de bambú*, de Efrén Rebolledo, el autor nos introduce en esta problemática al decirnos que los diplomáticos que acompañaban al narrador, el abogado Abel Morán, se adentraron en una *machiya* para entablar conversación con la dueña y acceder a alguna de las cortesanas; sin embargo, también se nos hace ver que “La *O Kami San* y la *nesán* no perdían ni su calma ni su sonrisa, censurando, detrás de su máscara de afabilidad, a aquellos bárbaros que no sabían dominar su cólera” (Rebolledo, 2004; 219) y que no se daban cuenta de todo el ritual que una *oiran* debía cumplir para aparecer presentable ante su cliente. Como acertadamente anota Mario Bogarín, aunque puede entenderse que el sistema en el que se desenvuelven tanto las *geishas* como las *oiran* dentro de las *machiya* (casas de té) y las *sukiya* (prostíbulo), respectivamente, es bastante parecido, al adentrarse los personajes por decisión propia y sin ningún guía, sus actos causan interferencia, por lo que “la insensibilidad de nuestros personajes respecto a este bagaje ancestral no resulta a la anfitriona tan irritante como su insistente actitud de creer que la casa de té es otro lupanar más” (Bogarín, 2010); situación completamente distinta se presenta cuando de verdad llegan a una *sukiya*, pues el recibimiento es otro y entonces logran complacer su deseo de compartir el lecho con una de las mujeres que tanto han buscado.

Este acercamiento físico tiene mucho de significativo: la mujer en tanto imagen presente en estos textos implica en cierto grado una posesión que se evidenciará a través de ciertos elementos narrativos; en la medida en que el viajero logra conocer a una *oiran* o a una *geisha*, ese goce adquirirá un matiz distinto, puesto que relacionarse con las don-

cellas del día a día tendrá como resultado, en la configuración de la mujer, una descripción muchas veces sensible, mas acercarse a una artista o a una cortesana llevará a representaciones sensuales que harán énfasis en el disfrute físico, y no en la delicadeza del espíritu femenino.

A diferencia de Rebolledo, Tablada no referirá una experiencia como esta, por lo que debemos entender que su juicio sea más seco y también que llegue a decir que “a pesar de aquella brillante *mise en scène* que al principio se me antojó un apoteosis [sic.], un invencible desencanto se insinuaba en mi espíritu. Establecimiento oficial, ‘casi litúrgico’, ‘casi religioso’, institución social, lo que se quiera, pero que no era al fin y al cabo más que un mercado, un bazar de mercancías más o menos aderezadas...” (Tablada, 2006; 164). Para Tablada, esa experiencia revela en su alma, más que una crítica a la opinión que Pierre Loti ya había vertido sobre este lugar, un prejuicio moral que podría creerse resultado de una estancia más corta que la de Rebolledo, quien llegó a vivir en Japón por años; lo que Tablada manifestará entonces es esa falta de esencia que le permite juzgar a quienes priman el deseo al acercamiento artístico, sin que esa censura sea inválida en los parámetros que los relatos de viajeros establecen para sí mismos.

Es esta diferencia entre los autores la que dará uno de los matices más importantes entre sus obras con temática japonesa: mientras que en Rebolledo todo lo sensualmente perceptible se nos es dado sin miramientos a través de una prosa casi poética que nos lleva de la mano por todos los senderos de un Japón que mantiene en sí mismo tanto los aspectos míticos (los del Japón antiguo) como los mundanos (en este caso, los que muestran los resultados del ingreso de la modernización), Tablada nos deja con una imagen plástica de

tran las casas más elegantes, las calles más hermosas y más anchas, y el mayor lujo de fachadas, escaparates y alumbrado [...] es no sólo lujoso y espléndido, sino también casto en lo posible, casi litúrgico, casi religioso” (Loti, 1973: 1198); pasando por Enrique Gómez Carrillo, a quien sorprende “la perpetua exhibición de mujeres que sonrían dentro de sus jaulas [...] la realidad es mucho más bella, mucho más impresionante. Nada, en el espectáculo que contemplo, de la tristeza que temía” (Gómez Carrillo, 2009; 19).

aquel país que más se parece a la que leyó en Pierre Loti, en tanto que rescata de los rincones todo lo que tiene de belleza legendaria para, a su vez, crearse un cuadro en el que los estereotipos tanto propios como ajenos se complementan para ofrecer un nuevo Japón, alejado todavía de la modernidad.

CONCLUSIONES

La razón por la cual la mujer japonesa se convirtió en una imagen por demás atractiva es porque:

En las innumerables ficciones orientalistas la mujer se convirtió en la imagen sincrética del misterio y de exotismo. Objeto fascinante envuelto en gasas y kimonos que ocultaban a la mirada occidental la quintaesencia de la otredad. Los hermosos trajes que la cubrían no significaban otra cosa que la apelación al develamiento y el desciframiento de los enigmas que escondían. (Ruedas, 2007; 15)

Es decir, la mujer se ve como ese ente que es necesario conocer para también conocer el Japón. Por eso no es extraño que se describa cada uno de los “avatares” de este mismo ser y que sus representaciones sean contradictorias, que estén llenas de misterio pero a la vez que puedan ofrecernos imágenes nítidas;⁶⁹ por eso no es raro que no sólo se hable de la mujer *per se*, sino también de su traje, sea cual sea, puesto que al evidenciar lo que la oculta también se evidencia la barrera que se tiene que salvar.

Para el escritor modernista hispanoamericano esa barrera no era solamente la de la distancia que debía recorrer para llegar a

Japón, sino la que le permitiera disfrutar de todos los goces tanto estéticos como sensuales que el país le ofrecía. Pero también era la barrera del idioma, la comprensión del otro no basada en lo que se ve sino en lo que se dice; por eso Rebolledo pudo acercarse a la señorita Nieve mediante las lecciones que ella le daba de *hiragana*, es decir, a través de la comprensión de la lengua, pero para Tablada ese acercamiento se dio a medias, usando otro idioma que le era conocido, como el francés, pero cuya cercanía también le dejó ciertos prejuicios de los escritores a quienes leyó y cuyo conocimiento al final, en Japón, le sirvió de poco.

La construcción que ambos escritores hacen de la mujer ya sea como imagen o como símbolo es por demás interesante, pues nos deja ver lo que cada uno buscaba obtener de las experiencias que les eran dadas vivir: por una parte, Tablada hace patente su aspiración como esteta de encontrar la belleza y admirarla en todas sus vertientes; por otro lado, Rebolledo nos deja ver su deseo de sentir en carne propia todo lo que le es posible experimentar, de manera que no se detiene ante la simple visión sino que busca complementarla con los otros sentidos.

Ambos autores nos permiten apreciar, mediante su estilo particular, una de las muchas caras del Japón: la de la mujer que, por encarnar el misterio, confunde a quienes creen conocerla, pero más aún, la de aquella que permite que quienes la admiran creen que pueden poseerla.

⁶⁹ Mircea Eliade, en su libro *Imágenes y símbolos*, establece que “las Imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos [...] Por tanto, la Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia” (Eliade, 1974: 15). Así, podríamos considerar incluso que la *geisha*, dentro del imaginario hispanoamericano, se convirtió en un símbolo equívoco (en contraposición al concepto de “univocidad”), cuya simplificación era para los distintos autores tan difícil que optaron por la descripción subjetiva de ese ente lo mismo místico que monstruoso.

REFERENCIAS

- Bogarín Quintana, Mario Javier (2010); “Memorial japonés de Efrén Rebolledo”, en *Seda. Revista de Estudios Asiáticos*. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/272493486_Memorial_japones_de_Efren_Rebolledo?el=1_x_2&enrichId=rgreq-e89a-3b5f-1ffb-4083-8706ccbc7745d70c&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI3MjQ5MzQ4NjUzOTg3MDk1OTA2NjMxNzZAMTQyNDM4NzQ2Njc0Mw%3D%3D, consultado el 20 de mayo de 2016.
- Eliade, Mircea (1974); *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, traducción de Carmen Castro. España: Taurus Ediciones.
- Gómez Carrillo, Enrique (2009). *El Japón heroico y galante*. España: Ediciones del Viento.
- Loti, Pierre (1973). *Obras II. Viajes*. España: Editorial Planeta.
- (2006). *Madama Crisantemo*, traducción de Vicente Díez de Tejada. España: Ediciones del Viento.
- Rebolledo, Efrén (2004). *Obras reunidas*, estudio preliminar, cronología y compilación del apéndice documental de Benjamín Rocha. México: Océano/CONACULTA.
- Ruedas de la Serna, Jorge, coord. (2007). *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras.
- Tablada, José Juan (2006). *Obras VIII. En el país del Sol*, edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tanaka, Michiko, coord. (2011). *Historia mínima de Japón*, responsabilidad secundaria de Víctor Kerber, Omar Martínez Legorreta y Jorge Alberto Lozoya. México: El Colegio de México (Centro de Estudios de Asia y África).

