

Universidad de Sonora || Diciembre || 2015



Número 1

ISSN: 2448-5926

"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

MEMORIAS DEL

COLOQUIO INTERNACIONAL

DE LITERATURA MEXICANA

E HISPANOAMERICANA

COLOQUIO XXV

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS
(Compiladora y editora)



UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTOR

Heriberto Grijalva Monteverde

VICERRECTORA

Arminda Guadalupe García de León Peñúñuri

SECRETARIO GENERAL ACADÉMICO

Enrique Fernando Velázquez Contreras

DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

Rosario Fortino Corral Rodríguez

DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Ana Bertha de la Vara Estrada

COMITÉ ORGANIZADOR

César Avilés Icedo (Coordinador)

Roberto Campa Mada

Alma Leticia Martínez figueroa

Aurelio Iván Guerra Félix

Francisco González Gaxiola

COMPILACIÓN Y EDICIÓN

Rosa María Burrola Encinas

COMPUESTIÓN Y DISEÑO DIGITAL

Ramón Ernesto Jaquez Núñez

Memorias del Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana, número 1, Diciembre 2015, es una publicación bianual, editada por la Universidad de Sonora, a través del Departamento de Letras y Lingüística. Luis Encinas y Rosales S/N, colonia Centro, Hermosillo, Sonora, México. C. P. 83000. Tel. (662) 2592155. Editor responsable: Rosa María Burrola Encinas. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2015-070113080100-203, 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: junio de 2016.

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.

ÍNDICE

Prensa y literatura: un medio para la instrucción de la mujer mexicana de 1821 a 1867 KARLA SOFÍA BELTRÁN TORRES	1
Literatura y memoria en <i>El viajero de la alfombra mágica</i> ABDERRAHIM BOULOUJOUR.....	9
Francisco I. Madero bajo la mirada de Ignacio Solares en “Madero, el otro” MARIO CALDERÓN H. Y CECILIA CONCEPCIÓN CUAN R.....	19
<i>Balún Canán</i> de Rosario Castellanos: el derrumbe de un mundo y el surgimiento de uno nuevo BELÉN FERREYRA	31
Miradas sobre Zapotlán: nexos dialógicos en tres escritores jaliscienses NORMA ESTHER GARCÍA MEZA Y DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA	41
<i>Monja y casada, virgen y mártir</i> de Vicente Riva Palacio: una refuncionalización mexicana de la novela histórica folletinesca DIANA GERALDO.....	53
El descentramiento de la novela FRANCISCO GONZÁLEZ GAXIOLA	61
La construcción de una región histórica: representaciones de la frontera sur de México en la literatura chiapaneca VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO	77
Contrato social, aporía y posapocalipsis en <i>Los perros del fin del mundo</i> y <i>Ciudad de zombis</i> de Homero Aridjis AURELIO IVÁN GUERRA FÉLIX.....	89
Un vértice para la construcción de sentidos: Estudios culturales, de género y literarios ALEJANDRA ROBLES R. Y PATRICIA DEL CARMEN G. DE LA LLATA.....	95
Octavio Paz y el automatismo poético. Algunas notas ALFONSO RENÉ GUTIÉRREZ.....	105
Cultura popular, grotesco y carnaval en <i>El circo que se perdió en el desierto de Sonora</i> , de Miguel Méndez NORA DANIRA LÓPEZ TORRES.....	117
Exorcismo y escritura en <i>El pez en el agua</i> MARINA MARTÍNEZ ANDRADE.....	129

Escritura desatada. Los elementos dionisiacos en <i>Farabenf</i> de Salvador Elizondo ANDREA MEDINA TÉLLEZ GIRÓN.....	139
La ficción histórica de género en <i>Las rebeldes</i> de Mónica Lavín GERARDO MEZA G. Y MARTHA ELIA ARIZMENDI D.....	147
Privilegios y exclusión en la poética novelística chiapaneca, s.XIX, XX Y XXI. (Literatura e imaginarios culturales) AMÍN ANDRÉS MICELI RUIZ.....	155
Historia y ficción en los textos de viaje de Juan Rulfo FUKUMI NIHIRA	163
De viajeros, héroes y aventureros VICTORIA MARTHA NÚÑEZ CEA	173
La fenomenología de lo poético. “La épica del desierto” de Rafael del Río: confluencia ENRIQUETA GUADALUPE DEL RÍO MARTÍNEZ.....	201
Nostalgia de José Revueltas en su novela <i>Los errores</i> RICARDO RODRÍGUEZ RUIZ	215
La cartografía narrativa de <i>Placeres</i> en el espacio literario de Jesús Gardea MÓNICA TORRES TORIJA GONZÁLEZ	225
Lírica culta <i>versus</i> sátira popular: el caso de Mateo Rosas de Oquendo CZARINA LAGARDA LÓPEZ.....	247
La negación de la centralidad en la escritura. Bases de la poética de José Kozer JAVIER ABRAHAM ENRÍQUEZ ROBLES Y CÉSAR AVILÉS ICEDO	255
Humor y fantasía en Fernando Iwasaki ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS	265
Subalternidad y pluralidad de voces en <i>Vida de María Sabina, la sabia de los hongos</i> de Álvaro Estrada YOLANDA GONZÁLEZ GÓMEZ.....	273

PRENSA Y LITERATURA: UN MEDIO PARA LA INSTRUCCIÓN DE LA
MUJER MEXICANA DE 1821 A 1867¹

POR

KARLA SOFÍA BELTRÁN TORRES

Universidad de Sonora

Resumen:

Después de luchar en nombre de la libertad, los mexicanos celebraron una independencia de la cual solamente podía hablarse. El régimen imperial no era aceptado por los liberales, quienes idealizaban un nuevo gobierno para la patria mexicana; tampoco por los intelectuales de la época que se sintieron defraudados por no eliminar el virreinato colonial. Por lo tanto, se dieron a la tarea de promulgar un nuevo orden para la construcción de la nueva nación. Este era el objetivo de los escritores liberales de la época, veían de manera urgente un cambio de identidad en un pueblo recién emancipado, por lo que el medio de comunicación, ya sea por su carácter inmediato y abierto al público, era el periódico: un vehículo importante para las publicaciones literarias.

Palabras clave: educación, literatura, siglo XIX, litografía.

En el presente artículo se abordará el tema de la literatura en relación con la prensa y la educación de México. Es importante puntualizar la amplitud y complejidad del siglo XIX,

¹ Esta ponencia forma parte del proyecto de tesis de maestría titulado “Las revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX”, para obtener el grado y acreditar la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sonora.

por lo que en esta investigación solamente retoma desde el inicio de la vida independiente (1821) hasta el fusilamiento de Maximiliano (1867). Un período interesante que dio pie al auge del periodismo con diferentes objetivos, para algunos políticos y para otros literarios; todo esto como resultado de la falta de un proyecto nacional que integrara lo político, económico y social. Se puede pensar que muchas de las cosas que suceden a partir de 1821 responden a necesidades sociales de una nación en el trayecto emancipatorio, sin embargo es importante recalcar que cada una de éstas tiene implicaciones ideológicas específicas. Asimismo, dos facciones dominantes toman partido: liberales y conservadores, cada uno plasma sus ideales a través de los periódicos; los unos en *El Iris* y *El monitor republicano*, los otros en *El Universal*, y *El Siglo XIX*. Ambos partidos utilizan este medio para difundir sus ideas y sus opiniones acerca de la floreciente nación mexicana.

Por otro lado, con esta investigación se pretende explicar cómo fue la educación para la mujer, principalmente después de la independencia, todo esto con el fin de reconocer el papel que en su formación tuvo la literatura y la litografía que, en esa época, se difundían a través de los periódicos. Cabe agregar que después de una larga búsqueda de fuentes bibliohemerográficas y virtuales se llegó a la conclusión que han sido pocos los trabajos formales en torno a las relaciones literatura/periodismo/litografía en México y su papel en la formación de la mujer, por lo que se considera importante esta línea de investigación que problematice dichos elementos y de origen a futuros estudios sobre el tópico.

Como antecedente, en la época colonial las mujeres no podían imaginar una instrucción formal cotidiana. A ellas se les designaba otro tipo de educación sin importar a qué clase social perteneciera. El catecismo se enseñaba a todos niveles; la educación media se basaba en la lectura y la escritura y era impartida en conventos y beaterios por maestros contratados de manera particular, por lo que las familias que gozaban de una solvencia económica podían darles a sus hijas una educación más culta. Una minoría privilegiada podía rechazar el matrimonio y dedicarse a ser una mujer de letras, los jefes de familia daban una dote para la admisión de aquellas mujeres que deseaban otro camino como el de educarse.

En los primeros años independientes, aparece esta transición, hasta cierto punto influenciada por el pensamiento moderno del siglo XVII que llega dos siglos después a nuestras tierras. La educación se concibe de otra manera, se establece como pieza clave en el

desarrollo del hombre y en el bienestar social. Esto mismo traerá a América los conocimientos, principalmente de Francia, Inglaterra y Alemania. Los escritores se dieron a la tarea de colocarlos en las impresiones semanales de las revistas para que llegaran al número de lectores posibles y éstos estuvieran al tanto de lo que sucedía alrededor del mundo.

Para los intelectuales decimonónicos era requisito hacer del pueblo mexicano un pueblo educado antes que cualquier cosa. Los hombres de letras, liberales en su mayoría, deseaban institucionalizar la educación, de esta manera la educación estaría a cargo del Estado y no estaría bajo la tutela del clero lo cual también influiría en gran medida en el prototipo educativo. En este sentido, son interesantes los escritos de Lizardi como los de Ignacio Ramírez, en ellos se refleja la devoción con la que expresaban el apuro por lograr una educación para hombres y mujeres desde la niñez. Aunque rápidamente se disipaba este optimismo ante los problemas económicos que sobrepasaban al país.

Mientras tanto, los servicios que prestaban las escuelas eran poco eficaces, además con maestros sin la preparación adecuada. Las mujeres continuaban recibiendo una educación moral en “las amigas” en las cuales se enseñaba a leer y escribir básicamente, lo demás oficios eran aprendidos en casa por parte de sus madres, tías y abuelas. El conocimiento adquirido en el hogar llevaba un procedimiento no “formal”. Por el contrario, los hombres tenían la oportunidad, por su sexo, de ir a los colegios y estudiar otro tipo de disciplinas para ampliar sus conocimientos. A pesar de una constitución con leyes y códigos renovados, el sistema educativo no conseguía corresponder con lo dictaminado por el Estado. Pareciera que las adversidades por las cuales tuvo que pasar el ámbito educativo iban más allá de la pugna de ideologías entre liberales y conservadores. La derrama económica que dejaban las intervenciones extranjeras y las guerras intestinas limitaron el uso de los recursos, que se destinaban a fundamentalmente al apoyo militar. Por consiguiente, las escuelas se sostenían a base de cuotas de los padres de familia o de organizaciones altruistas y ocupaban espacios que funcionaban como salones de clase.

Desde los inicios del siglo XIX se intentaron llevar a cabo varios proyectos nacionales, pero diversos factores complejizaron el desarrollo de los mismos. Varios proyectos quedaron en el camino, unos muy ambiciosos otros muy sencillos, con Gómez Farías como vicepresidente, de ideología liberal, presenta una reforma educativa. Los planteamientos más

significativos fueron dar prioridad a la enseñanza primaria y normal, crear un distanciamiento de la Iglesia católica en los temas educativos y otorgar la responsabilidad al Estado sobre la educación.

Para complementar este quehacer educativo, los periódicos literarios se vuelven un *hit* cultural, los cuales contenían asuntos de variedades o las famosas misceláneas. Se fomenta el gusto por la lectura con las novelas europeas, algunos datos curiosos y efemérides, también se difundían conocimientos prácticos. Los editores de los periódicos hacían una gran labor entre la elección de textos, los acompañamientos litográficos y las traducciones. Uno de ellos es José María Heredia quien en 1829 publica su periódico *Miscelánea*, en el cual describe el objetivo del periodismo:

El establecimiento de periódicos literarios en Inglaterra, Francia, Alemania y los Estados Unidos ha contribuido eficazmente a extender el gusto de la lectura, difundir conocimientos útiles, y fomentar los progresos de la civilización. Es imposible que todos los hombres tengan las facultades pecuniarias que exige la formación de una biblioteca particular o el tiempo necesario a estudiar en pormenor las ciencias y la literatura. Los periódicos de que hablamos suplen en cierto modo ambos inconvenientes (286).

Al igual que el escritor cubano, los sucesores del *Pensador Mexicano* abrazaron al romanticismo e hicieron de él un romanticismo a la mexicana. Usaron elementos románticos para realizar sus propuestas éticas y estéticas en las novelas cortas. Cabe señalar que dichos textos fueron parte de la manifestación definitiva del romanticismo. Una característica de estas obras fue que los autores publicaban estas historias en las revistas para señoritas intencionalmente. En ellas se retomó el asunto de los amantes, situado en ese pasado de Nueva España, representado en el tiempo-espacio del siglo XVI y XVII; sus personajes presentan temporalidad histórica cuando representan instituciones del poder colonial, como la inquisición por un lado, y por otro lado, los criollos representan una nueva generación social que busca la liberación de ese sistema autoritario.

Para contextualizar dicha tesis se han retomado dos novelitas. La primera novelita titulada “El Inquisidor de México” (1836) del escritor José Joaquín Pesado que fue publicada en uno de sus volúmenes anuales de la revista *Año Nuevo*. Ésta es un ejemplo de las novelas

publicadas en periódicos que fue compilada por la Academia de Letrán, el narrador comienza por situar la historia en 1648, fija una fecha en específico para dibujar las escenas donde se desarrollarán los personajes. Después de la descripción del espacio, centra a los amantes que están a unos momentos de unirse en matrimonio, sin embargo Duarte le informa a Sara que habrá una persecución por parte de la Inquisición debido a una denuncia que se ha hecho en su contra. Dentro del calabozo, llaman a Sara los del Santo Oficio para hacerla que se retracte de practicar la religión judía y se convierta al cristianismo.

—Sara de Córdova— prorrumpió al cabo de un rato el presidente con voz firme, grave y pausada-, Sara de Córdova, acusada estás de judaísmo, y también convicta, aunque no confesa. Hoy te interroga de nuevo este piadoso tribunal: si dijeres la verdad, usará contigo de misericordia: si faltases a ella, tú sola tendrás la culpa del mal que te sobrevenga. ¿Qué religión profesas?

—Señor— dijo la doncella saliendo de su abatimiento— ¿qué necesidad hay de que yo declare la fe que sigo?

—La de obedecer a este tribunal.

—Sólo a Dios manifiesto yo a mi corazón. (4)

A través de esta conversación se va perfilando el carácter de Sara ante el Inquisidor, nos podemos percatar de la configuración romántica y nacionalista del personaje femenino. Sus respuestas son precisas y discretas. Desde que comienza a dialogar se ve a Sara como una mujer desesperada, sin embargo mantiene su postura y opta por la *prudencia*, otra virtud de la mujer; guarda la delicadeza propia de su sexo, pero ahora muestra otro lado: el que se resiste a ser corrompido por los otros, los extranjeros. Ahora la mujer es una heroína que se involucra en los problemas sociales. Mientras tanto, el Inquisidor se manifiesta como un hombre sombrío, que a su vez proyecta ese oscurantismo de las organizaciones del poder colonial.

En este caso, es sobresaliente la resolución de Sara, pues no es la mártir sino una mujer criolla que se opone a ser parte de esas instituciones impuestas por los colonizadores. Esta es la razón que permite que la historia sentimental tenga peso, los protagonistas trascienden y lo sentimental queda en un segundo plano, sus acciones son parte de un planteamiento nacionalista.

Otro ejemplo es “El visitador Muñoz” de Ignacio Rodríguez Galván que fue publicado en 1838 en el *Calendario para las Señoritas Mexicanas*. El tiempo de la enunciación es en 1567, el narrador comienza por describir la atmosfera en general de las calles de México. El ambiente se muestra lúgubre: “la oscuridad más profunda reinaba por todas partes, y el silencio propio de la hora lucía más perceptible el estrépito de la lluvia” (*El Visitador* 83). Aparece el visitador Muñoz como un hombre que se perdía entre la oscuridad de paisaje; estaba interesado en la hija del alcalde, Ana Cervantes, pero la dama estaba comprometida con el joven Baltasar de Quesada. El narrador hace una digresión para informar que la muchacha vivía junto a su padre porque su madre había fallecido:

La muerte de su madre, que la había hecho la única señora de su casa, había concentrado sobre ella todos los afectos del alcalde su padre. Este era señor de una vasta encomienda de indios. [...] Ana hacía todo el bien que podía a los infelices indios; les aliviaba en sus necesidades, conseguía aplacar a su padre en los momentos en que estaba ya pronto a imponerles un castigo. (*El Visitador* 85)

Por ello, la mujer cumplía con el rol tradicional, en ausencia de su madre, ella era quien cargaba con toda responsabilidad del hogar. Aunque no tuviera un marido, servía a su padre y cuidaba de los indios como si fuera la madre. La lista de los deberes de Ana van exponiendo los hábitos que debían tener las jóvenes mexicanas para poder ser mejores ciudadanos para el país. Con ello, Baltasar de Quesada también es personaje que se distingue por su opacidad, como Ana.

En la siguiente escena, el visitador Muñoz es llamado por Ana para que vaya a su casa y la pueda ayudar a sacar a Baltasar de la prisión:

—Señora, mi lenguaje es la voz de mi corazón; si hasta hoy he sido un desconocido para usted, yo le suplico que no sea lo mismo en lo venidero; si la dignidad de usted se encuentra ofendida con mi amor, yo le aseguro que el hombre que tiene la dicha de hablarla, no desmerece su estimación, ni por su nacimiento, ni por su riqueza, ni por las distinciones que debe a la bondad de su soberano.

—Ignoro, señor, con quién hablo; pero cualquiera que sea el rango de usted, yo no puedo escucharle más; en tal virtud si esta visita no tiene otro objeto, permítame que me retire.

—Joven, yo no estoy acostumbrado a repulsas ni a desaires; usted no me corresponde porque su alma está ocupada por otro amor; yo lo sé bien: usted ama a Quesada, y por eso me desprecia. (*El Visitador* 89)

De nuevo, los sentimientos apropiándose de las acciones de Ana. Al igual que Sara del *Inquisidor de México*, se opone a que su voluntad se doblegue no por altanería sino por un amor que profesa. También, intercede por los seres que quiere y hasta sacrifica su deseo por la libertad del amado. Las características de Ana son particulares de su género como la bondad y la honestidad, pero ahora están en función de enfrentar estos mecanismos de opresión. Por ello, en estos peculiares relatos los criollos luchan por encontrar la luz, la emancipación.

El análisis de los dos textos denota el tipo de educación que pretendían ofrecer a las mujeres a mediados del siglo XIX. Las revistas para señoritas fueron el resultado del florecimiento de una cultura impresa en México que se vaticinaba en los periódicos como *El Diario de México* y *El Despertador Americano*. Fueron un medio que tuvo acceso a la mayoría de la población aunque muchos de los habitantes desconocían escribir y leer, se practicaba la lectura en voz alta y se transmitían estas novelas a un público amplio, pero con un lector determinado. Los calendarios o revistas publicaron estos romances que poseían de una fuerte ideología. Esto es notable desde la descripción de la época y sus funcionarios, la colonia y sus políticas como un tiempo-espacio misterioso que contrasta con esta luz que emanan los criollos con su transparencia natural.

En ambas novelitas, los personajes femeninos están involucrados en una trama amorosa; están a punto de contraer nupcias, y se presenta un obstáculo que produce al final una tragedia. Durante el desarrollo surgen varios climaxes, cada uno intensifica la lucha de contrarios que es visible a través del recurso del claroscuro: la bondad contra la crueldad, la honestidad contra la corrupción, el amor contra el odio. Asimismo, la mujer se encuentra en el lado “luminoso” de la historia; ella es quien decide buscar el buen camino al precio que sea, por eso su condición de héroe. Sin embargo, la mujer busca también el bienestar del prójimo, por eso es sobresaliente la manera en la cual los escritores decimonónicos vieron en las mujeres. Para ello fue necesaria la introducción de los valores nacionalistas y antiespañolistas para poder concentrar todo lo mexicano en una nación que comenzaba a

desarrollarse. El personaje femenino llenó las expectativas de quienes escribían, sabían que ella era indispensable en la estructura familia y esto ayudaría en el proceso educacional de sus hijos, futuros habitantes mexicanos, y a la vez, en ser una mujer ilustrada y patriota.

Los periódicos permitieron que este tipo de personajes lograran simpatizar con el lector que se visualizaban como unas mujeres de conducta intachable. Es así como se convierten en los prototipos a seguir de las lectoras que podrán identificarse a partir de conocer ese pasado de la historia. Igualmente, para conocer ese mundo romántico de los sentimientos humanos, el oficio de la mujer en casa y los usos y costumbres en sociedad. A pesar de los diarios para público general, se abrió esta subcategoría de las revistas para señoritas que eran entretenidas y didácticas. No podemos juzgar de actitud machista a los intelectuales del siglo XIX, México necesitaba instruir a las señoritas por eso el deseo de los editores de poner al alcance obras literarias importadas y regionales. Éstas últimas tuvieron su función social, se prestaron para elevar el valor de un pueblo confundido con valores radicales donde es visible el rechazo a lo español para engrandecer lo propio, lo mexicano. De ahí que la mujer dentro del núcleo familiar pudiera comunicar sentimientos propios del género a sus pequeños, y sembrar en ellos el amor a la patria, a su historia y a la familia tradicional mexicana para construir una identidad que tardará más de un siglo.

Bibliografía

- Colegio de México. *Historia general de México*. México: Centro de Estudios Históricos, 2000.
- Heredia, José María. *Miscelánea, periódico crítico y literario*. México, 1829.
- Ochoa Campos, Moisés. *Reseña histórica del periodismo mexicano*. México: Porrúa, 1968.
- Pesado, José Joaquín. *El Inquisidor de México*. México, 2000.
- Rodríguez Galván, Ignacio. *El Visitador*. México, s.f.
- Staples, Anne. *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. México: FCE, 2009.
- _____. *Recuento de una batalla inconclusa: la educación mexicana de Iturbide a Juárez*. México: Colegio de México, 2005.

LITERATURA Y MEMORIA EN
EL VIAJERO DE LA ALFOMBRA MÁGICA

POR

ABDERRAHIM BOULOUJOUR

Universidad de Sonora

Resumen

Walter Garib, cuyos abuelos nacieron en Palestina y se fueron a América en búsqueda de un futuro mejor, creció en una casa donde se hablaba árabe y se percibían sonidos, ecos y perfumes orientales. Su novela *El viajero de la alfombra mágica* replantea la inmigración árabe a Hispanoamérica, para ser más precisos a Chile, ocurrida desde 1880 hasta los años cuarenta del siglo XX. En la novela también aparece la cuestión de la identidad árabe, el proceso de la inserción y adaptación de los inmigrantes dentro de la nueva sociedad. Así, los conceptos de transculturación, aculturación e interculturalidad juegan un papel importante. Ahora bien, al llegar a una nueva realidad, es decir, a un nuevo mundo, se produce el llamado “choque cultural”. Por ello, en el presente trabajo se analiza la novela a partir de la exploración de la memoria, y el papel de la misma para transmitir las experiencias de los inmigrantes. Walter Garib trata la experiencia inmigrante, el desplazamiento, los acontecimientos históricos ocurridos tanto en el medio oriente como en el continente americano, y, por supuesto, presenta una serie de elementos y recursos narrativos que reconstruyen el pasado.

Palabras claves: literatura de la inmigración árabe, memoria.

El tema de la inmigración árabe en Hispanoamérica, así como el de otras comunidades culturales marcadas por diásporas de distinta índole, ha sido estudiado sólo eventualmente en la historiografía literaria hispanoamericana. No obstante, estos grupos étnicos han formado parte fundamental en la construcción de las sociedades e identidades nacionales desde el siglo XIX. Éstas fueron constituidas por la confluencia de distintos grupos, con diversos orígenes culturales, a las que se fueron sumando oleadas de emigración provenientes de los cuatro puntos cardinales.

La novela *El viajero de la alfombra mágica* se interesa por la inmigración árabe ocurrida desde 1880 hasta los años cuarenta del siglo pasado. Además, el autor, a través de un diálogo de culturas, emprende una investigación sobre estos acontecimientos que conforman la identidad del chileno, en especial la de los descendientes de palestinos. Paralelamente, se establece un diálogo con la literatura producida por los descendientes de árabes nacidos en Hispanoamérica, Chile en particular. Este tipo de literatura es llamada “Literatura Almahjarí” y dentro de esta producción lo primero que escuchamos son las voces de la nostalgia y las invenciones del pasado de sus autores; al mismo tiempo, tal nostalgia, que en árabe recibe el nombre de “hanin”, ha quedado ya acuñada para designar esencialmente ese sentimiento en aquella realidad espacio-temporal.

El objetivo de las creaciones literarias por los escritores árabe-hispanoamericanos es recuperar el pasado. El narrador como sujeto de enunciación tiende a recordar su experiencia como inmigrante, a fin de contrarrestar la visión negativa que se tenía del árabe, además de modificar la reacción de los chilenos e hispanoamericanos ante dichos inmigrantes. Ellos fueron discriminados y denominados peyorativamente turcos, segregados y perseguidos. La obra *El viajero de la alfombra mágica* se inserta dentro de un contexto de migraciones masivas hacia el continente americano; la recuperación de la memoria colectiva dentro de la novela funciona desde la perspectiva del autor para afirmar sus sentimientos de pertenencia a la comunidad árabe, definir sus rasgos culturales y establecer una identidad cultural híbrida.

La novela es una sinfonía, un texto polifónico, que se puede clasificar como novela testimonial, ya que incorpora elementos ficticios, gran variedad de recursos literarios y sucesos reales, auténticos y testimoniales. Las voces de los personajes se entretajan con la memoria para exponer una evocación total de un pasado irreparable y, a la vez, establece un presente inmediato. Por lo tanto, antes de comenzar el análisis, quiero destacar algunas reflexiones sobre la relación entre memoria e historia.

Durante las primeras décadas del siglo XX, específicamente en el periodo de entreguerras, surgen desde la sociología y la filosofía nuevas preocupaciones en torno a la memoria. Este concepto, de manera cotidiana, se refiere a las nociones de recuerdo e historia. El término de memoria nos lleva con mayor o menor precisión a un tiempo del pasado, es un elemento esencial y una parte importante de la lucha social, política y cultural de cada presente; su mayor importancia, en la tradición filosófica del siglo XX, es la resignificación del pasado y su explosión ante una preocupación obsesiva por el olvido.

Desde la antigüedad, la memoria y la historia tejieron lazos comunes; en concreto, aquellos que se han ocupado de tales lazos coinciden cuando señalan que la memoria es el almacén de la historia. San Agustín ya sabía que no se puede hablar de la memoria sin hablar del tiempo, en consecuencia, afirmaba que “la memoria es el pasado”. De igual modo, Jacques Le Goff en su estudio sobre la memoria y la historia señala que: “La memoria es la materia prima de la historia, el vivero en el que se nutren los historiadores”. Paul Ricoeur, por su parte, uno de los estudiosos contemporáneos más destacados de esa relación, dice que su último libro “es un alegato a favor de la memoria como matriz de la historia, en la medida que sigue siendo el guardián de la problemática de la relación representativa del presente con el pasado” (Ricoeur 162). En esta fusión entre memoria e historia, la memoria es una relación viva del presente con el pasado, mientras que la historia es una representación del pasado.

Al respecto, Pierre Nora establece que la historia no es memoria, sino que tanto la historia y la memoria trabajan en función de una misma entidad: un pasado y un presente donde se confrontan puntos de vistas opuestos entre sí. De forma análoga —para Nora— la memoria es la vida misma, porque un acontecimiento o un momento histórico, vivido en diversos espacios por diversos grupos sociales, geográficos, políticos o nacionales, origina múltiples y diversos recuerdos, los cuales pueden concentrarse en diferentes memorias.

Al margen de lo dicho, Nora establece el concepto de memoria histórica y la determina por una visión ideológica e historiográfica que designa el esfuerzo consciente de los grupos humanos. Al mismo tiempo, se vuelve la mirada y se recupera un pasado, ora real, ora imaginado. En este contexto, Karl Kohut afirma: “el presente histórico constituye el punto de referencia para la memoria” (Kohut 26). Por lo tanto, las relaciones entre literatura y memoria cambian de enfoque según la perspectiva de los autores o del público. Por esa razón, los novelistas se alimentan de la memoria, de la experiencia y de la imaginación. En definitiva, la novela es la mejor defensa de la memoria, no sólo como reminiscencia o recuperación del pasado, sino como experiencia vital, como forma de exteriorizar la realidad.

En este contexto, la memoria en todas sus categorías de análisis, especialmente en la colectiva, se ha convertido en un tema actual. Respeto a la categoría planteada por el sociólogo francés Maurice Halbwachs, se establece que los recuerdos forman parte de un conjunto de pensamientos comunes a un grupo. En su libro sobre los cuadros sociales de la memoria, analiza la memoria colectiva de una familia, de una comunidad religiosa y de una clase social. En esta perspectiva, el autor vincula a la memoria directamente con una entidad colectiva llamada grupo o sociedad. Cuando ya no se forma parte del grupo de dónde proviene el recuerdo, la memoria del individuo se debilita, dado que sólo se recuerda en el momento de incorporación a uno o varios grupos. El autor considera tres conjuntos colectivos más relevantes en la conformación de la memoria: el primero refiere a la familia, donde el individuo se ordena según un criterio genealógico que le permite la reconstrucción de una memoria familiar; el segundo a la religión, que ordena la memoria según sus creencias y esto le permite diferenciarse de otras religiones o de otras memorias colectivas no religiosas; y el tercero a la clase social, donde en cada sociedad la clase dominante genera una memoria colectiva que forma la base de la memoria colectiva de dicha sociedad.

Dado lo anterior, a la literatura se le puede concebir como la reconstrucción de la memoria identitaria, pues le permite al sujeto un reencuentro con su génesis. Cabe señalar que lo antes expuesto se presenta en la literatura escrita por inmigrantes árabes, mediante el género testimonial que rescata las experiencias vividas, o en todo caso, recobra las vivencias transmitidas oralmente. En este sentido, la escritura testimonial tiende a enunciar experiencias individuales y colectivas: “Vivencias personales directas, con todas las mediaciones y mecanismos de los lazos sociales, de lo manifiesto y lo latente o invisible, de lo consciente y lo inconsciente. Y también saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo” (Jelin 2). De lo anterior se constituyen los elementos identitarios de un grupo social determinado. En la novela se observa una filiación por lo ancestral, categorizaciones sociales explícitas en torno a la comunidad árabe: las colectividades, la creación de los clubes, la casa, las tiendas, etcétera. Por ejemplo:

Cuando atardecía, luego de cerrar las tiendas, los árabes se dirigían a sus hogares en busca del solaz, o a preparar visitas a las casas de los parientes y amigos; los menos se reunían en el club a jugar a las cartas, al dominó, a beber árak, a contar historias, a comer sus dulces almibarados, los rellenos de berenjenas y tripas de cordero, las carnes crudas, molidas y sobadas;

todo el embrujo culinario traído desde el oriente, como ofrenda mágica y eterna, para los pueblos que ignoraban sus costumbres. (Garib 36)

Estos espacios identitarios desempeñan un papel fundamental para la conservación de la identidad cultural, ya que la identidad es el conjunto de repertorios culturales, tales como las representaciones, los valores, símbolos compartidos, mediante los cuales los individuos o grupos sociales se identifican socialmente. La identificación permite el reconocimiento de sí mismos dentro de una sociedad determinada, en la cual los otros grupos sociales participan. Bajo esta perspectiva identitaria, lo que hace que un grupo social sea lo mismo a lo largo de la vida es la acumulación de memorias que se lleva con uno mismo. Por ello, la pérdida de la memoria cultural de un pueblo o de una comunidad puede causar perturbaciones graves en la identidad colectiva. Dentro de la novela, la memoria es la condición del grupo, la representación de la familia y su cohesión a lo largo de la historia que se desarrolla. La conciencia de Aziz, fundador de la dinastía Magdalani, intenta mantener su unidad; de tal manera que comunica la sensación de una afirmación identitaria que se cimienta en la permanencia y la continuidad. Ahora bien, en otras culturas, como en la cultura árabe

las prácticas tradicionales son el recuerdo de una memoria colectiva antigua que permanece en el presente, mediante técnicas y manifestaciones míticas de un tiempo sagrado, que se manifiesta en el tiempo actual cada vez que es necesario, y cuya transmisión se logra mediante la correspondencia oral dejado de generación en generación. Y así el pasado siempre se convierte en el elemento sagrado que permite al presente establecer una continuidad y la armonía entre el hombre y la naturaleza. (Pérez-Taylor, 1996: 21,22)

Aunado a esto, Azis Magdalani, ha logrado transmitir e inculcar la identidad cultural árabe a sus descendientes, mediante la narración de los cuentos. Él cuenta que emigró a América latina en una alfombra mágica: “Se veía junto a sus hermanos escuchando a su abuelo Aziz Magdalani, quien les narraba entre infinidad de cuentos de Las Mil y Una Noches, el de la alfombra mágica” (Garib 7). La narración de los cuentos implica la continuidad y mantenimiento de la tradición cultural árabe. La figura de aziz como fabulador y contador representa la imagen de “el halaiquí”: “En la Plaza Mayor de Mogador, un hombre traza un círculo imaginario con la mano extendida y se coloca en el centro... levanta los brazos al cielo y convoca a los vientos... Es el contador ritual de historias” (Sánchez 14). La tradición de cuentos orales ha sido la base de la cultura árabe desde antes de la escritura. En otras

Palabras, Aziz simboliza al personaje Sharazad, contadora principal de la recopilación de los cuentos de *Las mil y una noches*.

En el texto de Garib se encuentra marcado el aspecto autobiográfico. Si se considera que el autor descende de inmigrantes palestinos: “El viajero de la alfombra mágica, en la que se encuentra una fuerte presencia árabe, con referencias a los palestino. No se escapa de lo autobiográfico. Trata de la historia de una familia que tiene el componente chileno-árabe” (Macias 160). El autor desde su posición arabe-chilena rescata los valores que tiene la cultura árabe a fin de introducirlos como parte de los elementos identitarios que caracterizan la identidad híbrida hispanoamericana. Por ello, el valor constituye un parámetro esencial en la permanencia de la identidad, lo cual requiere un cierto reconocimiento por parte de los que se inscriben en ella “los descendiente árabes” y por los demás “la sociedad recibida”.

Asimismo, dentro de la novela se presenta una confrontación entre la historia y la ficción, una reinterpretación de una situación social real, una crítica a “la sanción moral a los arribistas” (Macias 162). En este sentido, la preocupación de Garib por la comunidad árabe y la permanencia de su identidad cultural dentro de un espacio cultural diferente, requiere una memoria fuerte arraigada con glorificación y alabanzas de sus héroes. Respeto a esto, la novela en una parte corrige el malentendido que se tiene sobre el árabe, pues prácticamente en toda la diegésis los árabes son nombrados de manera peyorativa “turcos”. Entonces, “Si recibimos una revelación brutal sobre el pasado, que nos obliga a reinterpretar radicalmente la imagen que nos hacemos de nuestros íntimos y de nosotros mismos, lo que se ve alterado no es un compartimento aislado de nuestro ser sino nuestra propia identidad” (Todorov 199). A mi juicio, el rechazo de Bachir hacia sus ancestros proviene del pasado que para él es un obstáculo en su inserción dentro de la nueva sociedad: “Todo comenzó el día en que un profesor de lenguas semitas, amigo de la familia, le dijo a Bachir que el apellido Magdalani no significa nada en árabe, circunstancias que le permitía presumir su procedencia extranjera” (Garib 28). La conciencia inmoral de Bachir lleva a una discrepancia entre lo acontecido y recordado por el testigo. Además, esta narrativa describe minuciosamente los hábitos, costumbres y ritos de los antepasados: uno de los elementos fundamentales en las novelas de carácter testimonial. El autor tiende a presentar la realidad histórica y social, muy compleja, de una etapa particular y significativa de la historia cultural e identitaria de América latina. El autor como testigo presenta una experiencia real y directa de una comunidad discriminada y desheredada, es decir, la novela es un texto que trata: “descripciones hechas por testigos

oculares de acontecimientos en los que toman parte personajes realmente existentes y/o de reportajes hechos por individuos que representan a grupos sociales involucrados en una situación histórica particularmente significativa” (Shaw 254).

Dado a lo anterior, María Samamé en su trabajo “Aproximación a una novela de emigración árabe”, menciona que la novela de Walter Garib: “recrea desde el punto de vista social y a través del pionero emigrante palestino, la existencia azarosa de otros similares en tierras sudamericanas, que defendieron tanto su tradición como su posibilidad de inserción” (37). Sin duda alguna, el personaje de aziz es el primer emigrante de la familia de Magdalani, representante de la identidad cultural árabe y de su tradición en un espacio desconocido y mítico. Del mismo modo, el joven palestino que sale de su patria para no hacer el servicio militar bajo la bandera del ejército turco, que gracias a su autoestima e iniciativa logra la estabilidad económica y social a pesar de las dificultades a las que se enfrenta.

Como hemos señalado anteriormente, la memoria es el fundamento de la narración en *El viajero de la alfombra mágica*. Los estudios críticos dedicados a la novela la sitúan en lo que pudiera llamarse un conjunto de relatos de inmigrantes en el continente Americano. Su discurso memorístico, autobiográfico, está basado en la transmisión de la experiencia de los inmigrantes en la nueva realidad, es decir, se mencionan los aspectos más personales de dicha experiencia, desde el proceso de adaptación hasta la resistencia frente a la turco-fobia que han encontrado los inmigrantes en el Nuevo Mundo.

La historia que Walter Garib cuenta sobre su experiencia como inmigrante refiere al desplazamiento y los acontecimientos históricos ocurridos tanto en el medio oriente como en el continente americano y constituyen un ejercicio de reconstrucción del pasado. Tal como el narrador lo menciona: “mientras observaba la lluvia desmadejada de octubre golpear los cristales del ventanal — como llamado al pasado— Bachir Magdalani se puso a recordar aquellos lejanos días de su niñez” (7). Claramente se observa que el pasado siempre está reconstruido y reinterpretado desde la perspectiva actual, considerándose como un modelo para el presente. Esto implica que las memorias nunca reflejan el pasado tal como era, sino que se basan en un relato escrito en retrospectiva. De manera que una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida, remarcados y transformados en un contexto sociocultural determinado, cuya finalidad es cumplir con las necesidades del presente. La dimensión reconstruida del pasado no sólo se aplica a lo narrado, sino también al sujeto participante o testigo del entorno social y cultural.

En la novela se advierte una serie de circunstancias que rodean la situación política y social en el oriente medio. A través de las referencias a situaciones históricas, como la intervención de las potencias europeas en el territorio Otomano, la creación del estado Israelí y las disputas entre musulmanes y cristianos, se enuncia que: “Si bien éste sentía apego por las tradiciones, y vibraba con los acontecimiento que vivían en Palestina, al repudiar la inminente partición del país por las Naciones Unidas, a Bachir no le producía el mínimo sentimiento de inquietud. ¿Importaba en algo a su familia que millones de judíos de diversas nacionalidades fuesen a usurpar la tierra que no les pertenecía, si él y sus hijas habían nacido en América? Aquel despojo no le atañía, ni siquiera lo hacía pensar en la tragedia que por infinidad de años se iba a desencadenar sobre los legítimos habitantes de Palestina” (Gaarib 19). Desde este punto de vista, dicha novela puede clasificarse como testimonial, ya que incorpora sucesos reales y testimonios, así como elementos ficticios y una variedad de recursos literarios en los que las voces de los personajes se entrelazan con la memoria, esto para exponer el recuerdo de un pasado histórico.

La novela es un archivo de documentos veraces que utiliza el autor para citar una secuencia de hechos históricos originados en el sur del continente Americano: “La cronología de *El viajero de la alfombra mágica* comprende acontecimientos ocurridos desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX. El periplo abarca numerosos lugares: Palestina, la travesía por el Atlántico hasta América, la breve permanencia en Brasil, la zona del Chaco, un pueblo cercano a Cochabamba, el desierto altiplánico, su desplazamiento hacia Chile, país donde se establecerán, primero en Iquique, luego —en virtud de una emigración interna— a Valparaíso, hasta fijar su residencia definitiva en un barrio aristocrático de Santiago” (Samamé 25). Con respecto a esto, el autor menciona por ejemplo la guerra del Chaco que se llevó a cabo entre Bolivia y Paraguay, donde algunos inmigrantes árabes formaron parte y otros fueron víctimas del conflicto bélico en la región, quienes posteriormente se vieron obligados a huir hacia Chile: “la guerra —le dijo de sopetón el militar— es una hecho indesmentible, mi querido amigo; es así cómo nuestro ejército debe prepararse con rapidez. Se me ocurre que usted podría transformarse en un buen proveedor de los uniformes y de las vituallas para el ejército” (56).