LA HIPERTEXTUALIDAD EN CUATRO OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

Nelida Jeanette Sánchez Ramos
Universidad de Colima

Acometo mi actividad crítica siempre desde el centro de una pasión oculta, la cual he venido siguiendo desde hace más de una década, cuando leí por primera vez un librito llamado *La senda de los elefantes* (1984), que posteriormente se reeditaría como *Monsieur Pain*. La obra se trataba de un escritor chileno, el cual apenas iba cobrando auge entre los lectores: Roberto Bolaño. Observador de la interacción social, pensador, sociocrítico, cronista literario, pero con una evidente preocupación: la ciudad cuando es colapsada por la posmodernidad.

La ciudad se dibuja en la obra literaria de Bolaño a partir de recorridos y de rutas fracturadas, lo que obliga al lector a desplazarse en distintas direcciones de lectura, en las cuales se funden diversos elementos socioculturales: la crítica a la sociedad moderna pero también a la crisis de las ideologías; las ironías sobre las tradiciones morales y la caricaturización sobre los estereotipos sociales. En términos de estética narrativa la construcción de estos desplazamientos —efecto que se repite de manera intermitente en varios libros de nuestro autor— ha sido definida por la teoría y los estudios literarios como hipertextos.

El escenario urbano es un espacio narrativo que surge mediante la voz discursiva que describe sustantivos (casas, torres, calles, edificios, avenidas, parques, escuelas y hospitales, entre otros) y configuran una semántica urbana, un imaginario urbano o, simplemente, la imagen de un espacio ficcional denominado ciudad. Este mundo puede ser constituido alrededor de un conjunto de puntos focales: la industria,

las legislaciones, la cultura, la técnica y la tecnología, la centralización del mercado, la vida comunitaria y las aglomeraciones. Son imágenes colectivas las que subyugan a Bolaño, quien aspira a modelar un medio ambiente donde conviven un gran número de individuos circunscritos a la ciudad como ser histórico, sitio de confluencia de las trayectorias de los personajes como creación ficcional. Los relatos de nuestro autor aluden a dos vertientes; la primera, a partir de la temporalidad y la incidencia de los personajes como dispositivos del estatuto fundante de la noción de modernidad, quienes amplían las estructuras industriales e incorporan el viaje como un movimiento ciudadano. En la segunda vertiente las efigies bolañianas exponen nuevos usos para el espacio urbano esquivando una dicotomía cultural controlada por las funciones espaciales de una sobremodernidad.

En ese sentido Bolaño hace de su escritura una ciudad literaria con múltiples entradas y salidas, que podrían corresponder geográficamente a distintos sitios de Europa y América Latina, en especial sus núcleos urbanos. Se podría afirmar que los personajes hipertextuales de Bolaño oscilan entre espacios denominados ciudades, motivados por la sensación de ausencia de interacción social dentro de un marco ético de sociabilidad. El presente trabajo tiene como objetivo definir a los personajes de la ciudad, quienes —por su condición hipertextual— aparecen y desaparecen en diferentes momentos de la obra literaria de Bolaño.

La regularidad con la que aparecen los

personajes —siempre con un tratamiento distinto (que puede incluir el cambio de su nombre)— los proyecta como entidades negativas y constantes a lo largo del discurso narrativo. Además, en la mayoría de las ocasiones, las acciones de dichos personajes hipertextuales representan comportamientos anómalos dentro del marco ético de sociabilidad ya mencionado. De esa manera, su negatividad axiológica, su anomalía ética y la inconstancia de sus definiciones constitutivas como personajes, los erige en representaciones del mal en el pensamiento moderno. A ello se suma que, por lo general, se trata de personajes que proyectan cierta sensación de *vacío* por la ausencia del bien y negación de la esperanza, impresiones que se irán repitiendo intermitentemente en la literatura de Bolaño.

En la práctica narrativa el *vacío* de la urbe es la existencia de los personajes que condensan la maldad de la vida misma. Carmen de Mora define a la malevolencia en la narrativa de Bolaño como una atracción por el sadismo, y propone “que casi nunca se pierde de vista el concepto socio-político que está detrás de las escenas de tortura y violencia. En general, las historias y los personajes están invadidos por la muerte, la decadencia o el deterioro” (Mora, “Los espacios” 187). Por su parte, Marcial Huneeus en “¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño”, señala que los personajes del mal de Bolaño se extienden dentro de una violencia simbólica de la dominación masculina que amalgaman espacios rizomáticos que intentan delimitar a la ciudad dentro de la ciudad. Huneeus nos propone el lugar de Santa Teresa como una urbe concebida desde y para la desigualdad, motor y el ejercicio simbólico del horror como parte de la matriz cultural de la región. Tal como lo vaticina nuestro autor, el mal crece con el tiempo. Así, leemos su obra como centrada en la genealogía del *vacío* que requiere

contorsiones interpretativas desde dicho esquema del mal.

El texto que aquí presento, selecciono a cuatro obras del chileno: *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Putas asesinas* (2001) y *2666* (2003), el cual permite seguir su trayectoria en los años de cambio de los siglos XX al XXI. Las cuatro obras ofrecen la posibilidad de ser leídas hipertextualmente para abordar y denunciar la crisis de la ciudad latinoamericana contemporánea, que es presa de una serie de pestes y de violencia simbólica. La urbe es la figura que circula en los cuatro libros mencionados, donde el *vacío* se esculpe, donde se frenan los frutos terrestres y se sobrellevan todas las mutaciones del mundo natural. En este ámbito palmario percibimos que un mundo real ha escrito un “texto” de apretada significación en torno a la urbe, de existencia ficcional que nos remite al asalto, fuga y quiebre de la historicidad moderna.

Para atender conceptos como vacío⁷⁰, posmodernidad o modernidad, nos hemos amparado en el punto de vista de dos sociólogos franceses: Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky. Con ellos podríamos afirmar que los personajes bolañianos viven en una crisis intensificada por los procesos del *vacío*: los cuales se constituyen a partir de valores fragmentados y quebrados por los valores de la modernidad, lo que les da una condición de fractalidad. Los personajes confluyen en el espacio de la simulación, de un orden y un progreso cuando en realidad desaparecen en el *vacío* de lo posmoderno. Como ya se mencionó, en toda la obra de Bolaño aparecen distintos elementos narrativos que se repiten de manera intermitente, como hipertextos, categorías que Gerard Genette define de la siguiente manera:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta

⁷⁰ El *vacío* nació como uno de los teoremas fundamentales sobre la concepción del espacio y lo propuso en primer lugar el filósofo alemán, Gottfried Wilhelm Leibniz. Aunque, para fines de este artículo, retomamos el concepto desde su primera fecundación dentro del espacio “como lugar”. Por lo tanto, desde el estudio filosófico de Leibniz se entiende que, un espacio sin cuerpo es denominado vacío, y un vacío es, una extensión sin cuerpo. Justamente, lo retomamos desde la teoría antropológica de Auge, como *los no lugares*.

de una manera que no es la del comentario. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta un término que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (Genette, *Palimpsestos* 14)

Los personajes hipertextuales son el andamiaje narrativo que se desplaza entre metrópolis o espacios ficcionales. Asimismo observamos cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia. Esta concepción de la obra de Bolaño expone la reivindicación del autor por generar en su discurso, con sus narradores y personajes, textos independientes pero conectados para la composición de ciudad literaria encubiertos por la re-escrituración completa de la obra por parte del escritor chileno, es decir, la hipertextualidad.

Sobre la misma pauta de personaje hipertextual —en primer lugar— en *Putas asesinas* se asoma un Arturo Belano que a su vez fue creado en *Los detectives salvajes*. Arturo Belano será quien, con sus diálogos podrá reconstruir casi a la perfección el mapa literario de México de los años setenta, con la ayuda de diálogos que se sumarán en la relectura hacia una clasificación del canon literario mexicano y universal que se irá remarcando en sucesión en nuestras cuatro novelas de estudio. En segundo lugar —en *Amuleto*— de nuevo Arturo Belano reanuda su búsqueda del canon poético a través de la narradora principal, Auxilio Lacouture y en la cual los personajes bolañianos regidos por un aparente mal irán iluminando el tránsito de los siglos que nos ocupan.

Definimos en primera instancia el concepto de la “ciudad literaria del vacío”, en la que más allá de su estructura física nos interesa precisar esa naturaleza palimpséstica que nos remite el autor, quien ha “grabado nuevamente” a estas cuatro novelas como una esfera autónoma. Así pues se pretende comprobar que los escritos aquí estudiados conservan las huellas de la escritura del mal en su misma superficie pero borrada explícitamente para dar lugar a la que ahora existe: el *vacío*, generador del mal que

no ha sido estudiado. Ahora bien, esta indagación propone poner en relieve las configuraciones espaciales específicas vinculadas con el quehacer narrativo de Roberto Bolaño. Puesto que la *espacialización* es uno de los mecanismos fundamentales de los discursos aquí analizados. Bolaño proyecta fuera de sí mismo a otra área, que se opone a la de sus relatos, y estas categorías espaciales serán con las que trabajaremos; es decir, *aquí* puede ser en *otra parte* en sus discursos. La metrópoli bolañiana que aquí recogemos proyecta un mundo de acción e interacción humana, en donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas.

Sobre las líneas anteriores, “el acto estético engendra la existencia en un plano nuevo de los valores del mundo: nace un hombre nuevo y un contexto nuevo de valores, un plano nuevo del pensamiento del hombre sobre el mundo” (Angenot 282), con ello, la subjetividad bolañiana consigue *explayarse*. Es decir, nuestro autor revierte lo referente al mundo de los otros y lo reorienta hacia su mundo íntimo, desfigura lo figurado en busca de la inscripción cartográfica. A la par, somos partícipes de la lectura de la urbe, que encarna un modo global de vivir, una forma peculiar de vincularse con la realidad, de aprehenderla, de expresarla y de operar. Sobre ese mapa literario —ese espacio narrativo— como puede observarse y aunque se ha analizado la obra de Bolaño desde distintos puntos de vista, no existe un estudio sobre la interpretación de los personajes como elementos hipertextuales brotados de *vacío* — inscritos en la representación del mal—, en un espacio narrativo como la ciudad —escenario diegético de la construcción literaria, por excelencia— de nuestro autor.

A partir de las definiciones de la semiótica estructural propuesta por Gerard Genette y Julia Kristeva, desde esta exploración teórica se propone una selección de protagonistas (evidentemente hipertextual) de las novelas de Bolaño, ya mencionadas: *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666*. Debido a las características de la hipertextualidad y las acciones narrativas de los personajes se construye un espacio narrativo que empalma con las novelas citadas, y permite plantear con claridad

Personaje	De hipotexto a hipertexto	Esquema en lo moderno	Esquema posmoderno	Símbolo
Auxilio Lacouture	<i>Los detectives salvajes</i> <i>Amuleto</i>	Angustia/alegría	Correr/tardar	Madre
Arturo Belano	<i>Los detectives salvajes</i> <i>Amuleto</i> <i>Putas asesinas</i>	Desarraigo/repatriado	Andar/detenerse	Vagabundo
Juan García Madero	<i>Los detectives salvajes</i>	Azaroso/afortunado	Meter/sacar	Discípulo
Olegario Cura	<i>Putas asesinas</i> <i>2666</i>	Orfandad/amparo	Agitar/serenar	Locura
El Ojo Silva	<i>Putas asesinas</i>	Agresividad/docilidad	Remover/paralizar	Violencia
Los cuatro críticos	<i>Los detectives salvajes</i> <i>2666</i>	Firmeza/pasividad	Iniciar/terminar	Búsqueda
Prof. Amalfitano	<i>2666</i>	Errático/sedentario	Proyección/suspender	Maestro
Archiboldi	<i>Los detectives salvajes</i> <i>2666</i>	Victoria/fracaso	Ascender/degradar	Héroe

Imagen 1: De hipotexto/hipertexto para la configuración de los personajes principales

la hipótesis de nuestro estudio, que en la narrativa de Bolaño los personajes representan la imposibilidad de establecer lazos afectivos sólidos con sus prójimos ya que su particular visión de la sociedad los aleja del bien (como fundamento del progreso social) y los ubica en el *vacío*, la representación estética de un estado de soledad que —en el caso de la narrativa de Bolaño— aparece en las ciudades.

Por su contextura poliédrica, la condición humana transfigurada en personajes hipertextuales se irá superponiendo hasta llegar a

la madeja narrativa, en donde se amalgamará todo para construir en su escritura la historia de una región, de una realidad social que se concreta en la ciudad bolañiana: una posmodernidad discreta que ocupará al des-enmascaramiento del “folklore de la sociedad posindustrial”. Nos referimos, claro, a que a pesar de que la narrativa de nuestro autor se circunscribe en el marco de la modernidad es la reescritura de la palabra acompañada de otros signos lo que nos inclina a pensar en otra periodización histórica.

REFERENCIAS

- Mora, C. “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria, 2011.
- Genette, G. *Palimpsestos, La Literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus, 1972.
- Angenot, M. *Teoría literaria*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

¿Y NOSOTROS, DE ESTE LADO DEL ATLÁNTICO?

Tieko Yamaguchi Miyazaki
Ricardo Marques Macedo
Universidade do Estado de Mato Grosso

Partiendo de varias reflexiones de diferentes críticos hispanoamericanos sobre el papel del escritor y sobre la fortuna de la literatura en este continente, en la década del 60-70 del siglo XX, periodo en que se publicó la novela *Los pasos perdidos*, del cubano Alejo Carpentier, el artículo intenta una reflexión sobre ella, considerándola como la que, de cierta forma, cierra un grupo de obras en lengua española y portuguesa, de distintos países, que toman como tema la selva ecuatorial. Si los escritores anteriores —Alegría, Gallegos, Mera, Rivera, Inglés de Sousa, Castro entre otros⁷¹—al tomar la selva como tema, manteniéndola en el ámbito regional, analizada desde las cuestiones particulares como la explotación del caucho o la dicotomía civilización-barbarie, tenían como problema el enfoque de la literatura en los países latinoamericanos, la cuestión del regionalismo, Carpentier los abraza —tema y problema—alzándolos en un nivel más amplio y complejo, como sea el destino mismo de la civilización occidental. Es en el contexto así planteado que nos proponemos examinar la novela de Carpentier.

1. En esta novela cubana, publicada en 1959, el protagonista hace un recorrido partiendo de América del Norte y caminando hacia la América Latina, hasta penetrar en el centro mismo

de la selva tropical. Esta se configura como el borde del caos organizándose en cosmos.

Los pasos perdidos se inicia con el protagonista —un hispanoamericano de madre mestiza, de ascendencia europea por el lado paterno, residente en Nueva York, significativamente privado de nombre propio, al que pasaremos a llamar Personaje—en el momento en que entra de vacaciones, tras el premio por una pieza publicitaria. Músico, casado con Ruth, una actriz de teatro, tiene una amante francesa, Mouche, se presenta el Personaje en el instante de un corte en que se deja un cierto ritmo de vida y se entra súbitamente en una nueva duración. Al cabo de una duración sostenida, como él mismo define, “por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismo”. (Carpentier, 1966, p. 14)

Este tiempo que le parecía de libertad, sin embargo, le llega en forma de “una vaga amenaza”, que él reconoce en los indicios de un desconcierto, debido a la “posibilidad de dialogar conmigo mismo”. (Carpentier, 1966, p. 14), por eso se sorprende hablando “a media voz”, como con miedo de ser oído o de oír. La reacción es de negación: “Apuré un gran vaso de jerez resuelto a aturdir al que demasiado reflexionaba dentro de mi cerebro.” (Carpentier, 1966, p. 14).

⁷¹ Cf. Yamaguchi, T. (1970). *A selva amazônica e três etapas da ficção ibero-americana*. (Tesis de doctorado). UNESP- São José do Rio Preto- Sp- Brasil.

Se da entrada ahí a un motivo como un coadyuvante en el intento de impedir la emergencia “del juez”, configurando el primer momento de la triple prueba a que se somete el protagonista: la bebida.

En el primer capítulo el billete de la mujer dice: “PS Hay una botella de jerez en la oficina.”; una taza insidiosa está “puesta al pie de la última octava” en la casa del amante bebe para aliviar el acoso del Curador. El alcohol volverá definitivo en el final. Esta ahí configurada la situación inicial del relato: compleja, dramática, anunciando lo que vendrá.