En *El viajero de la alfombra mágica* el ejercicio o la función fundamental de la memoria es el acto de recordar ciertos episodios de la historia del mundo, pues esta presenta una amplia visión histórica, política y social, donde la mayoría de los personajes están insertados e incorporados. La novela

reconoce el valor de la historia y de cómo debe ser contada. Por ello, en la novela se narran una serie de acontecimientos históricos fundamentales del siglo pasado.

Cabe señalar la situación de desesperación de los súbditos del imperio turco en la zona del Levante (actual Siria, Líbano y Palestina) y, por extensión, la emigración hacia América. Se detectan los efectos inmediatos de las guerras mundiales en las actividades comerciales de estos esforzados buhoneros y comerciantes establecidos, en particular, la situación en la que quedó Palestina durante la primera Guerra Mundial, cuando, bajo protectorado inglés, se resistió a la incorporación de colonos judíos, provenientes de Europa. También se accede a las informaciones y a los testimonios de la situación de inestabilidad anterior a la Guerra del Chaco y ciertas luchas fronterizas en Brasil. Se conocen los efectos inmediatos de algunas revoluciones militares en Cochabamba y de la intervención militar de Estados Unidos en Honduras. Una vez en Chile, la novela informa de manera indirecta a los árabes emigrantes del cierre de las salitreras, de las matanzas de los obreros de la escuela Santa María de Iquique y de estudiantes en el Seguro Obrero como, asimismo, de las elecciones presidenciales del año 1939. (Samamé 38)

Lo anterior es el escenario histórico para la novela de Garib, cuyo tema general es la migración, que se caracteriza, desde lo cultural, como una relación bidireccional —entre los dos grupos humanos, el que migra y el que se encuentra en el sitio de llegada— potenciada por la apropiación de las manifestaciones populares y la asunción de una errática modernidad (Gómez 21). En la novela el narrador acomoda los tiempos de una memoria individual que se conjuntan y encarnan una metáfora de la conciencia desde sus múltiples manifestaciones. Al mismo tiempo, permite acceder a una memoria literaria —la palabra escrita— y a una memoria sensorial —experiencia desde la palabra—.

La imagen que plantea el autor de la comunidad árabe, es una imagen construida por los discursos sociales, culturales y políticos que caracterizaban este periodo histórico que desarrolla la novela, es una imagen que surge del deseo del autor en un espacio temporal del presente. Además, reescribe una historia basada en la experiencia de su propia familia, tal y como lo menciona en el inicio de la novela: “A mis abuelos, cuyas estirpes no serán deshonradas al amanecer” (6). Luego, el autor gracias a su novela se convierte en una voz representativa de aquellos árabes que llegaron al continente americano durante la mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, quienes vivenciaron experiencias

similares a la familia Magdalani durante el proceso de instalación: trabajaron como comerciantes, enfrentaron la discriminación y perjuicios.

En conclusión, todos los aspectos antes mencionados son considerados un testimonio importante en la experiencia migrante de los árabes en Hispanoamérica, particularmente en Chile. Sin duda alguna, funcionan como memoria colectiva de la experiencia social. A pesar de que la memoria posee un fuerte carácter individual, privado y subjetivo, los recuerdos personales de cierto modo necesitan de la colectividad para manifestarse. Esto es, hay que recurrir a una memoria colectiva con el fin de relacionar y fusionar los acontecimientos, los recuerdos individuales y la imaginación con un discurso historiográfico. Considerando que las memorias tanto individuales como colectivas son reelaboradas y recordadas desde una perspectiva presente y en un contexto determinado, el carácter autobiográfico que tiene la novela se enfoca en narrar la experiencia de los inmigrantes árabes y con la cual ellos se pueden identificar en un nuevo espacio. A través de ella el lector pone de relieve los diferentes obstáculos económicos, culturales, lingüísticos y sociales a los que el inmigrante debe enfrentarse durante el proceso de adaptación en la nueva sociedad.

Bibliografía

- Garib, Walter. *El viajero de la alfombra mágica*. Santiago: Alkitab, 1991.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Ed. Lorraine Audy. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- Kohut, Karl. "Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano". *Revista del CESLA* 12 (2009): 25-40.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Macías, Sergio Brevis. *Influencia árabe en las letras iberoamericanas*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009.
- Perez, Taylor, Rafael. *Entre la tradición y la modernidad*. 1996. México: UNAM/Plaza y Valdez, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2010.
- Samamé, María Olga. "Aproximación a una novela de emigración árabe: el viajero de la alfombra mágica". *Revista chilena de literatura* 60 (2002): 23-54.
- Sánchez Ruy, Alberto. "Los jardines secretos de Mogador". México: Diversidad gráfica, 2013.
- Todorov, Tzvetan. *Memorias del Mal, tentaciones del bien*. Barcelona: Península, 2002.

FRANCISCO I. MADERO BAJO LA MIRADA DE IGNACIO SOLARES
EN “MADERO, EL OTRO”

POR

MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

1. Entre la historia y el discurso

La novela del escritor mexicano Ignacio Solares, *Madero, el otro*, comienza con el asesinato del presidente Francisco I. Madero en la llamada Decena Trágica, periodo histórico de México de 1913. La obra consiste en un gran diálogo que se presenta entre Francisco I. Madero y su hermano Raúl. Lo peculiar de esta trama es que la conversación se entabla a los pocos instantes en que Madero fue asesinado. Estos breves minutos sirven como pretexto para que Raúl, el hermano muerto de Madero, lo lleve de la mano por una serie de recuerdos relacionados con los últimos años de la vida del presidente. Aunque si bien es cierto nunca escuchamos la voz del propio Madero, éste se va configurando gracias a los recuerdos que le van llegando.

Solares nos presenta a un personaje ficcionalizado pues nos adentra en el sentir del personaje de Francisco I. Madero, sus experiencias, sus culpas y sus recuerdos; y es en esta parte donde se centra el presente trabajo. Busca penetrar en la literariedad, la polisemia plasmada en las diferentes visiones e interpretaciones de la personalidad y el modo de ser de “Madero” dentro de la novela, que nos presenta el autor. Se trata de desentrañar el misterio por el cual, actuó así y adentrarnos en su interior y preguntarnos: ¿Qué sentía?, ¿Qué pensamientos cruzaban por su mente?, ¿Qué sentimientos lo orillaban para actuar de esa

manera?, ¿Por qué a veces desoía las voces de sus amigos advirtiéndole el peligro?, ¿Por qué prefirió dar crédito a las “otras voces”?

Madero, como sabemos por la historia, era espiritista y gran parte de su vida se dedicó a investigar todo lo relacionado con dichas prácticas. Y podríamos interpretar que la persona que lo hace recordar toda su vida sea su hermano ya muerto, Raúl.

2. Configuración de Madero: distintas voces

2.1 A través del Narrador

En el momento de la muerte de Madero, de manera inmediata aparece en escena su hermano Raúl —quien ya había muerto años atrás— para ayudarlo en ese trance. Es quien lo recibe y le ayuda a tratar de comprender la última etapa de su vida, lo tranquiliza, le ayuda a entender. Tal como si lo estuviera recibiendo en ese “otro mundo”: “Quédate ahí hermano. No te vuelvas hacia la luz. Concéntrate en el momento en que abriste los ojos” (Solares 10).

Al guiarlo por los recuerdos, también está presente varias veces la queja. Reclamo por haber escuchado al otro mundo y haberse olvidado de éste: “Te atuviste demasiado a ese otro mundo y olvidaste éste: su condición quebradiza, sus leyes, sus artificios, sus artimañas” (Solares 10).

Aunque sabe que de cualquier forma lo hubieran asesinado, también le reprocha la compasión que tuvo por los demás, no porque fuera incorrecto mostrarla, sino porque ponía en constante peligro su vida: “Solo tú andabas tentándote el corazón, hermano. Sólo tú andabas tentándote el corazón a cada momento, desconcertándolos a todos y desbarajustándolo todo” (Solares 19).

Así la protesta igual está presente por no haber confiado en las “otras voces” y haberse encerrado en sí mismo: “Si tanto habías confiado en lo intuitivo, en las voces que te llegaban de fuera, ¿por qué en los últimos días de tu gobierno te encerraste en tu propio juicio?” (Solares 34).

De la misma manera Raúl lo va llevando por una serie de dolorosos recuerdos, como si al traerlos al presente se pudieran borrar de la memoria, como la pérdida de su tan querido hermano Gustavo. Raúl trata de guiarlo en su recorrido hacia las evocaciones, no para revivir el dolor de lo pasado sino, tal vez para ayudarlo a tratar de entender qué pasó con su vida. ¿Por qué las cosas no salieron como Madero tanto anhelaba?

Pero no te detengas en una sola imagen: podrías después no salir de ella. Aquí, como en un sueño, como en cualquier sueño, surgen imágenes que intentan fijarse, permanecer en ti para siempre. Aprende a dejarlas pasar, desvanecerse en la luz diurna. Piensa que son como humo en la memoria. Busca otros asideros que te aclaren lo sucedido, todo lo sucedido. (Solares 41)

Raúl lo acompaña, lo aconseja pues él sabía, desde hacía tiempo que los espíritus le tenían preparada una misión a su hermano. Se deja ver que desde siempre estuvo a su lado y que en este momento crucial para ayudarlo a entenderse a sí mismo, no lo abandonaría, y le da muestras de apoyo y consuelo: “Yo por eso estoy siempre a tu lado, pues aunque esté en cualquier parte, estoy pendiente de tus actos, de tus palabras y de tus pensamientos, pues quiero guiarte, quiero animarte para que seas un héroe de la Verdad y quiero, consolarte cuando sufras” (Solares 52).

Le hace reflexionar si la justicia puede ir de la mano con la paz: “¿Será posible defender la justicia y a la vez evitar que haya sangre?” (Solares 67). Esta preocupación es producto de la constante compasión y deseo de paz que presentaba siempre Madero y al cuestionarle su hermano acerca del tema nos hace preguntar ¿si Madero no hubiera buscado justicia por medio de una legalidad “pacífica” los resultados hubieran sido los mismos? ¿De todas formas lo hubieran asesinado?

Nuevamente vemos la insistencia de Raúl en no permitir que su hermano se estanque en un solo recuerdo para que le permita avanzar, pues de otra forma tal parece que quedaría perdido en un eterno recuerdo: “Pero no olvides que tu cuerpo está ahí, al lado del sedán Protos negro, y la pistola del mayor Cárdenas aún humea. Por eso continúa mirando (mirándonos) y recuerda el momento anterior y luego el otro anterior, siempre hacia atrás, hacia el inicio, lo que es para ti, en estos momentos, la única forma de avanzar” (Solares 71).

Pero al entrar en el laberinto de los recuerdos y repasar, Madero empieza a cobrar conciencia de la verdadera naturaleza de Huerta ¿o es que acaso ya lo intuía y tenía miedo de reconocerlo? Lo mismo sucede con el “miedo a la violencia” como lo llama Raúl, y haberse refugiado en una “supuesta legalidad” acaso Madero le asustaba “el otro Madero” ¿Cometió un error por haber creído en la legalidad?: “Mejor dicho, tu horror a la violencia y al desorden te obligaba a refugiarte en una supuesta legalidad que solo provocaba, sin remedio, mayor violencia. ¿Te atemorizaba lo que habías desatado y querías, absurdamente, volver a atarlo con la ley?” (Solares 124).

Raúl constituye un soporte, una fuerza para Madero en “estos momentos”, lo apoya, lo conduce, lo hace reflexionar para hacerlo consciente, para poder avanzar, para comprender lo que sucedió. Tal como en vida lo apoyaría su otro hermano Gustavo Madero.

2.2 A través de los demás

Para poder entender por qué actuaban los demás así, es preciso señalar ¿cómo lo veían los otros? ¿Qué concepto tenían de él? Y nos encontramos con que la visión de Madero desde la perspectiva de los otros era muy contrastante.

Empecemos por su familia, Madero nunca sintió el apoyo real de los suyos, entre ellos su padre y su abuelo. Lo tenían bajo el concepto de ser sugestionable, aunque Madero demostró que era “práctico y realista”: “El problema de Panchito es que es muy sugestionable le dijo a tu tío Catarino Benavides” (Solares 47).

¿Qué sentiría Madero en esa búsqueda por la libertad? en vez de sentirse apoyado por su propio abuelo –figura importante para él-, sintiera la constante desaprobación. Su abuelo dudaba de él y se refería a su nieto como un “microbio que lucharía con un elefante” al enfrentarse a Díaz, no lo vislumbraba con la capacidad suficiente para poderle ganar, también dudaba de que fuera capaz de escribir un libro.

Desde el principio, ¿no se refería tu abuelo Evaristo a ti como un microbio, un microbio que intentaba pelear con un elefante (don Porfirio)? ¿No te consideraba capaz de escribir un libro y por eso dudaba de que fueras el autor de La sucesión

presidencial? “Te diré la verdad: no te consideré capaz de escribir tal libro y deseo saber quién te ayudó?”. (Solares 81)

Así mismo lo definían como loco. Esta parte fundamental —el que su familia creyera en él— fue pieza clave para luchar con más bríos o, por el contrario, ¿A medida que se sentía solo iba minando su confianza en sí mismo? En todo momento se percibe un distanciamiento entre su familia y él, inclusive a ellos les avergonzaba sus prácticas espiritistas: “¿Y por eso tu familia esconderá tus libretas con los comunicados de los espíritus como un testimonio vergonzante de tu historia, de la historia de tu país?” (Solares 94).

Observamos así, como su familia le hizo daño en esa búsqueda por la libertad: por la personal, por sentir que su misión iba más allá que la de llegar a ser presidente, y por la libertad de su pueblo. En ese momento lo dejaron solo, como solo fue siempre en su lucha.

Como escribirá José R. del Castillo: “En el primer periodo de la vida política de Francisco I. Madero, ninguno, absolutamente ninguno de los numerosos miembros de su familia lo acompañaron. Los que años después deberían rodearlo, hasta maniar su voluntad y desprestigiarlo, por entonces se apartaban de él y lo miraban como a un apestado, apresurándose a condenar su obra, a censurarla públicamente [...] Parece que el único que estaba a su lado y aplaudía sus entusiasmos era Gustavo Madero. (Solares 82)

Pero así también encontramos otras voces que nos precisan a un Madero diferente al que define su familia. Tenemos el caso de Pancho Villa, a quien logra impresionar Madero pues lo ve engrandecido:

en cambio a Villa, tan intuitivo de lo anímico, lo deslumbró desde que te conoció, en la hacienda de Bustillos: “Este hombre es un rico que pelea por el bien de los pobres. Yo lo veo chico de cuerpo, pero creo que es muy grande de su alma. Si fueran como él todos los ricos y poderosos de México, nadie tendría que pelear y los sufrimientos de los pobres no existirían. (Solares 18)

La propia gente de Madero también lo apreciaba como alguien justo, alguien que se preocupaba por los desposeídos; abrió un albergue en su casa, les daba de comer a sus trabajadores, los curaba: “—¿no era este el fin de tus ayunos y retiros, de tu austeridad

franciscana? —y a trabajar humildemente por los pobres— ¿no les abriste un albergue en tu propia casa donde les ofrecías cama y comida, y eras infatigable visitando enfermos con tu botiquín de homeópata?” (Solares 46).

La gente, inclusive tenía la fe puesta en él: “Pero es mejor el parangón que hizo Bulnes con la Virgen de Guadalupe: como a ella, tu pueblo te miraba con ojos piadosos y suplicantes, pidiendo lo imposible: que tu corazón generoso alcanzara para aliviar las miserias del país entero, como antes alivió las de tus pobres y las de tus trabajadores en San Pedro de las Colonias” (Solares 108). Inclusive Antonio Caso lo llega a llamar San Francisco Madero: “Mira, el día de tu entierro en el Panteón Francés, Antonio Caso, al cargar, el ataúd, te llamará San Francisco Madero” (Solares 61). Zapata es otro personaje que llega a confiar plenamente en Madero: “—Yo tengo absoluta confianza en que usted, señor Madero, hará cumplir las promesas de la revolución” (Solares 104). Si bien es cierto, tiempo después llegó la desconfianza por parte de él, no fue culpa de Madero, Victoriano Huerta supo manipular la situación para volverlo en su contra. ¿Por qué esta manera tan contrastante de ver a Madero? ¿Quién tenía la razón? ¿O es que acaso era miedo porque los demás no querían aceptar que “era grande” y que la misión de Madero iba a trascender?

2.3 Madero, el personaje

Pero ¿Cómo era realmente Madero? Según la mirada de Ignacio Solares en su novela *Madero, el otro* nos va bosquejando a un personaje que deseaba la armonía y la paz entre los mexicanos, no deseaba más violencia. En este diálogo que entabla con Zapata está presente esa calma tan anhelada:

—Como usted lo ordene, señor Madero. Pero el tiempo nos desengañará de quién es el general Figueroa.

—Mire, general, créamelo, lo urgente en estos momentos es crear las condiciones para que renazca la armonía entre los mexicanos, entre todos los mexicanos, y proceder ya al licenciamiento de las fuerzas revolucionarias: el triunfo hace inútil que sigamos sobre las armas. (Solares 102)

Aunque Zapata creía “justificada” la violencia y el rencor orillado por tantas injusticias, Madero siempre tenía que hacerlo “dentro de la ley”. Creía en los mexicanos, pero sobretodo, creía que podían gobernarse solos: “Coincidentemente, en una carta de por esas fechas, subrayas tu rechazo a la violencia, a cualquier manifestación de violencia: ‘debemos erradicarla’, dices, para que entonces ‘los mexicanos aprendamos a gobernarnos a nosotros mismos’” (Solares 106). En algunos momentos Madero parece desconcertado por el reclamo de Zapata acerca de su inocencia, cualidad que, lejos de ayudarlo en su lucha, Zapata sentía que le estorbaba: “Claro vemos que cada día, con su inocencia, se entrega usted más en manos del enemigo” (Solares 110).

Madero quería conciliar los intereses de las personas, les hacía promesas, les ofrecía que se respetarían sus derechos y no se abusaría de ellos. De ahí la importancia de trabajar al lado de Zapata. Sin embargo Victoriano Huerta no veía con “buenos ojos” esa relación y decide actuar en consecuencia. Madero con gran molestia le reclama el haberlo hecho: “Desde el momento en que emprendí mi misión de paz, aunque de carácter extraoficial, usted sabía perfectamente la verdadera naturaleza de mi esfuerzo y, si hubiera estado imbuido del mismo fervor patriótico, hubiese trabajado conmigo y no frustrando mis planes como lo hizo...” (Solares 120).

¿Es que acaso Madero no empezaba a imaginarse la traición? ¿O creería que solo era un malentendido? Observamos así a un Madero que nunca creyó en que se actuara en su contra. No quería darse cuenta de la conspiración que elaboraba Huerta, como si al negarla se evaporara al instante, pues tal vez temía que en el momento en que hiciera caso los rumores comenzarían a tomar forma. Madero recibió múltiples advertencias por parte de los amigos que lo rodeaban ¿Por qué, entonces, nunca escuchó? Inclusive su hermano Raúl le reclama el no haber hecho caso:

¿Cómo pudiste creer, ya ante la muerte misma, en quienes te traicionaron una y otra vez? ¿Y tú hablabas de los medias tintas? ¿No eran algunos de sus mejores exponentes tu tío y Lascuráin? ¿No entregaron las renuncias enseguida?, sin siquiera esperar a que Huerta aceptara las condiciones? (Solares 26)

—Hasta las piedras que estaban debajo de nosotros saben que huerta confabula contra ti y sólo tú no lo quieres ver. ¿Cómo pudiste creer en su argumento de que

dejaba entrar a los carros de víveres a la Ciudadela para que los rebeldes no se dispersaran por la ciudad y crearan mayor caos? (Solares 30)

Todos sabían de la traición que se fraguaba y Madero tal vez no lo quería entender, confiaba y creía que dándole una oportunidad a Huerta demostraría su lealtad hacia él. Tampoco escuchó a Vasconcelos quien le advertía contra Huerta: “Aún insistió Vasconcelos en que eso era independiente de los rumores, que en realidad ya no eran tales sino hechos comprobados, lo que todo el mundo veía” (Solares 200).

¿Será que en el fondo Madero adivinaba la traición de Huerta? Y surge la pregunta ¿Por ello Madero se abandonó a su suerte? ¿O decidió encarar ese destino con mayor valentía? O mejor aún ¿Ser un instrumento de la providencia —como él la llamaba— para terminar su misión? Madero sabía que tenía una tarea importante que realizar. Era consciente de “ese algo” al que tenía que dar cumplimiento: “¿No eras tú el que siempre se refirió a su cuerpo como un mero instrumento para cumplir los designios de la providencia, y llegaste a casi despreciarlo? ¿No le dijiste a Roque Estrada: “Mi valor nace de que no estoy atado al cuerpo?” (Solares 10).

Aunque presentía que el final estaba cerca:

Esperabas, desde hacía días, que sucediera en cualquier momento, ¿verdad? Lo escribiste, incluso lo escribiste, ¿O también fueron los espíritus quienes te lo dictaron? “Mi sangre fertilizará la revolución” [...] “esperabas perder la vida, no importa cómo, porque la revolución, para que sea fructífera, debe ser bañada en sangre”. (Solares 13-14)

Madero tiene la sensación de que no podía perder su vida, antes de haber realizado su misión, sino solamente, en el preciso momento: “¿Dónde quedó la certeza de que tu vida no corría peligro porque, sucediera lo que sucediera, la providencia te requería para sus sagrados designios? ¿Era esa misma providencia que te llamaba a fertilizar la revolución?, con un clamor punzante, subterráneo, que difícilmente podía ocultar tu forzado optimismo?” (Solares 14).

Y nuevamente observamos esa constante esperanza que Madero tiene en los hombres, él pensaba que los podría redimir, y esa bondad que hay en él tiempo después contagiaría a Villa y al General Ángeles.

Los hombres son buenos por naturaleza y tan sólo requieren oportunidad y confianza para demostrarlo (como comprobaste aquella noche de mayo con el general Navarro, quien, después de decirle que cruzara el río porque si lo encontraba tu gente lo iba a matar, te miró con una mirada que, lo supiste enseguida, estaba ya contaminada de la tuya, de la bondad de la tuya, lo mismo que, por lo demás, les sucedió a Ángeles y a Villa). (Solares 19)

Raúl le pregunta a Madero ¿en qué momento supo de su misión? Y sabemos por los mismos recuerdos que construye Madero qué un espíritu se lo confirmó, de ahí la “certeza de su misión”: “Unos años después, otro espíritu, José, te lo dictará aún con más contundencia: ‘Sobre ti pesa una responsabilidad enorme. Has visto el precipicio hacia donde se dirige tu patria. Cobarde de ti si no la previenes... Has sido elegido por tu padre celestial para cumplir una gran misión en la Tierra’” (Solares 54).

Por ello Madero, al poseer cierta seguridad de la empresa que tendría que cumplir, se siente comprometido a luchar, a servir, empieza a operar un cambio en él. Tiene que atender a su “llamado”. Aunque estaba consciente que tendría que sufrir algunos sacrificios. Era necesario para poderlo lograr por completo.

Y aún te dictaron una verdadera premonición: el desenlace de la Decena Trágica, la ola roja que ni siquiera ha terminado de caer sobre tus ojos. La proyección futura de tu imagen: “de esos espíritus superiores siempre guarda recuerdo la historia y son, entonces, sus grandes hombres, sus héroes. Héroes que *sin remedio* han derramado sangre para la salvación de la patria”. (Solares 54)

Solares también nos presenta a un Madero compasivo, cualidad por la cual, en ocasiones, es criticado. Cree en la bondad de los hombres y está convencido de la caridad por que así se lo habían inculcado las “otras voces”: “Fuera de la caridad, no hay salvación” (Solares 55). Esta norma moral la llevaba a cabo no como mera imposición sino plenamente convencido de los resultados que pudiera tener, era algo más fuerte que él. Pues, somos

testigos, en varias ocasiones como les perdona la vida a varios enemigos creyendo así que los hacía mejores hombres al darles una “segunda oportunidad”. Tenemos el caso de Bernardo Reyes cuando se rindió en Linares, o a Félix Díaz cuando se rindió en Veracruz.

Aunque su mayor perdón se lo da a Victoriano Huerta cuando su hermano Gustavo lo alerta de una conspiración en su contra. Gustavo lleno de sorpresa no alcanza a creer que su hermano lo perdone, error que le costó la vida al propio Gustavo y del que Madero se arrepentiría por siempre. ¿No será que Madero estaba siguiendo un guion previamente establecido y para dar cabal cumplimiento así tuvieron que ser los eventos?

A lo largo de la novela encontramos a un Madero sensible, compasivo, que creía en la bondad de los hombres y deseaba evitar a toda costa derramar sangre, también actuaba impulsado por una misión de la cual estaba plenamente convencido: liberar a su pueblo para liberarse a sí mismo. Sabía que en el camino iba a sufrir pero lo veía como algo necesario para dar cumplimiento a lo que tenía que hacer.

Conclusiones

Con la revisión de las distintas voces dentro de la novela *Madero, el otro* pudimos constatar el concepto del “otro Madero”, estamos ante un Francisco I. Madero humano que padeció también las injusticias, aunque en todo momento mostró compasión por sus enemigos. Sabía cuál sería su destino y esa filosofía de “no violencia” que operaba en él fue transmitida incluso a sus colaboradores más cercanos como el General Felipe Ángeles. Somos testigos de un Madero que constantemente se arrepiente, sobretodo de la sangre derramada injustamente, sentimos en él la culpa y el remordimiento por los asesinatos cometidos contra su hermano Gustavo, y Pino Suárez, así como de tanta gente inocente que no merecía ese destino.

Madero no actuó con ingenuidad como se podría pensar, sino lo que lo impulsó fue una mística personal basada en “esperar y ver lo mejor en el otro”, así como la firme confianza de la misión a la que estaba destinado, esa misma que se la comunicaron esas “otras voces”.

En este diálogo que se supone entabla con su hermano Raúl al momento de morir, si bien es cierto nunca se escucha la voz de Madero, sin embargo se hace presente al revivir los

recuerdos de su vida y gracias a ellos podemos configurarlo. Aunque podríamos preguntar ¿Por qué todo el recuerdo de su vida? Y no es precisamente para lamentarse de los errores ni perderse en la nostalgia, Raúl le está ayudando para poder avanzar, le ayuda a trascender, a llegar “al otro lado”.

La muerte de Madero en la novela, lejos de frustrar su misión, ayuda a concretarla, no por ser un mártir sino para preparar el terreno porque tenía que suceder algo más grande, “empezar a forjar el camino para la libertad de los mexicanos”.

Finalmente se pudo observar de qué manera Solares juega con la novela Histórica tratando de llenar “esos huecos”, “esos vacíos” que la historia no menciona, una visión de lo que pudo “haber sido”, una posibilidad y un puente que nos conecta entre lo histórico y lo literario.

Bibliografía

Solares, Ignacio. *Madero, el otro. La dimensión íntima y espiritual del revolucionario*. México: De bolsillo, 2009.

BALÚN CANÁN DE ROSARIO CASTELLANOS: EL DERRUMBE DE
UN MUNDO Y EL SURGIMIENTO DE UNO NUEVO

POR

BELÉN FERREYRA

Universidad Veracruzana

*Balún Canán*¹ de Rosario Castellanos, que refiere a los siete guardianes, nombre de una constelación estelar y antiguo nombre de la ciudad de Comitán (Lienhard 303), fue publicada en 1957 y fue la primer novela de la escritora; este texto es considerado como parte de la narrativa indigenista producida en el S. XX que, junto con otras novelas mexicanas de la época, presenta las injusticias e inequidades en las relaciones entre indios y mestizos. Si bien desde el punto de vista de algunos críticos *Balún Canán* en el momento de su publicación resultó bastante novedosa debido a lo convincente de la reelaboración de los personajes indígenas y la recreación de la interiorización del indio en relación con su mitología, sus leyendas y su sincretismo religioso, la perspectiva indígena aún sigue estando mediada a través de los ojos mestizos.

Se ha considerado que con esta novela Castellanos trascendió la discusión indigenista para aterrizar en un terreno más cercano a lo autobiográfico y con algunos tintes de denuncia, ya que la realidad de los indígenas y de las mujeres de *Balún Canán* está marcada por la explotación, el abuso y la frustración, y ésta gira en torno a los mitos, sean tradicionales en la comunidad indígena o en cuanto al deber ser femenino (O’Farril 45). Sin embargo es preciso recalcar que, aunque uno de sus referentes es el mundo indio, lo es también y principalmente el mundo mestizo y las relaciones de construcción y destrucción generadas

¹ Todas las citas de *Balún Canán* de Rosario Castellanos corresponden a la cuarta reimpresión del 2012 del Fondo de Cultura Económica.

entre ambos. La referencia a lo regional por medio de la articulación de lo mítico-poético, pero al mismo tiempo la visión universal como problemáticas generales que experimentan los personajes, hacen que las relaciones entre el universo indio y el universo blanco que constituyen la novela sean más ricas e interesantes; ya que *Balún Canán* no plantea únicamente las relaciones cotidianas y constructivas entre ambos universos, sino también y más aún, el resquebrajamiento y la destrucción de los mismos como hasta entonces habían sido conocidos.

La novela está construida —retomando la analogía que hace Françoise Perus (37)— como una suerte de tríptico, en donde la primer parte es narrada por la niña y sobre la niña y las situaciones que la rodean; la segunda está contada por un narrador omnisciente — aparentemente algo inconexa con el resto del texto—; y la tercera es narrada por la niña pero sobre personajes y hechos ajenos a ella. Al respecto de la construcción del texto en tres partes, algunos críticos llegaron a reprocharle a Castellanos que esta decisión comprometía el texto y —contrario a darle una homogeneidad— lo hacían desarticulado y confuso; a lo que la escritora en su momento respondió: “En forma estricta, esta obra no puede considerarse prosa: está llena de imágenes, en momentos las frases se ajustan a cierta musicalidad. La acción avanza muy lentamente. Se le podría juzgar como una serie de estampas aisladas en apariencia pero que funcionan en conjunto” (Castellanos en Miller y González 125).

Sin embargo esta particular forma de la narración puede estar relacionada con lo que la propia novela pretende plantear: la niña narra la primer parte cuando se van a la hacienda y todavía está vigente el régimen del mundo conocido hasta el momento; la narradora omnisciente narra la segunda parte en que se desarrollan sucesos necesarios para el rompimiento de ese régimen establecido y que la niña no puede registrar; y la última parte la vuelve a narrar la niña como sobreviviente de la destrucción del régimen imperante para el resurgimiento de uno nuevo. La niña sobrevive a la destrucción, sobrevive al viaje y en el proceso madura de una figura pasiva y meramente escucha, a una presencia de registro y escritura activa.

Los personajes de *Balún Canán* parecen estar contruidos de forma dicotómica y contrastiva, y las relaciones entre ellos se caracterizan por los paralelismos distintivos: los niños en oposición a los adultos, los indios en oposición a los blancos, las mujeres en

oposición a los hombres y los pobres en oposición a los ricos; estas relaciones en su gran mayoría, resultan conflictivas y marcadas por abusos de poder, incomunicación, sumisión o descrédito. Curiosamente a pesar de ello, los personajes más marginados por estas relaciones de poder son los que suelen generar mayores vínculos entre sí, unirse y desarrollar interacciones más duraderas e incluso afectivas, tal es el caso de la niña y la nana. El descrédito y la marginación les permite a los personajes supuestamente más débiles convertirse en los personajes principales de la novela; son presencias que al ser inadvertidas por la supuesta insignificancia que le confieren los personajes dominantes, les permite una entrada y salida estratégica y discreta a cualquier situación que las rodea: la niña es pequeña de tamaño —“miro lo que está a mi nivel” (9)—, y es observadora, y la nana es sigilosa en su andar, tanto así que Zoraida le teme porque nunca la escucha llegar.

1. El juego de luces y sombras en la construcción de la imagen de la mujer y del indio

En primera instancia *Balún Canán* está construida según una serie de relaciones contrastivas entre sus personajes en función del Otro, y esta categoría incluye al indio, al débil, al género femenino e incluso a la niñez; dichas relaciones contrastivas constituyen una imagen del indio y de la mujer como una suerte de otredad fantasmagórica que incide en las relaciones con el resto de los personajes de la novela. En su libro *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea* Raúl Aceves esboza una lista de formas de interpretar la presencia de lo indígena en la literatura mexicana contemporánea, una de esas formas es lo indígena como presencia fantasmal, “como ruina arqueológica, como nostalgia de un pasado definitivamente muerto. Lo indígena como ausencia” (12), y el autor menciona que la diversidad de formas presentes es un reflejo de la extrema complejidad del asunto étnico en la conciencia nacional. De esta manera el carácter fantasmagórico de los personajes indios de *Balún Canán* podría definirse como un juego de ausencias y presencias representadas por la alternancia de las sombras y las claridades, de lo luminoso y de lo nocturno (Lefevbre 261); y esto se observa claramente en una escena entre Zoraida y la nana en el preciso momento en que le dice que el niño Mario va a morir: Es fácil cuchichear en un rincón oscuro. Habla ahora. Repetí lo que dijiste antes. Atrevéte a ofender a la cara de la luz (Castellanos 226).

El juego de luces y sombras en *Balún Canán* funciona como herramienta para dar consistencia al aura de misticismo que rodea a los personajes, sobre todo a los personajes indios y su capacidad de hacer daño por medio de maleficios como parte de ritos característicos de sus tradiciones culturales; la figura del Dzulúm y de Catashaná en el texto resaltan esa capacidad de influenciar el destino de los personajes y generarles desgracias, de ocasionar enfermedades, de comerse a las personas y llevárselas con ellos y desaparecerlas. Esta característica sombría del universo indio contrasta con la claridad religiosa, casta e inmaculada del universo blanco y femenino, pero resulta evidente que Castellanos ironiza esas creencias y las lleva hasta sus últimas consecuencias: a Matilde —la mujer blanca, virgen e inmaculada— se la lleva el Dzulúm; y a Zoraida —tan incrédula de las brujerías indias— le acaban comiendo un hijo, su único hijo varón.

Durante toda la novela “la luz regresa y vuelve a irse” (Castellanos 284) y marca sucesos muy concretos para los personajes indios y femeninos, como por ejemplo en el capítulo VIII antes de que muera Mario y a manera de vaticinio, la niña habla de una situación futura con su nana y con su hermano volando papalotes —“pero el de Mario permanecerá, en medio de los más altos, de los más ligeros, de los más hermosos, como una estrella fija y resplandeciente” (Castellanos 240)— y cuando finalmente muere Mario y la niña queda como heredera de su lugar —aunque triste y con culpa por no haberlo salvado— para ella representa algo positivo, algo claro y luminoso, y lo expresa diciendo: “afuera brillaba un sol glacial y remotísimo” (Castellanos 284).

Los juegos de luz y sombra en la novela también funciona como metáfora de lo de adentro y lo de afuera, del sí y el no, del ser y el no ser, de la vida y la muerte; y representan cierta dualidad: todo aquello que es luz tiene también la capacidad de ser sombra, lo de adentro puede estar afuera y el ser puede no ser (Bachelard 67). Y esto es lo que sucede con los personajes femeninos e indios de *Balún Canán*: aquellos que parecieran ser los menos afortunados, los más sombríos, los menos significativos y los más oprimidos, demuestran lo contrario al concluir la novela: Felipe, Matilde, la nana, la niña, Mario y César transitan de la luz a la sombra o viceversa: como oscuridades iluminadas y luces ensombrecidas.

La luz y la sombra como analogías del sol y la luna son elementos de suma importancia en la cosmovisión indígena, en Mesoamérica la base de la orientación y del símbolo del

cosmos son los cuatro puntos solsticiales, y en ocasiones se construían pirámides, templos y ciudades teniendo en cuenta la orientación del sol (Joachim Kønig 45); así cuando los indios de la hacienda escogen un lugar para construir la escuela, lo hacen teniendo presente por dónde sale el sol: Para la construcción elegimos un lugar, en lo alto de una colina. Bendito porque asiste al nacimiento del sol. Bendito porque lo rigen constelaciones favorables. Bendito porque en su entraña removida hallamos la raíz de una ceiba (Castellanos 122,123).

De esta manera la luz que emite el sol configuraba a las personas y sus relaciones con el espacio y el tiempo. En *Balún Canán* el personaje de la niña se configura en función de ese juego de luces y sombras, y es hasta la muerte de Mario que con un sol glacial la niña se asume como sujeto individual, que emite opiniones, que crea, y que es capaz de cargar con el peso de ser la única heredera del linaje de su familia ladina en decadencia, con el reajuste de la estructura hasta el momento que dicho proceso conlleva.

Por otra parte la práctica del maltrato y el abuso en *Balún Canán* es parte de la dinámica de la relación entre hombres y mujeres y entre blancos e indios, a veces ni siquiera “como castigo, sino para acabar de despabilarlos” (Castellanos 75) se golpeaba a los indios con látigos; incluso Ernesto, cuando da clases a los niños de la escuela, en una oportunidad abusa físicamente de uno de ellos, descargando su coraje por haberlo despertado de su borrachera. El personaje de Ernesto también representa el claro ejemplo de las relaciones de incomunicación en la novela, la negación de una comunicación real y la creencia de que no existe la posibilidad del cambio: “Estamos perdiendo el tiempo de una forma miserable, camaradas. Yo no entiendo ni jota de la maldita lengua de ustedes y ustedes no saben ni papa de español. Pero aunque yo fuera un maestro de esos que enseñan a sus alumnos la tabla de multiplicar y toda la cosa, ¿de qué nos serviría? No va a cambiar nuestra situación. Indio naciste, indio te quedás” (Castellanos 158).

Mostrar la imposibilidad del diálogo entre los indios y los ladinos ayuda a entender por qué también falla la comunicación entre géneros, ya que ambas relaciones están marcadas por la desigualdad; aunque las relaciones marcadas por el maltrato sumadas a las relaciones de incomunicación, parecen resultar de hecho bastante funcionales para los fines de ambos. Se trata de la creencia de una necesidad mutua, como de un sobrentendido contrato de comunicación-incomunicación y maltrato-resignación, que a lo largo de la novela se va

resquebrajando hasta romperse y generar un contrato nuevo: los indios se apropian de la hacienda, por medio de los brujos matan al heredero hombre de los blancos que los podría seguir oprimiendo y logran su cometido de una cierta emancipación; en su silencio logran hacer ruido. En este sentido la crisis de degradación y decadencia de la relación entre los sexos y las dos culturas es uno de los puntos centrales de *Balún Canán*. La relación entre los representantes de lo masculino y lo femenino, y la cultura india y blanca tal como se venía desarrollando, va cambiando y se va transformando en el transcurso de la novela, y se puede observar por medio de las pérdidas y reapropiaciones de los mismos personajes: pérdidas de poder, reafirmaciones étnicas y reconfiguraciones sociales marcan las transformaciones de las relaciones entre personajes indios, blancos, mujeres y hombres.

2. El comienzo del fin y la poética de Castellanos

Balún Canán está construida mediante un proceso de intertextualidad —haciendo constantes referencias al universo indígena desde la propia mirada mestiza— por medio del cual se re-crea al indio tomando como sustento su trasfondo y pasado mítico, basándose en tres libros sagrados: un fragmento del *Popol Vuh* al inicio de la primera parte, un fragmento del *Chilam Balam de Chumayel* al principio de la segunda, y un fragmento de los *Anales de los Xahil* al comienzo de la tercera. El mismo título de la novela, *Balún Canán* que significa nueve estrellas, indica un claro guiño al antiguo texto del *Chilam Balam* cuando dice “Nueve ríos los guardaban. Nueve montañas los guardaban” (*Chilam Balam de Chumayel* 41); así desde el epígrafe de la primera parte de la novela se introduce al lector en la dinámica de la intertextualidad conectada a la oralidad y la escritura, la palabra y la memoria: “Musitaremos el origen. Musitaremos solamente la historia, el relato. Nosotros no hacemos más que regresar; hemos cumplido nuestra tarea; nuestros días están acabados. Pensad en nosotros, no nos borreís de nuestra memoria, no nos olvidéis” (*Chilam Balam de Chumayel* 8). La referencia al origen y al continuo regreso remite a la historia indígena marcada por la construcción, destrucción y constante reinvención desde su pasado prehispánico hasta su presente post colonial, algo que caracteriza a la propia novela y lo que ella misma propone: la superposición de dos estructuras distintas —la del origen del mundo mítico Maya y su

memoria oral, y la del origen del mundo español y su memoria escrita— y la construcción / destrucción que su interacción genera en las distintas estructuras y en los personajes que las habitan.