El segundo momento de la prueba se presenta en el encuentro “casual” con el Curador de su universidad, que le propone un viaje a América Hispánica para traer la famosa jarra usada por ciertos indios en sus ceremonias funerales. Instrumento que comprobaría su teoría de que la música humana se originó de la imitación del canto de los pájaros.

La forma con que su destino va revelándose a lo largo de su recorrido ya se presenta cuando reflexiona: “Encuentro trivial, en cierto modo, como son aparentemente todos los encuentros cuyo significado verdadero sólo se revelará más tarde, en el tejido de sus implicaciones” (Carpentier, 1966, p.27). como indicia su carácter barrocamente extraordinario presagiado en el detalle de la nube que estalló con “tan inesperada violencia” que “sus truenos parecían truenos de otra latitud”. (Carpentier, 1966, p.27). Y ese encuentro se hace dramáticamente: acorralado, el sujeto, que tiene miedo de “dialogar consigo mismo”, se ve “en el ser que se inscribía dentro del marco barroco del espejo actuaban en este momento el Libertino y el Predicador, que son los personajes primeros de toda alegoría edificante, de toda moralidad ejemplar.” (Carpentier, 1966, p.27).

Músico, había optado por el arte mercancía de la publicidad, sumergiéndose en la rutina, del Hombre-Ninguno, cuyas almas no se vendían al Diablo, sino al Contable el al Cómite.”

La triplicación de la prueba se completa con los argumentos poco honestos de la amante que se imagina la “gran ciudad tropical, famosa por la belleza de sus playas y el colorido de su vida popular”.

2. La situación inicial narrativa se configura como una estructura mínima que, aplicada a una sociedad conservadora como la americana, en la década del 50 del siglo XX, se presta para sostener un conjunto de sistemas de valores. En ella se abren las fisuras movilizadas en la construcción dramática de la trama.

La historia de Ruth —contrato de trabajo siempre prorrogable, representación infinita de la misma pieza—transforma este mundo de la comunicación y de la libertad por excelencia en la “Isla Diablo”. De ahí la ironía de la frase aprendida por ella a ser correctamente pronunciada: “Sic semper tyrannis.”

Mouche representa el intento de salvación del tiempo hecho inútil por el vaciamiento del hogar. Pero esta falsa vidente tiene, como reverso, la verdad del desconcierto ontológico. Por eso, suscita en el Personaje la reflexión de que “Muy asustados por su tiempo debían estar los hombres [...] para interrogar tanto a los astrólogos, contemplar con tal aplicación las líneas de sus manos, las hebras de su escritura, angustiarse ante las borrajas de negro signo, remozando las más viejas técnicas adivinatorias, a falta de leer en las entrañas de bestias sacrificadas o de observar el vuelo de las aves con el cayado de los aurispices.” (Carpentier, 1966, p.29).

3. Esta trama que así empieza viene costurada por el leitmotiv de la *Novena Sinfonía* (e implícitamente la oda de Schiller, *An die Freude*). Ella aparece la primera vez exactamente en el momento inicial arriba descrito. Pero sólo ya a camino de la selva, la oye nuevamente al azar. Y ella viene asociada a la figura del padre.

Músico anglosajón, el padre deja a Europa, desilusionado con las frecuentes guerras. Pero, con el paso del tiempo, “su fracaso”, dice el narrador, “en este continente se iba traduciendo, cada vez más, en la nostalgia de una Europa contemplada en cimas y alturas, en apoteosis festivas” Por lo tanto, desde la perspectiva proporcionada por este continente (de “poca historia”) desde acá se erige la Europa ideal del sagrado respeto por la vida del hombre, del progreso irrefrenable, de los obreros que prefieren la *Novena Sinfonía* a la misa los domingos. Atraído por esta imagen creada por el padre, el Personaje atraviesa el Océano para afrontar, sin embargo, con ese

mundo sumido en una convulsión total, resultado de la segunda Gran Guerra.

El concepto de historia del padre considera la diacronía de siglos en movimiento direccionado. Por eso, esta Europa y la obra de Beethoven se unen en la significación de exaltación al hombre y a su capacidad para crear el propio universo. La ironía nace, sin embargo, cuando al Personaje se le da descubrir la exacta homología de la estructura de la historia europea y la estructura de la sinfonía. Por eso, es a la situación de convulsión total del mundo europeo la que se asocia la parte de la ópera en que se prepara la entrada de la Oda de Schiller. El secular progreso humano repercute como a punto de desembocar en un mundo apocalíptico, anunciado por signos en que el Personaje lee el profundo desconcierto ontológico del hombre moderno, y que él expresa en imágenes de dimensión apocalíptica.

4. Es ya en la capital latinoamericana —ese espacio de encuentro de civilizaciones— donde el Personaje tiene la última visualización simbólica del mundo de que proviene. El hotel en que se aloja representa, por un lado, la última línea de invasión americana y europeizante; de otro, representa el absurdo de la presencia de esta cultura allí, en Latinoamérica. Metaforizada por la teoría de *El Gusano*, que se manifiesta surrealísticamente en forma de una invasión de vidas inferiores—por las paredes, por las alcantarillas, por los cañones de agua y demás grietas. En este contexto, sorprendido por la revuelta civil que estalla repentinamente, se le ocurre por primera vez la idea de que “este cauce de la calle que cada tiro ensanchaba, ese foso, esa hondura que cada bala de hacía insalvable, era como una advertencia, como una prefiguración de acontecimientos por venir.”

5. En Nueva York, premonitoriamente ya se actualizan dos motivos importantes: la búsqueda casi inconsciente del allí escaso elemento vegetal y la experiencia de la lluvia. Por eso lo sorprende en la capital sudamericana la potencia casi incontrolable del mundo vegetal. Y todo su ser es tomado por el despertar sensorial. De ahí el descubrimiento casi corpóreo del silencio, y de la noche como realidad autónoma.

En el nuevo mundo, las vivencias del Personaje pasan así a ser determinadas por el

primado del espacio. Integración que le hace posible la reconquista de la infancia y la adolescencia. La memoria, a diferencia de su función con respecto al museo, adquiere función integradora. Inicialmente predomina la recuperación individual del yo hispanoamericano. A ella se superpone lo simbólico de la reconquista del hombre civilizado. En ese proceso, la nota marcante de la novela se traslada a la división del trayecto espacial en segmentos correspondientes a los siglos de la historia de la humanidad. Como la Historia de la Humanidad no se agota en la Historia, casi paralela a esa segmentación espacio-temporal, se procesa otra - mítica -, apoyada en el paradigma de la relación hombre-tierra en la búsqueda de su verticalidad, desprendiéndose de la coalescencia al humus.

Es, empero, a través de la identificación con datos culturales que el Personaje, en una especie de contrapunto, logra alcanzar el significado de cada trecho que recorre. Se convierte en el eje en que se articulan, por un lado, los eventos que se encuentran almacenados bajo el título de Historia y de Cultura, y, de otro, el espectáculo existencial que se desarrolla delante suyo. Si, en el plano de la conciencia y de la cultura intelectualmente adquirida, esa articulación es posible gracias a la erudición del Personaje, por otro, sin embargo, se puede decir que se instaura una tensión viva entre la conciencia histórica y la nueva conciencia existencial, durante la cual la representación del espacio se hace isomórficamente. Se tiene entonces una recuperación individual de una evolución colectiva, en la que el hombre alcanza una apertura interior espacio-temporal equivalente. De ahí la recuperación instintiva de vivencias que lo reportan a un mundo mítico de validez universal: el sol, la sal, el agua, la hierba, el fuego, la harina.

Hay, pues, una anterioridad de la vivencia con relación a la manifestación crítica. Se reubica la dualidad inicial del desdoblamiento del Personaje, cabiendo a la conciencia la función de actualizar el sistema cultural: es ella la que, al insertar los hechos de la experiencia en ese sistema, construye el contexto de significación

6. El viaje hacia la selva es un continuo seccionamiento en círculos. El Adelantado dibuja

la configuración de la selva, teniendo como mediadora la estructura del mundo legendario medieval, y el resultado es el de un reino vedado: “nación escondida, mapa de clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas”. La trascendencia de estas transposiciones de umbrales conlleva la modificación en el comportamiento humano: la aptitud al silencio, al tono sentencioso y casi bíblico, a las reflexiones en pocas palabras.

Esta misma atmósfera se transmuta en tensión religiosa junto a las Puertas de algo. Tras ellas, la visión del universo antes de la culpa: un cráter con plantas prehistóricas, en un movimiento de “posesión, de acoplamiento, de incesto, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de formas.” Por último, el cuarto día de la creación: “la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas sobre la haz del abismo.”

En síntesis: A través de la proyección del paradigma mítico-legendario de la Edad Media, actualizado como mediación artístico-cultural de la materia prima americana, resulta, así, una cartografía de caminos que conducen al núcleo de la selva: el punto de encuentro de lo humano y lo trascendente. Solo posible en Latinoamérica.

7. De todas las referencias culturales arrojadas en esta obra, la fundamental, sin duda, es la *Odisea*. Donde estaría plasmada la verdad absoluta, plasmada, una vez por todas, aún en los albores de la propia Historia. El poema ofrece el paradigma para la homología para la construcción del sentido que así se legitima. En la selva está ella en un ejemplar perteneciente a Yannes, el griego procurador de oro. El consejo amoroso del griego al Personaje se formula en palabras de Athena a Ulises. Al hablar de las minas de oro de la región, el Tesoro de Agamenón es evocado. El silencio atento a las narraciones de El Herborizador es así explicado: “[...] agrada al hombre hablar de Tesoro.” (Carpentier, 1966, p.148). El ejemplo es Ulises, ese “aventurero, visitador de países portentosos, nada enemigo del oro, capaz de ignorar a las sirenas por no perder su hacienda.” (Carpentier, 1966, p.160).

Yannes y el Personaje se presentan, por lo tanto, en una relación de contrapunto. Por una parte, la representación del origen de la civilización; de otro, la representación de la última extensión de esa misma. Encrucijada crítica, entre la conciencia histórica de su contexto humano y la necesidad mítica del hombre moderno. Al englobar el extenso pasado de la Historia, el presente existencial proporcionado por el espacio inmediato, y el presente histórico individual, configuran el tiempo maravilloso de la revelación.

8. Dentro de la función de la feminidad, Rosario corona el paradigma abierto por Ruth y Mouche. Dentro de él, en contraposición a otras lenguas, la anticipa la lengua española, el idioma de la infancia. Se asocia a la imagen de la madre, y a la de María del Carmen, la niña-esposa del barco-cesta de mimbre, una asociación olfativa que vuelve en su espera amorosa sobre un montón de heno a que se mezcla el fartum del ganado.

Concebida como la confluencia de las tres razas, más allá de la historia de los pueblos en sus cruces, ella sugiere los primordios de la división humana. Rosario es el uno, Principio femenino cuyo origen está más allá de lo terrenal:

Una especie de jarra sin alas, con dos ojos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa [...] Esto es Dios: es la Madre de Dios. Es la madre, primordial de todas las religiones. [...]. La Madre, “solitaria, fuera del espacio y más del tiempo”, de quien Fausto pronunció el único enunciado de Madre, por los tiempos, con terror. (Carpentier, 1966, p.189)

9. Este caminar hasta el centro se hace hilvanado por el motivo inicial de la música. Desde la profesión del Personaje, la música aparece principalmente en su proyecto de escribir una cantata, inspirada en el poema “Prometheu Unbound”, de Shelley, que ele retoma en la selva, lo que le devuelve el “drama da falta de papel para escribir”. Paralela a su recorrido en el espacio y en el tiempo, hasta el borde del caos, igualmente en esta línea temática, él alcanza el mismo límite, cuando se depara con un muerto picado por una serpiente y el Hechicero [que] se le encara, vociferando.

fera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia – intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre”. “En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno- [...] dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.”

10. La opción del Personaje en quedarse para siempre en medio de la selva, en realidad da lugar a una nueva situación. De la manifestación de la dualidad inicial, reintroducida por la propia creación de la música que trae implícita la fuerza de la civilización, representada por la preocupación por la ejecución de la obra o no, y más irónicamente por la falta primaria del papel. El miedo y la intuición le revelan la significación del acto como el momento de la prueba del ritual de iniciación. Hasta entonces se dio la etapa de la revelación, el Personaje resiste a salir del tiempo histórico lineal, de la creación de los hechos, hacia la de la recreación, del compromiso total del ser. Negándose a eso, pierde para siempre el derecho a la reconquista de la unidad. Sigue siendo provisorio, traicionado varias veces como cuando llama el nuevo mundo descubierto como “mi evasión”.

Es esa contradicción la que posibilita la intervención del otro yo, de las comodidades materiales de la civilización. En ese momento límite, en que se disputa la primacía en la decisión del Personaje, se actualizan dos paradigmas básicos de la novela, en la forma de la dualidad espacio / tiempo y del contraste tierra / aire. El otro yo despierto traicioneramente por un complejo de substitutos sinecdóquicos del otro espacio; entre ellos, el alcohol Y con él, “llamadas apremiantes del té y del vino, del opio y del marisco, del vinagre y del hielo [...]”.

Al apoderarse del Personaje su yo-allá, el espacio adquiere, isomórficamente por la mediación del tiempo, la distancia de un mundo hostil y extraño. Se evidencia, entonces, la dificultad de la reconquista real del hombre perdido por los tiempos, dificultad expresada en la facilidad con que el idioma “de la tie-

rra” es sustituido por el idioma de los “hombres del aire”.

11. Sólo con la vuelta al espacio profano el Personaje tiene la conciencia del carácter insólito de su viaje. Los hechos dejan la forma del realismo ingenuo y se inscriben definitivamente en el realismo mágico, en que personas, objetos, acciones, todo se plasma según el carácter extraordinario de su significación.

Ahora ante la señal cubierta y la puerta cerrada [...] me digo que las marchas por caminos excepcionales se emprenden inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña, cuando se lo proponga – dueño del rumbo negado a los demás. Un día comete el error irreparable de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informantes han mudado el semblante [...] He viajado a través de cuerpos y de los tiempos de los cuerpos, sin tener la conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más ancha puerta. (Carpentier, 1966, p. 285)

La conciencia de la repetición del pecado de Adán se da, por tanto, fuera del tiempo maravilloso—de ahí la función del azar. La oposición temporal revela la degradación del saber como equivalente a la pérdida de la plenitud de la inocencia, la pérdida del derecho a la unidad. Esta pérdida, sin embargo, es una necesidad para el surgimiento consciente de un nuevo ser. El Personaje tiene la revelación de la verdad de la misión del artista, este único ser que no puede huir del tiempo.

[...] porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte”, [pues] “no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. (Carpentier, 1966, p.19-20)

Por otro, tiene la revelación de que la misión del arte es la de traer a cada momento de la historia la intemporalidad del mito:

[...] no puede ser presente este que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo donde todo cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto, en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis. (Carpentier, 1966, p.19-20)

Si el Personaje, como ser histórico, no puede permanecer en el “Valle del Tiempo Detenido”, sabe, sin embargo, sentido del letrado de la tosca taberna “Recuerdos del porvenir”.

En esa novela, cubana, cuyo protagonista ya es un desplazado, que engañosamente piensa encontrarse en el ombligo de la civilización, y al que cabe el milagro, sólo posible en epopeyas, en que al héroe se da a conocer el pasado y se revela el futuro, el enfrentamiento entre el viejo continente y el nuevo resulta en la verdad en una ilusión.

Si es verdad que aquí todavía es posible huir de la condenación de Sísifo, la única pregunta cabal no es si aquí se vuelve al paraíso,

sino sobre cómo no incidir en el pecado final de la trayectoria histórica vivida.

En realidad, la trayectoria del personaje tiene su origen en una situación de pérdida, individual pero que con certeza es colectiva. Para poder comprender y hacer frente a ella, amplía el contexto inmediato de la ciudad en que vive y del propio país, hacia los lados, hacia el viejo continente europeo y al nuevo continente de América central y del sur. La primera, una ampliación temporal; Y la segunda, una ampliación espacial. Mientras que en la primera él reconoce el objeto perdido - imaginariamente revivido porque recordado -, como si éste hubiera sido posible una vez en la historia occidental por lo menos (aunque ella haya culminado en la barbarie de las Grandes Guerras), en la segunda ella crea, imaginariamente también, El futuro deseado. Reconstruyendo, pues, por la imaginación lo ya habido, en el presente de la experiencia, ésta siempre mediada por aquel, el Personaje, a duras penas, se vuelve capaz de oír de nuevo la Novena Sinfonía. Enfrentando de frente esta situación de pérdida, ella se capacita para acoger lo que esa trayectoria le ofrece: el conocimiento de la verdadera función del artista y de la música.