Algo importante que cabe destacar de los tres documentos históricos a los que remite *Balún Canán* es que fueron escritos por mayas después de la conquista española, lo que implica una influencia en su redacción al ser una recopilación escrita con caracteres latinos, de memorias orales mayas. La estructura de los tres textos sagrados mayas responde a las dinámicas propias de la narración oral y hablan del proceso de fundación de la civilización Maya, pero también de su decadencia y desintegración en manos españolas, y en una suerte de paralelismo con dicha decadencia, *Balún Canán* inicia de la siguiente manera: “Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen con el leño en la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú y les baste un soplo, solamente un soplo” (Castellanos 9). Es un relato oral —momentos después se sabe que es contado por el personaje de la nana— que evoca la conquista y en él se hace énfasis en el mutismo en que quedaron los indios cuando les quitaron su posesión más preciada —la palabra—, aquella que resguarda la memoria. De esta manera *Balún Canán* remite a los indígenas antiguos, a los fundadores de las tierras mexicanas considerados como los grandes creadores, por medio del personaje de la nana, que es la mayor representación de lo indio en la novela; sin embargo es una representación lograda mediante una superposición de filtros que traducen la palabra antigua: Rosario Castellanos que escribe, la adulta que recuerda su infancia y la niña que habla por la nana, siendo el indio el último de los filtros de traducción.

De esta manera el resquebrajamiento de la estructura original de la familia Argüello se puede explicar siguiendo la lógica del cambio de actitud en los personajes, que a su vez cambia sus funciones y por lo tanto las relaciones entre ellos; este cambio de actitud está motivado por la introducción del mito —sustentado en las premoniciones catastróficas del *Popol Vuh*, el *Chilam Balam* y los *Anales de los Xahil*— y la creencia en el mismo. En el momento en que Zoraida comienza a creer en el poder de maleficio que tienen los brujos indios, el mito comienza a apoderarse de la realidad hasta conseguir transformarla con la

muerte del niño Mario; este permiso de entrada del mito indio a las creencias de la familia blanca también está relacionado con la ausencia de César como hombre y protector, demostrando así la supuesta debilidad de Zoraida como personaje femenino; sin embargo los resultados parecen contrarios ya que al morir el niño Mario —único heredero por ser varón— queda la niña como figura femenina para sustituir su lugar.

Los mitos pueden ser considerados como argumentos estructuradores de determinadas culturas y la función del mito en la vida de los seres humanos es la irrupción de lo sagrado o lo sobrenatural en el mundo racional del hombre; los mitos narran no sólo el origen del mundo, de las plantas y de los animales, sino también son capaces de condicionar el propio estado del ser humano extrayéndolo del tiempo cronológico para sumergirlo en un tiempo sagrado que no es posible de ser medido, lo que implica que la realidad concreta y cotidiana pasa a un segundo plano para darle paso a la realidad del mito. Este paso del tiempo, movimiento cronológico e instauración de una realidad mítica es perfectamente observable en la última parte de *Balún Canán*, en donde bajo una aparente confusión de sucesos y temporalidades, Castellanos logra instaurar este proceso de cambio de una “realidad real” a una realidad mítica. En este sentido, y para finalizar, la propuesta poética de Castellanos en *Balún Canán* parece estar fundamentada en la incorporación de la espiritualidad de las culturas indígenas del sur de México representadas en los textos sagrados antiguos, con las prácticas culturales blancas de la región Chiapaneca; no únicamente para darle vida y voz a los indios de dicha región, sino más bien para proponer las consecuencias del encuentro e intercambio intercultural de ambos mundos y lo que se genera de ese proceso.

Bibliografía

Aceves, Raúl. *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*.

México: Universidad de Guadalajara, 1991.

Anales de los Xahil. México: Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1946.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1983.

Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. México: FCE, 2012.

- Chilam Balam de Chumayel*. Trad. Antonio Mediz Bolio. Com. Mercedes de la Garza. México: CONACULTA, 1998.
- Joachim Kønig, Hans. *El indio como sujeto y objeto de la historia latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. México: FCE, 1983.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003.
- Miller, Beth y Alfonso González. *26 autores del México actual*. México: Costa Amic Editor, 1978.
- O'Farril, Israel León. *Un grito de soledad: identidad, tiempo y espacio en la narrativa de Rosario Castellanos*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013.
- Perus, Françoise. *La trayectoria literaria de Rosario Castellanos: claves para la lectura de su narrativa*. México: COLMEX, 2010.
- Popol Vuh*. Eds. Allen Chritenson J. y Gloria S. Meléndez. México: FCE / Cien del Mundo, 2012.

MIRADAS SOBRE ZAPOTLÁN: NEXOS DIALÓGICOS EN TRES ESCRITORES JALISCIENSES

POR

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA

Universidad Veracruzana

Yo, señores, soy de Zapotlán [...]
un valle redondo de maíz,
un circo de montañas
sin más adornos que su buen temperamento,
un cielo azul y una laguna que viene y se va
como un delgado sueño”

JUAN JOSÉ ARREOLA

Una obra que dialoga

En la historia literaria mexicana e hispanoamericana Juan José Arreola (1918-2001) es ubicado junto a Juan Rulfo¹ y muy cercano a Agustín Yáñez². Pertenece a una tradición literaria que se caracterizó por la transformación de valores artísticos al incorporar el humor, la ironía y la parodia como elementos desenmascaradores y desestabilizadores del orden establecido y al recuperar la oralidad en el trabajo artístico con el lenguaje. La obra de Arreola dialoga con las obras de los escritores pertenecientes a esta tradición pero también dialoga con la tradición literaria que lo antecede. Sara Poot refiere la presencia en su obra de

¹ “En los años cincuenta surgieron dos nuevos maestros de la prosa narrativa, Juan Rulfo y Juan José Arreola [...] Jaliscienses ambos, los unió su simultánea aparición en las letras, la cual constituyó uno de los más entusiastas éxitos literarios de aquellos años” (Martínez y Domínguez 199).

² Sara Poot sostiene que “[...] Ante un espacio poco poblado posterior a la literatura que produjo la Revolución, y que por fortuna era llenado en forma brillante por unos cuantos escritores (Revueltas, Yáñez, Rulfo...), el nombre de Juan José Arreola representó justificadamente una promesa alentadora” (Poot 1992 13).

frases latinas —Horacio, Caesar, Appianus— [...] citas de literatura medieval, ecos cervantinos, versos de Quevedo, de Góngora [...] sentencias kafkianas, fragmentos modernistas [...] un párrafo de Moby Dick, algún verso de Claudel, de Darío, de Frédéric Mistral; la mirada poética de Pellicer; más allá un segmento del *Hombre del búho*, un pensamiento de Papini, evocaciones a François Villon, Pedro de Ronsard, Garci-Sánchez de Badajoz. (Poot 1992 46)

Por su parte, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael señalan que diversos autores aparecen entretejidos a la totalidad de su obra, entre los más significativos se encuentran: “Villon, Machaut, Badajoz, Góngora, Acuña, González Martínez” (1995 206).

En el estudio realizado por una de las autoras de la presente ponencia, se ofrece un extenso listado de personajes vinculados a la creación artística y literaria que aparecen en el cuento “Tres días y un cenicero”, nombrados o aludidos por el trabajo de reacentuación³ que en él se produce. Entre los autores mencionados, destacan los siguientes:

Alfred de Musset, Antonio Alatorre, Baltasar Gracián, Charles Baudelaire, Erasmo de Róterdam, Esteban Cibrián, Gérard de Nerval, Germain Pilon, Girolamo Francesco María Mazzola, Guillaume Apollinaire, Hans Christian Andersen, James Joyce, Jean Giraudoux, Juan Vicencio Lastanosa, Julio Jiménez Rueda, Marcel Bataillon, Miguel de Cervantes, Pablo Neruda, Paul Gauguin, Ramón López Velarde, Ramón Villalobos Castillo, Roberto Espinoza Guzmán, Roger Picard, Rubén Darío, Sandro Botticelli, Sigmund Freud, W. Jensen y Xavier Villaurrutia. (García 26)

Otro de los autores de la presente ponencia, al estudiar la teatralidad en la dramaturgia de Arreola, señala una serie de rasgos, entre los cuales sobresale el siguiente:

Quizás uno de los recursos en los que se nota de manera más nítida la práctica del “juego” con que tanto disfruta Arreola como dramaturgo y narrador es el ejercicio de incluir citas de textos propios y extraños disfrazados en el discurso de otro. El teatro le confiere una coartada inmejorable, cuando los textos son puestos en la voz de algún personaje [...] Citarse a sí mismo y citar a otros de manera literal, de memoria y en

³ La reacentuación consiste en imprimirle al discurso ajeno nuestra propia *entonación discursivo-emocional*, al reacentuar el discurso ajeno se le imprime la individualidad de quien habla (Bajtín 278).

parodia es una estrategia que se convierte en recurso frecuente común toda su obra [...] Elementos del mundo literario de Arreola, algunos de sus héroes y villanos están presentes en su dramaturgia. Cobran vida sobre la escena adoptando la voz y el cuerpo de otros. Son matrices de teatralidad. Y no sólo la voz de otros, la palabra de otros, sino la música de otros está presente en la obra. Canciones populares, canciones de amor, canciones de cuna son evocadas y recuperadas por los personajes. (Domínguez 204, 206, 209)

Porque Arreola es un escritor que, entre otros muchos rasgos estéticos, se caracteriza por lograr establecer “relaciones dialógicas entre [su] obra [...] y las de diversos autores, con quienes comparte su manera de ver y de estar en el mundo”⁴ (*Id* 19). Uno de esos vínculos se gesta con lo dicho por otros dos escritores jaliscienses, sobre un territorio entrañable y decisivo en su conformación como artista: Zapotlán. En 1963, cuando publica su novela *La feria*, y en 1971, cuando publica el cuento “Tres días y un cenicero”, nos ofrece una mirada artística sobre ese territorio. Se trata de una mirada que condensa otras dos: la de Agustín Yáñez, del año 1947, y la de Juan Rulfo, de 1953. De identificar los *sentidos* que las unen, nos ocupamos en la presente ponencia.

Tres miradas: nexos dialógicos entre Yáñez, Rulfo y Arreola

En la obra de Arreola, Zapotlán es algo más que una cuestión temática. En el cuento “Tres días y un cenicero”, incluido en *Palindroma* (1971), “Zapotlán es recreado no solamente como ese espacio entrañable de la provincia mexicana que ha marcado las preocupaciones de carácter ético del autor sino como el lugar de la creación, el paraje donde su visión artística del mundo se origina, el ámbito donde se generan sus preocupaciones de carácter estético.

⁴ Por relaciones dialógicas se entiende “una clase específica de relaciones entre *sentidos*, cuyos participantes pueden ser únicamente *enunciados completos* [...] detrás de los cuales están (y en algunos casos se *expresan*) los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados [...] Pero las relaciones dialógicas, por supuesto, no coinciden en absoluto con las relaciones que se establecen entre las réplicas de un diálogo real, por ser mucho más abarcadoras, heterogéneas y complejas. Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido [...] revelan una relación dialógica [...] La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana” (Bajtín 316, 334).

En suma, el territorio donde asuntos éticos y estéticos van afinando su condición de artista” (*Ibid*). Por su parte, en *La feria*, su representación lleva adheridas “huellas del acontecer humano [...] complejas circunstancias históricas y culturales [...] confrontaciones políticas y religiosas [así como una particular] percepción [de] sus habitantes [...] sobre diversas problemáticas experimentadas” (*Ibid*). Algunas de las cuales fueron mencionadas por el propio Arreola, como en la declaración que citamos a continuación:

Me viene a la memoria el recuerdo de lo que fue el reparto de tierras en México, el saqueo que hicieron en Zapotlán a los tlayacanques, dueños originales de esas tierras y de los que hablo en mi novela *La feria* [...] A miles, quizá millones de campesinos, les dieron tierras baldías, páramos de sueños, tierras en las que sólo podían escarbar un agujero para mal morir. En muchas partes de México eso fue el reparto agrario. Cómo no recordar a los personajes de ‘Nos han dado la tierra’, Justino y Odilón, que le reclaman al delegado agrario. Ese reclamo sigue, continúa, tiene la misma dimensión del tamaño del despojo al que fueron sometidos los indígenas de México [...] Recuerdo que en el atrio de la iglesia de Zapotlán fueron quemados varios ejemplares de *La feria*, acto patrocinado por algunos caciques de la región, ya que en la novela hablo del despojo de tierras que les hicieron a los dueños originales del valle de Zapotlán: los tlayacanques. (Arreola, 1998 212, 213, 357)

De memoria y olvido, texto con el que abre la versión definitiva de su *Confabulario* en la edición de Joaquín Mortiz (1971), constituye una muestra breve y contundente de una “autobiografía de emociones” —concepto acuñado por Arreola al referirse al trabajo literario de Marcel Proust⁵ y que, evidentemente, puede aplicarse a su propia obra—, destaca su origen, describiendo a Zapotlán como ese espacio físico y poético en el que nació, para después mencionar en contadas líneas su cuna humilde, su familia compuesta por catorce hermanos, sus raíces genealógicas, sus primeros temores, sus primeros amores, su condición autodidacta, sus múltiples oficios, la decisiva influencia del actor Louis Jouvet en su vida,

⁵ “La obra de Marcel Proust plasma la autobiografía de las emociones, yo creo, de verdad, que en realidad es la autobiografía de una conciencia y de una sensualidad; ve como trata los colores, las texturas... Establece la intimidad y nos lleva a los espacios que modela con su espíritu portentoso, ¿no?, con eso que él solía llamar la ‘sustancia invisible’” (Gómez Haro 221).

aquel primer viaje a París, su paso por el Fondo de Cultura Económica y, finalmente, su condición de escritor.

En otros textos, como el que abre *Memoria y olvido*, y que incluimos a modo epígrafe se hace evidente que Zapotlán es el pueblo literario y el pueblo histórico que lo vio nacer. En la declaración que aparece en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Arreola expresará el estrecho y entrañable vínculo con ese pueblo y el papel decisivo que ha tenido en su obra:

En un principio tenía el propósito de rendir homenaje a mi pueblo, al que amo tanto, pero a la hora de escribir volvió a triunfar en mí, no sé por qué artes, el espíritu irónico y sarcástico [...] ¿De dónde sale ese afán de burla y de crítica mordaz? Personalmente yo soy un buen compadre de todo el mundo, pero a la hora de escribir... Lo único que me disculpa es que yo mismo he sido el objeto principal de mis sarcasmos. Pero a pesar de esa especie de pesimismo sonriente o de humor negro quise no desentenderme en *Confabulario* y en *La feria* de la realidad social que me rodea. Repetir las palabras de los tlayacanes (los desposeídos de la tierra) tiene para mí el valor de un alegato a favor de su causa [...] Hay también tonos macabros, festivos, bailables, espesos, ágiles, poéticos. En fin, los tonos que, reunidos, configuran la vida de Zapotlán. (Carballo 485, 486, 487)

Pero antes de que este territorio apareciera ficcionalizado o mencionado de manera relevante en diversos momentos, Zapotlán ya había sido mirado y nombrado por otros dos escritores. En *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, (publicada en 1947), Zapotlán es señalado como el primer destino del Padre Reyes, se trata, dice el narrador, de una “pequeña ciudad —bien poblada, de intensa vida social, de costumbres abiertas, industriosa, rica, con fáciles comunicaciones a Guadalajara y con hegemonía sobre vasta comarca—” (Yáñez 32) y, lo más importante, es considerado como un lugar donde el recién graduado sacerdote considera la posibilidad de “realizar sus sueños de grandes organizaciones y empresas apostólicas: catecismos para niños y adultos con sentido dinámico en los que rutina y enfado quedarán proscritos; escuelas inspiradas en los métodos más modernos; difusión de la buena prensa; sociedades de jóvenes de uno y otro sexo, de damas, de obreros y patronos, encaminadas a la acción, como las que florecían en algunos países de Europa” (*Ibid*), es decir, sueños completamente opuestos a la práctica sacerdotal derivada de la doctrina cristiana opresiva y

dominante que prevalece en la región. Se trata de un espacio en el que habitan, según el párroco del distrito, “hombres tachados de liberales” (*Ibid*), con “una población de preferencias profanas” (*Ibid*), razón por la cual un año después de la llegada del Padre Reyes se tramita su traslado al pueblo de mujeres enlutadas, “ese pueblo sin categoría, de extraño nombre y sin referencia en los mapas de la República” (*Id* 33), donde transcurre la historia de *Al filo del agua*. Y Zapotlán será, para el Padre Reyes, un motivo de nostalgia que marcará un antes y un después en su vida sacerdotal. Al respecto dice el narrador: “El carácter del pueblo, a su vez, impuso nuevos cauces a las facultades y preferencias del sacerdote: no le pasó por la cabeza organizar veladas literarias musicales, representaciones dramáticas, quermeses, paseos, a que tan aficionado era en el Seminario y que le acarrearón en Zapotlán el disgusto del párroco y las críticas de muchos fieles graves” (*Id* 34).

Más allá de que Zapotlán sea referencia de una existencia distinta a la que sus amigos le insisten en volver, “inútilmente sus amistados de Zapotlán le invitan a que vaya en vacaciones [...] —‘No sabemos qué bebedizo te hayan dado en esos andurriales’— dícenle amigos interesados por sacarlo de aquí mejorándolo” (*Id* 35), lo interesante es que todos esos rasgos formulados por el narrador: la *intensa vida social*, las *costumbres abiertas*, la presencia de *hombres tachados de liberales*, con una *población de preferencias profanas*, donde es posible realizar *veladas literarias musicales*, *representaciones dramáticas*, *quermeses*, *paseos*, serán algunos de los rasgos que un territorio llamado Zapotlán tendrá en una novela de nombre festivo que se publicará dieciséis años después.

Antes, en 1953, el protagonista de “La cuesta de las comadres”, uno de los cuentos incluidos en *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo, al recordar cómo y cuándo mató a Remigio Torricos, nos dice que fue una noche de luna llena, en octubre, justo cuando en un pueblo vecino se celebraban las fiestas anuales. Ese pueblo es Zapotlán, un lugar que, desde la cuesta donde está sentado el personaje, era posible ver con claridad: “Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán. En cualquier hora del día y de la noche podía verse la manchita blanca de Zapotlán allá lejos. Pero ahora las jarillas han crecido muy tupido y, por más que el aire las mueve de un lado para otro, no dejan ver nada de nada” (Rulfo 45).

En el cuento de Rulfo, Zapotlán es recreado como un espacio en el que sus habitantes no ven *con buenos ojos* a quienes viven o vivían en la cuesta de las comadres: “Los difuntos

Torricos siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no los quisieran pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morir. Ahora eso de que no los quisieran en Zapotlán no tenía ninguna importancia, porque tampoco a mí me querían allí, y tengo entendido que a nadie de los que vivíamos en la Cuesta de las Comadres nos pudieron ver con buenos ojos los de Zapotlán. Esto era desde viejos tiempos” (*Id* 43), en el que se corren riesgos: “Comenzando porque Odilón no debía haber ido a Zapotlán. Eso tú lo sabes. Tarde o temprano tenía que pasarle algo en ese pueblo, donde había tantos que se acordaban mucho de él. Y tampoco los Alcaraces lo querían. Ni tú ni yo podemos saber qué fue a hacer él a meterse con ellos” (*Id* 50, 51), pero en el que, no obstante, es posible ir de paseo: “el mitote de ir a pasearse a Zapotlán” (*Id* 45), o de compras: “Yo me había comprado una frazada. Vi que se venían muy aprisa los fríos y el gabán que yo tenía estaba ya todito hecho garras, por eso fui a Zapotlán a conseguir una frazada” (*Id* 49). Lo más importante es que aparece como un pueblo que celebra sus fiestas: “Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán. Y digo que me acuerdo que fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras que por el rumbo donde tiré a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes. De eso me acuerdo” (*Id* 51). *En Zapotlán estaban quemando cohetes*, ha dicho el protagonista y es inevitable no recordar, al escucharlo, el párrafo que cierra la novela de Arreola:

Nadie podía haber previsto lo que sucedió esta noche, la última de la feria, a las doce en punto. Todo el pueblo estaba reunido en la plaza, rodeando el inmenso castillo pirotécnico, orgullo de todos nosotros y símbolo de la fiesta, erigido a un costado de la Parroquia por más de cincuenta obreros bajo las órdenes de don Atilano el cohetero. Nunca habíamos visto algo más bello y majestuoso. Justamente en el momento en que iba a darse la orden para que fuera encendido irrumpió una pequeña banda de desalmados. Nadie pudo darse cuenta de quiénes eran, ni cuántos. Iban vestidos de Viejos de la danza, con máscaras de diablo. Unos llevaban teas encendidas, otros baldes y machetes, otros más, pistolas que disparaban al aire. En cosa de instantes, bañaron de petróleo la base de las cuatro torres que sostenían la plataforma desde donde se alzaba el castillo principal, y les prendieron fuego. La gente cercana huyó despavorida porque el combustible se derramó por el empedrado. La llamarada pronto se levantó al cielo, más alta que la Parroquia [...] En vez de arder

parte por parte y en el orden previsto por don Atilano, ya se imaginarán lo que pasó. El estallido fue general y completo, como el de un polvorín. Los buscapiés se fueron por todas partes, sin ton ni son, y sobre la multitud cayó una verdadera lluvia de fuego por fortuna artificial. (Arreola 2002 182)

¿Es esa *lluvia de fuego*, con cohetes que truenan *sin ton ni son*, lo que el protagonista del cuento de Rulfo mira desde la cuesta de las comadres la misma noche en que mató a Remigio Torricos? No tenemos respuesta para esta pregunta que, seguramente, servirá como hipótesis para futuras investigaciones, por lo pronto sólo subrayamos lo que consideramos evidente: que ese carácter festivo, señalado por el personaje de Rulfo, será el eje central de la recreación artística que Juan José Arreola realizará de su pueblo natal en la novela *La feria*⁶, publicada diez años después de *El Llano en llamas*:

Y nosotros salimos ganando porque la feria de Zapotlán se hizo famosa por todo este rumbo. Como que no hay otra igual. Nadie se arrepiente cuando viene a pasar esos días con nosotros. Llegan de todas partes, de cerquitas y de lejos, de San Sebastián y de Zapotiltic, de Pihuamo y desde Jilotlán de los Dolores. Da gusto ver al pueblo lleno de fuereños, que traen sombreros y cobijas de otro modo, guaraches que no se ven por aquí. Nomás al verles la traza se sabe si vienen de la sierra o de la costa. Muchos tienen que quedarse a dormir en los portales, en el atrio de la Parroquia o en la plaza, junto a los puestos de la feria, porque no hay lugar para tanta gente. En todas las casas hay parientes de visita y duermen de a tres y de a cuatro en cada pieza. Los corrales se vacían de gallinas y guajolotes. Y no hay puerco gordo, ni chivo ni borrego que llegue vivo al Día de la Función. (*Id* 19)

Rasgo que en “Tres días y un cenicero” aparecerá entretelado a la vital necesidad de celebrar el arte y la cultura, que se advierte en muchos momentos y que aquí ejemplificamos con la declaración festiva del protagonista que ha encontrado una estatua en el lugar más inesperado y menos prestigioso: la laguna de Zapotlán:

⁶ “Nunca tuve la idea de escribir una novela tradicional, ni lo pensé ni me hubiera interesado hacerlo. En ese sentido *La feria* es distinta a todas las novelas que se han escrito en México, sobre todo porque representa el habla popular de una región geográfica de nuestro país: el sur de Jalisco donde yo nací. Siempre me ha cautivado la manera de ser y de hablar de las gentes del Zapotlán que vive en mi memoria” (Arreola 1998 361).

Que yo te encontré oh tú la primera inmortal sobre la tierra recién salida del mar... No en Milo ni en Cirene, sino aquí, lejos del auriñaciense y de los tiempos minoicos. Aquí entre mazorcas y blandos juncos de tule, donde los indios tejen petates, amarran tapeistes y urden sillas frescas con armazón de palo blanco o pintado azul celeste con flores rosas amarillas de cempasúchil, agria flor que huele a fermentos de vida y de muerte como tú... Aquí entre gallaretas, corvejones, sapos, ranas, cucarachas de agua y cucharones. Entre los tepalcates, golondrinos y sambutidores pipiles. Bajo el vuelo rasante de agachonas y el rápido altísimo geométrico de zopilottillos vespéridos. Entre tuzas chatas y murciélagos agudos. Aquí te hallé última forma de soñar despierto. (Arreola 1971 10, 11)

Sin duda, estos tres escritores jaliscienses: un alteño (Yáñez), un abajeño (Arreola) y otro que “pertenece y trasciende las dos cosmovisiones (Rulfo)” (Gutiérrez Vega, 2009), se conocían. En el artículo “Historia de los dos que soñaron: Yáñez y Arreola”, Sara Poot recupera algunas de las célebres anécdotas compartidas por Yáñez y Arreola —y narradas por este en *El último juglar*—, que hacen evidente “un pacto de amistad y una complicidad no exenta de humor” (Poot 27), entre ambos escritores. Acerca de la amistad entre Arreola y Rulfo existen múltiples publicaciones, aquí sólo referiremos, a modo de ejemplo, dos declaraciones del propio Arreola. La primera, que aparece también en *El último juglar*, señala lo siguiente: “Arturo Rivas Sainz me presentó a Juan Rulfo en casa de Lupe y Xóchitl Díaz de León. Esto ocurrió entre marzo y abril de 1945 [...] Desde entonces mantuve una larga amistad con Juan, que a veces se interrumpía y otras veces algunos amigos y enemigos pretendían, sin lograrlo, enemistarnos y distanciarnos, con argumentos dudosos como aquel de que yo era un afrancesado y Juan un nacionalista” (Arreola 1998 211, 213). La segunda es un fragmento de “¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto”, de Vicente Leñero, y dice así:

Antes de encontrarnos Juan Rulfo y yo, había antecedentes infantiles que mi hermano Rafael recuerda y yo no. Mi encuentro real con Rulfo ocurrió en 1943, al final, sobre todo a principios de 1944, cuando yo estaba a punto de casarme [...] No, no, no. Lo conozco antes porque su familia, sus padres, su madre, sus tíos, estuvieron en Zapotlán cuando la Revolución cristera. Éramos chicos... Mi hermano Rafael sostiene: ‘Mira, ¿sabes dónde vivieron los Pérez Rulfo? ¡En Zapotlán!’ A dos puertas

de mi casa [...] No. Nos conocimos, pero imposible recordarlo... Jugábamos en la calle, era nuestra calle [...] Entonces: la infancia está perdida en la memoria. Y es cierto que Juan estuvo de niño, a los diez años, como Agustín Yáñez antes, en Zapotlán [...] Entonces, ése es el pasado remoto. Pero el encuentro real, auténtico, ocurre a fines de 1943. (14, 15, 16, 17)

Más allá de la convivencia de los tres jaliscienses, lo más importantes desde el punto de vista artístico es que conocían sus obras. Y Arreola, perspicaz lector y diestro escritor que ejercitaba el arte de la memoria⁷, tomó la esencia de lo leído en los textos de Yáñez y Rulfo sobre Zapotlán y creó, desde su particular visión del mundo, un universo ficcional que, a partir de la publicación de “Tres días y un cenicero” y de *La feria*, quedó encumbrado ya para siempre en la literatura mexicana e hispanoamericana.

Bibliografía

Arreola, Juan José. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 2002.

_____. *Confabulario*. México: Joaquín Mortiz, 2002.

_____. *Inventario*. México: Diana / CONACULTA, 2002.

_____. *Palindroma*. México: Joaquín Mortiz, 1971.

Arreola, Orso. *El último juglar, Memorias de Juan José Arreola*. México: Diana, 1998.

Bajtín, M. *Estética de la creación verbal, Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana

⁷ Las siguientes declaraciones de Arreola resaltan la importancia de la memoria en el trabajo artístico: “Versos que releo desde la infancia sin mirar el texto impreso, porque los aprendí de memoria, *par coeur*, como dicen bellamente los franceses, esto es, las cosas que se me graban y repito siempre, las aprendí de todo corazón... Porque la otra memoria no importa, la del loro tradicional o la de la cinta magnética. Memoria del corazón, debía llamarse el libro que todavía no acabo de escribir, ese que de veras me importa, porque narra las aventuras de un naufrago en la vida [...] Ahora lo estoy releando [a Roger Picard] y vuelven a dejarme perplejo los mecanismos secretos de la memoria. (Más que secretos, me gustaría llamarlos arbitrarios y frecuentemente traidores.) Esto es: he llegado a repetir textualmente frases escritas o citadas por Picard. Y cedo a la tentación de copiar un pasaje sansimoniano que me tiene alarmado. Tanto, que de ahora en adelante diré: esto que digo o escribo no es mío. Nada es mío, aunque en cierto modo me pertenece. Y como no soy un plagiaro alevoso o premeditado, diré: adopto y adapto sin darme cuenta las creaturas ajenas [...] Si me preguntan de qué vivo, diré honradamente: de coincidencias. Cada vez que coincido, revivo. Claro que soy feliz cuando mi propio pensamiento se asemeja en algo, siquiera sea por el tema, al de autores que venero. He llegado a coincidir textualmente, por dicha y desdicha, con Kafka, Papini, Duhamel y Max Scheler, por ejemplo. Antes de acusarme por vanidoso, oigan mi defensa: fueron otros, más o menos grandes, quienes me prepararon en el trance de pensar acerca de algo. Sobre todo los filósofos y los poetas que al azar del destino y la ocurrencia he ido leyendo [...] He confundido las citas adrede, para sumarles poder” (Arreola 2002 25, 26, 60, 62, 93).

- Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1995.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño / SEP, 1986. Lecturas Mexicanas 3.
- Del Paso, Fernando. *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. México: FCE, 2003.
- Domínguez Cuenca, Daniel. “Juan José Arreola: de la palabra al acto”. Tesis doctoral, UNAM, México, 2009.
- García Meza, Norma Esther. *La garza morena y la venus de Zapotlán. Memoria literaria y artística en “Tres días y un cenicero”*. México: Universidad Veracruzana, 2012.
- Leñero, Vicente. “¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto”. México: Universidad Veracruzana, 2002.
- Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA, 1995.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. México: Universidad de Guadalajara, 1992.
- _____. “Historia de los dos que soñaron: Yáñez y Arreola”. *Casa del Tiempo* 87 (2006).
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. 17ª ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. Coord. Arturo Azuela. México: CONACULTA / UNESCO, 1993. Colección Archivos 22.

MONJA Y CASADA, VIRGEN Y MÁRTIR DE VICENTE RIVA PALACIO:
UNA REFUNCIONALIZACIÓN MEXICANA DE LA NOVELA
HISTÓRICA FOLLETINESCA

POR

DIANA GERALDO

El Colegio de México

En 1985 José Emilio Pacheco escribió con acierto que Vicente Riva Palacio fue uno de los folletinistas mexicanos del siglo XIX más vendidos y apreciados por el público, porque supo ofrecer “folletines para divertirse y para difundir las ideas liberales” (Pacheco 10). A diferencia de otros escritores decimonónicos de México, Riva Palacio fue entendido desde su momento como un folletinista en toda la extensión de la palabra, debido a que su obra destacó por su venta en entregas como un éxito editorial a la manera de los novelistas europeos, que también publicaban en el mismo período. Su renombre de buen historiador y archivo histórico en el que Riva Palacio se apoyó para componer el argumento de *Monja y casada, virgen y mártir* —y en general de todas sus novelas de tema colonial—, fueron los dos principales motivos que detonaron la venta de sus textos en el periódico *La Orquesta*. La gran obra que logró realizar con mucha argucia puede ser definida como novela histórica folletinesca e, incluso, folletinesca de capa y espada debido al tipo de aventuras expuestas en ellas.

Hasta hace muy poco, los investigadores especializados en la novelística de Vicente Riva Palacio consideraban que agregarle el adjetivo “folletinesco” implicaba menospreciar su calidad histórica, pues dicho calificativo se entendía —para algunos críticos todavía se entiende—, como propio de una obra sin méritos literarios que se detiene más en su elaboración artística que en su rigor documental y analítico. En realidad, en las novelas de

Riva Palacio la dosis de fantasía está perfectamente amalgamada con una reflexión de carácter histórico que parte de una investigación detallada; primero, de lo que hasta ese momento se consideraba el archivo del Santo Oficio, que el mismo Riva Palacio tenía en su casa; y, segundo, del conocimiento de la época novohispana que el escritor había obtenido del estudio de las obras relativas a ese período, y que él supo poner de manifiesto mediante la narración de eventos y personajes históricos, al mismo tiempo que también se apoyó en las costumbres y normas sociales registradas y reconocidas como propias de la Colonia.

Al estudiar las novelas de Riva Palacio se observa que responde a los criterios de la novela que proponía Altamirano en su obra crítica *La literatura nacional*; por ejemplo, los temas: la guerra contra los franceses, la riqueza natural de México, el compendio cultural de la nación, el pasado mexicano, etc., y al igual que ésta también profesa la misma doctrina política —el liberalismo—, la cual Riva Palacio valida como la mejor opción para los mexicanos. Pero junto a este interés ideológico y político acude también a la fantasía y a algunos recursos que propician la diversión y el suspenso para atraer al lector con personajes ficticios, tramas amorosas y situaciones graciosas. *Monja y casada, virgen y mártir* es una de sus novelas donde se percibe mejor este ejercicio de imbricación de técnicas y tradiciones novelísticas.

Para manifestar sus ideales políticos, Riva Palacio se valió de distintos recursos, como los personajes reales, es decir, aquellos que realmente existieron y que están registrados en la historia oficial de México; los documentos que pudo conseguir sobre la época colonial y, finalmente, el recurso del autor omnisciente que domina las acciones de los personajes y que en cada momento valora lo bueno y lo malo de las aventuras narradas. *Monja y casada* es, de cierta manera, una novela histórica *sui generis*, ya que el contenido histórico no es el dominante en la trama, sino la aventura de la monja casada, Blanca. La historia juega un papel estructural en la novela como telón de fondo y como elemento contextual que otorga valor a las aventuras y que permite registrar elementos políticos del período colonial. En efecto, la novela no trata exclusivamente sobre un evento histórico ni sobre un personaje histórico; por el contrario, la protagonista tiene como base la fantasía y los avatares de su vida también son ficticios. En este sentido, la novela puede ser definida como histórica y

folletinesca, pues mientras el primer calificativo denota que la novela sí posee densidad histórica; el segundo, explica sus artificios narrativos y su trama rocambolesca.

En *Monja y casada* se encuentran varios elementos de carácter histórico que el autor quiere destacar. Estos elementos son la columna vertebral que da soporte a la novela. Estos puntos son: 1) el papel dominante de la Iglesia en la vida política y social de la Nueva España; 2) el motín del 15 de febrero de 1624 como muestra del poder y la fuerza del pueblo para buscar su independencia y demostrar el potencial que tienen los individuos para librarse de la opresión. El narrador relata con detalle, y ateniéndose a lo que él considera su verdad histórica, la lucha que tuvieron el clero, codicioso de riqueza y poder, y el virrey de Gelves; 3) la corrupción y la crueldad de la Inquisición se explican como un problema social más que como una institución encargada de la salvación espiritual de sus feligreses. La Inquisición se expone en la novela como un mal social que restringe la libertad política y de conciencia, y dentro del texto se comprueban estas afirmaciones con los documentos que el narrador tiene a la mano —el edicto copiado íntegro dentro del discurso es una de estas pruebas para probar la ignominia del Santo Oficio—, lo mismo que la tortura física contra la protagonista;¹ 4) las truculencias administrativas que se efectuaron para llevar a cabo la fundación del monasterio de Santa Teresa la Antigua son, según el narrador, una muestra de la descomposición de la Iglesia; 5) la figura del virrey de Gelves y sus reformas sociales; 6) el mestizaje del mexicano explicado como la base de la nueva raza de la democracia y la libertad —Martín Garatuza representa este punto—; 7) algunos de los personajes son históricos: el virrey don Diego Carrillo y Pimentel, marqués de Gelves; el arzobispo de México don Juan Pérez de la Cerna; Martín Garatuza de Villavicencio Salazar, pícaro muy conocido en la Nueva España por hacerse pasar de falso clérigo y por filtrarse en diferentes clases sociales, esquivando a la Inquisición y robando indiscriminadamente; Blanca también posee un antecedente histórico tomado de algún legajo inquisitorial —muy probablemente de sor Blanca Corazón de Jesús, la monja juzgada en el edicto transcrito en la novela—², lo mismo que otros personajes, como

¹ Alejandro Araujo Pardo considera que la tortura es “en la obra de Riva Palacio uno de los elementos que consolidan de manera contundente el pensamiento de la Inquisición. Con su descripción Riva Palacio deja clara a los lectores la idea completamente negativa que tiene sobre ella” (144).

² Clementina Díaz y de Ovando va más allá en su rastreo de la configuración novelística de la protagonista y sostiene que “el tema de la monja enamorada, solitaria y pesarosa, recluida en el convento contra su albedrío,

oidores, corregidores y la hechicera Sarmiento, que tienen en parte un sustento histórico en los textos de embrujos y brebajes que el narrador posee; incluso sor Juana Inés de la Cruz, la monja que convence a Beatriz de donar su propiedad para la fundación del convento de Santa Teresa³ recuerda a la poetisa novohispana sor Juana Inés; 8) una serie de sucesos y descripciones que van confeccionando el ambiente de la época, entre las que destacan las costumbres sociales, la historia de las calles y edificios de la ciudad, las normas matrimoniales o de familia, la clasificación de clases y razas, los pueblos y bosques aledaños a la capital; 9) y, finalmente, la historia colonial como parte integral de la historia de México (puesto que en el siglo XIX no era incluida con facilidad en la historia nacional);⁴ sin embargo, para el narrador es un elemento central cuando se desee comprender el proceso de formación de la nación. El pasado colonial es el período inmediato y superado de la modernidad, que el narrador considera propia de su siglo y en la que la Iglesia se encuentra despojada de su poderío. Con este tipo de interpretaciones del pasado el narrador le da un cimiento histórico al liberalismo, que puede entenderse como la antípoda de la Colonia, representante del conservadurismo. Por medio de la novela histórica se podía vincular lo colonial con lo moderno liberal. La intención del autor es mostrar los beneficios de practicar el liberalismo en México en contra de lo que significa el patrimonio colonial de los conservadores; por eso Clementina Díaz y de Ovando anota que “en la pesquisa y encuentro de los problemas del México independiente —tal la lucha entre el poder eclesiástico y el civil— que también padece el liberalismo demuestra que esa lucha no es un fenómeno aislado que haya nacido espontáneamente, sino que es herencia colonial, y otorga así una secuencia histórica al liberalismo” (Díaz y de Ovando 192).

lo eleva a categoría artística la más admirable novela histórica del romanticismo: *Los novios* de Alejandro Manzoni. Tema esencialmente romántico, encuentra, como es lógico, sus raíces en la Edad Media” (184).

³ Cecilia Colón sostiene que incluso “el resto del electo, el ficticio, es muy probable que haya nacido motivado por la ardua lectura de los autos de fe y los procesos inquisitoriales a los que Riva Palacio tuvo acceso y que leyó con tanto interés” (81).

⁴ José Ortiz Monasterio explica que uno de los grandes méritos de las novelas de Riva Palacio es precisamente el análisis de la historia de México, mediante el cual ofreció una visión que integraba la Nueva España a la República liberal moderna. Esta manera de comprender la historia colonial resultaba novedosa para los criterios historiográficos de mediados del siglo XIX; por eso, Ortiz Monasterio afirma que la Colonia fue incorporada en la obra de Riva Palacio “como parte constitutiva del ser nacional [...] Esto significa que la colonización española ya no será vista como un mero ‘episodio’, una contingencia que no afectó el ser de México sino que, al contrario, la etapa colonial se presenta como consustancial y decisiva en nuestra historia [...]. No interesa que en todos los acontecimientos de la Colonia Riva Palacio vea un antecedente de la independencia [...]; lo decisivo es que rompe la dicotomía hispanismo-indigenismo que por fuerza aniquila una u otra de las raíces de México” (93).