REFERENCIA

- Carpentier, A. (1966). *Los pasos perdidos* (3.ed.). México: Cía. Gral. de Ediciones.
Yamaguchi, T. (1970). *A selva amazônica e três etapas da ficção ibero-americana*. (Tesis de doctorado). UNESP- São José do Rio Preto-Sp: Brasil

“YO SOY AQUEL...” DE RUBÉN DARÍO: LA SINCERIDAD COMO ESTRATEGIA DE DISEÑO EN EL POEMA AUTORRETRATO

Esnedy Aidé Zuluaga Hernández
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

En *Historia de mis libros* (1916) Darío afirma que el “Prefacio” y “Yo soy aquel...” son el preámbulo de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905): “En unas palabras liminares y en la introducción en endecasílabos se explica la índole del nuevo libro” (85). Es importante destacar el carácter introductorio con el que Darío señala al poema liminar una década después de su publicación. Dicha apreciación retrospectiva equipara la función de ambos textos como portadores de ciertos elementos preliminares a la lectura del libro. Esto no quiere decir que las palabras y el poema respondan a la misma voz, sino a una intención introductoria compartida que da apertura al libro que el autor presenta a sus posibles lectores. Es claro que las iniciales “R. D.”, con las que termina el prefacio, indican la autoría del texto, mientras en el poema se exhibe un carácter literario diferencial al primero. Hay una creación artística en veintiocho estrofas endecasílabas en las que domina un “yo” en primera persona que no deja de hablar de sí mismo y de las relaciones que establece con su obra y el mundo.

Sumado a las apreciaciones del autor, que resultan tan pertinentes en relación con la naturaleza de ambos textos, es importante detenemos en la ubicación liminar de “Yo soy aquel...”, en la funcionalidad del poema que abre el libro como bisagra entre la voz real del autor y la construcción de una voz literaria. Es el poema más cercano al prefacio, pero a su vez es la puerta de entrada a la propuesta creativa del libro. “Poema de umbral, poema

bifronte, “Yo soy aquel...” presenta a un “yo” en suspenso, tal como lo veía Valéry: “El Yo se mantiene en el umbral, entre lo posible y lo cumplido” (Molloy, 31).

El poema liminar como invitación y muestra del trabajo que antecede nos remite al conocido poema “Al lector”, con el que Charles Baudelaire inaugura la poesía moderna abriendo el libro *Las flores del mal* (1857), que opera a modo de introducción o proyección poética de un prólogo. “El libro que el lector tiene en sus manos, núcleo de la obra de Baudelaire, [que] ejerció tanta influencia en la poesía posromántica, y hasta bien entrado el siglo XX, como el Cancionero de Petrarca en el Renacimiento” (Provencio, 25).

Pero “Yo soy aquel...” no solo es la presentación de la obra sino de la persona, del poeta que el lector tiene en sus manos, y que logra perfilarse en el autorretrato en el que magistralmente aparece Darío. Una invitación a conocer al poeta a través de la fuerza de un “yo” que hace su aparición desde el primer verso para ganarse el protagonismo, su recorrido oblicuo y eventual en clave poética perfila a un hombre que ha vivido y vive en función de ser poeta. Darío se dirige al lector para mostrarse ante él como el resultado de un largo proceso que está contenido en la “índole del nuevo libro” y que nos ubica como lectores en unas coordenadas claramente biográficas:

la historia de una juventud llena de tristezas y de desilusión [...]; la lucha por la existencia [...] la sagrada y terrible fiebre de la lira; el cul-

to del entusiasmo y de la sinceridad, contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; el poder dominante e invencible de los sentidos (*Historia*, 85).

Hay un poeta que siente y vibra con su existencia y su afición por el arte, que se declara entusiasta y sincero. Esta declaración de principios poéticos se opone a las artimañas, a las mentiras, a los artificios del mundo que se corresponden con la literatura de la que se distancia Darío. Esta consideración destaca en el poema, el elogio a la sinceridad que se acopla a la cuestión estructural del texto, alcanzando su clímax en el verso: “Por eso ser sincero es ser potente” (*Poesía*, 246). La fuerza expresiva que alcanza el poema se complementa con el verso contiguo: “de desnuda que está brilla la estrella” (246). Una suerte de erotismo⁷² de la sinceridad que la equipara a la desnudes, a ese estado natural en el que nada se oculta. Es importante detenernos en ese cuerpo celeste que brilla con luz propia, Darío elige la estrella para concretar ese momento en el que se exhibe la sinceridad como luz, que es intensidad y potencia (¿de su poesía, de su poema, de su persona?), como forma de concebir su obra. Ahí está la estrella

oculta detrás de su luz, para recordarnos a su vez que el tamaño es un asunto de perspectiva y que lo natural posee una belleza excepcional que puede confundirse fácilmente con el artificio.

En “Yo soy aquel...” hay un “yo” que se piensa y se retrata a sí mismo advirtiendo en la franqueza de sus palabras, a la que acude en varias ocasiones para justificarse sincero, se dice y se siente apasionado y busca convencer al lector de la transparencia y la contundencia de su ser sintiente:

En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
una alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva (*Poesía*, 323).

¿Quién juzgó de mármol la estatua viva? El poema inscrito en la tradición del libro (del poeta) que el lector tiene en sus manos ubica a José Enrique Rodó en el lugar privilegiado de la dedicatoria⁷³. ¿Pero fue este gesto un agradecimiento a la especial atención que el crítico tuvo con su obra y su persona? Rodó había escrito un estudio extenso⁷⁴ a *Prosas profanas* que Darío leyó con minuciosa atención, prueba de ello es el poema liminar en el que levanta su

⁷² El erotismo tiene en el poema un matiz sugerente con la transcendencia de la desnudes y su forma de expresar la naturalidad, la sinceridad, la transparencia, la luminosidad, la sensibilidad, es decir, la vida sensitiva del sujeto que se describe. El tema del erotismo es estudiado a profundidad por Pedro Salinas a lo largo de su conocido libro *La poesía de Rubén Darío* (1948), especialmente en el noveno apartado “Cuál fue el tema de Rubén Darío” sustenta que su poesía está dominada “de principio a cabo, por el afán erótico; el apetito, la demanda de su satisfacción material, no le abandona nunca (177)”. “El erotismo fue su pasión y su muerte”. Para Salinas en la poesía de Darío hay “tres principios activos”, “el mayor y los dos menores”: el erotismo agónico, la preocupación social, y la idea del Arte y el poeta” (247). Al respecto, Enrique Anderson Imbert señala que si bien “la experiencia erótica fue la más poderosa, orgánica, permanente. El tono erótico —aunque no tan excluyente como afirma Pedro Salinas— es el que domina” (xxv).

⁷³ La importancia de Rodó en el poema la habían señalado Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, como lo anota Sylvia Molloy (31) en su artículo “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*”, que estudia a fondo las implicaciones de esta dedicatoria. A este artículo remitimos para entender la transcendencia de la conexión del ser sintiente con el ser sincero, que da forma a la estructura del poema autorretrato que propone Darío.

⁷⁴ José Enrique Rodó escribió un minucioso estudio sobre *Prosas profanas y otros poemas* (1898) titulado “Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra”, que después hizo parte de *Hombres de América* (1920), en el que Rodó compiló tres ensayos de hombres ilustres de América: Montalvo, Bolívar y Darío. El estudio no fue precisamente un elogio al conocido poeta de América. Darío al parecer no compartió muchas de las apreciaciones del crítico, como lo demuestra su correspondencia, no obstante el estudio de Rodó abrió la segunda edición de *Prosas profanas* publicada en 1901. Pero después de cuarenta cuartillas (7-46) inquieta la ausencia del autor del estudio que termina con “Montevideo, 1899” y una nota aclaratoria en la que promete completar “el estudio de la personalidad del poeta

figura para entrar en diálogo con las incapacidades señaladas por el crítico. Darío enfrenta a Rodó con *Cantos de vida y esperanza* poniéndose refinadamente a la cabeza de la disputa intelectual con “Yo soy aquel...”, símbolo de sí mismo y de su desagravio. “Rodó está presente” en el poema y en todo el libro “como negativo” (Molloy, 33).