Estos puntos históricos están perfectamente enlazados con otros ficticios, pero no por eso menos importantes, ya que gracias a éstos el autor podía manifestar también sus ideales políticos y morales e inducir al lector a simpatizar con ellos. Algunos de estos elementos son los siguientes: 1) una historia de amor fallido —entre Blanca y César— como núcleo temático principal, que se encuentra enriquecido con tramas y subtramas de carácter político, en las que los episodios tomados de la historia colonial de México se entrelazan con el romance. Por eso afirmaba al principio que la historia es, principalmente, el telón de fondo de las aventuras; sin embargo, la serie de acontecimientos sobre el despotismo y las traiciones de los gobernantes y el clero que se conectan con la historia de amor. Acudiendo a este contexto histórico el narrador puede expresar sus juicios y sus ideas sobre la vida social del siglo XVII. Los eventos históricos son, por tanto, los motivos que permiten al narrador exponer su crítica de la Colonia; 2) los personajes representan el claroscuro romántico y folletinesco —Blanca, Luisa, Teodoro, Pedro, etcétera—; 3) una construcción maniquea entre el Bien y el Mal; 4) la Iglesia y sus miembros son corruptos, ambiciosos, crueles y sanguinarios como representantes del Mal, que se hiperbolizan para que sean despreciables al lector; 5) muchas aventuras extraordinarias típicas de los folletines franceses y españoles que suceden a los personajes para avivar el suspenso y la intriga, como: raptos, naufragios, muertes misteriosas, traiciones políticas, robos milagrosos, engaños amorosos, encuentros inauditos entre parientes antes desconocidos, etcétera. Todas estas aventuras están matizadas de un sentimentalismo exacerbado propio del melodrama, razón también por la que los personajes parecen condenados a la desgracia; 6) personajes ficticios que no tienen un antecedente histórico —César, Luisa, Teodoro, el Ahuizote, etcétera—; 7) antagonistas hiperbólicos y malévolos —Pedro de Mejía, Luisa y Alonso de Rivera—, que buscan a toda costa destruir a los buenos —Blanca, César, Teodoro—; y 8) giros de tramas y finales inesperados que dan vivacidad, misterio y dramatismo a la narración con recursos típicos de la novela de folletín que propician que la anécdota amorosa se una, se separe e incluso se poseione del relato histórico mediante el torrente de hechos extraordinarios que aparecen en la novela. Por esta habilidad tan asombrosa de conectar aventuras, María del Carmen Millán escribió que “a Riva Palacio no hay nada que lo detenga cuando está decidido a urdir intrigas” (Millán 59). Ahora bien, Riva Palacio conserva la verdad histórica, o lo que él considera lo más fiel posible a la verdad histórica, y se empeña en ser objetivo e imparcial, aunque es

evidente que en *Monja y casada* el afán de objetividad está en conflicto con la voz y las opiniones del narrador que cada vez parece más inclinado a un bando. Con gran destreza, Riva Palacio combinó los datos puntuales que tenía a la mano con elementos extraídos de su imaginación, llevando de alguna manera en el transcurso de la narración dos hilos narrativos, el histórico y el folletinesco, que se juntan en la trama, pero que no se mezclan; es decir, las acciones históricas y los personajes extraídos de la historia oficial conservan su carácter —salvo Martín Garatuza que es el que está más alterado en sus datos verificables—⁵; de modo que el exceso de dramatismo e invención eran completamente premeditados, ya que con estos elementos Riva Palacio quería dar gusto al público poco exigente que se conformaba con la acción y el entretenimiento. Por esta razón, en *Monja y casada* los eventos históricos se encuentran envueltos en un verdadero torbellino de aventuras increíbles de personajes encapuchados, de monjas virginales y hermosas, de crímenes nocturnos y enredos al estilo del teatro español de capa y espada y, por supuesto, de malvados absurdos.

La historia, explica Miguel León Portilla, fue para Riva Palacio un instrumento “más que de dominación, de persuasión y final convencimiento” (Portilla 199). En efecto, por la vía de la novela histórica se buscaba explicar el contraste de los tiempos, entre pasado-presente, para ofrecer al lector una significación histórica nueva y convincente que le ayudara a reconocer el valor de las doctrinas liberales que imperaban en el México moderno y republicano, es decir, el México que el narrador identifica como suyo desde el inicio de la novela; pero Riva Palacio no quería ofrecer un texto pesado ni aburrido de ciencia, sino un libro de entretenimiento y diversión pleno de sentido histórico, con una enseñanza política valiosa. Éste era su objetivo educativo y también su interés en la novela histórica. Por este motivo, cuando se ocupa de un elemento basado en un hecho real apenas lo toca

⁵ Las críticas sobre la falta de verosimilitud de Riva Palacio casi siempre se concentran en este personaje, pues fue el más alterado en su estatuto histórico. El primer crítico en señalar esta inexactitud fue Mariano Dávila en su libro *Breves observaciones sobre la moderna novela titulada “Monja y casada virgen y mártir” (Historia de los tiempos de la Inquisición). Aceptación de un tremebundo reto, del padre Dávila*. El objetivo de Dávila en este libro era desacreditar el valor histórico, fidedigno y documental de la novela de Riva Palacio; por eso, se dedicó a desmentir la opinión negativa que se expone sobre la Inquisición en el texto, atacando primeramente el realismo con que fue relatada la novela. Para Dávila, la novela era fallida, porque narrativamente no era grata y porque no conseguía plantear un realismo equilibrado, sino todo lo contrario, caía en la exageración y la inexactitud. Si el crítico desacreditaba estética, ética y religiosamente el texto, de este modo lograría disminuir el crédito social que el novelista había ganado entre los lectores y, al mismo tiempo, podría defender al partido conservador que se sentía atacado por la postura expuesta en la novela.

manteniéndose discreto y hasta distante; por ejemplo, las reformas de Gelves y el papel del arzobispo en la sociedad novohispana. La sutileza en el tratamiento de los eventos históricos disimula la densidad política de la novela y proyecta la apariencia de mayor agilidad dramática, aunque es indudable que el texto en su trasfondo conserva no sólo una puntillosa investigación archivística, sino un convencido posicionamiento ideológico que mediante la recuperación de la situación política de la Colonia se van filtrando en la lectura de la folletinesca historia de amor de Blanca Mejía y César de Villaclara. Lo que parece más significativo en *Monja y casada* es que mediante los ejemplos vivos y los personajes atractivos se pretende hacer ver a los lectores las fallas de un sistema político del pasado, para que a partir de esa exposición éste pudiera reafirmar sus ideales y conocer a sus héroes, su historia y todo lo que significa el pasado colonial en la nueva vida del país regida por el liberalismo. Los fines ideológicos y educativos que se esconden bajo la maraña de la fantasía novelesca es lo que Riva Palacio, como político e intelectual, consideraba más importante, y los recursos folletinescos no sólo eran los más propicios para cumplir esta meta, sino los únicos al alcance, pues ¿cuáles técnicas habían de usarse sino las conocidas y las que en ese momento se consideraban más modernas? Evitar reconocer los alcances de estos recursos es restar crédito al ejercicio de Riva Palacio como escritor y aun como novelista. Los recursos del folletín son la cara externa de su obra y el contenido ideológico la interna, una es tan importante como la otra, puesto que con la primera se da forma y dinamismo a la aventura novelesca y con la segunda se reafirma la intencionalidad política que como buena novela histórica mexicana del siglo XIX tenía como fundamento nacionalista.

Bibliografía

- Araujo Pardo, Alejandro. "La representación del Santo Oficio de la Inquisición en Vicente Riva Palacio y su novela *Monja y casada, virgen y mártir*". *Inquisición novohispana*. Tomo II. Eds. Noemí Quesada, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez. México: UAM / UNAM, 2000. 127-147.
- Colón, Cecilia. *Dos siglos, una novela: "Monja y casada, virgen y mártir"*. México: UAM, 2012. 175-193.

- Dávila, Mariano. *Breves observaciones sobre la moderna novela titulada "Monja y casada virgen y mártir" (Historia de los tiempos de la Inquisición). Aceptación de un tremebundo reto, del padre Dávila.* México: Imprenta Literaria, 1869.
- Díaz y de Ovando, Clementina. "La novela histórica en México. Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Historia leído por la doctora Clementina Díaz y de Ovando el 30 de septiembre de 1975". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia.* México: Academia Mexicana de la Historia, 1971-1976. 175-193.
- León Portilla, Miguel. "Respuesta al discurso de la doctora Clementina Díaz y de Ovando al ingresar en la Academia Mexicana de la Historia". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia.* México: Academia Mexicana de la Historia, 1971-1976.
- Millán, María del Carmen. "Tres novelistas de la Reforma". *La palabra y el hombre* 4 (1957): 53-63.
- Ortiz Monasterio, José. *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia.* México: FCE / Instituto Mora, 2004.
- Pacheco, José Emilio. "Presentación". *La novela histórica y de folletín.* México: PROMEXA, 1985. v-xvi.
- Riva Palacio, Vicente. *Monja y casada, virgen y mártir.* México: Porrúa, 2007. 2 Tomos.

EL DESCENTRAMIENTO DE LA NOVELA

POR

FRANCISCO GONZÁLEZ GAXIOLA¹

Universidad de Sonora

Resumen

En este ensayo se exponen las consecuencias que los nuevos tiempos concretados en las nuevas tecnologías han traído sobre las artes, sobre todo en la novela como género emblemático de la narrativa. El punto de partida es que los diversos avatares que ha experimentado la novela la han llevado poco a poco, a veces rápido, a transformarse, y es un hecho que así ha sucedido. El problema aquí singularizado es el preguntar qué tanta transformación puede resistir este género antes de que se convierta en otro género aún no nominado. Por otro lado, existe evidencia de que la nueva dimensión y atmósfera de la cultura posmodernista han desfasado a la novela como centro de las artes. Ahora ese centro es ocupado por una combinación de artes visuales y su parafernalia tecnológica, las artes en las que predomina actualmente la forma y donde ha disminuido su presencia el contenido. Todo ello sin mencionar un sinnúmero de géneros emergentes, innovadores, alentados unos y propiciados otros por los apoyos mediáticos. Falta preguntar por las implicaciones en la Didáctica de la lengua y la literatura.

Palabras clave: teoría literaria, poli-sistemas, nueva sensibilidad, didáctica de la literatura.

¹ Contacto: fgonzalez@capomo.uson.mx.

Ut pictura poesis,

y así como sucede en las artes plásticas y auditivas
sucede en la novela²

El contexto

Necesitamos un contexto que ubique las artes y su relación con la novela. Nos preguntamos en este contexto, cuál puede ser el sentido y función de las artes y la literatura, y más ahora en nuestro tiempo. El objetivo de las artes ha sido siempre producir placer, entretenimiento, satisfacción, y sentido o sea que nos expliquen el mundo y la sociedad y a nosotros mismos. A partir de las vanguardias las artes no están consiguiendo dichos objetivos al menos no por la vía sensorial, no por la vista, no por la audición. Tampoco desde la teoría de la recepción, lo está consiguiendo la novela. En literatura, necesitamos para explicar el gusto o placer que algunas personas sí obtienen, conviene recordar la dicotomía placer/goce. El primero, de carácter democrático, es para la gran mayoría. Se trata de un placer en el que no hay exigencia de tipo alguno, es un dejarse llevar como la lectura superficial que se realiza al leer una novela erótica o reclinarse en el sillón para ver la televisión. El segundo tipo de placer es más exquisito, exigente, intelectual incluso y no es para cualquiera, pues requiere de una formación lectora, académica, incluso universitaria. Y desde un punto de vista psicológico se inscribe en la teoría constructivista, a la manera, dijéramos de ordenar un rompecabezas de muchas piezas y difícil.

² Al iniciar la presentación se proyectan sobre una pantalla varias imágenes de arte moderno, pinturas abstractas, esculturas y construcciones de edificios posmodernistas, a la vez se escucha de Pierre Boulez la *Estructura II*.

La novela, qué quiere decir novela

Hay muchos tipos de novela. ¿Acaso cuando decimos los académicos novela es para referirnos a todo tipo de novela o a uno en particular? ¿La novela burguesa? ¿La novela de vanguardia? ¿La novela de la computadora? Para explicar esto se necesita todo un contexto histórico y poético que nos explique las estructuras de este género literario, su ubicación, tipología, función o funciones.

A la novela la definen varias características, entre ellas el ser narrativa extensa, y estar dominada por la mono-línea recta de la lectura, básicamente. El resto de sus características nodales en las que ha predominado la historia sobre el relato o el contenido sobre la forma, son las siguientes: desarrollar un argumento en el que ciertos personajes realizan acciones, con una estructura tradicionalmente construida por el triángulo dramático: principio, desarrollo, y clímax con resolución, fue primeramente cuestionada por Lawrence Sterne y el enciclopedista Jacques Diderot, y después negada casi radical y sistemáticamente a partir de las vanguardias, el *nouveau roman* de mediados del siglo XX en Francia, y la novela de la Europa central, a como le llama Kundera.

La novela ha sido desde hace el imperio romano —novela griega, novela romana, bizantina—, un género dinámico, revolucionario, siempre en crisis, tensante, y actualmente, el único género en desarrollo, según los teóricos (M. Bajtín, 1989; G. Lukacs, 1989; W. C. Booth, 1985; N. Frye, 1991; M. Kundera, 1987, ente otros).

Descentramiento

El supuesto descentramiento presenta varias posibilidades de explicación:

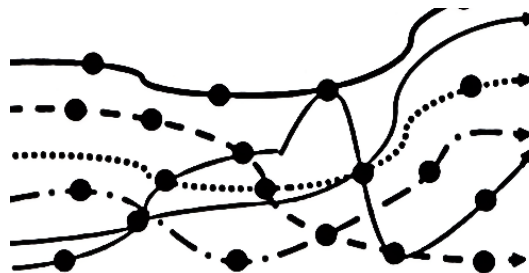
Primero

La novela se enmaraña en la exploración experimental estructural. De una manera simplificada, O. Cleger (2012) expone cinco estructuras que la narrativa del relato ha presentado desde antigüedad hasta los tiempos modernos³.

1. Una línea horizontal recta con nodos en la medida que avanza de izquierda a derecha, muy cercana a la que podría tener la historia como sucesión de hechos temporales y causales, a la manera del principio *post hoc, ergo propter hoc*.

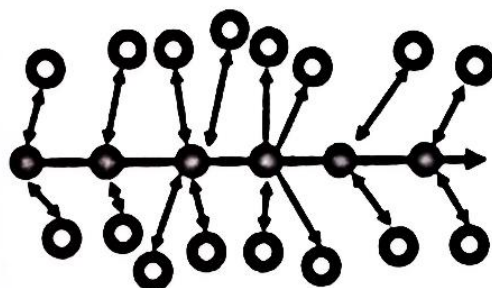


2. Varias líneas semi-paralelas con nodos en cada una de ellas y en las que varios nodos son compartidos por otras líneas cuando se entrecruzan.

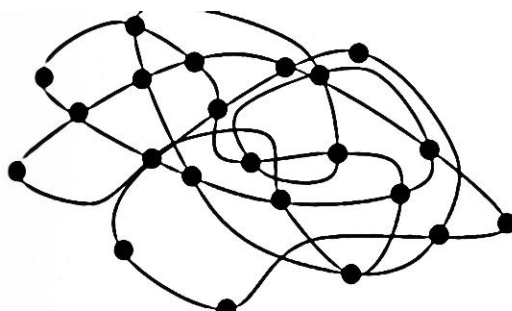


3. Una línea horizontal central con dirección de izquierda a derecha con nodos a lo largo del vector y de los que emergen hacia arriba y hacia abajo ramas laterales.

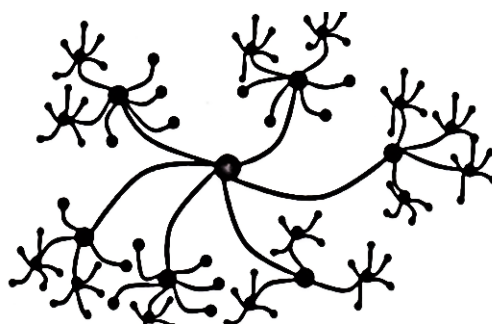
³ Las tales figuras de Cleger (60-64), que representan la estructura de diversos argumentos narrativos son: 1. una línea horizontal recta con nodos en la medida que avanza de izquierda a derecha; 2. varias líneas semi-paralelas con nodos en cada una de ellas y en las que varios nodos son compartidos por otras líneas cuando se entrecruzan; 3. una línea horizontal central con dirección de izquierda a derecha con nodos a lo largo del vector y de los que emergen hacia arriba y hacia abajo ramas laterales; 4. argumento con forma de red, y en ella muchos nodos, no implica ni principio ni fin, ni orden ni dirección. 5. argumento en forma de anémona, al menos con un centro del que salen varias ramas que llegan a nodos que se multiplican a su vez en varias ramas; 6. el argumento de estructura arborescente que recuerda los diagramas gramaticales de las construcciones de frases y oraciones en la representación arbórea del estructuralismo lingüístico.



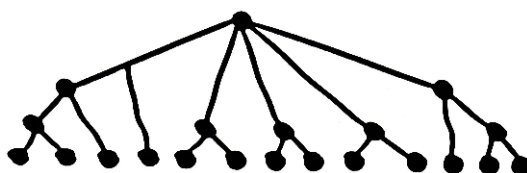
4. Argumento con forma de red, y en ella muchos nodos, no implica ni principio ni fin, ni orden ni dirección.



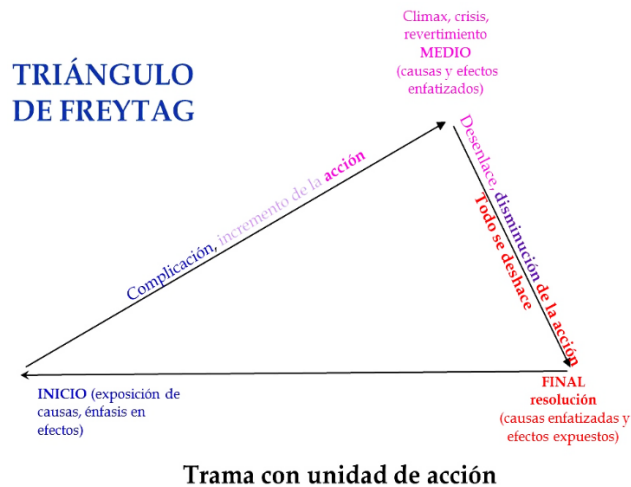
5. Argumento en forma de anémona, al menos con un centro del que salen varias ramas que llegan a nodos que se multiplican a su vez en varias ramas.



6. El argumento de estructura arborescente que recuerda los diagramas gramaticales de las construcciones de frases y oraciones en la representación arbórea del estructuralismo lingüístico.



En esta sucesión de estructuras de argumentos no se ha considerado el triángulo de G. Freitag, el cual, aunque se aplicó al teatro mucho tiempo y aunque en el Siglo de Oro sirvió para explicar el argumento de la novela dramática o de conflicto, fue cuestionado tanto por Lope de Vega en España y por Shakespeare en Inglaterra, se le utilizó también como marco explicativo en la narrativa.



El callejón sin salida para la narrativa no lo es tanto; en realidad es la infinidad de caminos que ofrece la novela en su forma más avanzada, la novela de computadora. “El jardín de senderos que se bifurcan”, título del cuento de Borges, es una útil metáfora para de alguna manera representar la infinidad de caminos, que cercanamente se proyectan en la estructura denominada de forma de anémona, de O. Cleger (ver arriba argumento 5 de Cleger). La preocupación por la multiplicación de posibilidades exponenciales, planos, niveles, y caminos en realidad son una manera de orientarse por el número y por la forma y no tanto por la historia. Entre ellas tenemos la cábala en la lectura de la Torá; el I Ching, el método chino de adivinación, el *Ars Magna* de Raymundo Lullio, la propuesta de Quirinus Kuhlman para producir millones de poemas a partir de uno sólo y que se emparenta con los recientes experimentos del Taller de literatura potencial, OULIPO, de Raymond Queneau, y ahora todas esas posibilidades las tenemos presentes tanto en los videojuegos como en la novela de computadora (Coover, 1998)⁴.

⁴ Moreno (33-35) refiere varios casos interesantes que asocian el número a la forma: la cábala judía y el I Ching chino, sistemas interactivos de adivinación que prescriben ciertas reglas hermenéuticas de predicción. El *Ars*

En la tradición occidental la estructura del relato está orientada primero por la estructura del mito, en el que el héroe sale en busca de algo o alguien (QUEST). En segundo lugar el relato dramático basa su orientación en la *Poética* de Aristóteles, la cual G. Freitag (1900) retoma y reformula como un ángulo recto cuyo vértice se encuentra abajo y a la derecha. La hipotenusa que une los puntos de los vectores corre de izquierda a derecha, y en ésta línea prácticamente se centra la naturaleza del relato, en la línea que asciende tensándose hasta terminar en el momento climático y en el desenlace que produce la tensión al romperse⁵. En esta orientación, se trata de una flecha que apunta al blanco, la cual puede tardar en llegar o no. Si la flecha tiene prisa, economía y sencillez para presentar una historia, le denominamos cuento. Si por el contrario se vuelve compleja, y si es pródiga en tiempo y lenta, le denominamos novela.

El problema de cualquier representación es que no es válida para todos los modelos de narración, lo que hemos mencionado vale para muchas historias, es verdad. Pero por indicar alguna limitación, el tiempo representado en línea recta, puede volverse circular, o puede complejizarse y adquirir profundidad convirtiéndose en rizoma, o en red con nodos, infinitos. Podemos mencionar aquí el hipertexto y las formas narrativas de lectura interactiva que ofrecen argumento en forma de destinos entrelazados, o vidas paralelas, argumento en forma de vector con ramas laterales, argumento con la forma de una red, argumento con forma de anémona, argumento de estructura arborescente (véase nota 1).

Magna de Lullio, sistema numérico que trata de reducir todo el conocimiento a unos cuantos principios. Geor-Philipp Gadsörffer (siglo XVII) con especial atención al simbolismo de los números se inspiró en las armonías numéricas de Pitágoras al considerar que el universo físico y espiritual se correspondían con las armonías musicales y cósmicas. Quirinus Kuhlman (1671) en “Besos de amor celeste” afirma que podría producir millares de poemas a partir de uno. Jean Jacques Rousseau, asignando números a las notas, influyó en la música de John Cage y en discípulos de Schoenberg.

⁵ El ángulo que se cierra en triángulo o pirámide es meramente una representación geométrica, útil por lo visual, pero igualmente este tipo de relato puede presentarse como un arco (el arco de siete puntos de Nigel Watts), o un círculo en espiral, o en la más sencilla de las representaciones pero la menos convincente, un vector que avanza de izquierda a derecha, con representación causal y temporal.

Segundo

El ser humano aparte de placer y entrenamiento con la lectura de obras donde se narra lo que le sucede a la gente en la sociedad donde vive, necesita que se le explique el evidente caos, la confusión, la naturaleza muchas veces irracional del mundo y la sociedad. Si se siguen experimentando en las novelas con seres confundidos torpes y perdidos, no ayuda a encontrar sentido, objetivo, racionalidad, en las ficciones en las que tratamos de encontrar sentido explicativo. Por eso es que son y serán de difícil aceptación obras novedosas y juzgadas extraordinarias pero sólo para los especialistas.

Tercero

Estoy de acuerdo en que es difícil separar forma y contenido, lo cual es un supuesto aceptable, pero no imposible cuando menos para efectos didácticos. Así pues, desde hace cientos de años se ha prestado una atención exorbitante al contenido o a la historia sobre la forma. Este interés proviene desde las narrativas más antiguas. Cuando las narrativas adquirieron una pátina de contradicción y ambigüedad, perdieron la transparencia significativa, debido principalmente al desfase del tiempo en el que se compusieron o escribieron dichos textos y la sociedad que los recibía después. Desde entonces, desde los tiempos alejandrinos en Egipto, aproximadamente siglo II de nuestra era, surgió la hermenéutica para interpretar precisamente el contenido de los libros sagrados de cristianos y judíos. Dado que la narrativa en general y la novela como forma emblemática de este modo literario, poseen contenido o mucho más contenido que las otras artes, la novela se erigió en la reina de las artes, precisamente porque su contenido podía ser interpretado. Este punto tiene mucho peso y trascendencia pero es de doble filo, porque así como la hermenéutica puede orientarnos en el descubrimiento de un significado oculto también la interpretación puede ofrecer otro producto mediado por la visión del intérprete (Sontag, 1990).

Cuarto

Las NTIC, el hipertexto, los simuladores, los videojuegos o ficciones interactivas, las novelas por computadora, constituyen una inmensa variedad de géneros centrados en los multimedia. Estos géneros han desbancado a la novela enviándola desde el núcleo a alguna órbita (Even Zohar, 1990) todavía cercana, pero ya sin ocupar el centro preponderante. Así pues la novela tradicional, la novela impresa, ha sido desbancada por razones de tipo práctico, economía de tiempo, atractivo visual y sonoro y porque también la imposición de la línea recta en la lectura ha sido superada por un modo de leer conocido como multilineal y que semeja en cierto modo la manera asociacionista en que se comporta el cerebro —tesis cuestionada por Aarseth (2006)—, saltando de un término a otro, de una idea a otra sin aparente orden ni causalidad, entre otras razones. Estas últimas opciones en especial la lectura hipertextual, las ofrece ahora libremente la computadora.

Implicaciones

Para las currícula de los centros de formación docente especializados en literatura hispánica, generalmente currículas desubicadas y que miran hacia atrás, hacia lo canónico y tradicional, constituyen un lastre para la modernización en la enseñanza de la literatura y una grave barrera para la enseñanza de la literatura en cualquier nivel escolar. Eso también hace que corramos el riesgo de que nuestros egresados queden con una formación desfasada, especializada sí pero anquilosada, en nuestra sociedad posmodernista

Los profesores, los intelectuales humanistas que estudiamos novelas, dramas y poemas pareciera que no estuviéramos informados y en el caso de que sí lo estuviéramos, da la impresión también que nos es indiferente la situación ya que persistimos en dedicar nuestra mayor atención a los textos canónicos y tradicionales, lo cual no es lo erróneo sino la manera de hacerlo, las estrategias de las NTIC's, los recursos, y los apoyos mediáticos que se multiplican cada vez para enseñar incluso a los más antiguas formas literarias, pero también para la enseñanza-aprendizaje de casi cualquier contenido (Mendoza Fillola, 2003).

En el caso que nos ocupa, el de la literatura, algunos teóricos, Schaeffer entre ellos, insisten en que no es la literatura la que está en crisis sino los estudios literarios. Sin embargo, hay noticias para casi todos los géneros, pero especialmente para los de la narrativa, sustentados en la computadora, en la imagen, en la audición y la animación, en la lectura multilínea. Entre estos géneros tenemos el hipertexto, seguido de las redes sociales, los mini-relatos, el cine, la televisión, los juegos computacionales, los simuladores, la realidad virtual a través de la re-mediación (Bolter y Grusin, 1998) entre muchos más.

Las licenciaturas como carreras profesionales universitarias especializadas en filologías deben actualizar sus contenidos, reforzando los contenidos de los programas de las disciplinas que estudian los soportes, los medios, la multimedia, e incluso los textos canónicos.

Como complemento y ampliación a los supuestos en los que baso mi introducción expongo enseguida observaciones y notas que pueden aclarar algunos aspectos.

Antes que nada es fundamental acotar la referencia para el término novela, pues por el hecho de que se transforma constantemente, no se la puede definir con claridad. Para ello se requiere una ubicación, contexto, historia, desarrollo, y situación presente como panorama de las variedades de su género épico.

1. Se ha profetizado en varias ocasiones el fin de la novela (Coover, 1992) lo cual no ha ocurrido todavía; aún así, en la actualidad sigue pareciendo difícil que le ocurra a este género proteico. Lo que se ve es que sus transformaciones en grado crecientemente innovador, convencen sólo a un círculo de académicos, no del todo despreciable sin embargo. Es muy probable que muchas de las modalidades novelísticas que poco importan a los académicos y conocidas como literatura para masas, alienante y evasiva, como las novelas de vaqueros, las de detectives, las novelas de romance, las de ciencia ficción, las de amenazas a la especie humana, como las de vampiros, y las de aventuras de todo tipo, continúen escribiéndose por la demanda del público. Entre ellas tenemos también, más consistentemente, las novelas calificadas como *best sellers* y una gran mayoría de las novelas de los premios Nobel, que están dirigidos a la clase media lectora.

Tales productos suelen ser conservadores (ejemplo, la novela policiaca) y por supuesto que no se consideran como novelas propiamente dichas como le gustaría al público lector universitario. Se las llama literatura para masas, para-literatura, sub-literatura, literatura de evasión, *pulp fiction*, entre otros denominadores

2. La narrativa y en particular la novela ha sido desde los tiempos antiguos el modelo emblemático de las artes, esto es por encima de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música inclusive. La razón para tal escenario es la presencia en ella del ostensible contenido semiótico, contenido que a su vez no siendo monosémico, obliga desde tiempos lejanos la curiosidad por saber qué de veras, realmente, quiso decir un artista en su construcción artística. Esto, por supuesto, a diferencia de lo que sucede con las otras artes, cuyo contenido no es tan aparente.
3. Gran parte de la narrativa literaria sobre todo en el siglo XX, a partir de las vanguardias, experimentó un alejamiento por lo mimético, un alejamiento del principio realista en el que se afirma que la novela como género renegaba de la tesis según la cual el lenguaje reflejaba la realidad. En virtud de lo anterior la pintura siguió un proceso similar y con ellos siguió la arquitectura. Incluso la música tendió a alejarse del ritmo y la melodía tradicionales con la adopción de una escala de doce notas de la que se derivaron modificaciones interesantes, innovadoras, que parecen convertirla en otro género.
4. El hecho de que la novela posea contenido la convierte en objeto de interpretación y con ello relega el elemento concomitante del contenido, a un segundo lugar, quedando así tantas veces la forma artística relegada y totalmente olvidada. Entiendo que la separación de este binomio forma/contenido es artificial, aun así es importante considerar que durante siglos han sido escasos los tratados orientados a un estudio integral forma/contenido de las artes, y han predominado los tratados, estudios, y comentarios dirigidos a responder la pregunta qué significa esto, qué hay detrás de lo aparente, entre líneas, detrás de la líneas (Cassany, 2006). Esto, sin embargo, es en cierta manera explicable en cuanto

- que a través del contenido el ser humano busca como objetivo primario de su vida el placer y el entretenimiento, segundo la satisfacción y tercero, aquello que le proporciona sentido y significado a su existencia.
5. La hermenéutica se arroga el derecho de postular un significado distinto al aparente, oculto entre los símbolos de los escritos, otro nivel diferente, profundo, que restituya la congruencia, explique los vacíos, aclare las contradicciones. El crítico literario montado en la exégesis y la hermenéutica como métodos de interpretación busca encontrar lo que verdaderamente quiso decir el artista. Pero al realizar esta operación corre el riesgo de regresar al lector otro producto, otra lectura, otro sentido, otro significado.
 6. La tesis sobre el destronamiento de la novela no es nueva, varias veces se la ha enunciado. En 1964 la expresó la escritora, crítica y estudiosa de la teoría literaria Susan Sontag cuando aún no nos invadían los nuevos medios de tecnología de la información y la comunicación. Hoy con mayor razón, la narrativa lineal sea el género que sea, pero en especial la novela de vanguardia, está cada vez más reducida a un público conocedor, entusiasta, formada por académicos generalmente que llaman novela —algo así como LA NOVELA— sólo a las producciones narrativas que buscan reflejar el mundo de otra manera, realista pero innovadora, revolucionaria, desquiciadora, etcétera.
 7. En la actualidad los géneros tanto literarios como no literarios, en particular el hipertexto, se han multiplicado en gran medida, y muchos de ellos compiten fuertemente contra la novela, al menos en su presentación tradicional, por sustituirla y ocupar el área nuclear de las artes.
 8. Actualmente la extensión de la novela, la orientación, la complejidad, la identidad mostrada a través de sus características luchan en contra de ella misma por definir su ontología. La recepción que tenía la literatura, el número de ediciones y reediciones de obras se redujo considerablemente en los temas con objetivo de entretenimiento, evasión, escapismo. Aunque, por supuesto, continúan produciéndose y leyéndose, el número de ejemplares es mucho muy reducido. Su

declive va acompañado por la caída también de los periódicos versión impresa en el mundo entero. Infinidad de géneros han aparecido, géneros que han desbancado a la novela impresa como forma de placer y entretenimiento. Entre los competidores se incluye la narrativa en su versión breve, la muy breve, el mini-cuento, el mini-relato (Zavala, 2012) a las que habrá que sumar todas las versiones en correos electrónicos y twitters también, los que han asestado un fuerte golpe a la que fue en un tiempo la reina de la narrativa⁶.

9. Parece concluirse que las artes a partir de las vanguardias, abandonaron el principio del placer sensorial —visual y auditivo—, y pusieron por lo tanto más atención a la forma y no tanto en el contenido. Si la pintura como reproducción mimética de la realidad, de retratos, paisajes, bodegones, fue superada por la fotografía, tuvo a partir de las vanguardias que recurrir a otro objetivo: por ejemplo, el surrealismo apuntó a la construcción de una realidad interior, el impresionismo buscó mediante sus productos motivar las emociones y las impresiones, el expresionismo, impregnar con deformaciones las cosas objeto de la vista humana.
10. Todas las artes están dirigiéndose hacia una nueva sensibilidad que se centra en el acercamiento de la apreciación estética, no sensorial sino intelectual. Habría que ver ahora cuáles fueron las razones que orillaron a las otras artes a escudarse en otros temas y otros métodos. Por qué el teatro se volvió irracional, sin sentido, absurdo, alejado de la relación causal, por qué la música empezó a experimentar con otras escalas, y a integrar el silencio en sus composiciones, por qué la escultura pierde la armonía, la proporción de las partes, y se agencia la monstruosidad, los huecos, entre otros puntos.

⁶ A finales de los sesenta cuando apareció la súper novela del boom hispanoamericano, *Cien años de soledad*, (1967) se publicaban ediciones de 3000 ejemplares, nos da idea de la prudencia en la cantidad de la producción. En la actualidad un autor de mucha trascendencia, original y cuestionador del mismo género, es Paul Auster. Las novelas de la trilogía de Nueva York son cortas, dato que resulta interesante. Sin embargo, hay bastantes novelas extensas que han sido un éxito en ventas, *Harry Potter*, *El código da Vinci*, novelones de los premios Nobel en narrativa, etcétera. Esto permite y exige un estudio de mercado, por edición, por cantidad de ejemplares, por traducción a otra lengua, por conversión a otro medio, por ejemplo a película, etcétera. Aun así las cosas no son como eran.

11. Posiblemente la novela para conservarse tenga que desandar su avance hacia los caminos trillados del relatar, o quizá como lo está haciendo ahora, deje de prestar tanta atención a la forma, quizá vuelva a probar el objetivo de contar historias y explicar el mundo a los humanos, su comportamiento, deseos, complejos, aspiraciones, ideas y sentimientos.

Termino este ensayo subrayando que las artes han sufrido una fuerte metamorfosis que las aleja del público no conocedor, público acostumbrado al placer sencillo de los sentidos ante la presencia superficial de estímulos ordinarios que le proporcionaba el mimetismo. Ahora las artes, enfatizando los experimentos formales, exigen una nueva sensibilidad cargada de intelectualismo y para las cuales no estamos ni acostumbrados ni preparados. Existe un desfase evidente entre la producción artística y el público que lo consume. Lo mismo que sucede con las artes plásticas sucede con la música y con la literatura. La literatura se ha vuelto más encerrada en la forma y ha disminuido simultáneamente el contenido. Las implicaciones que esto encierra para la esfera escolar residen en una toma de conciencia para la conformación de los cuadros docentes que se dedican a la enseñanza de la literatura y las artes en todos los niveles educativos.

Bibliografía

- Aarseth, Espen. "Narrative Literature in the Turing Universe". *The Novel. Forms and Themes*. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton UP, 2006. 839-870. Vol. 2 de *The Novel*. 2 vols.
- Bajtín, Mijail. "Épica y Novela". *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trad. R. Miller. Nueva York: Hill y Wang, 1975.
- Bolter, David Jay, y Peter Grusin. *Remediation, Understanding New Media*. Boston: MIT Press, 2000.
- Booth, Wayne C. *Las compañías que elegimos*. México: FCE, 1989.
- Boulez, Pierre. "Against Hedonism in Musique". [referido en: *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador, 1990]
- Cassany Daniel. *Leer entre líneas*. Barcelona: Anagrama, 2006

- Cleger, Oswald. "Pantallas saturadas/cuerpos opacos: la ficción hipertextual en lengua española". *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Ed. Antonio Mendoza. Barcelona: Octaedro, 2012.
- Coover, R. "Hyperfiction: Novels for the Computers". *New York Times Book Review* 29 Agosto 1993: 1-10.
- _____. "The End of Books". *New York Times* 21 Junio 1992. Web. <<http://.nytimes.com/98/09/27/specials/coover-end.html>>
- Eagleton, Terry. *Una introducción en la teoría literaria*. México: FCE, 2009.
- Freytag, Gustav. *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Trad. Elías J. MacEwan. Chicago: Scott and Foresman Company, 1900.
- Kundera, Milán. *El arte de la novela*. Madrid: Tusquets, 1987.
- Lukacs, Georgy. *El alma y sus formas. Teoría de la novela*. México / Barcelona / Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 1985.
- Mendoza Fillola, Antonio. "Didáctica de la lengua y la literatura: aspectos epistemológicos". *Didáctica de la lengua y la literatura de Antonio Mendoza*. Coord. Antonio Mendoza Fillola. Madrid: Prentice Hall, 2003. 4-26.
- Moreno, Isidro. *Musas y nuevas tecnologías*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- Schaeffer, Jean Marie. *Pequeña ecología a los estudios literarios. Por qué y cómo estudiar la literatura*. México: FCE, 2013.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador, 1990.
- Watts, Nigel. *Writing a Novel*. Londres: Hodder & Stoughton Ltd., 2003.
- Zavala, Lorenzo. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. México: COLMEX, 2007.
- Zohar, Even. *Teoría de los polisistemas*. Web. <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>>. [Publicación original en: "Polysystem Theory". *Poetics Today* 1.1-2 (1979): 287-310. La versión electrónica citada es la traducción de: "Polysystem Theory". *Poetics Today* 11.1 (1990): 9-26. Trad. Ricardo Bermudez Otero]

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA REGIÓN HISTÓRICA:
REPRESENTACIONES DE LA FRONTERA SUR DE MÉXICO EN LA
LITERATURA CHIAPANECA

POR

VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO¹

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Introducción

Centroamérica ha sido un proyecto histórico común. En la Colonia se fundó la Capitanía General de Guatemala, que aglutinaba a los Estados que hoy ocupan la región, además de Chiapas, que durante la independencia de las colonias españolas decidió unirse a la nación mexicana. Los Estados centroamericanos resolvieron su propio destino, alentados, quizá, por saberse capaces de dirigirse sin la necesidad de otros².

Discusiones recientes plantean qué es lo centroamericano, qué se entiende por Centroamérica³. Es un proyecto histórico común, una región geográfica, una región cultural, etcétera. En todo caso un concepto operativo, muchas veces definido desde afuera, generalmente con intenciones económicas.

¹ Contacto: vlatido@gmail.com

² El historiador chiapaneco Sergio Nicolás Gutiérrez Cruz (2004, 405-415) al abordar la *chiapanecidad*, considera que las naciones centroamericanas, después de la Independencia, decidieron convertirse en tales debido a que se sentían capaces de dirigir sus propios destinos. Chiapas, sin embargo, “no aspiraba más que sobrevivir”, puesto que no tenía un proyecto de nación propio.

³ Un mero guiño a esta preocupación puede verse en “Contrapunto entre reforma y revolución: la democracia en Costa Rica y Guatemala”, de Edelberto Torres Rivas, y “Migraciones y tejidos territoriales entre Nicaragua y Costa Rica”, de Abelardo Morales Gamboa.

Recientemente, también, se ha hablado de una región económica que busca integrarse, sobre todo para hacer frente a la economía global y, pragmáticamente, para llevar a buen puerto un tratado de libre comercio con América del Norte (CAFTA)⁴.

Si hay múltiples definiciones de lo centroamericano, ¿dónde queda Chiapas? Ya no podemos hablar propiamente de una integración económica de Chiapas a Centroamérica, pero sí de un espacio geográfico común, de rasgos culturales similares —piénsese, por ejemplo, en manifestaciones musicales, como la marimba, o en modismos lingüísticos, como ese español lleno de arcaísmos que sólo se habla y escucha del sur de México hacia Centroamérica—. Ahora, con el desarrollo del capitalismo global, las regiones se transnacionalizan, y la migración, con otras características, otras causas, es uno de sus resultados. Chiapas, su frontera sur, es una región transnacionalizada, con migrantes transnacionales, otro elemento más para pensarla como una región común.

No pretendo aquí hablar de la transnacionalización *per se*, sino de cómo se expresa en las manifestaciones culturales. Me refiero, concretamente, a la literatura. A partir de entonces pensar en otros términos la regionalidad: como un imaginario⁵, una zona que comparte, en su literatura, preocupaciones comunes.

Ya Jesús Morales Bermúdez (“La frontera” 53-85) señaló los temas recurrentes de la literatura centroamericana y chiapaneca. Los espacios donde suceden las historias son, predominantemente, en el campo y no en la ciudad. Un tema común, por lo tanto, es la selva, característica de la exuberancia de Chiapas y Guatemala. Ese ambiente, el rural, es el idóneo para urdir historias sobre el indio, su condición social, levantamientos y amotinamientos⁶. Los levantamientos no son intrínsecos a la condición indígena, ni a lo latinoamericano, sino al ser humano. Centroamérica y Chiapas son regiones donde los conflictos sociales están a flor de piel. Su literatura no la ha desapercibido. Ese es otro tema recurrente, frecuentemente

⁴ Para el CAFTA, y la situación actual de la América Central, puede verse en “Centroamérica en la hora del CAFTA”, de Daniel Villafuerte Solís, y para los esfuerzos de la integración económica se puede consultar *Segundo informe sobre desarrollo humano en Centroamérica y Panamá 2003*, publicado por PNUD.

⁵ Una comunidad imaginada, diría Benedict Anderson al referirse a los nacionalismos.

⁶ Tema común no sólo de la literatura centroamericana y mexicana, sino, prácticamente, de gran parte de la América Latina. Este tema ha sido estudiado por Lienhard, quien se aproxima al discurso del indio en la literatura, no sólo la escrita por ellos mismos, sino también por los no indios.

narrado. Esta realidad preocupa a los literatos; es, a veces, dirá otra vez Morales Bermúdez (*Chiapas literario* 74) una camisa de fuerza.

El tema de la migración, que bien se puede englobar en el conflicto social, es otra recurrencia en la literatura. La migración, también, es un articulador de lo centroamericano, imaginario en el que se incluye Chiapas, no como receptor solamente de los migrantes, sino como espacio común, como región puesto que Chiapas, como formación histórica y cultural ha estado íntimamente ligada a Centroamérica. En la actualidad la frontera sur de Chiapas es una región transnacionalizada, que hospeda un importante número de migrantes centroamericanos. Esta realidad se expresa, pues, en la literatura, esa otra forma de pensarnos como proyecto común. Dos escritores, con sendos textos, me servirán para ejemplificar lo anterior: Nadia Villafuerte con *Barcos en Houston*, y Alfredo Palacios Espinosa con *Límites perdidos*.

Migrantes anclan en otro norte

El fenómeno migratorio en Centroamérica se encuentra en una etapa transnacional, pues los migrantes ya no caminan sólo en los países de la región, sino que avanzan hacia al norte, a Estados Unidos. La peregrinación muchas veces se detiene en México, específicamente en Chiapas, estado cuya frontera es compartida con Guatemala y Belice. Abelardo Morales (2007) identifica tres momentos que explican las migraciones en Centroamérica: 1) cuando aparece la agroexportación y se modernizan los mercados, 2) durante los conflictos armados y 3) en el proceso de transnacionalización de las economías.

La llamada acumulación originaria, ocurrida en el siglo XIX, es el primer gran momento. Una vez separados los campesinos e indígenas de sus tierras, emigran a las plantaciones bananeras y a las fincas de café, de las que se exportan sus productos. Algo similar ocurrió en México en el siglo XIX con las llamadas reformas liberales encabezadas por Benito Juárez. Posteriormente, después de una historia marcada por la política imperialista norteamericana, aparecen los conflictos armados, los movimientos de liberación nacional, y también grupos desplazados, migrantes. La última etapa obedece también a políticas estructurales ocasionadas por el neoliberalismo (Morales, 2007 109-125), que

excluye a grupos sociales desfavorecidos; a quienes los integran no les queda más que buscar, en otros lados, nuevas expectativas de vida.

La última etapa, la de la transnacionalización de la migración, ha expulsado a los centroamericanos excluidos de las políticas neoliberales. En Centroamérica, como en México, se inició una etapa de privatización de las empresas estatales en beneficio de la oligarquía, con vistas a una integración de la economía local al mercado internacional, a la globalización. El desempleo es una de las consecuencias de estas políticas, y su efecto, entre otros, la migración (*Ibíd.* 123-124). En esta nueva etapa, donde se fortalecen no sólo las maquilas, sino también las empresas transnacionales dedicadas al comercio y al turismo, la mujer emprende el camino hacia fuera. La migración se feminiza: las mujeres ya no sólo acompañan, sino que, *motu proprio* (*Ibíd.* 156) avanzan hacia el norte, quizá al sueño americano. Junto a ellas, Morales caracteriza a los migrantes: mestizos e indígenas, en edad productiva, con bajos niveles de escolaridad (*Ibíd.* 152-155).

Los migrantes que caracteriza Morales son los que pueblan los cuentos, narraciones, testimonios que Nadia Villafuerte, escritora chiapaneca, plasma en relatos reunidos en *Barcos en Houston*. Son los expulsados de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Panamá, quienes, quizá, no hallan oportunidades debido a las políticas neoliberales en boga en esta fase del desarrollo del capitalismo.

Los personajes ya no están, pues, en la Centroamérica pretendida como una región económica, sino en esta otra parte de la antigua Capitanía General de Guatemala, para ser exactos en el Soconusco, que reclama lo suyo, quizá sin pretenderlo, de lo centroamericano. Sus lazos históricos no son sólo haber pertenecido durante la Colonia al mismo devenir, ni participar de una pujante economía basada en la producción y exportación de café en el siglo XIX, sino que participan de la misma identidad que, si bien no es general para toda Centroamérica, algo hay de ella en Guatemala.

Hemos visto, sin embargo, cómo las regionalidades se construyen, se imaginan, se transforman. Centroamérica no es la excepción. La regionalidad se transforma con la

migración transnacionalizada, para usar el término de Morales y Robinson⁷, y miles de migrantes que persiguen llegar a Estados Unidos quedan varados, anclados, en un barco que, para muchos, sólo era un paso obligado. En Tapachula y los municipios fronterizos del Soconusco se quedan a trabajar, a veces de lo que sea. Las mujeres, algunas de ellas, de las que dice Morales caminan por cuenta propia, se prostituyen, conviven en ese mundo violento del pasado reciente en Centroamérica, y del presente. Aquí es igual, aprenden a vivir mientras recargan fuerzas para seguir su camino:

Elena por fin ha dejado el Eros, por fin, piensa, incrédula aún de que esté ahí, en la terminal, con un boleto marcándole la salida a la Tapo de México, veintiuna horas, asiento veintinueve. De una esquina donde se venden discos piratas viene la *Mariposa traicionera* de Maná, la última vez la bailó con ganas porque sabía que estaba a sólo unos pasos de marcharse. Más de un año en el centro nocturno en una rutina agobiante de desvestirse, coger y emborracharse sin saber por qué [...]

Su destino era Juárez. Pero quedaba claro que bastante había sido acomodarse en Tapachula y no regresar a su pueblo donde por más turístico que pudiera ser, no acabaría siendo sino una putita más, sin aspiraciones ni glorias. Que la estancia en la frontera sirviera de algo, aunque en realidad no hubiera marcadas diferencias, salvo algunos modismos y formas de actuar. Aprendió, por ejemplo, a reconocer lo apocado de algunas mujeres, hablando quedito como si no les estuviera permitido expresarse [...] También la altanería de otras, un poco por el temperamento costeño y su fama de cabronas. El trabajo en cualquier bar o burdel estaba garantizado. En ésta como en la otra frontera siempre las preferirían extranjeras. Mejor si no pasaban de los veinte y si ante todo, más que pedir dinero o prenderse con amoríos tontos, no se andaban con rodeos y, con frialdad e indiferencia, se dedicaban a hacer su trabajo. (68-69 [del cuento “Chica cosmo”])

Los relatos que Nadia Villafuerte recoge en *Barcos en Houston* hablan de esas mujeres que caminan hacia el norte por la vía de la prostitución. Las otras, las que avanzan, las que no viven de noche, no le interesan. No dice de dónde son, de dónde vienen. No son de acá, eso es seguro. Son mujeres —ocasionalmente hombres— que vienen de más al sur, de alguno

⁷ Además del texto que he citado de Abelardo Morales, puede verse a William Robinson, quien se refiere, concretamente, a la transnacionalización de las economías y de los conflictos.

de los países centroamericanos donde no han encontrado cómo sobrevivir, quizá expulsados por la falta de empleo y por las reformas estructurales aludidas con anterioridad. Vienen de algún lugar, lejos o cerca de Tapachula, de una frontera política que las ha dejado del otro lado:

Ima no quiere contestar preguntas estúpidas: ¿de dónde son?, ¿a dónde se dirigen?, ¿y por qué por el tren?, ¿cómo sucedió? Tampoco permite que le tomen fotos que mañana aparecerán en nota roja [...] “Durante dos días nos escondimos, huimos de los policías mexicanos que nos robaron y nos querían abusar... Ellos tuvieron la culpa, nosotras sólo queríamos llegar a Estados Unidos, ellos ya nos habían robado antes poco menos de mil dólares... y dos compañeras que venían con nosotras, se quedaron”. (76-77 [del cuento “Cascarita”])

Son historias de mujeres centroamericanas ficcionalizadas. De mujeres que pretendían llegar a Estados Unidos, pero que se quedaron en Tapachula, o en algún otro municipio del Soconusco, en un lugar que antaño compartía el mismo proyecto, que una vez, oficialmente, formó parte de la misma región. Ahora los proyectos son distintos. Tapachula es un municipio más de la nación mexicana, integrado a un Estado-nación distinto a los centroamericanos; un municipio de Chiapas, entidad cuyas élites, antaño, decidieron federarla a la nación mexicana. Un espacio que con las migraciones, con la población flotante, y con la gente que decidió quedarse aquí, cambió, se transformó. Aprendió a vivir de otra manera. Un espacio que vio con los trenes, allá en el siglo XIX, cómo sacaban el café y el banano, similar situación vivió Centroamérica en el primer gran momento de los flujos migratorios (Morales, *La diáspora* 112).

La Negra, personaje del cuento “Viernes”, recuerda:

Aquellos años son: un pueblo del que no se acuerda, galpones metálicos sucios que atravesó en el viaje, casuchas, un portón que se abrió para dejar pasar el guagua destartalado y oscuro.

Es la misma pero no igual. Huixtla.

Fue en la estación donde muchas noches se quedaba con ellos a tomar. A escuchar la grillería, el croar de los sapos, el silencio de la noche. Así hasta que la orilla fue

llenándose de bares. Hoy se escucha música, gritos, alguna que otra balacera de la mara que la pone tan nerviosa. (Villafuerte, 5-9)

Barcos en Houston nos recuerda la historia de mujeres y hombres anónimos, de esos que tienen que abandonar sus lugares de origen y caminar, caminar mucho, sorteando los varios peligros que en el transcurso se les presentan. Quienes ya no aguantan se quedan en esta frontera, varados, anclados en un norte que no se imaginaron, pero al que se habitúan y aprenden a vivir. En la frontera sur de México, la mal llamada última frontera, hay muchas historias, muchas vidas de centroamericanos. Nadia Villafuerte elige las más trágicas, también humanas. Las que viven al día, las que valoran *la* vida. Prostitutas, drogadictas, borrachas, enfermas de sida, violentas y violentadas, son las mujeres de sus relatos, todas ellas centroamericanas, algunas que deciden quedarse, otras que saben a lo que vienen. Reclaman un espacio en la sociedad chiapaneca, en esa “otra” sociedad del Soconusco. Reclamo que recuerda también otra regionalidad centroamericana; una de la que se desligó hace más de 100 años, pero que la misma historia, en cíclico devenir, las ha vuelto a poner en el mismo camino, sobre los rieles del mismo tren. “Pero aquí, desde hace años, no se sabe cuándo llega el tren, cuándo se va. A veces vienen furgones, se estacionan en el patio y ahí permanecen” (Villafuerte, *Ibíd.* 60). Una regionalidad que se reconstruye, en la que resuena y recalcan las condiciones económicas de los países centroamericanos. Chiapas, más que receptor de los excluidos de la transnacionalización de la economía, el conflicto y la migración centroamericana, es un espacio que sirve de extensión de esta otra región que imaginamos, inventamos.

Frontera, amor, refugio

A mediados de la década de los sesenta en Guatemala, como en otros países centroamericanos, una serie de acontecimientos, enfrentamientos entre grupos derechistas e izquierdistas, entre militares en el poder y grupos guerrilleros, ocasionó un ambiente hostil. En Guatemala estallaron luchas con organizaciones guerrilleras que se agruparon en la Unión Nacional Revolucionaria de Guatemala (Boernsner, 1996 270; Torres, 2007). La constante en la historia del siglo XX en la región centroamericana se repetía: Estados Unidos, con sus

políticas imperialistas, alentaba a grupos militares, y buscaba el crecimiento económico de la región, sin que dejara de depender de la economía norteamericana. Por eso creó la Alianza por el Progreso (ALPRO), que también tenía como finalidad “tapar” la posible expansión del comunismo (Torres, 2007 100).

Los militares en el poder consolidaron lo que se llamó Estado terrorista, legitimado por “democracias de fachada” (Torres, *Ibíd.* 101-102). Guatemala, a partir de 1963, entró en esta dinámica, hasta Romeo Lucas García, “el mayor asesino de la cadena de violencia que formó el Estado terrorista” (*Ídem*) De esta manera se vivió la guerrilla en Guatemala, uno de los periodos más sangrientos en la historia de ese país, en palabras de Torres Rivas (*Ibíd.* 113).

La guerrilla guatemalteca, ya en la década de 1980, provocó el desplazamiento de la población afectada, principalmente indígenas y campesinos, quienes apoyaban al movimiento guerrillero. Morales identifica a éste y otros conflictos armados en Centroamérica —el Frente Sandinista de Liberación Nacional y el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional—, como el segundo gran momento del fenómeno migratorio centroamericano (Morales, 2007 117-118).

Hubo dos tipos de migrantes, los exiliados políticos, incluso intelectuales, y los indígenas y campesinos que se refugiaron en la frontera sur de México. En palabras de Morales fueron 116 mil 8 personas atendidas por el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). Sin embargo, agrega, fueron más de 2 millones de personas las que emigraron de la región. A México llegaron 242 mil (*Ibíd.* 118).

Esa cantidad de guatemaltecos se refugió en Chiapas, Campeche y Quintana Roo. Es el primer estado, Chiapas, el que sirve de escenario para el drama que recrea Alfredo Palacios en su obra de teatro *Límites perdidos*. La historia reconstruye la vida en una comunidad de refugiados en algún lugar de la selva limítrofe con Guatemala. Una vida llena de contradicciones, de choques entre mexicanos y guatemaltecos, entre el gobierno y representantes, entre seres humanos. Es una lucha de identidades, donde unos, los mexicanos adoptan posturas ambivalentes, a favor y en contra, y otros, los guatemaltecos, a la expectativa de encontrar acomodo en estas nuevas tierras. Es una historia, pues, que refleja dos posturas: el conflicto interno, identitario, que se convierte en rechazo hacia el otro; y la

hermandad entre dos pueblos que no solamente han compartido la misma historia, sino espacios físicos comunes.

El conflicto se simboliza en el amor de una pareja, ella mexicana, él guatemalteco, que levanta los celos de otro mexicano quien entrevera cuestiones políticas, identitarias y amorosas al querer matar a su rival:

María: (*Abrazándolo.*) Soy muy feliz contigo, pero me inquietan mucho tus ausencias y la habladuría de la gente. Y luego queda la amenaza del encargo que tiene Hermelindo de matarte. Dicen que lo han visto espiando por el vado. No vayás, por favor.

Moisés: (*Apretándola*) Pequeña mía. Del traidor de Hermelindo, no te preocupés, al igual que él hay muchos. Me cuido en caminar por donde menos lo esperan. Alguien tiene que ayudar. Hay mucha gente necesitada; mujeres solas, con hijos y que han perdido a sus hombres; niños y ancianos desamparados. (Palacios, 2005 57)

La historia amorosa también alude al juego de palabras e ideas del título de la obra. No son solamente límites perdidos en el río que sirve de frontera entre México y Guatemala⁸, sino en la construcción de la identidad, donde no importa quién es mexicano y quién guatemalteco para poder entablar una relación.

La obra de teatro plantea la situación de los migrantes refugiados guatemaltecos: campesinos e indígenas, pobres, con ropas raídas y habitantes de viviendas modestas; la violencia suscitada también de este lado, asesinatos, tráfico de drogas, los discursos políticos, la ayuda que nunca llega. Y la desilusión ante las circunstancias:

Camila: (*Al oír el nombre de su hijo, reacciona y cae en profunda depresión.*) ¡Ay, compadre! ¡Estoy dejada de la mano de Dios! Mis pobres hijos, lo que estarán pensando, ni siquiera sus cuerpos me dejaron enterrarlos... y a José se lo llevaron, quién sabe dónde. Por las noches no puedo dormir de pensar en ellos... La noche me da miedo desde que llegaron a sacarlos. ¿Dónde me los dejaron? ¿Dónde quedaron? (*Los otros dos la escuchan en respetuoso silencio.*) Porque no me dejaron recoger

⁸ “Entonces no tiene caso que tengamos el río por límite si nadie lo va a respetar” (*Ibíd.* 19); y “somos sobrantes de México o Guatemala, saben que entre nosotros no hay línea fronteriza y a ellos poco les importa” (*Ibíd.* 58).

sus cuerpos, ¿por qué? Sus almas están penando. Nosotros aquí, en este mundo...
viviendo como extraños allá y aquí. Dios mío, ¿por qué no me mataron a mí?,
compadre, ¿por qué? (*Ibíd.* 21)

Alfredo Palacios, a diferencia de Nadia Villafuerte, no solamente cuenta las historias de gente común, de la vida cotidiana, sino también ficcionaliza a personajes de la política chiapaneca. Más allá de lo anterior, la obra de Palacios reflexiona sobre esta otra forma de compartir la región, de la interrelación de dos pueblos que no solamente se enlazan por el fenómeno migratorio, sino por otras manifestaciones culturales que les son comunes, como los modismos de ese español arcaico característico de Guatemala, y que del lado mexicano solamente se habla en algunas zonas sureñas de su territorio. Con *Límites perdidos*, asistimos a otro ejemplo de la regionalidad expresada en la literatura, con un tema común: la migración.

Nota final

La literatura de Nadia Villafuerte y Alfredo Palacios alimenta una tradición en los escritores chiapanecos quienes se afanan en narrar la historia de la entidad y en beber de los fenómenos sociales actuales para, a través del ejercicio literario, comprender de otra manera el mundo que les ha tocado vivir. Los migrantes, los refugiados, incluso la violencia de las pandillas juveniles, como la Mara⁹, se expresa en esta otra literatura, la de la frontera sur, que busca ser parangón de la literatura ya arraigada cuyo tema es la frontera norte.

En la actualidad, ese mundo, transnacionalizado, globalizado, está íntimamente relacionado. El fenómeno migratorio es parte de esa interrelación, pues lo que sucede en Centroamérica tiene resonancias en Chiapas. Se manifiesta en la literatura, en esta literatura que se quiere testimonial y que sirve para que en el imaginario se piense, de otra manera, una

⁹ Véase, por ejemplo, *La Mara*, de Rafael Ramírez Heredia. Si bien es cierto que Ramírez Heredia no es chiapaneco, comparte la preocupación por Chiapas, y esa región transnacionalizada. Su novela también busca testimoniar las historias de la pandilla juvenil arraigada ya en la frontera sur. Otra novela, *Aún corre sangre por las avenidas*, de Héctor Cortés Mandujano, también narra la violencia en Tuxtla Gutiérrez, aunque esta vez no se refiere de ninguna manera a esa transnacionalización que me ha servido de pretexto para este trabajo.

regionalidad que como proyecto histórico a veces parece desligarse, pero que la Historia nos demuestra que se han transformado.

Bibliografía

- Boersner, Demetrio. *Relaciones internacionales de América Latina. Breve historia*. Caracas: Nueva Sociedad, 1996.
- Cortés Mandujano, Héctor. *Aún corre sangre por las avenidas*. Chiapas: CONECULTA, 2005.
- Gutiérrez Cruz, Sergio Nicolás. “La chiapanecidad, la nación mexicana y la patria grande de Guatemala”. *Anuario 2004*. Tuxtla Gutiérrez: CESMECA / UNICACH, 2005. 405-415.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. México: UNICACH / Juan Pablos, 2003.
- Morales Bermúdez, Jesús. “La frontera sur en su literatura. Notas para su estudio”. *Fronteras des-bordadas. Ensayos sobre la frontera sur de México*. Coord. Alain Basail Rodríguez. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH / Juan Pablos, 2005. 53-85.
- _____. *Chiapas literario. Meditaciones sobre la literatura de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Secretaría de Educación de Chiapas, 2005.
- Morales Gamboa, Abelardo. “Migraciones y tejidos territoriales entre Nicaragua y Costa Rica”. Web. <<http://ladb.unm.edu/econ/content/cuadcien/1997/september/migraciones.html>>.
- _____. *La diáspora de la posguerra: regionalismo de los migrantes y dinámicas territoriales en América Central*. San José: FLACSO-Costa Rica, 2007.
- Palacios Espinosa, Alfredo. *Límites perdidos*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA, 2005.
- PNUD. *Segundo informe sobre desarrollo humano en Centroamérica y Panamá 2003*. San José: PNUD, 2003.
- Ramírez Heredia, Rafael. *La Mara*. México: Alfaguara, 2004.
- Robinson, William. *Transnational conflicts, Central America, social changes and globalization*. Londres: Verso, 2003.
- Torres Rivas, Edelberto. “Contrapunto entre reforma y revolución: la democracia en Costa Rica y Guatemala”. Web. <<http://www.iis.ucr.ac.cr/publicaciones/libros/textos/2/index.htm>>.

_____. *La piel de Centroamérica: una visión epidérmica de 75 años de su historia*. Guatemala: FLACSO, 2006.

Villafuerte Solís, Daniel. “Centroamérica en la hora del CAFTA”. *Anuario 2004*. Tuxtla Gutiérrez: CESMECA / UNICACH, 2005. 13-34.

Villafuerte, Nadia. *Barcos en Houston*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA, 2006.

CONTRATO SOCIAL, APORÍA Y POSAPOCALIPSIS EN *LOS PERROS DEL FIN DEL MUNDO* Y *CIUDAD DE ZOMBIS* DE HOMERO ARIDJIS

POR

AURELIO IVÁN GUERRA FÉLIX

Universidad de Sonora

La ficción posapocalíptica, es decir, la ficción sobre lo que sucede después del fin del mundo, suele imaginar el colapso de las instituciones básicas que permiten el funcionamiento de una sociedad con el fin de dar lugar a la reflexión sobre el contrato social. De ahí que usualmente se piense en esta ficción como un género didáctico y, paradójicamente, hasta optimista, pues nos señala qué debemos tomar en cuenta como sociedad e individuos para sobrevivir, no al apocalipsis, sino al después del apocalipsis (Curtis 17), a la vez que alaba la capacidad de quienes logran empezar una nueva sociedad desde cero con un contrato social actualizado. Esto, por lo menos, en obras clásicas de este género.

Pero no todas las ficciones de este tipo son felices. Algunas son trágicas a su propia manera. Hay obras en las que el fin sí es el fin y la existencia continúa pero sin llegar a un nuevo contrato social. Tal es el caso en la mayoría de los textos mexicanos que podríamos incluir dentro de esta categoría. Reflexiono aquí sobre el sentir contemporáneo en torno al contrato social en México a partir dos novelas recientes de Homero Aridjis, *Los perros del fin del mundo* y *Ciudad de zombis*; dos obras muy similares entre sí y de carácter absurdo en tanto que colocan al hombre en “estado natural” participando del contrato social, según la teoría clásica de esta filosofía política. Si bien estas novelas no representan escenarios explícitamente posapocalípticos, pues en ninguna de ellos se menciona que el mundo ha terminado, mi propuesta es que la situación de vida política e individual imaginada en estas obras sólo es posible desde una lectura que perciba las cosas como en un más allá de los límites del fin.

A continuación un poco de los lugares comunes sobre la teoría clásica del contrato social. Thomas Hobbes, en *Leviatán*, alega que el hombre en estado natural, es decir viviendo según las leyes

de la naturaleza, se encuentra en guerra perpetua (151); que la vida en esa situación es solitaria, pobre, brutal y breve (84). Por lo tanto, algunos teóricos del contrato social, incluyendo a John Locke y al mismo Hobbes, suponen que los hombres no permanecen en ese estado natural sino que, gracias a un hipotético contrato social, desarrollan instituciones sociales, civiles, políticas, etcétera (Waldron 52), que les permitan mejorar su condición de vida (Martin 246). De lo anterior se desprende una progresión en la que el hombre natural deja de serlo al pasar a formar parte de una organización social que le exige que contribuya a generar el bien común (Forsyth 43). Por supuesto que Locke y Hobbes, ambos, entendían que el hombre no pierde sus instintos naturales por el simple hecho de organizarse en sociedad, sino que afirman que el individuo se reprime, por decirlo en términos modernos, a favor de los beneficios que la sociedad aporta (Forsyth 47; Boucher 13).

Estas dos novelas de Aridjis representan una imagen sumamente pesimista de México, pues exagera mediante la acumulación de sucesos los problemas que sabemos existen en el país, es decir, el narcotráfico, la trata de personas, la extorsión, el secuestro, la corrupción política; la pérdida de valores cívicos y morales asociados con la decadencia de la familia como institución y la pobreza educativa, así como la violencia de género y como todo tipo de criminalidad y vandalismo concebible. El México de estas novelas no podría ser un sitio más distópico, ni siquiera si se representara como un mundo explícitamente posapocalíptico, pues es imaginado como un lugar en estado natural hobbesiano de “todos contra todos” y en donde la existencia, más allá de los placeres inmediatos y fútiles que se puedan tener, carece totalmente de sentido.

Sin embargo sucede que, a pesar del terrible escenario que he descrito arriba, la nación continúa su vida como tal; es decir, las instituciones propias del contrato social clásico siguen visibles como telón de fondo al irse desarrollando las acciones de estas dos novelas. Por ejemplo, no solamente se cuenta con un gobierno democrático y republicano, sino que además los ciudadanos gozan de servicios de comunicación y transporte, de infraestructura urbana, de seguridad social, de seguridad pública, etcétera, servicios que en su existencia misma cancelan una lectura posapocalíptica desde las convenciones tradicionales del género. El pensamiento lógico nos impide aceptar esta situación porque sus elementos son mutuamente contradictorios.

La aporía en estas obras se da en tanto que el orden esperado del contrato social y el caos resultante de la vida del hombre en estado natural, contrarios como son, ocupan el mismo espacio. Este oxímoron, como es de esperarse, produce en la novela escenas absurdas e imposibles según el orden

racional, pues se nos da de facto una organización social, pero los partícipes de esta sociedad viven y actúan más allá de los límites que permitirían mantener esa comunidad imaginada en pie. Metafóricamente se antoja como una estructura flotando en el aire sin una sola columna de soporte. Una cita tomada de la novela *Los perros del fin del mundo* nos ofrece esta paradoja:

Varios emos estaban reunidos debajo de la estructura metálica de la línea 2 del Metrobús [...] Allí vienen los punketos —un emo descubrió a los miembros de una tribu rival que invadía su territorio [...] Los emos se lanzaron al ataque. Los punketos huyeron [...] En ese momento un comando de policías con chalecos antibalas y tatuajes en los brazos empezó a disparar [...] bloquearon las salidas para que los emos y los punketos no pudieran escapar [...] dispararon a diestra y siniestra, alcanzando a algunas personas que pasaban por la plaza [...] se fueron los policías, pero llegaron los granaderos con garrotes y escudos para tundir a los caídos [...] no eran policías, eran sicarios disfrazados. Se equivocaron, vinieron por los miembros de una banda rival [...] en eso irrumpieron los Hare Krishnas con cantos y bailes. (69-71)

En la cita anterior, que verdaderamente es sinecdótica de las novelas, vemos que se nos presenta una sociedad organizada. Sin embargo, tanto policías como civiles se comportan de manera que hace imposible imaginar la supervivencia de dicha sociedad. La novela no se cuestiona quien, como podría hacerlo el lector, opera el metrobús o construye las estructuras metálicas y las plazas si todo mundo se encuentra en guerra perpetua, robando, secuestrando, traficando drogas o personas, etcétera.

Esta aporía que observo en estas novelas de Aridjis, sugerida como la condición actual de la vida en México, va más allá de la ficción, pues ha sido ya registrada por algunos observadores de nuestra realidad. Escribía Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos*: “México, ciudad post-apocalíptica. Lo peor ya ocurrió [...] y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable” (21). En este pasaje se hace referencia al problema específico de la sobrepoblación del Distrito Federal, pero quiero subrayar que lo que está de fondo es una reflexión sobre los excesos, es decir, sobre una situación de vida que desafía la lógica, ya que supera los límites de lo posible.

Esta aporía de lo posible en México que nos presentan las novelas de Aridjis se resuelve recurriendo a las teorizaciones sobre la condición de la existencia al traspasar los límites del fin de los tiempos. En particular, al concepto lacaniano de la segunda muerte apropiado por Žižek en *El sublime objeto de la ideología* en donde distingue entre: “la muerte natural, que es parte del ciclo natural de generación y corrupción, de la transformación continua de la naturaleza, y la muerte absoluta —la

destrucción [o] la erradicación del ciclo, que entonces libera a la naturaleza de sus propias leyes y abre el camino a la creación de nuevas formas de vida *ex nihilo*” (180). Esta diferenciación permite reflexionar sobre las manifestaciones artísticas que representan la vida después del fin, lugar, dice Zizek, habitado por “monstruos aterradores” (181).

El México absurdo e inviable de las novelas de Aridjis no representa, por lo tanto, los dos estadios clásicos del imaginario sobre la nación: no nos ofrece a la civilización en pugna con la barbarie, que sería el modelo tradicional de concebir un país en formación, sino el otro extremo: el de la nación en su decadencia final, que no es otra cosa que una representación del excedente de vida una vez que se ha destruido la continuidad del ciclo. En la nación posapocalíptica de Aridjis, todos los habitantes, lo sepan o no, son seres monstruosos, o usando la misma nomenclatura de Ciudad de zombis: “muertos en vida”, “zombis” o “vivos muertos” que habitan un contrato social que no puede ser más que un cascarón que ha dejado de tener significado como contrato y es sólo una ruina que se presta para permitir ese excedente de vida en espera de su inevitable aniquilación total.

Esta imagen del posapocalipsis como un plus ultra, como lo que queda de vida después del fin, puede observarse cuando en la novela *Ciudad de Zombis* México es invadido por los Estados Unidos a la vez que el gran señor del crimen de Misteca, Carlos Bokor, el Señor de los zombis, ha sucumbido, presuntamente, ante las fuerzas del orden. En ese momento se nos narra una manifestación ciudadana:

creí que eran estudiantes que se oponían a la invasión norteamericana, pero no, eran meseras, teiboleras, colegialas, empleadas de comercios y oficinas, amas de casa, reinas de belleza, y hasta niñas, con playeras, pantaloncillos, gorras y zapatos blancos protestando por la muerte del Señor de los Zombis [...]. Acompañadas de música de banda y de tambora, y de pancartas. Un zombi vivo muerto mostraba un letrero: Misteka no te ekivokes aun muerto soy tu dueño: Carlos Bokor. Una chica con sudadera roja agitaba una cartulina: Bokor, te amo, hazme un bebé. Portaba un cartel un niño enmascarado: Bokor, yo kiero ser sikario. Dos mujeres topless expresaban: Bokor es un asesino, pero es nuestro asesino. Una pancarta decía: Vivan nuestros narkos y tiranosaurios que mantienen prósperos nuestros picaderos y burdeles, amamos sus jeringas y sus armas largas, sus coches y sus putas último modelo. (4443-4457)

Las ocupaciones de algunos de estos manifestantes remiten a actividades propias de una sociedad organizada en torno a un contrato social: meseras, colegialas, empleados de ventas, que requieren a su vez, restaurantes, escuelas y comercio, pero también es evidente por lo que se exige en las pancartas

que este grupo heterogéneo se manifiesta —actividad, paradójicamente y sea dicho de paso, sólo posible, dentro de un contrato social— para declararse a favor de un estado anti-social, o estado natural hobbesiano.

La ficción posapocalíptica mexicana como la que observamos en estas dos novelas no es optimista: no propone al final una reorganización social, ni siquiera intenta señalar los males del país con la esperanza de que estos se corrijan, sino que ofrece una mirada cínica y fatalista de este mundo. La visión posapocalíptica de estas novelas, y otras muchas obras similares de ficción en México tanto literarias como cinematográficas, surge de preocupaciones que son distintas a las de los textos occidentales de este género, preocupados en su mayoría por lo que Zizek ha denominado los cuatro jinetes del apocalipsis contemporáneo, a saber, “la crisis ecológica, las consecuencias de la revolución biogenética, los desequilibrios dentro del propio sistema [...] y el explosivo crecimiento de las divisiones y exclusiones sociales” (*Viviendo* 8).

A diferencia de la ficción tradicional de este género, la ficción posapocalíptica mexicana no se imagina escenarios apocalípticos como ficciones, como amenazas o advertencias, sino que retrata las condiciones de vida existentes como si ya fuesen las condiciones de un mundo verdaderamente posapocalíptico. Es decir, como un hecho. El apocalipsis ya sucedió: lo inventamos como sociedad justo en el momento en el que decidimos tener a la mano en nuestro imaginario tal evento para permitirnos justificar el fracaso de nuestra nación según los estándares más aceptados. Por ejemplo, en su libro *De la conquista a la independencia* Fernando Benítez parece ubicar este apocalipsis en la conquista y la colonia: “Las veinte colonias que fueron [de España] se debaten hoy en la mayor crisis de su historia. Abrumados de desigualdades heredadas de España sufren incontables problemas; sus cincuenta o sesenta millones de indios son aún los condenados de la tierra. La censura, la inquisición, la rapiña, la falta de educación política, el cacicazgo, los cuartelazos, los modos de sujeción siguen vigentes: son la herencia viva del colonialismo” (Benítez 16). Así, desde esta visión, posapocalípticos que somos los mexicanos, muertos vivientes, no podemos sino seguir con nuestro excedente de vida en un estado natural sobre un contrato social sin vigencia, pues de nada sirve reorganizarse socialmente si solo se espera el exterminio final y absoluto que viene con la segunda muerte.

Bibliografía

- Aridjis, Homero. *Ciudad de zombis*. México: Alfagura, 2014. Edición Kindle.
- _____. *Los perros del fin del mundo*. México: Alfaguara, 2012.
- Benítez, Fernando. *De la Conquista a la independencia*. México: Ediciones Era, 2012.
- Boucher, David y Paul Keller. "The Social Contract and its Critics. An Overview". *The Social Contract from Hobbes to Rawls*. Eds. David Boucher y Paul Keller. London: Routledge, 1994. 1-34.
- Curtis, Claire P. *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. New York: Lexington Books, 2010. Edición Kindle.
- Forsyth, Murray. "Hobbes Contractarianism: A Comaprative Analysis". *The Social Contract from Hobbes to Rawls*. Eds. David Boucher y Paul Keller. London: Routledge, 1994. 35-50.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan: Or, the Matter, Forme & Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civill*. Ed. A. R. Waller. Cambridge: Cambridge UP, 1904.
- Martin, Rex. "Economic Justice. Contractarianism and Rawls's difference principle". *The Social Contract from Hobbes to Rawls*. Eds. David Boucher y Paul Keller. London: Routledge, 1994. 245-266.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era, 2014.
- Waldron. "Social Contract Versus Political Anthropology". *The Social Contract from Hobbes to Rawls*. Eds. David Boucher y Paul Keller. London: Routledge, 1994. 51-72
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Nuñez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- _____. *Viviendo en el final de los tiempos*. Trad. José María Amoroto Salido. Madrid: Akal, 2012.

UN VÉRTICE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS: ESTUDIOS CULTURALES, DE GÉNERO Y LITERARIOS

POR

ALEJANDRA ROBLES RUIZ

PATRICIA DEL CARMEN GUERRERO DE LA LLATA

Universidad de Sonora

El presente texto es una reflexión en torno a los estudios culturales y su relación con los literarios y los de género con el objetivo de repensar cuál es el eje que ha permitido que los dos primeros se intersecten con los terceros.

Los estudios culturales son un área del conocimiento que utiliza la interdisciplina para el estudio de las formas de producción y difusión de significados en una sociedad. Estudia sobre todo los discursos reguladores de prácticas sociales y el papel de los juegos de poder en las actividades cotidianas que dan sentido a la realidad social y que remiten a cuestiones de ideología, de nacionalidad, de etnia, de género, de clase social. Los estudios culturales surgen ante la necesidad de romper los límites que las disciplinas imponen por sí mismas y se han convertido en un campo diverso de estudios que alterna diferentes perspectivas y métodos. Analizan significados y valores implicados en las prácticas cotidianas que se producen y se difunden entre los distintos grupos sociales. Su principal objetivo es definir el estudio de las prácticas culturales concretas en contextos determinados como un terreno de análisis conceptualmente pertinente y teóricamente fundamentado.

Desde su inicio, en 1964 cuando se funda en Birmingham, el Centro de Estudios de Cultura Contemporánea, los estudios culturales se plantean como una nueva manera de acercarse a los estudios de la comunicación de masas y se interesa, ante todo, por el proceso de construcción y atribución de sentido de la realidad a partir de prácticas sociales

compartidas dentro de un área común de significados. De acuerdo con Mattelart (*Introducción* 79) la escuela de Birmingham sigue dos tipos de influencia, por un lado la del interaccionismo simbólico y por otro la de diversas corrientes del marxismo. Del primero retoman la importancia de los estudios etnográficos, el análisis de los valores y de las significaciones, así como la perspectiva de observar la historia desde sus prácticas cotidianas. Del segundo, toman ideas de los estudios sobre cultura popular de Bajtin; de Althusser retoman cuestiones de ideología y su función activa para la reproducción social; de Barthes adoptan metodologías apoyadas en lo lingüístico y de Gramsci, la cuestión de la Ideología (Mattelart, *Historia* 64).

¿Cómo funcionan los estudios culturales, cómo analizan, cómo teorizan? Grossber, insiste en su artículo “Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios culturales y la práctica del contextualismo”, que para Hall, el nivel de análisis y teorización adecuado en los estudios culturales es en el plano de las coyunturas o los contextos específicos (48)¹. Es decir, que los estudios culturales se encargan de analizar y teorizar acerca de procesos, relaciones y prácticas exclusivamente ubicadas en un momento o contexto particular. En otras palabras, los estudios culturales buscan evitar reproducir universalismos, y más bien proponen prácticas que sean capaces de admitir la complejidad y evitar reduccionismos (47).

El mecanismo utilizado por los estudios culturales no es fácil entender en los términos acostumbrados por las disciplinas, mucho menos cuando éstos se presentan a sí mismos como una antidisciplina. Sin embargo, se debe tener presente, que aunque los estudios culturales no se sustentan en una teoría y una metodología específica, siempre se rigen por fundamentos disciplinares. Su singularidad radica en el hecho de que en vez de partir de *una* disciplina, retoman conceptos y metodologías de los diferentes campos de estudio que les permiten explicar cómo adquiere sentido un texto o un evento. De ahí que sean estudios interdisciplinarios.

Para darnos una idea más concreta de cómo se puede hacer un estudio interdisciplinario, nos parece apropiado traer a colación a Mieke Bal. En su muy interesante

¹ Grossberg define coyuntura como: “la descripción de una formación social como fracturada y conflictual, a lo largo de múltiples ejes, planos y escalas, en una búsqueda constante de equilibrios provisorios o estabildades estructurales mediante una variedad de prácticas y procesos de lucha y negociación” (56).

texto titulado “Conceptos viajeros en las humanidades”. Bal sostiene que los conceptos no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, entre estudiosos, entre períodos históricos y comunidades académicas (31). Esto quiere decir que un concepto que fue originado, en la sociología -por mencionar una disciplina-, bien puede utilizarse, debido a estos viajes a los que se refiere Bal, en literatura, historia, o cualquier otro campo del saber². ¿Pero cómo es posible ese viaje? Y ¿cuáles son las consideraciones que se tienen que tomar en cuenta al hacerlo? Bien, la estudiosa insiste en que un concepto no es una representación abstracta de un objeto. Los conceptos son flexibles, tienen la capacidad de mutar y permiten crear una metodología que no sea rígida, por ello es importante poner los conceptos a discusión y redefinirlos (32-34). Ella explica que sí hay significados fijos y universales que vienen de tradiciones académicas y epistémicas; sin embargo, dice Bal, que en un afán de no caer en metodologías arbitrarias o rígidas lo conveniente es examinar los concepto en sí mismos, valorar sus posibilidades y delimitar claramente los objetos a los que se tratará de explicar con dichos conceptos (47). De esta manera se tiene la oportunidad de rastrear la transformación de los conceptos en el tiempo y de reformularlos, en función de una mayor o menor cercanía con el objeto de estudio.