De las críticas de Rodó hay una que Darío consideró con especial interés y que se corresponde con los fines de esta indagación, el poeta potenció en el poema liminar ese ser sensible que el crítico tanto echó de menos. Al parecer este señalamiento hirió el ego de Darío y motivó el carácter de su próxima publicación, hecho que el mismo poeta confirma en una carta que envió a su amigo Juan Ramón Jiménez el 24 de diciembre de 1904 refiriéndose a *Cantos*: “por primera vez se ve lo que Rodó no encontró en “Pr. Profanas”: el hombre que siente” (“Cartas”, 16).

Una de las críticas más incisivas y sugerentes de Rodó apuntaba a la rigidez de la poesía preciosista de Darío, que carecía del goce vivo de la realidad, de “la ingenuidad de la confesión” y de la entrega absoluta del alma en el poema. “Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso a través de los versos de este artista poéticamente calculador” (*Hombres* 143). “Todas las formas que ha fijado en el verso revelan ese mismo culto de la plasticidad triunfal deslumbradora, que se armoniza en él con el de la espiritualidad selecta y centelleante” (145). Frente a tales consideraciones, que Darío debió sentir como acusaciones, responde el poeta irguiendo su figura de artista pero dotándolo de todo cuanto no vio Rodó: de carne, de sentidos, de naturalidad, de espontaneidad, de vida, de “la expresión del sentimiento personal” (144), de “una honda realidad personal” (176). Para contrariar a Rodó aparecía Darío en “Yo soy aquel...” retando desde el poema al crítico a desmentir la sinceridad de la construcción lite-

raria que lo definía como poeta y hombre, pero ahora desde su nueva obra.

Rodó había puesto a Darío en “un palacio de príncipes espirituales y conservadores” (141) como su “medio natural”, pero el poeta se reconocía en el jardín. ¿Qué mejor lugar para exhibir y defenderse del crítico? Un espacio natural, pero refinado, intervenido por las manos del hombre como el poema, una naturaleza controlada en la que resguarda su capacidad de ser él mismo, pero que a su vez era bosque y selva, otros espacios análogos, pero ya por fuera del dominio humano y muy cercanos al poder místico y oculto de lo sobrenatural. “Rubén Darío aporta lo característico de las tierras americanas —lo sensorio— el impulso oscuro, indígena de un *fun-do* que no se desprende todavía del tremenal prístino” (Vela, 101).

El jardín es el espacio físico en el que se perfila corporalmente el sujeto, pero en este nivel los rasgos exteriores quedan desplazados por la alusión al alma, al orden interior del “yo” que Rodó no veía y en el que Darío quería reparar. Ese interés de dotar el retrato de sí mismo de la sensibilidad de la carne por oposición a la frialdad y la dureza de la piedra. La belleza de la estatua no admite discusión, como la belleza de su poesía, se hace necesario atinar a su materia constitutiva para dar forma a la estructura sensible-sincera que pretende el poema como puerta de entrada al nuevo libro.

Las críticas de Rodó a la perfección monumental, rígida y fría de la poesía de Darío, ponían al poeta en ese estatus de calculador que equipaba al poema de una irrealidad centelleante capaz de fulminar la expresión viva del sentimiento y el diálogo honesto del poeta con el lector. Darío asume su defensa con el poema liminar, que abre paso a su gran obra y al grueso de su respuesta, para demostrarle a Rodó que en su poesía vibraba un hombre de carne y hueso con toda la pasión que emanaba

con el análisis de *Los Raros* y de *Azul*. Téngase, pues, lo leído, como la primera parte de un estudio más amplio, que acaso ha de completarse en breve” (46). ¿Sería un simple olvido o una omisión intencionada? De cualquier forma el estudio potenciaba la obra y su extensión era un ejemplo de todo el potencial de la obra poética de Darío, además omitiendo el nombre del conocido crítico restaba poder a las apreciaciones desfavorables. Finalmente cabe destacar que las “Palabras Liminares”, breve texto de menos de dos cuartillas (49-50) con las que continúa esa segunda edición, termina con las reconocidas iniciales R. D.

de sus sentidos, tan verdadero como “la realidad del mito del pelícano”⁷⁵ (*Hombres*, 143) y su gran consagración de poeta de América⁷⁶ con *Cantos de vida y esperanza*. Tanto los reproches del crítico como la respuesta del poeta están en diálogo con los fundamentos de la poesía romántica que el modernismo hereda, pero que al tiempo modela a la nueva sensibilidad artística del siglo XX.

Rodó consideró que la poesía de Darío adolecía de la experiencia vital de un hombre sintiente, en otras palabras, echaba de menos la expresión sincera del poeta romántico. Darío ya no obedecía precisamente a ese modelo que llegaba al poema bajo el raptó alucinado. Calculaba cada uno de los movimientos en el texto incorporando a su atmósfera cisnes, oropeles, princesas, palacios, piedras preciosas y de todo cuanto adorno acompañaba su refinada creación, pensada y trabajada como producto de su dedicación literaria, porque como sostenía Rodó “no habíamos tenido en América un gran poeta exquisito” (139), pero además dado a la premeditación de las formas métricas y constitutivas del poema en perfecta armonía con el sentido.

Su voz adquiriría la fuerza de una sinceridad modernista que incorporaba otras atmósferas y temas a su vez que potenciaba ese papel protagonista del poeta en el texto, precisamente en el modernismo se intensificó en el poema esa faceta autoral del “yo”, es indudable que la voz de la figura que habla en “Yo soy aquel...” era la de un escritor, la del poeta propiamente. Para Darío la sinceridad fue un valor relevante en la poesía, por eso le dice a Rodó a través de “Yo soy aquel...” que su poesía es sincera

y que es expresión de su propia vida, de una vida vuelta literatura en el poema. Pero la sinceridad con la que le respondía Darío, aunque tenía una base romántica, se estructuraba en los fundamentos refinados de otro paradigma: el modernismo. El crítico y el poeta refieren a la sinceridad desde concepciones diferentes.

Rodó le reclama al poeta una sinceridad romántica, Darío le responde con un poema que es a su vez una presentación y una invitación a su obra y a su persona. Además supone una concepción modernista de la sinceridad o, para expresarlo con un concepto más general que Henri Peyre empleó en su libro *Literature and Sincerity* (1963), Darío hace uso de su sinceridad artística para justificar la honestidad de su propuesta poética. Tal como lo señala Antonio Carreño refiriendo a Peyre “el problema de la sinceridad” es una “secuela de la crítica sobre el Romanticismo” (16), que de acuerdo con las convenciones del género identifican el “yo” del poema con el poeta⁷⁷.

Para Jordi Julià esa equivalencia es natural para el lector romántico de la poesía del siglo XIX, mientras que el lector del XX puede hacer la distinción. Por lo menos en teoría esta diferencia de los lectores permite indagar sobre la “autenticidad de los sentimientos” y la “sinceridad poética” (46) que perdía importancia para el lector de 1900. Pero lejos de desaparecer el concepto de sinceridad se llenó de otro contenido, “para poder seguir utilizándolo en el ejercicio de la crítica, y para otorgar valor literario” (47).

La estética de verdad romántica ha sido intercambiada por una nueva teoría de las

75 Rodó increpa al lector sobre la búsqueda que pretende en la poesía de Darío: “Los que, ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que os entrega toda entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangran como arrancadas a entrañas palpitantes” (*Hombres* 143). El pelícano es símbolo de entrega y pasión, resucita a sus hijos con la sangre de su propio pecho.

76 El estudio de Rodó inicia con tema de oídas que ratifica enseguida “No es el poeta de América, oí decir una vez [...] Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América” (137). A consideración del crítico su poesía preciosa estaba alejada de toda realidad, “llena de imágenes, pero todas ellas son tomadas a un mundo donde genios recelosos niegan la entrada a toda realidad que no se haya bañado en veinte aguas purificadoras” (144).

77 El modernismo no rompe propiamente con esta equivalencia pero se empiezan a incorporar tímidamente otras formas de entendimiento en el poema, que conviven con ese extracto romántico que no desaparece del todo en el siglo XX.

apariencias de realidad, es decir, asistimos una vez más a la sustitución de la verdad platónica por la verdad aristotélica, y al igual que defendía Baudelaire, hay un intento de separar el estilo de la sinceridad, dando preminencia al primer término, por encima del segundo (53).