Otro punto que consideramos valioso destacar sobre el viaje de conceptos, es que éste sólo es posible en la interdisciplina. Ni la multidisciplina, ni la transdisciplina, ofrecen la oportunidad de que éste pueda realizarse. El viaje de conceptos implica que un concepto se desplace de una disciplina a otra y que regrese a la primera, haciendo siempre una negociación y re-evaluación del mismo en cada uno de los pasos, con respecto a objetos de estudio particulares; mientras que la transdisciplina presupone el viaje de un concepto de un lado al otro, sin transformarse; y la multidisciplina, implica someter a ambos campos de saber una herramienta de análisis común, lo que le restaría especificidad (Bal 51). Así, los estudios culturales, como interdisciplina, se aseguran de apoyarse en conceptos de distintas disciplinas, pero siempre responsabilizándose de hacer una negociación, una transformación

² Tanto Mieke Bal en “Conceptos viajeros”, como Rosi Braidotti en *Sujetos nómades*, mencionan el trabajo de Isabelle Stengers: *D’une science à l’autre. Des concepts nomades* (1987), en el que se refiere a conceptos nómadas, para hablar de que es posible compartir conceptos no solo entre ciencias “blandas”, sino también entre éstas y las ciencias “duras”.

y una revaloración de los mismos en una interacción directa con los objetos de estudio y la coyuntura.

En cuanto a las posibles líneas que pueden seguir los estudios culturales, se pueden mencionar la identidad, la migración, la comunicación, la colonización, el poscolonialismo, los estudios de la ciencia, el orientalismo, el multiculturalismo, el género, entre otras. Cada una de estas líneas tiene que ver con variedades de formas y prácticas culturales que abrazan en su interior discursos reguladores de prácticas y articulaciones de poder. Y si bien estimamos que vale la pena reflexionar sobre todas las líneas mencionadas, nos limitaremos a hablar aquí, como se dijo al principio del trabajo, de la línea del género; de cómo funciona, y de cómo es que, en calidad de estudio cultural, es posible que el género interactúe con los estudios literarios.

De alguna manera, se puede decir que los estudios de género nacen en los setenta con el feminismo³. El feminismo académico anglosajón impulsó en esos años el uso de la categoría *gender*, con el objetivo de diferenciar los hechos sociales y culturales, de los biológicos; comprender mejor la realidad social; y advertir que las características femeninas no eran adquiridas de manera natural, sino gracias a un proceso individual y social (Lamas 87). Sin embargo, el interés por el género como categoría analítica, surgió más tarde, a finales del siglo XX (Scott 287). Es decir, de forma muy reciente. De ahí que se hable todavía de una labor por hacer en la academia, en cuanto a la demarcación, legitimación y divulgación de este tipo de estudios.

El género, lo define Joan W. Scott en 1986 como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] [como] una forma primaria de relaciones significantes de poder” (289). La definición de Scott, permite que hablemos de los amplios alcances que tienen los estudios de género. Si bien, el feminismo propone en principio una reflexión y una crítica en todos los ámbitos —social, político, económico, etcétera— en cuanto al rol de la mujer, con el objetivo de lograr una condición favorable para las mismas, equitativa y equiparable a la de los hombres, los estudios de

³ Antes de los setenta ya se había hablado de género: Margaret Mead, Linton, Murdock, etcétera, sin embargo en las ciencias sociales cobra auge la utilización de dicha categoría en los setenta, pues los estudiosos empezaron a incluir esa perspectiva de forma más seria en sus trabajos (Domenella 30).

género además de orientarse a la mujer, se han ido ampliando hacia otras relaciones en las que hay desigualdades de poder significativas vinculadas a los supuestos sexo/genéricos, como lo son, por ejemplo, las minorías sexuales —gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgéneros y personas intersexuales— en oposición a la heterosexualidad, y a las formas de masculinidades disidentes en oposición a las masculinidades hegemónicas⁴.

En un intento de las académicas feministas en los ochenta por legitimar sus estudios, empezaron a utilizar el término estudios de género para denominar los estudios de la mujer (Scott 270). Debido a esto, es frecuente que al pensar en estudios de género pensemos exclusivamente en esta línea. Es además relevante el peso que ha tenido este eje, pues como se verá más adelante, la producción de estudios académicos de género relacionados con la mujer es más usual que los estudios de género vinculados a otras líneas como lo son las ya mencionadas anteriormente de las minorías sexuales y las masculinidades.

Los estudios culturales a partir de la perspectiva de género han podido lanzar preguntas como por ejemplo: ¿Cuál es la voz de una determinada teoría, de una ideología o de un imaginario? ¿Quién habla y bajo qué condiciones —políticas, sociales, económicas, históricas— formula su discurso? ¿Cómo circula y para quién lo hace un determinado discurso? ¿Cómo es utilizado el discurso en un marco de relaciones —generalmente asimétricas— de poder?, entre otras.

Con esto vemos entonces que existe una relación muy estrecha entre los estudios culturales y los de género, pero ¿cuál es la conexión entre los estudios de género y los estudios literarios? En cuanto al acercamiento a los estudios literarios desde esta perspectiva, puede decirse que se están incrementando cada vez más los trabajos de investigación que abordan estos temas. Pero ¿por qué? ¿Qué es lo que ha ocurrido en el campo de los estudios literarios que ha posibilitado que los trabajos se orienten a la perspectiva de género? Y más importante aún ¿por qué ahora son más comunes los cruces disciplinarios? ¿Bajo qué criterios se dan éstos?

⁴ Se puso en duda al feminismo hegemónico desde distintas perspectivas. Por ejemplo el hecho de que se excluyera el concepto de raza dio origen a que se empezara a teorizar en los Estados Unidos desde la comunidad afroamericana. De igual manera la exclusión de la opción sexual dio pie a que se revisara y se abordara de forma más puntual lo lésbico, gay y queer (Domenella 33).

En la introducción a *La teoría literaria contemporánea* de Selden, hay algunas afirmaciones que son cruciales para entender el estado actual de los estudios literarios: una de ellas es que “la ‘teoría’ singular y capitalizada ha evolucionado con rapidez en una serie de ‘teorías’ —a menudo sobrepuestas y mutuamente generativas, pero también en controversia productiva—” (19)⁵. Es decir, ya no se puede hablar —e incluso no creemos que haya sido posible antes— de que las formas de analizar los textos literarios son exclusivas y limitadas. Estas nuevas interpretaciones surgen, gracias a nuevas propuestas y desplazamientos epistemológicos, a teorías y metodologías muy distintas a las tradicionales, así como también a que los conceptos se han vuelto viajeros, pero que sin duda responden a una realidad y a una necesidad inmediata. De ahí que en los estudios literarios se incrementen las perspectivas a partir de las cuales se observan los textos. El reto teórico de los criterios sobre los que se cimienta el canon, así como la aparición de muchos tipos de producciones literarias que se consideran marginales, han hecho que se empiece a cuestionar lo que es pertinente y digno de estudiar seriamente. De acuerdo con Selden, la inclinación ha sido entonces desplazar los estudios literarios hacia formas de “estudios culturales”, en los que se puede estudiar un repertorio más amplio e independiente de los cánones (19-20).

En este sentido, esta vertiente de los estudios literarios a través de los estudios culturales brinda la facultad de hacer investigaciones serias con perspectiva de género. Así mismo nos ofrece la posibilidad no sólo de analizar las obras en un sentido formal, sino de reinterpretar el discurso literario —entendido como práctica social— como una forma más de representación de la cultura⁶. Aunque claro está, no debe olvidarse que al hacerse estas interconexiones disciplinarias desde los estudios literarios el centro sigue siendo el discurso de la obra de ficción misma, pues finalmente es el corpus con el cual se trabaja⁷.

⁵ Nietzsche diría “la teoría ha muerto”; Lacan: “la teoría no existe”; si recordamos su controversial y muchas veces malinterpretada afirmación: “La mujer no existe”.

⁶ “Estas teorías fomentan una representación global y un cambio de frente de todas las formas de discurso como parte de una política cultural radical, en la cual ‘lo literario’ puede ser simplemente una forma más o menos importante de representación” (Selden 20).

⁷ Los estudios culturales no utilizan una teoría *per se*, trabajan en conjunto con teorías y conceptos de distintas disciplinas del área de las humanidades o las ciencias sociales, según sea el caso, y los refuncionalizan con el objetivo de hablar de manifestaciones culturales ubicadas en una coyuntura. Stuart Hall siempre dejó en claro esto, él jamás habló de una teoría unívoca de los estudios culturales. Antes bien, se debía ubicar el estudio en el campo del saber al cual perteneciera la cuestión a tratar: “We had to respect and engage with the paradigms

¿Pero cuál es la razón de estudiar la literatura a partir del género? Si bien la literatura es una construcción artística y su naturaleza se sujeta en principio a una configuración textual; como obra de arte y como texto, la literatura es un espacio de representación y de significación. Es una práctica social. Como representación, la literatura, a través del discurso y de las acciones que representa, alude directa o indirectamente a temas que abordan la condición humana. Bajtín decía, por ejemplo, que los diálogos expresados en una novela representaban un fenómeno más extenso, pues éstos penetran “todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado” (*Problemas* 67). Es decir, pese a que la literatura no es una réplica de la realidad, como producto cultural uno puede reconocer en ella elementos de la realidad misma, como sentimientos, valores, roles sociales, formas de organización, etcétera. Y dentro de estos elementos, el género también está presente en la literatura como un componente de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos. Uno puede observar esto, ya sea en la interacción entre los personajes de los mundos creados por los autores, como en la producción de la obra, e incluso en la recepción de la misma.

Ahora bien, quisiéramos señalar qué es lo que ocurre con el género y la literatura en el caso particular de México. Si bien no puede hablarse de que hay una apertura total a estudiar la literatura a partir del género, sí puede observarse el empeño de las cada vez más universidades e instituciones que tienen el propósito reconocer, que esta perspectiva puede ser de gran ayuda para hacer nuevas interpretaciones del discurso literario⁸. Las temáticas

and traditions of knowledge and of empirical and concrete work in each of these disciplinary areas in order to construct what we called cultural studies or cultural theory” (16).

⁸ Dentro de estas labores tan valiosas podemos mencionar, por ejemplo: el PIEM, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México; el PUEG, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM; el Centro de Investigación en Estudios de Género y Equidad de la Universidad Autónoma del Estado de México; el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara; el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Colima; el Centro de Estudios de Género de la Universidad Veracruzana; el Instituto de Liderazgo Simone de Beauvoir; el Centro de Estudios de Género de la Universidad Benemérita de Puebla, que dentro de sus líneas de investigación incluyen la literatura. Debe mencionarse también la labor del CEIICH, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, que al realizar investigaciones interdisciplinarias entre las ciencias y las humanidades, la mayoría de estos programas le dedica especial atención al género en relación con la literatura. Instituciones o universidades que ofrecen posgrados o cursos relacionados con el género: el PIEM ofrece la Maestría en Estudios de Género; el curso de verano “Debates Contemporáneos en los Estudios de Género” del PIEM; la UAM Xochimilco ofrece la Maestría en Estudios de la Mujer; la Maestría en Estudios del Discurso de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo tiene la literatura de perspectiva de género como una de sus líneas de investigación; la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de Género de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; el seminario “Estudios

más sobresalientes de los estudios literarios con perspectiva de género en México, según Castro Ricalde, son: la identidad femenina, que casi siempre se aborda mediante el análisis del cuerpo y la escritura; la subordinación de la mujer, sus representaciones y estereotipos; los procesos que dan un rango limitado de las imágenes femeninas, haciendo énfasis en cómo el poder permea dichas relaciones; la relectura de escritoras canónicas, visibilización de escritoras poco conocidas y estudios de escritoras a través de ángulos distintos a los acostumbrados en la academia; configuración de imágenes y representaciones de la mujer a través de los textos literarios; contrastes entre lo masculino y lo femenino; masculinidades; identidades fluctuantes; redefinición de los papeles tradicionales de género; y trabajos basados en teorías queer (18-19).

A manera de conclusión

Consideramos que el vértice que permite las interconexiones, específicamente entre los estudios culturales, los de género y los literarios, tiene que ver con que los tres comparten una misma búsqueda: la significación y el sentido de realidades vividas. Es a partir de esta conexión que se traza un vértice que hace posible las construcciones de sentidos, sustentadas en un marco más amplio e incluyente de teorías, conceptos y metodologías.

Consideramos también que es positivo para todas las disciplinas ser más flexibles con respecto al hecho de que puedan trabajar en conjunto con otras; pero no en aras de, como alguna vez manifestó Jameson, “una celebración posmoderna del desdibujamiento de las fronteras” (91), o de eliminar por completo la cientificidad y la formalidad de las disciplinas, sino probando alternativas que puedan brindarnos resultados pertinentes.

Por último, queremos hacer énfasis que en el caso de Latinoamérica y en especial de México, hay mucho por hacer con respecto a los estudios culturales, en el sentido de que,

de género” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tlaxcala. Coloquios o congresos de género: el “Congreso Nacional de Estudios de Género en Humanidades: Historia, Antropología, Filosofía, Literatura y Lingüística” de la Universidad Autónoma de Tlaxcala; el “Coloquio de Investigaciones sobre Mujeres y Perspectiva de Género” de la Universidad Autónoma de Zacatecas; el “Coloquio Latinoamericano de Estudios de Género” de El colegio de Estudios Latinoamericanos y el PUEG; el “Encuentro Intrainstitucional de Estudios de Género” de la Universidad Veracruzana; el “Congreso de Estudios de Género en el Norte de México”, que organizan la UACJ, la UABC, y otras escuelas e instituciones.

Memorias del Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana

como estos estudios surgieron en otro país y en otro contexto, quizá debamos seriamente replantearnos el objeto de dichos estudios situándolos en nuestro presente y en nuestra realidad. Esto no significa que nos limitemos a analizar lo propiamente mexicano o latinoamericano, de ninguna manera, sino que reubiquemos los estudios culturales desde una mirada propia y atendiendo a lo inmediato. Creemos que todavía hay un largo camino por delante y que lo ideal es seguir trabajando en ello.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.
- Bal, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3 (2006): 28-77.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. México: Paidós, 2000.
- Castro Ricalde, Maricruz. “El género, la literatura y los estudios culturales en México”. *Época II* 18.35 (2012): 9-29.
- Domenella, Ana Rosa. “De los estudios de género a la teoría *queer*: un trayecto entre cuerpos sexuados y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana”. *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo xx*. Coord. Adriana Sáñez Valdez. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Universidad de Guadalajara / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011. 27-42.
- Grossberg, Lawrence. “Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios culturales y la práctica del contextualismo”. *Tabula Rasa* 5 (2006): 45-65.
- Hall, Stuart. “The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities”. *The Humanities as Social Technology* 53 (1990): 11-23.
- Jameson, Fredrich y Slavoj Zizek. *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introd. Eduardo Grüner. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Lamas, Martha. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”. *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. México: Taurus, 2001. 85-127. Web. <[http:// cdd.emakumeak.org/ficheros/ 0000/ 0585/ 11202105. pdf](http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0585/11202105.pdf)>.

- Mattelart, Armand y Érik Neveu. *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Mattelart, Armand y Michele Mattelart. *Historia de las Teorías de la Comunicación*. México: Paidós, 2003.
- Scott, Joan W. “El género una categoría útil para el análisis histórico”. *El género. La construcción de la diferencia sexual*. Comp. M. Lamas. México: PUEG, 1996. 265-302.
- Selden, et al. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2001.

OCTAVIO PAZ Y EL AUTOMATISMO POÉTICO. ALGUNAS NOTAS

POR

ALFONSO RENÉ GUTIÉRREZ

Universidad Autónoma de Baja California

El elemento de lo incondicionado, componente sustantivo de la poesía de Octavio Paz, se manifiesta en ella como pleno automatismo con el célebre poema *Piedra de sol*. El éxito de esta experiencia fue algo nuevo para Paz, que si bien había ensayado previamente la escritura automática, la había abandonado al poco tiempo, insatisfecho de sus resultados.

Paz practica el automatismo durante su primera estancia en París, en la que convive como es bien conocido con los surrealistas. Es oportuno recordar que ya antes de salir de México, él había transitado del rechazo del surrealismo (Paz, “Antevíspera” 108) a su valoración positiva, en la que mantiene, con todo, una distancia frente a la escritura automática.¹ La misma distancia —no obstante la indicada práctica— mantendrá en ese periodo parisino (Paz, “La casa” 24), que será el de su aceptación más entusiasta del movimiento. Al cabo de unos años se reencuentra con Benjamin Péret, con quien en México —habiéndolo conocido desde el Congreso antifascista de Valencia— había hecho amistad; Péret le presentará a André Breton, un encuentro que Paz había esperado largamente: “mi contacto con André Breton, Benjamin Péret y otros amigos”, señaló, “coincidencia apasionada en ciertos puntos esenciales no sólo del arte sino de la vida, me afectó profundamente y cambió mi manera de ver lo que llaman la escritura poética” (*Cartas* 63).

¹ Aun cuando en el ensayo que marca esta valoración nueva, “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), Paz acepta puntualmente los principales supuestos surrealistas, en él no hace mención alguna de la escritura automática. De “haber adoptado en esos años la estética” del surrealismo, observará después sobre su generación, “probablemente habríamos modificado la doctrina atenuando o renunciando al automatismo y reintroduciendo el asunto en el poema, como yo mismo, más tarde, intenté hacerlo” (“Antevíspera” 107).

Breton lo habría precavido de lo que él mismo solía indicar como prejuicios en relación con la escritura automática, ese “descubrimiento inicial”, había explicado, tras el que el surrealismo “puede enorgullecerse de haber descubierto y de haber hecho practicables otros muchos caminos que conducen a lo desconocido” (*¿Qué es...?* 21, 54). De tal “proselitismo” estético y de la exacta idea bretoniana de esa escritura —idea que desde temprano contempló la intervención relativa de lo consciente (Breton, *Manifiesto* 26)— es ejemplo la siguiente anécdota, que relata el mismo Paz: poco después de que conoce él a Breton, éste lo invita a participar en la *Almanaque surrealista del medio siglo*, para el que entre otros textos, le da “Mariposa de obsidiana”. Luego de leer el poema detenidamente, Breton le señala “una línea que le parecía una caída”, que Paz suprime al comprobar lo exacto de la observación: “Él se quedó encantado y yo confundido. Le pregunté: ¿Y la escritura automática? Alzó la cabeza leonina y me respondió sin inmutarse: ‘esa línea fue una intervención de la prosa periodística...’” (Mac Adam 351).

Con todo, Paz toma la distancia ya indicada frente a esa premisa capital del movimiento, así como ante otros aspectos del mismo, algo que observó la crítica desde sus escritos tempranos sobre el tema (Stanton, *El río* 350-381). Pronto abandona la práctica de “textos ‘automáticos’”, los que “nunca publiqué porque no me parecieron bastante ‘automáticos’”, indica; éstos quizá formaban la “serie de pequeños poemas en prosa”, que entre otros textos de influencia surrealista afirma haber escrito en esa época, poemas que “nunca publiqué” (*Cartas* 63; Campos 13). Luego de salir de Francia y poco después del reconocimiento que Breton hace de él públicamente —“el poeta de lengua española que me conmueve más es Octavio Paz” (*El surrealismo* 295)—, Paz declarará en una entrevista que había de publicarse en México y Buenos Aires: “para mí, la inspiración no puede ser reducida, ni en la teoría ni en la práctica, al mero dictado del inconsciente, ni la creación poética a una especie de estado pasivo” (Vernengo 169)². A su regreso a México, en la conferencia “Estrella de tres puntas: el surrealismo”, que lee en 1954, precisaría lo que en *El arco y la lira* sostendrá sobre la escritura automática:

² Vernengo, indica Anthony Stanton, entrevista a Paz *perplejo* ante el hecho de que Breton lo tuviera como escritor surrealista (*El río* 347). Cf. Stanton, “Genealogía” 114-115 (en adelante, todas las referencias a Stanton corresponderán a esta obra); Mac Adam 350-351. Breton hace la declaración citada en una de sus entrevistas radiofónicas (*El surrealismo* 295).

Como experiencia me parece irrealizable, al menos en forma absoluta. Y más que método la considero una meta: no es un procedimiento para llegar a un estado de inocencia. Ahora bien, si alcanzamos esa inocencia —si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo— ¿a qué escribir? El estado a que aspira la «escritura automática» excluye toda escritura. (“El surrealismo” 142-143; cf. *El arco* 247-248)

La posición de Paz en este punto respondía en gran parte al sentimiento urgente de insertar la historia en el poema, algo que la poética surrealista, señalará más tarde, tanto por su automatismo como por su doble herencia cubista y simbolista había impedido: “Yo no hubiera podido escribir *Blanco*, *Viento entero* o aun *Piedra de sol* con el método de la escritura automática, aunque en esos poemas hay onirismo y automatismo. No, mi concepción del poema, especialmente del poema extenso, está más cerca de la de los poetas norteamericanos” (Guibert 428). Había empezado a tomar conciencia de tal necesidad cuando, “con ojos distintos a los de la época de Taller” revaloriza la poesía surrealista y —“en el otro extremo”— la de T. S. Eliot y Ezra Pound (“Antevíspera” 109). Paz reconocerá cumplida esa exigencia en su obra de plena madurez, *La estación violenta*. Mas es preciso señalar que en su conferencia sobre el surrealismo, él admitía que así fuese “en forma aislada, discontinua y fragmentaria”, la escritura automática podía dar “ciertas revelaciones preciosas sobre el funcionamiento del lenguaje y del pensamiento”: “En este sentido quizá Breton tenga razón en insistir en que, a pesar de todo, es uno de los métodos más seguros ‘para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales’” (*Ibid.*).

Poco tiempo después comprobaría Paz esta suposición con *Piedra de sol*, un poema para el que “no tenía plan”, según aseguró, cuando empezó a escribirlo, habiendo surgido como *un alto surtidor* de automatismo deslumbrante: “no sabía lo que quería escribir, y en este sentido, ‘Piedra de sol’ se inició como un automatismo. Las primeras estrofas las escribía como si, literalmente, alguien me las dictase” (*Itinerario poético* 97). Indicó que “los seis o siete primeros versos los oí dentro de mí, precisamente en endecasílabos, un mediodía de 1957, cuando iba en un taxi por la Avenida Insurgentes. Esos versos *querían ser* aunque de momento no sabía que era exactamente lo que querían” (*Cartas* 64). Como en variaciones de la idea surrealista de *dictado mágico*, reiteradamente testimoniará: “cuando empecé a escribir el poema, no sabía adónde iba. Lo he contado ya pero tengo que repetirlo: los primeros versos

fueron dictados, literalmente dictados. Escribí esas líneas en un estado casi sonámbulo” (Stanton 120). Y más aún: “los primeros treinta versos los escribí, literalmente, como si alguien, silenciosamente, me los dictase. Estaba sorprendido de la fluidez con que, uno tras otro, surgían los endecasílabos. Venían de muy lejos y de muy cerca, de mi caja torácica” (Mac Adam 346). *Dictado* tiene aquí un sentido alegórico, desde luego, tal como el término *mágico* lo tiene en relación con el dictado del surrealismo. La inspiración es, así, “algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos”, escribe Paz (*El arco* 179). Por otra parte, el que esos versos *literalmente dictados* lo hayan sido *silenciosamente*, corrobora lo que observó Breton sobre “la *ausencia de sonido*, como tal, que caracteriza el ‘habla interior’” o “automatismo verbo-auditivo”, lo cual coincidía a su vez, con lo que el propio Breton, citando a Frederic Myers señaló sobre la cualidad silente de la “audición interna”— si bien no con la idea general que de esa clase de audición se hacía éste: “la cuestión de la externalidad de la ‘voz’”, afirma Breton en referencia a Myers, “no podría siquiera ser planteada” (“The Automatic” 134-135, 143, 146 [yo traduzco]). No otra cosa admite Paz en su reflexión sobre la inspiración poética, que “es algo que se da en el hombre, se confunde con su ser mismo y sólo puede explicarse por el hombre. Tal es el punto de partida del *Primer Manifiesto*” (*El arco* 173). Un misterio más fue, en *Piedra de sol*, la medida de las líneas, que “fluían sin esfuerzo” en su comienzo: “lo más extraño es que los endecasílabos brotaban naturalmente y que la sintaxis y aun la lógica eran relativamente normales”, algo que Paz también reiterará: “no busqué esa forma: las frases manaban espontáneamente en versos de once sílabas sin rima. Así escribí unos treinta o cuarenta versos” (*Itinerario poético ibid.*; Stanton *ibid.*). Un comentario análogo lo hará sobre “Carta de creencia”: “El poema se fue haciendo y, al hacerse, encontró su forma. A veces, escogemos una forma; otras, la forma nos escoge. En este caso la forma creció espontáneamente a medida que escribía” (Ulacia 138).

En *El arco y la lira* había hablado Paz del “manar de las frases” que la hipnosis, el sueño, el delirio y otros “estados de relajación de la conciencia” favorecen (52). Una ilustración exacta de este último estado —entendido en el tradicional sentido de posesión por la inspiración poética— es sin duda la experiencia antes descrita. Ahora bien, ¿cuál fue la causa de que el automatismo se manifestara de una forma que causó el asombro del poeta

—“me asombré pues aquellos versos me parecieron hermosos” (Stanton *ibid.*)—; de que lo que él describía como la *finalidad* del surrealismo en la conferencia ya indicada —“en ese momento paradisíaco, por primera y única vez, un instante y para siempre, somos de verdad” (140)—, lo recreara, ahora, de modo maestro —“para mí, es lo mejor que he escrito” (*Jardines* 116)— mediante la *operación* que precisamente descalificaba allí, la del propio automatismo? ¿Qué ha ocurrido? Una respuesta posible a esta pregunta o algunos elementos para dar con ella, quizá se hallen en ciertos textos de Paz posteriores a *Piedra de sol*. En su ensayo “Conocimiento, drogas, inspiración”, luego de señalar la naturaleza común de experimento que poseen la poesía moderna y la ciencia, y de poner como ejemplo a Baudelaire de la relación del conocimiento y las drogas, Paz ilustra los lazos entre las propias drogas y la inspiración con una cita de Coleridge, del prefacio al *Kubla Khan*: “las imágenes se alzaron como cosas y paralelamente se produjeron al mismo tiempo las correspondientes expresiones, sin ninguna conciencia o sensación de esfuerzo” (82 [yo traduzco]). Relaciona allí la idea de la inmanencia de la inspiración —por la que el poeta actual, a diferencia del de la antigüedad como había indicado en *El arco y la lira*, “declara que habla en nombre propio: sus visiones las saca de sí mismo”— con el uso moderno de sustancias psicotrópicas:

No deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincida con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética. El demonio familiar, la musa o el espíritu divino ceden el sitio al láudano, al opio, al hachís y, más recientemente, a dos drogas mexicanas: el peyote (mezcalina) y los hongos alucinógenos. (81)

No sería remoto que de modo más o menos diferido, el *manar* espontáneo de las frases mencionado arriba —en ciertos estados de relajación de la conciencia— lo hubieran detonado, al iniciar *Piedra de sol* experiencias análogas a las que Paz, con expresiones similares a las de este poema observa en Henri Michaux, como aquéllas donde se refiere a la visión en la que “el ser se abrió” en las *exploraciones* que éste hizo de la mezcalina —semejante a la visión que en el poema se presenta tras la invocación: “puerta del ser, abre tu ser...”—, o a la mirada que en esas mismas experiencias, “se desliza infinitamente sin encontrar nada sino su mirada” (“Henri” 86), entre “luchas, terrores, exaltaciones, pánicos, delicias”; o bien al *torrente* de rostros y formas, “todo cayendo, avanzando, ascendiendo,

desapareciendo, reapareciendo”; o a esa ocasión en que, luego de entrevisiones innúmeras de “ríos que se anudan, infinitas bifurcaciones, meandros” —como los del *Kubla Khan* y del también opiáceo, baudelaireano “Sueño parisino”— y tras una *devastadora* experiencia en la que “sólo quedó en pie lo esencial” —“aquello que, por ser infinitamente débil, es infinitamente fuerte”—, tuvo lugar, gracias a una facultad misteriosa la indicada epifanía del ser: “¿Cómo se llama —se pregunta Paz— esa facultad?”

¿Se trata de una facultad, de un poder o, más bien, de la ausencia de poder, del total desamparo del hombre? Me inclino por lo segundo. Ese desamparo es nuestra fuerza. En el momento último, cuando ya nada queda en nosotros —pérdida del yo, pérdida de la identidad— se opera la fusión con algo ajeno y que, sin embargo, es nuestro, lo único en verdad nuestro. El hueco, el agujero que somos se llena hasta rebasar, hasta volverse fuente. En la extrema sequía brota el agua.³ (86, 87-88)

En *El arco y la lira* es revelado este desamparo por la experiencia poética: “el surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema”, condición de desnudez y orfandad en que somos arrojados al momento de nacer (143-144, 148), lo que no sólo en el individuo mas también en el plano sociocultural determina la visión del mundo, como Paz lo había ya postulado en *El laberinto de la soledad*. Años después relataría la propia experiencia de oquedad y desarraigo que padeció de pequeño; una sensación que “no se ha borrado ni se borrará”: “no es una herida, es un hueco. Cuando pienso en mí, lo toco; al palparme, lo palpo. Ajeno siempre y siempre presente, nunca me deja, presencia sin cuerpo, mudo, invisible, perpetuo testigo de mi vida”. Teólogos, filósofos y psicólogos, señala, han tratado ampliamente de esa experiencia que “es el origen de la sed de totalidad y participación que todos padecemos desde nuestro nacimiento” (“Cómo y por qué” 15, 18). Observa que las causas diversas del moderno uso de las drogas “pueden resumirse en una: el desamparo espiritual, muchas veces también material” al que la sociedad contemporánea nos condena:

³ Este texto es el prólogo que Paz escribe al libro de Michaux *Miserable milagro*. Guillermo Sheridan se pregunta por la posibilidad de que Paz haya “comulgado” con mezcalina y hongos, y sobre este prólogo comenta: “Su introducción a *Misérable miracle* [...] es intrigante...” (*El Minutario* 02/12/2014).

El desamparo provoca una necesidad: ¿cuál es la índole de esa necesidad, cómo se llama? Nace de una carencia y tiene muchos nombres. Se manifiesta a veces como una sed de reposo y de olvido, otras como una sed de ir más allá de nuestras vidas mezquinas y tocar lo que nos prometen los cuentos y las mitologías. Es un ansia de salir de nosotros mismos para encontrar ¿qué? Nadie lo sabe exactamente. Sabemos, sí, que esa angustia es sed de felicidad, sed de bienestar. (“Excursiones” 22, 23)

No sería, entonces, improbable dados estos indicios, el que Paz haya experimentado con sustancias psicodélicas en virtud de una imbricación de razones estéticas y existenciales, al lado de su interés puramente intelectual: “El estudio de las sustancias psicodélicas comprende muchas disciplinas, de la botánica y la química a la historia de la literatura y de las religiones. Esto último, las experiencias poéticas y las religiosas, fue lo que me atrajo” (*Ibid.* 24). Ciertas precisiones que hace sobre los efectos de esas sustancias, en sus primeros textos sobre el tema, quizá sean indicios de que esos mismos comentarios no son meramente librescos. Al indicar lo que Aldous Huxley observa sobre los comunes elementos del mito universal del paraíso y de la visión inducida por la mezcalina —como el verdor y la feracidad, el jardín encantado con la pareja original en el centro, una luz “que no viene de ninguna parte”, lo que recuerda la peculiar luminosidad del inicio de *Piedra de sol* y sus “corredores de un otoño diáfano”—, sugiere la consideración de uno más, de presencia memorable también en su poema: “Yo agregaría otra presencia no menos significativa: el agua, arquetipo del paraíso prenatal, imagen del regreso a la edad primera, símbolo de la mujer y de sus poderes” (“Paraísos” 96). En este sentido hablará del mítico jardín de “la unidad primordial” —“es uno de los mitos más antiguos y aparece en todas las civilizaciones”— como del “espacio de la revelación”: “En el paraíso el agua habla y conversa con el árbol, con el viento [...] todo se comunica, todo es transparente” (Peralta 169), lo que se diría un correlato del inicio de *Piedra de sol*. Huxley, indica Paz también, “subraya que las visiones individuales corresponden casi siempre a ciertos arquetipos colectivos”. Coincide con Gordon Wasson en su descripción de los efectos del hongo visionario —“grandes paisajes fluviales, árboles, espesura verde y rojiza [...] largos ríos, el viento, el latido del sol”, donde “a veces, al borde del agua centelleante, surge una mujer”— y, como éste, señala la experiencia alterna del *paisaje de la condenación*, de los *infiernos circulares*: “Peso, opresión, asfixia: infiernos. No

podemos salir de nosotros mismos, no podemos dejar de ser lo que somos, no podemos cambiar. Infierno: *petrificación*. La imagen celeste es visión de libertad: levitación, *disolución del yo*. La luz frente a la piedra.” (“Paraísos” 96-97). Nuevamente, todos esos elementos se hallan en *Piedra de sol*, con el triunfo final de la luz que preserva la conciencia del sujeto, del petrificante, eterno retorno de lo mismo. Desde luego, estas experiencias no las considera Paz iguales para todos: “la intervención de la psique individual es decisiva” (“Gracia” 92). En el esquema arquetípico, su percepción de la temporalidad es a veces similar a la que señala en Baudelaire —“el tiempo se detiene, sin dejar de fluir, como una fuente que cae interminablemente sobre sí misma, de modo que ascenso y caída se funden en un solo movimiento” (“Conocimiento” 83)—, como en las afamadas imágenes del *sauce de cristal*, el *chopo de agua*, de antecedentes tan remotos como lo es su juvenil variación del tópico de la figura en cenizas desatada: “Inmóvil en la luz, pero danzante...” (*Libertad* 14).

Como elemento que creemos pertinente para una respuesta a la pregunta que planteamos más arriba, nos parece oportuno el considerar también que, en el momento en que *Piedra de sol* se redacta, la noticia de las sustancias psicotrópicas comienza a difundirse en gran escala con la publicación de las obras de Huxley sobre el tema —*Las puertas de la percepción* (1954) y *Cielo e infierno* (1956)—, suceso que indujo a muchos intelectuales y artistas al conocimiento, o para usar el término paciano, experimento de las mismas. Considérese otro poema que Paz escribe por entonces, “El cántaro roto” (1955) en el que se adivina un estado perceptivo —si no una expresiva inmediatez— de íntimo parentesco con el del poema que le seguirá, *Piedra de sol*⁴:

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y llama nace
 bajo la frente del que sueña:
 soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren astros como
 granadas,
 tornasol solitario, ojo de oro girando en el centro de una explanada
 calcinada,
 bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y respuestas y ondas,

⁴ “Empecé a escribir este poema [*Piedra de sol*] a principios de 1956” (Paz, *Itinerario poético* 97).

diálogo de transparencias

A las visiones nocturnas sigue la escena de un poblado casi fantasma, dilatados los sentidos en el silencio absoluto: “No cantaba el grillo, / había un vago olor a cal y semillas quemadas, / las calles del poblado eran arroyos secos / y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien hubiese gritado: ¿quién vive?” (*Libertad* 213-214)⁵. En cuanto al propio *Piedra de sol*, no es exagerado suponer luego de una lectura aun somera del mismo, que no sólo su inicio abona a lo antes sugerido sobre lo que detonó, acaso, su escritura; el siguiente pasaje vuelve innecesario, en su elocuencia, abundar en la verificación de aquella sugerencia:

¿caminé por la noche de Oaxaca,
inmensa y verdinegra como un árbol,
y al llegar a mi cuarto —siempre un cuarto—
no me reconocieron los espejos?

Versos con los que, diríase, podría rematar la bitácora de “En Uxmal”, poema también de 1955, donde la alterada percepción se manifiesta en la presencia ubicua del movimiento en la quietud: “el muro al sol respira, vibra, ondula”; “reposa y danza el sol de piedra”; “se ha detenido un pájaro en el aire”; “despiertan las columnas / y, sin moverse, bailan” (*Libertad* 224, 141, 142).

Para los *espíritus religiosos* y aun para el sentido moral al uso, escribió Paz, es *repugnante* la idea de que la droga sea dadora de la visión divina “o, por lo menos, de cierta paz espiritual” (“Conocimiento” 83), una actitud semejante a la “miopía del especialista”, a los prejuicios del antropólogo mexicano que se enfrenta, comenta él mismo, a las culturas “de la faz secreta, nocturna” de nuestro país: “prejuicios cientistas que, por lo demás, no comparten sus colegas de otras partes”; una actitud que Paz ataca sin reservas:

El uso de los alucinógenos puede equipararse a las prácticas ascéticas: son medios predominantemente físicos y fisiológicos para provocar la iluminación espiritual. En la esfera de la imaginación son el equivalente de lo que son el ascetismo para los

⁵ Es sin duda a este paisaje humano —ya que el natural, había afirmado, “me impresionó” (*Itinerario poético ibid.*)— al que Paz se refiere cuando declaró: “Ese paisaje desolado me produjo tristeza y desesperación [...] la prensa conservadora me acusó de haber escrito un poema comunista” (Stanton 119).

sentidos y los ejercicios de meditación para el entendimiento. (“La mirada” 121, 124, 126)⁶

Esta observación podría extenderse a lo que el mismo Paz indica, en el terreno de lo literario, sobre los prejuicios de la crítica en relación con “la influencia de la tradición ocultista”: “Aunque no la ignora, nuestra crítica apenas sí se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto” (*Los hijos* 134). La misma observación puede extenderse, en fin, a lo que señala sobre la relación de las drogas y la visión poética: ciertos espíritus se escandalizarán, sin duda, ante la sugerencia de que él haya forzado con alucinógenos las puertas de la percepción.

Bibliografía

- Breton, André. *Manifiesto del Surrealismo. Manifiestos del Surrealismo*. Trad. Andrés Bosch. 3ª ed. Barcelona: Labor, 1980.
- _____. “The Automatic Message”. Trad. Guy Ducornet. *What is surrealism? Selected Writings*. Book 2. Ed. Franklin Rosemont. New York: Pathfinder, 2006.
- _____. *¿Qué es el surrealismo?* Trad. Paul Châtenois. Madrid: Casimiro, 2013.
- _____. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Trad. Jordi Marfà. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Campos, Marco Antonio. “Con Octavio Paz”. *De viva voz (entrevistas con escritores)*. Puebla: Premià, 1986.
- Guibert, Rita. “Octavio Paz”. 1974. Octavio Paz. *Miscelánea III. Entrevistas*. 2ª ed. México: FCE, 2003. Tomo 15 de *Obras Completas*. 15 tomos.
- Mac Adam, Alfred. “Tiempos, lugares, encuentros”. 1991. Trad. Guillermo Sheridan. Octavio Paz. *Miscelánea III. Entrevistas*. 2ª ed. México: FCE, 2003. Tomo 15 de *Obras Completas*. 15 tomos.

⁶ “Apenas si debo añadir que, para ser eficaz, el empleo de las sustancias alucinógenas ha de insertarse en una visión del mundo y del trasmundo, una escatología, una teología y un ritual. Las drogas son parte de una disciplina física y espiritual, como las prácticas ascéticas” (126-127).

- Paz, Octavio. "Poesía de soledad y poesía de comunión". 1943. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____. "El surrealismo". 1954. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____. *El arco y la lira*. México: FCE, 1973.
- _____. "Conocimiento, drogas, inspiración". 1960-1962. *Corriente alterna*. 6ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- _____. "Paraísos". 1960-1962. *Corriente alterna*. 6ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- _____. "Gracia, ascetismo, méritos". 1960-1962. *Corriente alterna*. 6ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- _____. "Henri Michaux". 1960-1962. *Corriente alterna*. 6ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- _____. *Libertad bajo palabra*. 2ª ed. México: FCE, 1968.
- _____. "La mirada anterior". 1973. *In/Mediaciones*. México: Seix Barral, 1980.
- _____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- _____. *Itinerario poético: Seis conferencias inéditas. Colegio Nacional de México, 1975*. Pról. Alberto Ruy Sánchez. Girona: Atalanta, 2014.
- _____. "Antevíspera: Taller (1938-1941)". 1983. *Sombras de obras*. México: Seix Barral / Planeta, 1984.
- _____. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. México: FCE, 2008.
- _____. "La casa de la presencia". 1991. *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. México: FCE, 1999. Tomo 1 de *Obras Completas*. 15 tomos.
- _____. "Excursiones e incursiones". 1991. *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. México: FCE, 1995. Tomo 2 de *Obras Completas*. 15 tomos.
- _____. "Cómo y por qué escribí 'El laberinto de la soledad'". 1992. *Itinerario*. México: FCE, 2003.
- _____. *Jardines errantes. Cartas a J. C. Lambert 1952-1992; Liminar de J. C. Lambert*. México: Seix Barral / Planeta, 2008.
- Peralta, Braulio. *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*. México: Hoja Casa Editorial, 1996.
- Sheridan, Guillermo. "El Minutario". *Blog de la revista Letras Libres* 17 Septiembre 2015.

- Stanton, Anthony. “Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra”. 1988. Octavio Paz. *Miscelánea III. Entrevistas*. 2ª ed. México: FCE, 2003. Tomo 15 de *Obras Completas*. 15 tomos.
- _____. *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: COLMEX / FCE, 2015.
- Ulacia, Manuel. “Poesía, pintura, música, etcétera”. 1989. Octavio Paz. *Miscelánea III. Entrevistas*. 2ª ed. México: FCE, 2003. Tomo 15 de *Obras Completas*. 15 tomos.
- Vernengo, Roberto. “Una entrevista con Octavio Paz”. 1953. Octavio Paz. *Miscelánea III. Entrevistas*. 2ª ed. México: FCE, 2003. Tomo 15 de *Obras Completas*. 15 tomos.

CULTURA POPULAR, GROTESCO Y CARNAVAL EN *EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN EL DESIERTO DE SONORA*, DE MIGUEL MÉNDEZ

POR

NORA DANIRA LÓPEZ TORRES¹

El Colegio de San Luis

Señores, aquí entre Caborca y Punta Peñasco,
en medio de estos eriales donde no hay
frondas que cubran este enorme incendio
que nos abrasa, descansaremos.

MIGUEL MÉNDEZ

El circo que se perdió...

Con estas breves líneas citadas en el epígrafe da inicio la última novela de Miguel Méndez², *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), y en ellas sintetiza magníficamente la estética de las imágenes y la visión del mundo ambivalentes que predominan a lo largo de la narración. Se trata de la antigua visión de la risa festiva ambivalente —donde los opuestos

¹ Contacto: nlopez@colsan.edu.mx.

² La obra de Miguel Méndez abarca una diversidad de géneros entre los que se encuentra la poesía, cuento, novela, crónica, ensayo y autobiografía novelada. A finales de la década de los sesenta ven la luz sus primeras publicaciones, dos fragmentos de prosa poética, “Tata Casehua” y “Taller de imágenes”, publicados en una selección de literatura México-Americana titulada *El Espejo*; es en la siguiente década, en los setenta, cuando aparecen sus primeros libros, *Peregrinos de Aztlán* (1974, novela) y *Criaderos humanos (épica de los desamparados)* y *sahuaros* (1975, poesía), ambas en la Editorial Peregrinos, fundada por el propio autor. A éstos les siguen, a finales de los setenta, *Cuentos para niños traviesos* (1979) y *Tata Casehua y otros cuentos* (1980), publicados por Editorial Justa. Durante la década de los ochenta, el autor publica *El sueño de Santa María de las Piedras* (1986, novela), *De la vida y del folclor de la frontera* (1986, ensayos) y *Cuentos y ensayos para reír y aprender* (1988); en los noventa, ya para cerrar el siglo y el milenio, llegan *Que no mueran los sueños* (1991, cuentos), *Los muertos también cuentan* (1992, novela), *Río Santa Cruz* (1997) y *Entre letras y ladrillos: autobiografía novelada* (1996, autobiografía). En 2002, para inaugurar el nuevo milenio, publica *Afina tu vocación literaria* (2002, ensayo), *Camilo José Cela entre sahuaros y nopaleras* (2002, crónica) y en la editorial del Fondo de Cultura Económica, en su colección Tierra Firme, publica la que sería su última novela: *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002). A lo largo de estas cuatro décadas, que abarcan desde finales de los sesenta hasta principios del dos mil, Miguel Méndez mantiene una constancia en su producción literaria, buena parte traducida al inglés e incluso al portugués.

coexisten en una misma unidad—, que se encuentra en la base de las celebraciones populares tales como el carnaval. Esta risa es la que va a predominar a lo largo de la novela, una risa que mata y resucita a la vez, como se muestra a continuación. Desde el inicio del relato, el desierto se presenta como el espacio predominante que todo lo abrasa, lo aniquila y es, al mismo tiempo, el espacio donde se desplaza el Circo Sonora, donde nace la risa, la carcajada alegre producida por los cirqueros, que proporciona aliento, alegría, felicidad y vida. El desierto es, en la novela, como presagian sus primeras líneas, el espacio que brindará el descanso final a los artistas circenses, las dunas serán la tumba donde finalmente reposarán, pero también, el escenario donde sus más anhelados sueños cobren vida: trascender como artistas circenses, ser reconocidos y famosos. Aunque su trascendencia sólo se logrará mediante el proceso que los lleva a su paulatina degradación y muerte y, de ahí, a su alegre renacimiento a través de la narración de sus historias en la novela. Ya que ésta representa la cristalización de la utopía de los cirqueros, que nace del deseo más profundo de trascender.

La novela narra las aventuras y desventuras de los personajes del Circo Sonora. Quien relata esta historia es un anciano que, desde un momento próximo a la muerte, reconstruye y cuenta sus recuerdos a un joven aprendiz de escritor, al tiempo que, a partir de éstos, escribe una novela que dejará inconclusa para que sea el joven quien la termine. Son prácticamente dos las historias que se tejen en esta novela. La primera, esa que abre el relato, contiene las diferentes narraciones sobre los personajes del circo y su deambular por el desierto de Sonora. La segunda, constantemente intercalada con la primera, presenta el diálogo entre el anciano don Homo y el joven aprendiz, quienes discurren sobre el quehacer del escritor, mientras intercambian diversas historias de la tradición oral rescatadas de entre los pobladores del yermo. Son esas historias de la oralidad las que les permiten a estos dos personajes reconstruir la travesía, extravío y desenlace del Circo Sonora. A partir de este diálogo, y ya avanzado el relato, el lector se entera de que don Homo está escribiendo una novela sobre el Circo Sonora y sus integrantes, y que morirá antes de poder concluirarla. Es entonces cuando pide a su joven aprendiz que sea él quien la concluya y la publique a su muerte. Estas historias son aquéllas que simultáneamente se van presentando de manera intercalada con el diálogo entre el joven y don Homo, y que el lector percibe desde una voz en tercera persona, que corresponde a la

entidad construida, a la limón, por los dos autores de la novela: el anciano que la inaugura y el joven que toma la estafeta y la concluye.

No sólo el espacio del desierto está cargado de un simbolismo ambivalente, como se advirtió desde las primeras líneas, sino también el espacio del circo se carga de una valoración similar pues, al tiempo que es el lugar donde los artistas circenses producen alegría, risa y felicidad, su vida personal constituye más bien, según palabras del narrador, una “novela tragicómica, misteriosa e inexplicable”, ya que cada uno vive sus propias tristezas, tragedias y dramas. El circo es un espacio de la risa y la carcajada alegre; pero también de tristezas, sufrimientos y tragedias que padecen sus personajes; cuya imagen también se configura de manera ambivalente, como el espacio que habitan.

Las historias y los personajes de la novela se ubican en tiempos y espacios que comprende periodos del año que simbolizan un momento de cambio y transformación, que comprende la muerte de lo viejo y el nacimiento de algo nuevo. Por ejemplo, una estación del año que concluye y otra que inicia, el año que termina para dar paso al que principia, un siglo que culmina al tiempo que se inaugura otro. Este tiempo en el umbral entre lo viejo y lo nuevo es precisamente el momento desde donde se narran las historias en la novela:

A estas alturas, 1999, con el milenio dado al traste, achacoso y malherido, más que predispuesto a quedar sepulto en memorias sepultables, amortajado en iniquidades, con la verdadera historia vedada, y la oficial caprichosa, airosa y a flote, resulta pues que muy pocos transmisores de eventos localistas alcanzan a avizorar en retroceso cosas que se dieron medio siglo antes. Sin embargo, de las mil aventuras y peripecias en que se vio embarcado el Circo Sonora brotan tanto anécdotas vividas como imaginadas, todas quizá mezcla de fantasías y realidades. (Méndez, *El circo* 17)

Las historias se narran desde el umbral que representa la agonía del siglo XX y el nacimiento del XXI. En el momento mismo en el que se gesta el nuevo siglo y su llegada aniquilará el antiguo milenio. La empresa narrativa consiste, según advierte el narrador, en rescatar la verdadera historia, esa que nace de las anécdotas de la oralidad, mezcla de ficción y realidad, que la tradición popular mantiene vivas y que dan cuenta del peregrinar de los cirqueros:

en la década de los treinta, por espacio de un lustro, se dio por extraviado el Circo Sonora entre los senderos enarenados del Desierto de Altar. Se dijo entonces que sus integrantes habían muerto ardidados [...] Hubo quienes dijieran que se había dispersado el circo de marras, erosionado por la hambruna que azotaba a los pueblos de la región [...] y, para peor, con los caciques y nuevas autoridades revolucionarias monopolizándolo todo [...] Después de 1942, con el advenimiento del ferrocarril Sonora-Baja California, y unos años más tarde el trazo de caminos pavimentados a través del yermo, salió a flote el runrún de que el Circo Sonora simple y sencillamente se había desplazado de pueblo en pueblo girando en círculos a la buena de Dios, perdido completamente. (Méndez, *El circo* 17)

Como se puede apreciar en la cita anterior, el narrador utiliza expresiones como “se dijo”, “hubo quienes dijieran que”, “salió a flote el runrún de que”, frases que no dejan lugar a duda sobre el origen de las fuentes de las que abreva para reconstruir los avatares y el destino de los cirqueros. Se trata de anécdotas o relatos de la oralidad transmitidos de boca en boca por los pobladores de esas regiones y lo mismo ocurre con el lenguaje del que se vale el narrador para presentar las historias, es un vocabulario tupido de expresiones coloquiales, regionalismos, modismos, etc., que apoyan o dan cierta fidelidad a sus fuentes, pues la voz narrativa comparte su pertenencia a ese mismo espacio.

Un aspecto de la novela que interesa destacar de manera particular es el hecho de que todos los personajes atraviesan procesos de cambio y transformación. Son básicamente tres los momentos que atraviesan los personajes: 1) el primero es el *banquete*, que representa el encuentro del hombre con el mundo, el hombre vence al mundo, lo engulle en vez de ser engullido por éste, es el triunfo de la vida sobre la muerte; 2) el segundo momento abarca la paulatina *degradación* de los personajes hasta su *muerte*; 3) y, el tercero, comprende la alegre *transformación y renacimiento* de los personajes, mediante la recuperación de sus anécdotas, que permiten la recuperación y reconstrucción de la historia del Circo Sonora en la novela.

El primer momento, el del banquete, se presenta al inicio de la novela, cuando los cirqueros se detienen a descansar en medio del desierto y ven acercarse al Poeta Loco, cargando un costal que pronto descubrirán lleno de provisiones. Los cirqueros se espabilan ante la recitación de sus versos, los artistas se animan y hasta aminoran el hambre con el

festín que les ofrece el recién llegado. Entre ambos, cirqueros y poeta, completan los menesteres indispensables para el festín como son la bebida y la comida:

La presencia del peludo los ayudó a divagar el hambre. El hombre Bebeteto, siempre hosco, hincó su mirada huraña sobre el recién arribado, apuntándole hacia el costal. ¡Ah!, ¿quieres saber lo que traigo a espaldas?, ¿qué y para qué?; pues mira, es un costal dentro de otro, más otras bolsas pequeñas dentro de cada cual; ambos embolitorios contienen en mucho la razón de mi vida. Del primero que ahora descubro haré uso de inmediato, pues que nobleza obliga, de ustedes recibo agua, de mi parte pongo yo la comida. Que la fiesta sea del todo digna, hermanos, y podamos soñar ahora para que los caminos rudos de mañana sean sueños trasplantados. (Méndez, *El circo* 11)

Durante la celebración del banquete se anticipa un porvenir mejor, la trascendencia de los artistas circenses mediante la narración de sus historias en la novela, construida a partir de las anécdotas de la cultura popular y de la cultura letrada, con la que dialoga uno de los personajes principales, El Poeta Loco, quien no pierde la oportunidad de alburear a los personajes clásicos de las obras de autores tales como Dostoievski, Borges, Rulfo, Cervantes, Lorca, Dante, Güiraldes, principalmente, con los que imagina dialogar en medio del desierto, como consecuencia de las reiteradas insolaciones que padece. Es este personaje quien describe el contenido de los costales que carga a espaldas y que completan el variado y abundante menú del banquete:

Este bulto, señores y señoritas, contiene víboras de cascabel asadas a las brasas con leña de brazuelos de cíbiris, costillares de sahuaros, troncos de nopalera y demás cactus que el Gran Proveedor sembró en los desiertos. [...] Este otro más grande, vean ustedes, contiene trocitos de pulpa de biznaga: copas de agua en penca, amigos; [...] Coman de estos sopichis, amigos; además de la delicia, contienen mucha energía, azúcar, señores, azúcar. Ahora, a disposición, este último saco repleto de carne de liebre secada al sol. Aquí hay carne de una docena de orejonas, bien comprimida, coman, hermanos, coman a placer. (Méndez, *El circo* 11)

El rol excepcional y universal de las imágenes del comer y el beber en el banquete forma parte, y cito a Mijaíl Bajtín, del “encuentro del hombre con el mundo que se opera en

la boca abierta que tritura, desgarrar y masca” (230). Después del tiempo feliz del banquete, poco a poco empieza la degradación de los personajes al ser descritos de manera grotesca mediante las imágenes características del “ser abierto, el estar inacabado y en interacción con el mundo” (Bajtín 230), hasta la narración de su inminente muerte. En el comer se manifiestan de forma más tangible y concreta estas particularidades: la boca abierta que devora, engulle y tritura al mundo vencido. Otros rasgos característicos son: los ojos desorbitados, los fluidos corporales, las excrecencias, los soplidos y resuellos, lo desbordado del cuerpo, lo que quiere escapar de él. Rasgos, estos últimos, que testimonian una tensión puramente corporal a punto de explotar, expulsar, desbordarse (Bajtín 261).

El narrador enfatiza algunos de estos rasgos en el relato, por ejemplo, la boca abierta y los ojos desorbitados, no sólo en los personajes sino también en los animales: “La Gallina Charro sobrevive en brazos del viejo Canchola envuelta en trapos húmedos, el pico abierto y los ojos de reina idiota” (Méndez, *El circo* 7); el Zenzontle Feo, al ver a la Lore, también muestran ambos su boca abierta: “La vio el Zenzontle y se volvió estatua con la boca abierta, quiso sonreír y ella a su vez correspondió con un gesto al parecer amable, cuando en verdad lo dibujó el miedo [...] Ella no pudo decir perdón, nomás abrió a medias la boca, los ojos se le salían de las cuencas” (Méndez, *El circo* 88-89).

Otro rasgo importante, que marca la degradación de los personajes, es la mezcla de características humanas y animales, por ejemplo: “El arrimado fue apoyando la visión en cada uno de los asoleados. Repasaba su mirar sobre los animales, de los irracionales a los pensantes. Los primeros resollaban fuerte, [...] Los bípedos no sonreían” (Méndez, *El circo* 7). Animales y hombres, igualmente felices, comen durante el banquete, uno al lado del otro, y se describen juntos en ese mismo acto: “Mientras todos comían a dos manos increíblemente felices, sin dejar de lado a los animales, la gallina desvalida daba picotazos a un sopichi, libremente, sin tener que espiar gente para completar su dieta con hebras de mierda y salivazos” (Méndez, *El circo* 12).

La degradación de los personajes se cimienta, precisamente, en estas imágenes grotescas que poco a poco se construyen conforme avanza el relato y que aluden siempre a las zonas bajas del cuerpo, sobre todo, a los órganos sexuales y al trasero. Incluso la palabra

misma resulta ambivalente, los elogios se vuelven insultos y los insultos elogios; como cuando El Poeta Loco responde a una interrogante de La Pachancha de la siguiente manera:

El hombre de escasa frente, cejas boscosas y barba cerradísima fijó sus animalitos visuales sobre la descomunal hembra de quijadas en cuadro, mirada de perra brava, y respondió: Con todo placer, linda y preciosa reina, flor de la montaña en tierras resecas. Se alborotaron todos riendo a discreción, se agitó el oso, rezongó Tecomo, la Gallina Charro cerrados los ojos abría más el pico, Rocinante dormía despatarrado. A la Pachancha le pinchó la burleta, apretó los puños roja de ira y contuvo milagrosamente la chorrera de palabrotas ansiosas de volverse audibles. No obstante, su respuesta fue contundente aunque no verbal. Levantó una pata y se tiró un soberano pedo tan estruendoso que hizo saltar dormido al perro Rocinante. La misma carpa se revolvía a quijada destapada. (Méndez, *El circo* 13)

El carácter que asumen estas degradaciones tiene un valor ambivalente, pues en esta concepción del mundo: “Rebajar consiste [según Bajtín] en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. [...] De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación” (Bajtín 21). La degradación de los personajes se presenta mediante las caídas, los golpes, las lesiones, las enfermedades y, en general, a partir de todo aquello que va deteriorando físicamente y anímicamente a los artistas circenses. Uno de los primeros personajes en recibir golpes es don Lulo Molina, alias el Hombre Víbora, que al poco tiempo de asumir su nuevo papel se gana el estrellato del circo y llena la carpa a reventar:

Fue en una ocasión actuando en Navojoa, el público apretujado hasta las manitas, cuando Lulo pagó con dolor una sobreactuación. Se arrastró haciendo el simulacro que iba a morder a un niño creyéndolo aislado de protectores. Pegar un alarido el chamaco y saltar el abuelo fue una sola cosa. El viejo le pegó con su bastón entre los ojos y las narices a la serpiente con cara de hombre [...] Salió avante el profesionalismo del herido; ahogándose en llanto, gritaba dolorido: Si así me hubiera

pegado mi padre por ser yo un muchacho malcriado y desobediente, jamás le hubiera levantado la mano y sería yo normal. (Méndez, *El circo* 54)

Así crecía la fama del Hombre Víbora hasta toparse un mal día con el Reinaldón, un espectador de dimensiones descomunales, quien tras creerse a pie juntillas la excelente actuación de don Lulo, lo persigue, cuchillo en mano, con la intención de matarlo por haber golpeado a su propio padre: “Para qué decir que de un brinco salió Lulo Molina de su disfraz de Víbora entre el azoro del público. Salvó la muchedumbre dejando una lista hedionda, tras él sonaban las trancadas del Reinaldón. Éste le largó un guadañazo que alcanzó a rasgarle el cuero desde la nuca hasta el comienzo de la cruz” (Méndez, *El circo* 66). El otro personaje que cae mal herido es el Zenzontle Feo, quien entra en una fuerte depresión tras descubrir que la mujer que amaba, la Lore, reina de la Jojoba, se aterroriza y burla de su presencia:

Público respetable, recibamos con un enorme aplauso al grande: ¡el Zenzontle Feo! En cuanto se dio a ver el pájaro cantor, todas las carcajadas fueron una, parecía que el mundo mismo se agarraba la panza para no reventar de risa. Un tanto acostumbrado al tipo de recepción burlesca, [...] avanzó tímidamente [...] De pronto, los ojos de él la descubrieron, delante, cerca, se le iba el aliento, esperanzado aún. Dios Santo, ella también lo veía, pero sobre sus ojos bonitos tenía la mano izquierda, los dedos abiertos para verlo tras ellos a escondidas, la boca entera y aumentada en actitud sarcástica. Al galán feo lo dobló la puñalada ligeramente, no otra cosa le significó la muerte repentina de su más cara ilusión. (Méndez, *El circo* 93)

La expresión “parecía que el mundo mismo se agarraba la panza para no reventar de risa”, alude a imágenes grotescas de fiesta y banquetes, que representan la propensión a la abundancia general, sin carácter egoísta y personal (Bajtín 22). Es el triunfo de la risa sobre la gravedad unilateral, sobre lo serio. Después de estas escenas, los cirqueros se dirigen rumbo a San Luis Río Colorado, el tramo más difícil del desierto, y lo atraviesan precisamente durante la transición de la primavera al verano, en pleno solsticio de verano y con el sol más terrible a cuestas:

Fue en el mes de julio, a mediados. El dicho mes tuvo algún par de días en el que no avanzó, se quedaba atorado, incapaz de romper la muralla de lumbre con la que se

daba de testarazos [...] A la par que ese lento mes de julio, los cirqueros montados en los armatostes cuya razón escrita decía ‘Circo Sonora’ empujaban hacia San Luis Río Colorado. Frente a ellos, los obstáculos a vencer se estiraban doscientos kilómetros [...] De la atmósfera, el fuego requemaba al mismo aire. Los componentes del Circo parecían tizones humeantes. Sólo en los ojos se les llegaba a notar humedad, sus caras ennegrecidas intensamente se habían secado como todo lo que los rodeaba. (Méndez, *El circo* 98)

El solsticio de verano simboliza, según Chevalier, “la puerta de los infiernos” (859); referencia que cobra importancia pues, infierno y purgatorio, son aludidos por el narrador al describir el paso de los cirqueros por este tramo del desierto: “Llegar a San Luis podría darles suerte, los salvaría de hecho de tanta calamidad, sería motivo de bonanza indudablemente. Si lograban pasar *el infierno* invocando el favor del Supremo, algo les depararía el destino en buen gesto compensatorio, al fin que San Luis Río Colorado apenas si pudiera medirse con *el purgatorio*” (Méndez, *El circo* 98). En pleno verano y en el tramo más peligroso del desierto arrecia no sólo el calor, el hambre y la sed de los artistas del Circo Sonora, sino también su mala suerte; la Capullo y el Pajarito Tito caen del trapecio, víctimas de los múltiples golpes y fracturas acumulados. El viejo Canchola, con su Gallina Charro y su perro Rocinante, también son víctimas de los golpes, los azotes, los insultos y la muerte; incluso don Calía, dueño del circo, recibe su dosis de golpes. Los hechos ocurren en Medanales:

¡Público generoso!, recibamos con un aplauso al gran Efraín Carrizosa y Canchola, [...] Saludemos a la Gallina Charro y al perro Rocinante convertido en caballo por cosa de magia. Retumban gritos, risas, alguna que otra majadería. Un naranjazo ha dado contra la frente de don Calía, amo y señor del Circo Sonora; mal presagio le llega a la mente atarantada por el impacto. [...] Ahora tú Gallina Charro, monta sobre Rocinante. Milagrosamente da un bólide el charro alado y cae sobre el lomo de Rocinante. [...] El viejo Canchola está en toda su gloria, ha conseguido su propósito de manera graciosa [...] De pronto da un pelotazo en el ojo del perro caballo. Corre éste asustado, tumba de un ‘caballazo’ a la gallina empavorecida, les llueven los objetos. (Méndez, *El circo* 126-127)

Hasta aquí, todos los artistas del circo, después de la fama, han salido golpeados y lastimados, incluso la máxima autoridad y dueño del Circo, don Calía. Los artistas del Circo Sonora, hombres y animales, reciben todos golpes, injurias y palizas. De la felicidad alcanzada y vislumbrada durante el banquete y en sus días de gloria, han llegado a quedar completamente degradados y disminuidos, a punto de la extinción a causa de sus males físicos propiciados por los golpes, el hambre y la sed. La idea de un mejor porvenir se asoma, de alguna manera, en el siguiente fragmento que es anterior al momento de la muerte de los cirqueros:

De madrugada emprendieron el viaje. Las horas tiraban de ellos llevándolos más y más adentro de la soberbia inmensidad aquella huérfana de frondas; [...] La fortuna al final de la jornada, o la muerte purificadora a fuego, una de dos, que llegara lo que fuere. La lumbre mataría los parásitos; avivarían ellos energías y fe. Pese a lentitudes, en tres o cuatro días seremos salvos o compensados. (Méndez, *El circo* 186)

La fortuna y fama de los artistas del Circo Sonora, al final de su jornada, llegará sólo después de su muerte, cuando las historias de su deambular por el desierto sean narradas y conocidas. De esta suerte, en pleno solsticio de verano, en medio del desierto sonoreño y ante la inminente muerte que vislumbran ante sí, los artistas circenses quedan tendidos sobre la arena con sus cuerpos exhaustos, apaleados y enfermos. Tal como se presagia en el epígrafe de este comentario, que comprende a su vez las líneas de apertura de la novela:

Excitados al máximo ante evidencia tan elocuente e ineludible, tuvieron aún un chispazo humorístico. [...] ‘a ver quién se raja primero’. Ganó el tenor. [...] los ojillos le quedaron pelones; la boca abierta en socavón le arrancaría tonadas al viento. El viejo Calía quedó en postura fetal; ya rígido se volvería rueda. El pajarito Tito y Quico Saltaperico [...] agarraron por rumbos opuestos [...] Ya las dunas darían abrigo a sus huesos; a las tripas y la carne las dejaban todas en reserva para los buitres. El león y el oso murieron sin darle cuenta a nadie. [...] Las mujeres cayeron a lo último [...] Ya muerta la Capullo, desfigurada con la hinchazón y gusanienta daba el aspecto de un cadáver de días [...] Serpentín el Temerario, yacía al lado de su Kika. [...] El Rasqueras quedó difunto arriba de la Caramelo. Suelos los brazos y piernas

de ambos, dieron la figura de un pulpo. Del Poeta Loco quedó un gesto de supremo gozo flotando entre la fogata atmosférica. (Méndez, *El circo* 187)

La cita anterior da cuenta de la muerte y transformación de los cirqueros, mediante la putrefacción de sus cuerpos que ya descansan sobre los arenales. Es finalmente el joven escritor quien cierra el relato con un comentario metaficcional, pues alude a la novela que el lector tiene entre sus manos:

Ahora bien, no fue don Homo el que dio final a la novela, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*; fui yo, “el chavo”. Murió don Homo dejando en suspenso la novela en las líneas aquellas cuando narraba de la peregrinación de los cirqueros desde Sonoyta hacia San Luis Río Colorado, precisamente cuando la muerte los sitió con lumbre ya envueltos ellos en una atmosfera llamosa. [...] Di yo final a la contadera del viejo con mis modestos recursos literarios, en embrión apenas. Él lo hubiera hecho tanto mejor. Coroné su mi novela con un símil teatral. Ojalá y no lo haya arruinado todo con mi intervención inevitable. (Méndez, *El circo* 193-195)

Dentro de la lógica de las imágenes grotescas y ambivalentes de la novela se presenta la pareja de narradores compuesta por el viejo don Homo y el joven, unidos en una misma entidad narrativa que representa la conjunción de los dos polos del devenir, el principio y fin, la vida y la muerte. El fallecimiento del viejo don Homo es absolutamente necesario para que, por mediación del joven aprendiz de escritor, se dé a luz la nueva novela y, con ésta, se conozca la historia de los artistas del Circo Sonora.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 1965. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Méndez, Miguel. *Los Criaderos humanos (épica de los desamparados)*. Tucson: Peregrinos, 1975.

- _____. *Cuentos para niños traviosos*. Berkeley: Editorial Justa, 1979.
- _____. *De la vida y del folclore de la frontera*. Tucson: University of Arizona, 1986.
- _____. *Cuentos y ensayos para reír y aprender*. Hermosillo: Talleres de Imparcolor, 1988.
- _____. *Peregrinos de Aztlán*. 1974. México: Ediciones Era, 1989.
- _____. *Que no mueran los sueños*. México: Era, 1991.
- _____. *El sueño de Santa María de las piedras*. 1986. México: Diana, 1993.
- _____. *Los muertos también cuentan*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995.
- _____. *Entre letras y ladrillos*. Tempe: Editorial Bilingüe, 1996.
- _____. *Afina tu vocación literaria*. [S.l.]: Al Alba, 2002.
- _____. *Camilo José Cela entre sahuaros y nopaleras*. [S.l.]: Al Alba, 2002.
- _____. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: FCE, 2002.
- _____. *Río Santacruz*. [S.l.]: Al Alba, 2002.
- _____. *Tata Casehua*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Web. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/tata-casehua--0/html/>>.

EXORCISMO Y ESCRITURA EN *EL PEZ EN EL AGUA*

POR

MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

Universidad Autónoma de México-Iztapalapa

Quizá decir que quiero a mi país no sea exacto. Abomino de él con frecuencia y, cientos de veces, desde joven me he hecho la promesa de vivir para siempre lejos del Perú y no escribir más sobre él y olvidarme de sus extravíos. Pero la verdad es que lo he tenido presente y que ha sido para mí, afincado en él o expatriado, un motivo constante de mortificación. No puedo librarme de él, cuando no me exaspera, me entristece, y a menudo, ambas cosas a la vez.

MARIO VARGAS LLOSA

El pez en el agua

Asistimos a la proliferación contemporánea de formas biográficas y autobiográficas, a la voracidad por las vidas ajenas, a la mitificación de personajes reales que deben atestiguar la existencia y profundidad del “yo”. La autobiografía junto con el diario, las memorias, los epistolarios íntimos, el testimonio y los relatos de viaje actualmente se ubican dentro de las escrituras del yo, debido a que en este tipo de textos la historia es relatada por una primera persona que toma a su cargo la enunciación y sólo existe en virtud de ella. Quizá una de las causas de tanto éxito en su producción, difusión y lectura sea la obsesión del hombre de dejar huellas, rastros, inscripciones de su paso por el mundo, además de que resultan auténticos activadores de la memoria cultural.

La dimensión biográfica emerge en las obras de Vargas Llosa por todos lados; escribe sus ficciones verbales a partir de su propia experiencia del mundo, con el fin de volcar fuera de sí, a manera de un *streak-tease*, ciertos desengaños y episodios de su vida y de exorcizar algunos hechos o acontecimientos que lo marcaron profundamente. Así, declara: “yo creo

que todas las novelas son autobiográficas y que sólo pueden ser autobiográficas” (Vargas Llosa, “La novela” 52) y precisa que “la habilidad del escritor, del novelista, no está en crear propiamente sino en disimular, en enmascarar, en disfrazar lo que hay de personal en lo que escribe” (Vargas Llosa, “La novela” 54). De modo que todas sus experiencias familiares, educativas, sexuales, políticas, laborales y demás, sirven al autor como base de sus exitosas novelas.

Si como expresa Vargas Llosa, los escritores en sus creaciones pretenden exorcizar sus demonios interiores¹, obsesiones, fantasmas, rencores, etcétera, esta acción al mismo tiempo les permite liberarlos y liberarse. Es ésta una de las operaciones fundamentales que el autor arequipeño realiza en *El pez en el agua*, obra en clave autobiográfica escrita en 1993, cuyo subtítulo, *Memorias*, revela la determinación genérica del autor al escribirla, aunque en ella predomina el carácter autobiográfico, la polémica y el protagonismo político. Tres años después de su fracaso electoral y pocos meses antes de renunciar a la nacionalidad peruana para adquirir la española. Vargas Llosa relata alternadamente en esta obra dos etapas decisivas de su vida: por un lado, su infancia y juventud (1936-1958) en los capítulos impares y, por otro, en los capítulos pares, su participación política y derrota en la campaña presidencial (1987-1992).

De esta manera, las memorias resultan sumario, recuento, reflexión, puesta en orden, herencia, revelación, justificación, mito, desacralización, pero sobre todo búsqueda de un sentido de lo vivido. En ellas importa, no tanto la verdad de lo ocurrido, sino cómo se construye la narración, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de los recuerdos y vivencias, el punto de vista, lo que se calla, revela o destaca. Pero estos materiales no llegan a alcanzar una existencia estética hasta que no actúa sobre ellos el “elemento añadido” que, en última instancia, no es otra cosa que la subjetividad crítica del creador, que los organiza y estructura, dotándolos de sentido y significación (Pereira 98). La experiencia más literaturizable, o lo que es lo mismo, más mitificable es la infancia que Vargas Llosa

¹ Para un escritor, los demonios son “Hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad” (Boldori 10). En realidad, se trata de una metáfora que el autor peruano utiliza para designar de alguna forma a los elementos irracionales e inconscientes que se encuentran en la base de la creación artística.

construye como un espacio mítico que quiérase o no se proyectará a la utopía nacional. Por ello, resulta interesante explorar esta parte de su relato.

Nació en Arequipa en 1936 en el seno de la familia Llosa. Era un bebé cuando la familia se trasladó a Cochabamba, Bolivia, donde pasó su niñez consentido y malcriado por abuelos y tíos que lo mimaban en exceso: “fui engreído y consentido hasta unos extremos que hicieron de mí un pequeño monstruo.” Hasta una lorita parlanchina “imitaba sus ruidosas pataletas y chillaba como yo: ‘¡Abuelaaa, abuelaaa!’” (Vargas Llosa, *El pez en el agua* 17)².

En Cochabamba, los Llosa se instalaron en una enorme casa que él recuerda como un Edén, donde cabían todos con cuarto propio, hasta Orlando, hijo de la cocinera y tal vez del tío Jorge; a quien, a pesar de que la familia lo veía con cariño, se le trataba como a un sirviente. Mario, a los cinco años aprende a leer y se inicia en la lectura de los Billikens, Penecas y toda clase de historietas y libros de aventuras. Cuando sus amiguitos del La Salle iban a casa, la abuelita Carmen y Mamaé los “soportaban sin chistar, preparando con afán los panes con mantequilla, los refrescos y el café con leche para todo ese enjambre” (17). En esa época se ve a sí mismo y así se representa como “un niño travieso y llorón, pero inocente como un lirio, Y devotamente religioso” (18); pero incapaz de enjuiciar su precoz majadería y el impacto que a la larga haya tenido en él.

El tío José Luis Bustamante y Rivero, primo del abuelo, es electo Presidente del Perú en 1945; entonces ofrece al abuelo Pedro la prefectura de Piura que éste acepta, para lo cual se trasladan a ese lugar. Marito piensa emocionado que por fin va a conocer el Perú, ya que en realidad su niñez la transcurrió como un cochabambino. En Piura, lo inscriben en el Colegio Salesiano donde dice que sus compañeros se burlaban de él: “de mi manera de hablar serrana y de mis dientes de conejo” (24). Mas pronto se hace amigo de los niños pertenecientes a las mejores familias, pues desde entonces muestra cierta insensibilidad para acercarse a los pobres y sus problemas, de lo que nace su insularidad con ellos (Morote 31).

Del aquel edén es arrancado por su padre Ernesto Vargas que junto con Dorita, mamá de Mario, se lo llevan con engaños a Lima. Se instalan en el barrio de La Magdalena,

² Las citas del texto que se analiza provienen de Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua. Memorias*. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1993. En lo sucesivo sólo registraré la página o páginas en que aparecen.

convirtiéndose la vida del chico en un verdadero infierno. Para vengarse Mario, sin pudor ni misericordia, revela en el texto los conflictos conyugales en los que se veía envuelto y que muchas veces culminaban en golpes para él y su madre, soledad e incomunicación. En fin, el yo se victimiza y presenta al padre como su verdugo, y como un hombre acomplejado y resentido que se sentía inferior a la madre. Lo menos que dice de él es que es un cholo “Porque Ernesto J. Vargas, pese a su blanca piel, sus ojos claros y su apuesta figura perteneció —o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo— a una familia socialmente inferior a la de su mujer” (11). El odio y resentimiento contra el padre lo llevan a cometer casi un parricidio textual ante los ojos del lector: “Entonces, junto con el terror, me inspiró odio [...] siempre tenía la conciencia sucia con esa culpa, odiar a mi papá y desear que se muriera” (54). Si bien algunos dicen que finalmente sintió compasión por el padre (Krauze 428), yo pienso que el hijo nunca lo perdonó. La venganza alcanzó a Dorita, pues aun ya viejos y necesitados, se negó a auxiliarlos.

Mario no sólo arremete contra el padre sino también contra la familia de éste. Los Llosa —relata— venían de una familia católica, acomodada y con ínfulas aristocráticas, descendiente del maese de campo español Juan de la Llosa y Llaguno, pero venida a menos en el momento de la narración, pero bien relacionada y establecida en el mundillo de la sociedad. En contrapartida los parientes incómodos no se preocupan de su árbol genealógico, simplemente descienden del abuelo Marcelino Vargas, originario de Chancay. Era éste un buen radio operador, con gran pasión por la política, por la que dio una vida sobresaltada a la familia. Su mujer, Cenobia Maldonado, tuvo que criar y educar con grandes sacrificios a los cinco hijos que procrearon. Muerta Doña Cenobia, el abuelo Marcelino se fue a vivir “*con una india de trenza y pollera* a un pueblecito de los Andes” (149), donde terminó cargado de hijos, por lo que el papá de Marito lleno de vergüenza despreciaba al padre, “Su nombre era tabú en la casa, así como todo lo que se vinculaba a su persona” y, comenta entre paréntesis, “(Y, sin duda por ello, yo alenté siempre una secreta simpatía por el abuelo paterno que nunca conocí)” (14).

Pero no deja de reconocer que algo de bueno tenía su padre: “No bebía una copa de alcohol, no fumaba, jamás echaba una cana al aire, era tan formal y tan trabajador” (56). Con él se inicia un poco forzado en su primer trabajo y más adelante cuando Mario le plantea que

quiere ser periodista, el padre lo apoya (118). De cierta manera Mario piensa que el nacimiento de su vocación como escritor surgió como oposición a su autoridad, aunque seguro influyeron otros factores, como la lectura y su temprana incursión en el periodismo.

De esta forma, el autobiógrafo va narrando significativos pasajes de su existencia: su formación y lecturas, escritores preferidos, convivencia con los jóvenes mirafloresinos, su doble vida entre Cahuide y Democracia Cristiana, su precoz vida bohemia, el desprecio a la literatura telúrica, sus exacerbadas críticas y rencores contra los que no comulgan con su ideología, sus maestros entre ellos Porras Barrenechea del que fuera tan cercano, la precipitada boda con la tía Julia, su iniciación y primeros triunfos como escritor, etcétera. La selección de hechos incorporados al relato, tanto como la distancia elegida entre el pasado del personaje y el presente del narrador, confluyen para articular la personalidad del mismo, entendida como mito personal.

Siempre soñó, al igual que Rubén Darío, en ir a Europa, especialmente a París, pues sabía que ahí alcanzaría su pleno triunfo y consagración como escritor. El sueño empieza a realizarse al inicio de 1958, cuando triunfa en un concurso de cuentos patrocinado por la *Revue Française*. Este breve viaje sirvió de acicate para culminar sus estudios en San Marcos y optar por la beca Javier Prado para seguir estudios de doctorado en la Complutense de Madrid. Al ganar la beca, sale rumbo a Madrid acompañado de Julia Uquidi, con la intención de no volver a Perú. Piensa que: “Ya sería por fin un escritor” (474). Y vaya que lo logra: es la hora del triunfo de sus grandes obras: *La ciudad y los perros* (1962), con la que obtuvo el Premio Biblioteca Breve concedido por la editorial Seix Barral; *La casa verde* (1965); y *Conversación en La Catedral* (1969).

La primera parte de *El pez en el agua* concluye en 1958 con la instalación del joven escritor en Europa. La segunda se inicia en 1987 con el mitin celebrado en la Plaza San Martín para protestar contra la estatización y nacionalización de la Banca planteadas por el presidente Alan García. Entre ambas fechas, ocurre una serie de acontecimientos claves que quedan sin aclarar para el lector, entre ellos, el matrimonio con su prima hermana Patricia; el nuevo cambio ideológico que ha sufrido, convirtiéndose en adherente y defensor a ultranza del liberalismo democrático. Con el fin de justificar sus nuevas ideas, escribe: “Era esta desconfianza hacia el poder, además de mi alergia biológica a cualquier forma de dictadura,

lo que, a partir de los años setenta me había hecho atractivo el pensamiento liberal, de un Raymond Aaron, un Popper, y de un Hayek, de Friedman o de Nozick” (90-91)³. Pero lo más asombroso es su plena incursión en la política al grado de lanzarse como candidato a la presidencia del Perú. Al respecto comenta Marcelo Armas:

no pude imaginar que tan sólo unos años más tarde —en 1989— tomara públicamente la insólita determinación de presentarse como candidato a la Presidencia de la República del Perú, el país de las mil caras, controvertido y fundamental protagonista de todas sus novelas (excepción hecha de *La guerra del fin del mundo*) y de todos sus demonios, fantasmas y obsesiones como *une bête à écrire*. (Armas 171)

Cuando se pregunta al escritor hispanoperuano qué lo llevó a cambiar su vocación literaria por la política, éste suele contestar:

“Por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo en un momento crítico de la vida de mi país. Porque me pareció que se presentaba la oportunidad de hacer, con el apoyo de una mayoría, las reformas liberales que, desde comienzos de los años setenta, yo defendía en artículos y polémicas como necesarias para salvar al Perú”.