El estilo fue una búsqueda constante en Darío, un enfrentamiento sin pausa con su proceso de creación artístico compendiado magistralmente en el primer verso del poema⁷⁸ que cierra *Prosas profanas*: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” (*Poesía*, 240). Esta búsqueda funciona como fórmula de la imposibilidad de expresar con fidelidad en el poema: “Y no hallo sino la palabra que huye” (241). El poeta habla de la imposibilidad de decir lo que desea, a la vez que manifiesta su frustración da cuenta del valor artístico de la sinceridad en el poema. Esta figura del escritor que reflexiona sobre sus preocupaciones escriturales adquiere en Darío una dimensión más íntima y más potente en “Yo soy aquel...”. Hay una voz que pugna por el reconocimiento de la expresión sincera del “yo sintiente”, una voz que pretende convencer al lector de la veracidad de ese “yo” porque en todo retrato hay una necesidad de revelarse, de dejarse ver.

Con Darío la sinceridad adquiere una dimensión estilística en el poema autorretrato, que involucra al lector en la medida que lo pretende cómplice de ese ideario de verdad en el cual se configura el retrato de sí mismo. El poema busca celebrar la comunión del “yo poético” y el autor y se expone ante el lector bajo la sinceridad como estrategia del vínculo que establece entre el texto y la vida. La puesta en escena de la sinceridad dariana está centrada en la exposición de un “yo” que se dice sincero y que busca ese reconocimiento desde el decir lo sincero que es. De modo que la acción de decir adquiere una importancia mayúscula. Desde el primer verso del poema se enfatiza el decir en función del ser, yo soy lo que digo ser: “Yo soy aquel que ayer no más decía” (*Poesía*, 244).

Silvia Molloy atiende a la importancia del decir en Darío para adaptar la fórmula del autorretrato, “No os contaré que he hecho sino os diré quién soy”⁷⁹, propuesta por Beaujour, a una que se corresponda con la propuesta del poema liminar de *Cantos*: “No os contaré que he hecho sino os diré quién digo que soy” (30). La necesidad de decirse sincero, la expresión de la verdad del “yo”, es la estructura de diseño determinada por la figura del poeta que legitima el autorretrato. Este proceso es posible, en gran parte, por el grado de conciencia que adquiere el poeta modernista como artista que ocupa un lugar importante en la sociedad, en esa medida se perpetúa utilizando la plasticidad de atmósferas artificiales en tanto que son producidas por la capacidad del poeta de volcarlas a la dinámica interna de la obra. La sinceridad se convierte entonces en un asunto de las “apariencias de la realidad” que estructura el autorretrato en el siglo XX.

Aunque esta concepción de la sinceridad no deja el referente romántico empieza a distanciarse en la medida que se estima como valor estilístico del poema y no como la expresión unívoca del sentir del poeta. Estamos ante otra forma de entendimiento del concepto que Darío ejemplifica muy bien y que debió gestarse en el modelo del “hombre sincero” de *Versos sencillos* (1891), que tanto reconocimiento le dio a José Martí, uno de los iniciadores más influyentes del modernismo. Es muy probable que frente a los señalamientos de Rodó, Darío haya encontrado en “Yo soy un hombre sincero” la fórmula de su defensa, poema elogiado por su sencillez y espontaneidad. Al igual que “Yo soy aquel...”, ambos poemas son liminares de sus libros más reconocidos. Desde el primer verso del poema Martí declara la sinceridad como el valor de la afirmación del “yo”:

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.

⁷⁸ Este soneto es una muestra de la nueva sensibilidad modernista desde la forma, que incorporando versos alejandrinos en lugar de los tradicionales endecasílabos.

⁷⁹ Traducción de Silvia Molloy.

Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy (16).

Esta figura de artista será potenciada por Darío, pero ya no en la voz popular del cantor como lo expresa Martí sino en la voz aristócrata del poeta que se yergue altivo en el poema. Darío calcula su retrato bajo los parámetros artísticos que lo definen sensible como poeta y sincera su poesía. En estos términos puede evidenciarse el marcado paralelismo en el que se retrata: palacio / jardín, mármol / carne, estatua / hombre, piedra / alma, insensible / “sentimental, sensible, sensitivo”. La primera parte de los opuestos responde a las apreciaciones de Rodó, las otras a la defensa de Darío a la evidencia de la sinceridad como estrategia. Estamos ante una estética de la sinceridad⁸⁰ que se funda en el decir ser sincero, en la explicitud de esa cualidad a la que acompaña un sentimiento profundo y pasional en el que Darío insiste, incluso oponiéndose al carácter ficcional o esa capacidad de inventar que tiene la literatura por naturaleza:

todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía,
y sin comedia y sin literatura...:
si hay un alma sincera, ésa es la mía (*Poesía*, 245).

¿Nada se inventa Darío? ¿Hay falsedad en la poesía si antes no se siente lo que dice sentir? ¿No hay mediación entre la transparencia y la potencia de sus sentimientos y la puesta literaria de estos en el poema? ¿Sentir o escribir que se siente? Ahí la astucia del poeta, un poema en primera persona en el que él mismo es el referente de una cualidad esencial para los modernistas que se procla-

maron sinceros y que en sus poemas hablaban de la sinceridad como un valor formal de su discurso más íntimo.

De esta manera la sinceridad viene a expresar la capacidad de la obra de arte de parecer y no de ser en sí misma. “El talento del artista en la creación de su obra es lo que logra impresionarnos como sinceridad” (Meléndez, 4). Recordemos las palabras de José Martí en el “Prólogo” a *Versos sencillos*: “Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón” (12), “amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras” (14). A este valor como modelo de la estructura en el autorretrato recurre Darío, la sinceridad se convierte en el artificio del poema que mantiene viva la experiencia vital del poeta con el mundo, se va difuminando esa estética de corte romántico que estaría más próxima a la sinceridad formal del Casal que nos refiere José Olivio Jiménez: “En Casal, así, su máscara “esteticista” tuvo que ser única manera posible de sinceridad” (102).

Estamos ante una sinceridad de diseño, ante una forma premeditada de presentar el texto de modo que queda exhibida como valor estético del poema. En el autorretrato literario la intencionalidad del escritor para retratarse está ligada a la sinceridad artística para hablar de sí mismo en el texto, no porque la construcción literaria se corresponda unívocamente con el autor sino por la capacidad de realidad del “yo del poema” en los términos artísticos que cada composición determina. Ahí tenía Rodó el vínculo directo con la realidad que buscaba.

⁸⁰ Carlos Javier Morales señala que “la denominación ha sido acuñado por Rosario Rexach en su artículo “Poética de José Martí” (1990) y que referencia José Olivio Jiménez en *La raíz y el ala*. Madrid: Pre-textos, 1993, 276.

REFERENCIAS

- Anderson Imbert, Enrique. "Rubén Darío, poeta". Rubén Darío. *Poesía de Rubén Darío*. Ernesto Mejía Sánchez (Ed.). México: FCE, 1952: VII-LI.
- Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos, 1982.
- Darío, Rubén. *Historia de mis libros*. Managua: Nueva Nicaragua, 1988.
- _____. *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez (Ed.). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977.
- _____. "Las cartas de Rubén a Juan Ramón", "París, 24 Diciembre 1904". *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*. Managua, 125 (feb. 1971): 16.
- Jiménez, José Olivio. *La raíz y el ala: Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*. Madrid: Pre-Textos, 1993.
- Julià, Jordi. *La mirada de París: Ensayos de crítica y poesía*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 2004.
- Martí, José. *Versos sencillos. Simple Verses*. Texas: Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage. Arte Pública Press, 1997
- Meléndez, Concha. "Poesía y sinceridad en Amado Nervo". *Antología y cartas de sus amigos*. San Juan: Editorial Cordillera y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995: 1-14.
- Molloy, Sylvia. "Ser y decir en Darío: el poema liminar de Cantos de vida y esperanza". *Texto Crítico* 14, 38 (1988): 30-42. Impreso.
- Morales, Carlos Javier. *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid: Verbum, 1994.
- Peyre, Henri. *Literature and Sincerity*. New Haven and London: Yale University Press, 1963.
- Provencio, Pedro. "Introducción". Charles Baudelaire. *Las flores del mal*. Madrid: EDAF, 2009: 25-42.
- Rodó, José Enrique. *Hombres de América*. México: Editorial Novaro-México, 1957.
- _____. "Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra". Rubén Darío. *Prosas Profanas y otros poemas*, 1901: 7-46.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Ediciones Península, 2005.
- Vela, Arqueles. *El modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*. México: Porrúa, 1972.

Esta edición digital fue realizada
en la Universidad de Sonora,
a través del Departamento de Letras y Lingüística,
en noviembre del año 2017.