Pero alguien que me conoce tanto como yo, o acaso mejor, Patricia, no lo cree así, “la obligación moral no fue lo decisivo —dice ella—. Fue la aventura, la ilusión de vivir una experiencia llena de excitación y de riesgo. De escribir, en la vida real, la gran novela”. (46)

La plataforma política desde la que el escritor lanza su candidatura se constituye por el partido político de centro derecha denominado Movimiento Libertad, que él mismo funda en 1983, y el Frente Democrático (FREDEMO), formado con dicho partido más Acción Popular (AP) y el Partido Popular Cristiano (PPC), ambos de signo recalcitrantemente conservador. El escritor consideraba que esta alianza sería novedosa y fructífera, cosa que no ocurrió y

³ En el capítulo XIV critica despiadadamente a los que llama despectivamente “intelectuales baratos”, mencionando entre ellos a Julio Ortega y a don Antonio Cornejo Polar; pero olvida comentar que entre 1980-1981, él permaneció en el Woodrow Wilson Center en Washington como becario, donde se fue formando en su nueva visión política y económica como liberal clásico o neoliberal, muy distinta a las fórmulas marxistas y neomarxistas que tanto habían influido en él y en la mayoría de los escritores latinoamericanos de su época. En otros lugares del texto, también ataca a Julio Ramón Ribeyro, a Hernando de Soto, a José María Arguedas, etcétera, en una forma por demás injusta e irrespetuosa.

sólo despertó desconfianza en buena parte de la población. Pretendía implantar un gobierno neoliberal a ultranza, a la manera de los Tigres del Pacífico: Singapur, Hong Kong, Taiwán y Corea del Sur, con la firme creencia de que el capitalismo sería la salvación de la economía del Perú, llevándolo a la modernización y preservación de las libertades. Pero, sin tomar en cuenta las peculiaridades de la sociedad peruana, eso era imposible, a no ser mediante el empleo de la fuerza o el sacrificio de la población, como ha pasado y sigue pasando en México.

Sus asesores técnicos pertenecían a la empresa norteamericana Sawyer & Miller, tenían como misión principal lograr la victoria en la primera vuelta. Con el fin de trazar las estrategias adecuadas comenzaron por clasificar la población del Perú en cuatro grandes categorías o segmentos, según su ingreso económico, algunas con etiquetas muy despectivas, que el candidato aceptó sin reparo: A) los ricos, B) la clase media, C) los pobres y D) los miserables y los indios. La campaña se enfocó principalmente a los sectores A y B, puesto que, según ellos, se tenía garantizada la adhesión de C y D que aceptarían sin chistar su programa de gobierno. Todo le apostó a dicho programa.

“Los gringos” —narra Álvaro Vargas Llosa— recomendaron el funcionamiento de un *kitchen cabinet* o gabinete en la sombra para hacer el seguimiento diario de la estrategia. Este organismo se integraba con los miembros del plan de gobierno, algunos miembros de la familia: Patricia, su esposa, encargada de la agenda del candidato a quien se consideraba “el poder detrás del trono”, Álvaro, su hijo mayor y vocero de prensa, y su cuñado Lucho Llosa, como asesor en el campo de cine y TV, además de los asesores clave, según el problema a tratar (Álvaro Vargas Llosa 43-44). De esta manera lo privado se hace público y la campaña parece, en algunos momentos, obedecer a un proyecto familiar.

Ningún miembro de los partidos aliados estaba incluido en los puestos clave, y los integrantes de los segmentos C y D, ni siquiera se contemplaban a nivel de representantes populares o como miembros del Movimiento Libertad, pues pensaban que para ellos estaban destinadas las campañas publicitarias especialmente las de TV. Ni Vargas Llosa ni su grupo se preocuparon por integrar el pueblo al movimiento, siempre se buscó el apoyo de los ricos y la burguesía capitalista, un gobierno por y para los pitucos, con los que se identificó

plenamente, hasta que apareció un tal Fujimori que le da vuelta a los números y a las esperanzas de arequipeño.

Vargas Llosa confiesa que “no sabía quién era y de dónde venía este Alberto Fujimori que sólo a diez días de las elecciones parecía comenzar a existir como candidato” (441). Al inicio no le da importancia, lo ve como una mera excentricidad folklórica, cuya estrategia de campaña consistía en pasearse en un tractor con un chullo indígena sobre su cara oriental, pues era hijo de padre y madre japoneses. Lo considera como “un peruano de primera generación que no tenía un solo muerto en el Perú” (482); pero el peruano de primera generación impide el triunfo del prestigiado escritor en la primera vuelta y, en la segunda, gana la presidencia con el respaldo de inmigrantes, protestantes, apristas e izquierdas, y sobre todo de los cholos a los que implícitamente Mario muestra su desprecio, olvidando que él, por blanco que se considere, algo tiene de pueblo, porque en la heterogénea y variopinta sociedad peruana “el que no tiene de inga (indio) tiene de mandinga” (Morote 32).

La derrota causa en él un profundo resentimiento; incapaz de dominar sus fobias y odios desde pequeño, se lanza contra otro de sus grandes fantasmas: el Perú, concretizado en los cholos. Según Mudrovic con base en Michael Bernstein: “como producto de la vanidad injuriada, el rencor hace que el sujeto experimente, junto a la sensación de impotencia, una fijación obsesiva por el objeto abyecto que no parece capaz de aplacar nunca, ni siquiera imaginando una revancha compensatoria” (531). Así como el padre le robó a la madre, los cholos le arrebataron la presidencia. En gran parte *El pez en el agua* es un ajuste de cuentas contra los que se atrevieron a desdeñarlo, “con la esperanza de que al “reescribir la misma historia, el relato la corrija y la vuelva legible, comprensible” (Mudrovic 536).

Sin embargo, el candidato percibido como el representante de los ricos y la oligarquía, que a todo mundo critica en las *Memorias*, menos a sí mismo, es el principal responsable de la debacle; no perdió por sus ideas y programa, sino por la imagen que proyectaba: aristocrática, elitista, que resaltaba el color de su tez frente a sus compatriotas, agresivamente soberbio y a la vez torpe e ingenuo, con una actitud distante del pueblo que no supo acortar. Esto más la alianza con los partidos tradicionales, una campaña escandalosamente cara, su falta de carisma, empatía, y sensibilidad social, y el crudo planteamiento de las reformas proyectadas y los sacrificios necesarios para llevarlas a cabo, no lograron convencer ni

seducir a las mayorías, como sí lo hizo Fujimori con su slogan “el chinito y sus cuatro cholitos”; a pesar de ser tan neoliberal como Vargas Llosa, demagógicamente se presentaba con su tractor y con su chullo, prometiendo salvar a los peruanos del cataclismo del *shock*.

El relato y la aventura electoral se cierran con un viaje inmediato del escritor a Europa: “pensé que esta partida se parecía a la de 1958, que había marcado de manera tan nítida el fin de una etapa de mi vida y el inicio de otra, en la que la literatura pasó a ocupar el lugar central” (529). Sus amigos, familiares, seguidores y lectores celebramos la vuelta a la literatura del gran escritor, aunque éste no deja de hacer política. Hombre polémico como pocos, sus ideas levantaron y siguen levantando fuertes oposiciones y resistencias. El ahora Marqués de Vargas Llosa, a través de la Fundación Libertad; la FAES Fundación para el Análisis Económico Social presidida por Aznar; y otras de corte ultraderechista lucha contra sus nuevos demonios: los gobiernos progresistas que buscan una América Latina próspera, unida, con base en los ideales de democracia y justicia social.

Bibliografía

- Boldori de Baldussi, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- Armas Marcelo, Juan Jesús. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.
- Krauze, Enrique. *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. México: Random House Mondadori, 2011.
- Morote, Herbert. *Vargas Llosa, tal cual*. Lima: Jaime Campodónico, 1998. Colección del Sol Blanco.
- Mudrovcic, María Eugenia. “*El pez en el agua: Notas en torno a una escritura de la rabia*”. *Revista Iberoamericana* 196 (2001): 527-537.
- Pereira, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Vargas Llosa, Álvaro. *El diablo en campaña*. Madrid: El País / Aguilar, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- _____. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

_____. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

_____. “La novela”. María Eugenia Mudrovic. *Espejo en el camino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. 47-76.

_____. *El pez en el agua. Memorias*. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1993.

ESCRITURA DESATADA. LOS ELEMENTOS DIONISIACOS EN
FARABEUF DE SALVADOR ELIZONDO

POR

ANDREA MEDINA TÉLLEZ GIRÓN¹

Colegio de Bachilleres del Estado de Morelos

Farabeuf de Salvador Elizondo es una novela que manifiesta lo siniestro del hombre a través de la relación que existe entre el acto erótico y la muerte. Por medio de estos pone en entredicho al hombre y su existencia ya que ambos estados se concretan en instantes en el que se aglutinan imágenes que dotan de sentido y significado a la existencia humana. La novela está conformada de imágenes que evocan episodios ocurridos en distinto tiempo y espacio. En este sentido es como se observa lo caótico en la diégesis, puesto que la narración de un evento no se relaciona directamente con el que le sigue, la única conexión entre ellos es el objeto que los evoca. La escritura desatada de *Farabeuf* recupera el orden tras haber aplicado el leng'uche en la amante, el grito trae la asociación lineal de tiempo-espacio. Es decir, estamos frente a una estructura mítica del caos al orden que se relaciona con el mito de Dioniso, no como un dios de la vegetación, ni dador del vino, ni como una alegoría al estado agrícola u orgiástico; sino la divinidad que encarna la unión de lo celestial, lo divino con lo terrenal. El dios que desde dos mundos confronta la realidad humana. En este sentido los elementos dionisiacos aparecen remitizados en *Farabeuf*, y por ende trasminados a las imágenes que pueblan la narración, personajes e incluso la trama.

¹ Contacto: amedinatg@gmail.com

Dioniso y Farabeuf sintetizan en su persona una doble procedencia antitética. Dioniso es un semidios, hijo de Sémele y de Zeus. Es sacado de su madre a los seis meses y vuelto a nacer en el muslo de Zeus, se le conoce como el hijo de las dos puertas o el de los dos mundos.

Farabeuf tiene un doble origen, como abate es hijo de Dios e hijo de una mujer terrenal. Su doble procedencia se proyecta en la práctica de la tortura de los cien pedazos que practica con fines curativos. Esta consta de un hombre atado a un palo a quien se liga de sus extremidades con un cáñamo. El torturador las corta y desgarras su pecho, mientras le da opio para que la tortura se prolongue tanto como su muerte. La finalidad del doctor es unir el polo celeste con el terrestre, para que el destazado a manera de bisagra pueda contemplar por un instante su vida y muerte, confundiendo el dolor con placer.

Dioniso lleva su culto a Oriente compartiendo el placer del vino. Los que prestaban resistencia eran tocados por la locura o desollados vivos. Al igual que Dioniso, Farabeuf siembra terror y placer. La comparación temporal entre la muerte y el coito es similar. No es casualidad que el tiempo en que el doctor corta una pierna sea de un minuto ocho segundos mientras que el del coito, un minuto nueve segundos. Farabeuf también lleva su religión a Oriente, China, es condecorado con la Legión de Honor, luciendo con, “fastuosos joyeles de un príncipe oriental que se sirve de ellos para provocar sensaciones voluptuosas en los cuerpos de sus concubinas o para provocar torturas inefables en la carne” (Elizondo 135). Los joyeles hacen referencia a las joyas que provocan placer y también al cuchillo al que describe con colores dorados, “los instrumentos de cirugía que brillaban, para entonces, con los últimos reflejos de la tarde” que provoca terror. Este es un ejemplo de cómo la remitización de Dioniso en Farabeuf se traslada a los elementos narrativos que están diseminados en la novela.

Dioniso y Farabeuf al unir los contrarios absuelven el tiempo. Cuando irrumpen en la realidad desligan al hombre del tiempo y liberan su existencia, pues hacen del tiempo interior un tiempo infinito e ilimitado (Junger 160). Esto era lo que sucedía con las mujeres, eran sacadas de su cotidianidad para correr alocadas por los bosques viviendo libres de la opresión masculina, de las leyes y de la polis. La presencia femenina en el mito de Dioniso se relaciona con el elemento húmedo primigenio. En este sentido las imágenes que se repiten constantemente son la noche, agua, espejo, laberinto. La casa húmeda es el regreso a las

entrañas de la tierra, el retorno a lo primigenio, a la intimidad, en el que el tiempo y el mundo se suspenden. Es por eso que en la casa el tiempo se disuelve, los hechos se transforman en imágenes, en recuerdos que giran desquiciados por el salón cohabitando el mismo espacio. Esto es ayudado por el espejo que proyecta imágenes no desde un afuera del espejo sino desde un adentro, lo que domina es el interior, el fondo de lo que habita y anima ese grande espejo. La anulación del tiempo genera caos que junto con la incertidumbre son características de lo primigenio. En la narración, el único hecho indudable es la llegada de Farabeuf y la caída de las monedas, el resto no es más que evocaciones pretéritas, en palabras de Ricoeur, “A decir verdad, no tiene lugar la acción narrada. Se trataría más bien de un presente en el sentido de un tiempo simultáneo a la acción narrada pero un presente a su vez sin relación con el presente real del aserto” (Ricoeur 476).

El espejo proyecta diferentes tiempos y personajes. Dioniso y su séquito menádico poseen una personalidad múltiple. Dioniso es la única deidad que no se disfraza ni se transforma. A Dioniso se le llama Eleleo porque era promotor de la locura, Nictelio porque inspiraba los griteríos de la noche, Euquio porque se derrama abundantemente, Baque o Baquioi por el éxtasis o delirio (Conti 365). Farabeuf posee varios nombres como Dioniso, cada uno de ellos apela a una característica diferente. El abate es el religioso que da su vida por la expansión de sus creencias; M.Belcour el espía que se arriesga entre el fuego y las pasiones con la Enfermera; Maestro, cuando enseña su sabiduría curativa en el Teatro Instantáneo; Doctor, cuando es un cirujano famoso o el fotógrafo que publica placas de locomoción humana; Farabeuf el ser que unifica todas esas personalidades.

Pero qué sería del mundo dionisiaco sin las ménades. A las mujeres se les conoce con distintos nombres en relación a su comportamiento, ménades por su falta de sensatez, tíades por ser impulsivas y alocadas, bacantes por su falta de moderación y depravación de las costumbres (Jeanmarie 59). Lo mismo sucede con los personajes femeninos en la novela, Mme. Farabeuf es la Enfermera que a su vez es Mme.Dessaignes cuya verdadera identidad es la hermana Paule du Saint Esprit.

Este cambio de nombres, personalidades pone en entredicho la identidad del yo. Al no haber un principio de identidad estable y recurrente la identidad del yo se descentraliza mostrando seres discontinuos y múltiples.

Este juego de mutaciones, de luces y sombras temporales crea una ilusión óptica que es otra característica de Dioniso, trastoca la realidad de tal forma que hace ver a Penteo como un león y a Driante como una vid. En el Teatro Instantáneo el Maestro es el ilusionista que mediante un rito provocaba confusión en la mujer, al grado de no reconocer a su amante ni de saber qué imagen reflejada en el espejo era ella.

Incluso Farabeuf mismo sufre transformaciones. Observamos que la imagen del anciano indeciso, nervioso, artrítico y lento se transforma en la de un depredador al tocar los instrumentos quirúrgicos. La figura siniestra de Farabeuf se ligada cnóticamente con el negro de la noche, lo vetusto y lo tenebroso se le califica con sabiduría malsana (Elizondo 99), silueta de asesino (195), apariencia siniestra (136) figura negra, persona obscura, hombre afable y tenebroso (155). Este hombre de repente se transforma en un tigre que espera a su presa detrás de la puerta. Farabeuf parece rejuvenecer mágicamente, el anciano se transforma en un tigre que acecha a su presa, sus manos artríticas recobran la agilidad de antaño.

Sin embargo, para ser un depredador primero debió ser una presa. Dioniso fue perseguido por Licurgo y después el dios lo persiguió. “Sólo puede torturar quien ha resistido la tortura” (Elizondo 182), la Enfermera cantaba una canción al oído de la amante sobre un sastre que le cortó los dedos a un niño por chupárselos (Struwwelpeter). Cuando Farabeuf se pone los guantes, la amante percibe como si le hicieran falta los pulgares, tal como la fotografía que pasaba en el Teatro.

La hiedra y la vid son elementos que utilizaba Dioniso y que también personifican a Farabeuf. La vid representa una vida alegre, húmeda y sexual, la hiedra lo contrario precisa de frío y de sombra para vivir. Esta imagen se encuentra en el espacio objetivo de la casa de construcción arabesca, la maleza que sube por las paredes, la escalera al interior se describe de tortuosa. Los objetos parecen estar enmarañados, laberínticos, para Kerenyi el sentido del laberinto se muestra en la escalera de caracol: es decir, de un camino tortuoso. El mismo cuerpo humano es un laberinto de músculos, tendones, venas que giran retuerciéndose a lo largo y ancho de nuestro cuerpo. El castillo de arena construido por el niño alegoriza el cuerpo humano que como la muñeca de barro se rompe. Kerenyi escribe que lo siniestro del laberinto no es que una persona se pueda extraviar sino que el camino es desconcertante y difícil de seguir pues termina donde comenzó. La casa y el castillo dispuestos como laberintos

que crecen en la sombra nos direccionan a que en su interior la amante encuentra la estrella de mar muerta, el leng tch'e, la mujer rompe su cuerpo para encontrar su significado, hace de su cuerpo un ideograma para encontrarse en la unión de polos: la materia y el espíritu, la vida y la muerte.

Otro elemento dionisiaco es el espejo. La tradición órfica relata que los titanes mandados por Hera lo intentaron matar, Dioniso se transformó hasta que lo desmembraron a cuchilladas mientras él se observa reflejado en un espejo.

Hay que recordar que el Teatro Instantáneo se llevaba acabo entre dos espejos que Farabeuf colocaba a los extremos del salón, sobre los cuales se refleja la práctica que hace sobre el cuerpo de la amante. El espejo funciona de interrogante, de cambio de identidades y extrañamiento entre ellos. Los personajes de la novela no saben con precisión quiénes son, si los que habitan fuera o dentro del espejo, los que ven o son vistos.

La investigación de Fierz sobre el fresco de Pompeya arroja luz sobre los Misterios órficos y sobre Farabeuf. En el primer fresco entra una mujer al santuario donde escucha a un niño recitar un rollo. En el segundo, la misma una mujer es coronada con un mirto que lleva una tarta y la sacerdotisa inicia el acto ritual. El tercer fresco es el isleño tocando una lira, sentado junto a un fauno. El cuarto, es la mujer espantada que huye. El quinto, es el isleño sentado viendo que a la mujer alcanzar una vasija de metal, el fauno se quita la máscara dionisiaca de terror. El sexto, aparece Dioniso recostado sobre Ariadna al centro de la villa. El séptimo es la mujer arrodillada con un cofia, el rostro desencajado y ojos abiertos, al destapar la cesta que lleva tiene un falo adentro, detrás de ella hay dos figuras femeninas agitadas y enfrente a ella un ángel de alas negras quien con una mano la rechaza y con la otra tiene un látigo dispuesto a golpearla, se le conoce como "La flagelación". En el octavo, la mujer está semidesnuda, presa de terror, apoya la cabeza en una bacante desnuda mientras otra baila a su alrededor. La mujer es suelta de todas sus ataduras, muda su semblante que semeja al de Ariadna. El noveno, la mujer es peinada y cupido le detiene un espejo donde se mira, todo regresa a la normalidad. El décimo aparece la matrona de la casa.

Este fresco se relaciona íntimamente con el proceder de Farabeuf, la pintura de Tiziano y la fotografía de Fu Chu Li. En cuanto al primero, a la mujer se le inicia no en el sentido

religioso sino terapéutico con el tratamiento de palabras, la Enfermera le pide concentrarse en su cuerpo, le canta al oído como la sacerdotisa del fresco. El acompañamiento musical forma parte de la preparación, por eso Farabeuf tiene dispuesto el tocadiscos que repite una y otra vez la misma canción. La amante se enfrenta a estos polos de vida por las imágenes de Puvis de Chavannes y la Venus —el falo de los frescos— y el horror del destazamiento que sufrirá su cuerpo. El ángel de alas negras es Farabeuf quien lacera su cuerpo desnudo. La contraposición de las dos Venus celeste y terrenal, la Enfermera y la amante corresponde a la amante destazada y la Enfermera como bacante gira alrededor de ella ayudando a Farabeuf. En el instante de la muerte la amante logra recordar lo que olvidó, se ve en el espejo que refleja infinitamente su imagen y es en el momento en que todo regresa a la normalidad, para de llover y se pueden ver las estrellas se reinstaurar de nuevo la unidad.

Este fresco es el correlato de la pintura de Tiziano. Amor sagrado, amor profano se compone de tres personajes, dos mujeres y un niño. La mujer que ostenta un vestido, al parecer de boda, es asistida por Venus y Cupido. Esta mujer sujeta una vasija llena de oro y gemas que representan la felicidad efímera en la tierra, mientras que Venus sostiene una lámpara con llamas ardiendo que simbolizan la felicidad eterna en el cielo. Así pues de acuerdo a la ideología neoplatónica la belleza terrenal es reflejo de la celestial (Panofsky 208). La disposición de la Enfermera y de ella reflejada en el espejo es la misma que la del cuadro proyectado, de tal forma que la Enfermera adquiere el carácter de la mujer vestida, amor profano; en tanto que la amante toma el lugar de Venus, amor sagrado. La Enfermera dedica su cuerpo a un acto meramente terrenal, su cuerpo muere con ella, es transitorio, profano. El cuerpo de la amante es el que aspira a una eternidad. En la pintura de Tiziano las mujeres están sentadas en una fuente o sarcófago. El amante alquila un féretro para recrear el cuadro. El niño en la fuente es el mismo niño rubio que construye el castillo. La mujer de luto que camina en la playa es la Enfermera, el amor profano, terrenal. La recreación de la pintura, la manera en la que le pone un lienzo blanco a la amante y la sienta en el féretro emulando la Venus y la Enfermera a su lado; es sólo el inicio para recrear la fotografía de Fu Chu Li.

Mientras la composición del cuadro de Tiziano reflejada en el espejo une los contrarios en la superficie plana de manera horizontal; el suplicio lo hace de manera vertical, erigiéndose como centro y símbolo de unión entre el cielo y la tierra.

En el suplicio, la amante se convierte en el espectáculo. La palabra es lo que ella quiere proferir, la palabra que se le olvidó, el signo que dibuja y balbucea un nombre olvidado, quizá el suyo, quizá el que ordene la realidad caótica, ella por medio de Farabeuf se convierte en palabra. Ella se transforma en el signo que dibujó en el espejo, en el seis chino semejante a la estrella de mar. La palabra es vida, la muerte es el signo de la palabra, es la estrella de mar. Esta escritura de la palabra la revela a ella misma, semejante al ideograma del liu que representa la mujer placentera y torturada, “Ya no eres sino una palabra” (Elizondo 194). La mujer vivía para conocer el significado de esa palabra, el silencio tras la confusión, la muerte que revela el silencio y la palabra. Es en la vacuidad, en la Nada donde lo impensado surge.

Los dioses están lejanos en el Olimpo, Dioniso era el único que convivía con el hombre, al que hacía experimentar, “los límites temporales, espaciales y físicos de la existencia.” (Brun 17) permitiendo la unión entre lo divino y lo humano, pues tiene ambos orígenes. Por medio de la locura descendía a su séquito para que experimentaran la unión con la divinidad, llevaba a las mujeres al límite para que vivieran en el umbral en el que la divinidad, lo ilimitado se unía a lo limitado. Farabeuf tiene el mismo carácter, por medio de él los límites entre lo etéreo y lo eterno se unen, la continuidad del yo fragmentado se da en la conciliación de contrarios, sea por el erotismo o por la muerte. El hombre se abre a lo ilimitado bajo el influjo de Dioniso y el escalpelo de Farabeuf. Tanto Dioniso como Farabeuf tienen un carácter bifronte, es decir, dan la misma cara al devenir, hacia la muerte y la vida.

Sobreexpuestos a una hiperrealidad, tan cerca del *cloud* y tan lejos de nosotros mismos, desterrada la divinidad y lo sagrado del orbe digital, no hay una salida al mundo caótico de la multimedia, hipertexto e interactividad que nos permiten la conexión pero nunca la unión bifronte dionisiaca de Farabeuf.

Bibliografía

- Brun, Jean. *El retorno de Dioniso*. México: Extemporáneos, 1971.
- Conti, Natale. *Mitología*. Trad. Rosa María Iglesias. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Trad. Víctor Goldstein. México: FCE, 1992.
- Elizondo, Salvador. *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1999.
- Fierz-David, Linda. *La Villa de los Misterios de Pompeya*. Trad. Ana Becciu. Girona: Atalanta, 2007.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. 2 Tomos. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Jeanmarie, Henri. *Dionisos. Histoire du cult de Bacchus*. Paris: Payot, 1991.
- Jünger, Georg Friedrich. *Mitos griegos*. Trad. Carlota Rubies. Barcelona: Herder, 2006.
- Kerényi, Karl. *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kovacksics. Barcelona: Herder, 1998.
- Panofsky, Edwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. T. 2. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores, 1995.

LA FICCIÓN HISTÓRICA DE GÉNERO EN *LAS REBELDES* DE
MÓNICA LAVÍN

POR

GERARDO MEZA GARCÍA Y

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

Universidad Autónoma del Estado de México

Las voces, en suma, que la han construido letra a letra en la realidad perseverante de la literatura. La nuestra es una ciudad de papel.

GONZALO CELORIO

La proliferación del discurso sobre la revolución en la narrativa mexicana se ha dado en la consolidación de nuevos modos de vida social, producto de un cambio imitativo, primero con vista hacia París y luego hacia las ciudades norteamericanas. Ambos momentos aparecen cuando se han asimilado y consolidado los cambios requeridos después de los movimientos armados en nuestro país —Independencia y Revolución— durante dos periodos: Porfiriato y Contrarrevolución —llamo Contrarrevolución al periodo que abarca de Victoriano Huerta a Miguel Alemán—. Ha coincidido que en ambos momentos históricos hay una proliferación narrativa que utiliza a las ciudades como centro temático, a consecuencia de la confusión y duda ante los cambios que se viven y la modificación de los modos de hacer y ser dentro del espacio.

En la segunda mitad del siglo XIX durante la dictadura de Porfirio Díaz cambió la fisonomía de la ciudad lo que repercutió en una nueva estructura social, alternando costumbres y maneras de pensar, la ideología del progreso transformó la estructura económica, se accedía a ciudades del mundo moderno. La Contrarrevolución es el momento de mayor transformación, a partir de la década de los cuarenta, en el siglo XX, se vive una urbanización acelerada. Ambas etapas históricas se unen no sólo por la movilización industrial que producen sino también por el discurso que surge en la narrativa que observa

los cambios sociales, el ascenso de una clase proletaria cada vez más consciente de su papel histórico obligaba a los gobernantes a implantar formas de dominación más prolíficas, de ahí el surgimiento de las centrales obreras y campesinas con el fin de mediatizar los movimientos que cada vez eran más incontrolables.

Durante la primera etapa imperan dos posturas con respecto a los cambios: la evaluación de las características de la vida moderna y la contraposición de dos caras que se enfrentan y complementan: la ciudad positiva y la negativa. Aunque la negación no hace más que reafirmarla en cuanto a la apertura de un gran país que experimenta. La segunda etapa resalta la visión del caos que vive la modernización, México es cruel y determinante con sus personajes, encontramos una mirada más pesimista, de vértigo ante los cambios. Esta última cosmovisión es la que atiende Mónica Lavín.

Esta obra narra la historia de dos mujeres y de muchas otras que participaron en la Revolución Mexicana. Leonor Villegas, fundadora de la Cruz Blanca Constitucionalista y de Jenny Page, una joven que huye de su casa para ser periodista y encontrar su propio camino. Mónica Lavín nos relata esa otra historia de México, las que vivieron sus mujeres con ímpetu y entrega.

Mis padres viven muy cerca del aeropuerto, en carro y con tráfico normal la distancia puede recorrerse en quince minutos...Por alguna razón supuse que estarían en casa, encerrados, espantados por los incendios; imaginé que no sabrían que ya había llegado, pero que estaban bien y me esperaban. También creí que Julio estaría con ellos, consolándolos por lo que sea que hubiera ocurrido en la ciudad. Entonces les propuse a mis compañeros que fuéramos todos a mi casa, les dije que no estaba lejos...No es posible saber ni siquiera si la ciudad es segura...Efectivamente la colonia donde está la casa de mis padres es conocida por peligrosa, pero en ese momento el "peligro" era un concepto que podía adoptar formas muy distintas a las que conocíamos y no teníamos idea de cuáles podrían ser. (31, 32)

Los personajes de Mónica Lavín comparten un acelerado descenso a la revolución; protagonistas que le cobran al mundo afrentas reales o imaginarias producto de un terrible resentimiento social: hombres desesperados por sobrevivir un día más dentro de la

despiadada maquinaria económica de la gran ciudad: mujeres tan a disgusto con su vida que dejan de reconocerse en el espejo dejando en el lector un efecto de sentido fantástico

Por su parte Alfonso Reyes aducía que en el orden literario residía una “humedad espiritual”, un elemento de humanidad que nos hermanaba tanto con la historia ficticia como con su autor en la realidad. Las catorce historias que forman parte de este volumen nos hacen pensar en la soledad como condición humana, solo frente a la pareja, solo frente a la familia, solo frente a los compañeros de trabajo, solo frente a la sociedad, y esta soledad siempre es dolorosa. Lo mismo se describe en los intentos de los personajes por proscribirla, que lo pueden llevar de ida y vuelta a los infiernos que son los hechos cotidianos.

La obra de Lavín ofrece una nutrida gama de experiencias humanas, de una visión social que es tan crítica como padecida por el ya casi olvidado arte de andar a contrapelo de la vida y saber sacar de esa ofuscación una buena historia; no una enseñanza, apenas una buena línea, un pasaje, una breve indicación que ayude a tragar lo amargo y al mismo tiempo deje el consabido regusto de que si nada vale, nada es tampoco tan definitivo como para derrumbarse por completo.

Ahora que la oscuridad me rodea, escucho perfectamente mi propia respiración, el crujido de las puertas hinchadas por la humedad, los pasos de alguien que corre por la calle para resguardarse de la lluvia, el ronroneo metálico de la criatura escondida en algún rincón de la casa y la pesada respiración de Roberto que seguro está dormido en el cuarto. Trato de llegar a la andadera, poco a poco, pero llueve, llueve mucho y veo sombras en las paredes y en el reflejo de las ventanas. Roberto no despierta a pesar de mis gritos y la criatura tampoco se acerca para, al menos, hacerme compañía. ¿Será que estoy sola? (19)

¿Y cuáles son las obsesiones temáticas de la obra? Por supuesto, en el fondo y tal vez en principio está la soledad, la misma que nos sostiene y limita, que nos impele a buscar en otros una solución a la desgracia de sabernos y sentirnos algo abandonados o huérfanos. Aunque sea probablemente nada más que un simulacro de amor, de paraísos artificiales, de horas huecas o colmadas de naderías. Todo por no sentirse solos. ¿Qué es el amor sino una entrega a los otros para huir o alejarnos de la soledad? No será como dice Bachelard que el

amor es un constante ir y venir hacia sí mismo. O como dice Nietzsche el amor es un acercamiento frecuente a la muerte. Entre más amamos más nos acercamos al fatídico momento.

Los personajes e historias de *Las Rebeldes* van de las tristezas del drama existencial humano a las pequeñas perfidias de la vida cotidiana. El escenario es de rigor ciudadano, especialmente la noche de la ciudad: plena de ruido mental y silencios callejeros. La ciudad es el espacio preferido donde ocurren prácticamente todas las historias. No es la narrativa urbana del siglo XIX con sus dos mejores prosistas en los tiempos de la dictadura porfirista Manuel Gutiérrez Nájera y Ángel de Campo, ambos tienen características similares al interesarse y tratar los temas de la ciudad pero también extremas diferencias que van desde la elección de sus propios seudónimos, que para el primero fue El Duque de Job y para el segundo Micrós o Tick Tack. Ambos captaron la esencia de la ciudad positivista, utilizaron el mismo recurso: el *flaneur*, que observa a la multitud y ofrece visiones de ella; la misma técnica narrativa que combina la crónica con el cuento y eligieron el mismo tema: la Ciudad de México, sus costumbres y sus personajes desde distintos ángulos.

Mónica Lavín es heredera de Micrós, ambos asumen la voz de aquellos que llegaron tarde al reparto del progreso: los perdedores, vencidos. Dentro de su tipología aparecen niños pobres, tortilleras, vendedoras de atole, indios, peluqueros, carboneros, vendedores ambulantes, mercaderes, zapateos, fritangueros, burócratas, en general personajes de las calles. Incluye a los habitantes sin voz como los perros callejeros y su peregrinar por los límites de la ciudad, el andar triste y humillado, la mirada lastimosa. Así el Pinto y Abelardo, perros protagonistas de distintos relatos terminan, después de su deambular, envenenados en las calles de la ciudad, uno tirado al arroyo y el otro en la basura. En el relato “La criatura” nuestra autora también le otorga una importante función actancial al gusano que Roberto ha criado en las macetas de su casa, dándole a la protagonista decadente la posibilidad de un por qué vivir.

A diferencia de la ciudad de Carlos Fuentes en *La región más transparente* en donde más de ochenta pobladores de la línea argumental se encuentran divididos por familias, clases sociales, zonas, cualidades o pertenencia. Parecen entre todos madejas pertenecientes al mismo tejido urbano, aquí la división tipológica o categorial se desdibuja por momentos

cuando se unen por su pasado o presente. La sociedad descrita por el autor no es una visión escindida sino complementaria, unos necesitan de los otros para ser, pero ese otro no sólo se encuentra en la realidad inmediata de los personajes sino también en el pasado, los antecesores y el porvenir, en “La sonámbula” los personajes son aquellos escindidos que viven en una gran soledad y representan la nostalgia, la memoria y el pasado. Fuentes personifica a la Ciudad con sus barrios, sus calles, sus restaurantes, sus mansiones y vecindades. En Camacho la Ciudad es anónima no tiene nombres, ni calles, ni restaurantes, todos los espacios de la Ciudad carecen de identidad, sólo es el ambiente quien define la actitud de los protagonistas: “En agosto de 1910 Leonor anticipó que su padre estaba a punto de morir. No en vano se regresó con Leonor, Joaquín y Adolfo a Nuevo Laredo para acompañar a Joaquín Villegas y que todos se despidieran”.

Existen distintas maneras de narrar la revolución, El discurso sobre la lucha busca referenciar por medio de discursos descriptivos que la validen, el trabajo que la escritora hace en su texto da la impresión que nos acercamos ilusoriamente a lo que el campo es, por medio de las modalizaciones del relato que puede evocarla —es decir definidas por las formas en que actúan sus personajes—, repudiarla, amarla, describirla, exaltarla, hacer su historia, promoverla o advertir su destrucción. Para hacerlo, la autora, construye el papel de un enunciador o enunciativa frente al objeto ciudad que dice lo que ve, siente o entiende de ella y dependiendo del lugar donde se ubique es capaz de establecer relaciones espaciales que le permiten hablar sobre ese lugar. Los destinatarios o narradores siempre asumen una actitud subjetiva frente a los hechos que relatan ya sea asumiendo una primera o una tercera persona, siempre focalizando los hechos y a los personajes desde su punto de vista.

En el discurso de la revolución constitucionalista la construcción del enunciador desaparece y da la impresión que la ciudad se dice por sí misma, como si fuera capaz de abrir un registro a los sonidos, captar de manera deliberada el “espíritu de la ciudad”, en general capturar los modos de dicción de la metrópoli. Ambas maneras pueden utilizarse juntas, narraciones que van y vienen entre discurso sobre ciudad y discurso de ciudad, aunque el primero es el prevaleciente para el desarrollo argumental de los relatos de pronto pueden introducirse en él pausas donde se escuche ese rumor de las grandes ciudades.

La escritora se instaura en el papel de espectadora, un testigo de la revolución que desea representar, es uno de los múltiples lectores del espacio con la diferencia que éste deja un registro de su tránsito, su visión, panorama de su propio recorrido real o imaginario. Parte él de un deseo voyerista de mirar la vida social y cultural.

La autora forma parte de la memoria colectiva del lugar, dicho espacio se encuentra poblado de significantes que han sido significados en multiplicidad. Al pasar por su mirada para registrar su idea de ciudad por medio de la creación literaria dota de significados específicos, individualiza lo colectivo. La objetividad reinante en la ciudad pasa a través de su filtro subjetivo, así la escritora expresa la ciudad pero se expresa a sí misma en ella, por medio de la selección escogida y la estilística pasa de practicante a intérprete del espacio, construye una ciudad personal.

La escritora convierte a la revolución en un territorio o espacio medido según las escalas de su interés narrativo, decir la ciudad es dominarla en medida de sus posibilidades. Como no existe imagen totalizadora de la ciudad contribuye con una lectura de tantas posibles. Su obra regresa y nutre a la memoria colectiva de la cual ha salido, como serpiente que muerde su propia cola, las significaciones son circulares, parten de lo colectivo (polis) para regresar a él.

La revolución aparece como escenario que la convierte en hechicera en un ente esotérico e irreconocible, escenario activo, surtidor de temas literarios y de sucesos que entran en la categoría de lo extraño, lo ajeno a lo doméstico, lo incomprensible, esto nos acerca a lo siniestro, a la incursión de la otredad, o como dijera Todorov lo inexplicable bajo la óptica de nuestra normalidad que despierta la duda en reconocer los hechos como factibles. Las historias presentadas en la antología *La sonámbula* nos invitan a internarnos en un pretérito cercano a un tiempo actual, constituyendo alteraciones a la “normalidad”; más que un escenario la Ciudad es un personaje que actúa con vida propia o es determinante en las acciones de quienes constituyen su accionar.

Mónica Lavín nos conduce a reconocer la riqueza de esa revolución como lo que es: un escenario intenso o semióticamente dicho un actante determinante —sujeto de hacer y de

saber como manipulador—, intenso, dinámico, inagotable, cuyo pasado está más presente y vivo que nunca.

Históricamente las ciudades que se ven envueltas en la revolución son un conjunto de significantes para todos los que la habitan y practican mientras que literariamente éstas se convierten en un conjunto de significados específicos constructores de sentido que se conservan y permiten la invención completa de los lugares que habitamos, esta es la constante que determinan los espacios sociales en la obra de Mónica Lavín.

Bibliografía

- Camacho, Bibiana. *La sonámbula*. Oaxaca: Almadía, 2013.
- Celorio, Gonzalo. *México, ciudad de papel*. México: Tusquets, 2004.
- Cuéllar, José Tomás de. *La Linterna Mágica*. México: UNAM, 1992.
- De Campo, Ángel. *El alma de la ciudad*. México: Departamento del Distrito Federal Secretaría de Obras y Servicios, 1975. Colección metropolitana 46.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Planeta, 2002.
- Gruzinski, Serge. *La ciudad de México. Una historia*. México: FCE, 2004.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *La novela del tranvía*. México: FCE, 1984.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México: Cal y arena, 2001.

PRIVILEGIOS Y EXCLUSIÓN EN LA POÉTICA NOVELÍSTICA
CHIAPANECA, S.XIX, XX Y XXI. (LITERATURA E IMAGINARIOS
CULTURALES)

POR

AMÍN ANDRÉS MICELI RUIZ

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

A partir del análisis de los diferentes lenguajes y los significados que se narran en las novelas de mediados del s. XIX, XX y principios del XXI, cuyo escenario es el estado de Chiapas (México), *abordamos las relaciones de poder*, en aquellas semánticas que trascienden el juego de lo fantástico, del mero hecho creativo donde la tematología, los recursos gramaticales y estilísticos, de cierto modo envuelven primeramente al escritor y al lector en lo inmediato (estructuras, personajes, escenarios, enlaces y desenlaces de lo narrado). En la ponencia es de interés un segundo escenario: *el trasfondo, los laberintos ocultos de lo narrado, relacionados con intereses y acontecimientos históricos cuyos protagonistas principales son los grupos sociales que intervienen*. Ejemplos previos: en *Rayuela*, Julio Cortazar rompe estructuras clásicas, estilísticas, giros gramáticas..., hasta llegar a la llamada contranovela, donde la preponderancia radica en los lenguajes pensados, a través de diversos significados, personajes, acontecimientos, dos libros en uno, historias encontradas y dos escenarios: París y Buenos Aires. Ahí donde el personaje, Horacio Oliveira, se debate en las contradicciones de la modernidad y en la simplicidad de la vida (Cortazar, 2013). En el cuento: *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*, Jorge Luis Borges, en su metafísica del lenguaje nos conduce a laberintos figurativos de una imaginación exquisita, detectivesca, para decirnos a través de lo pensado lo que es un libro y sus infinitos horizontes (Franco 347; Menton 319,320).

Desde luego, en Borges y Cortazar, lo pensado es una acción provocada y voluntaria. En el caso de las novelas inmersas directa o indirectamente en los acontecimientos de Chiapas durante el periodo referido, sucede lo contrario, los diversos imaginarios que se pueden interpretar a partir de sus significados ocultos o trasfondo, es posible que sean involuntarios a la acción creativa. Se considera que en la mayoría de los casos obedecen más a tendencias, estilos y cánones; lo que no quiere decir, de ningún modo, que no exista una acción pensada, pero ésta, es producto colectivo de los diferentes grupos sociales que intervienen; donde el narrador —al personificarse— entre cruza hechos vivenciales para hilvanar historias o es parte integrante como sujeto social participante.

Dicho producto pensado, es objeto de este estudio que hoy presentamos: “Privilegios y exclusión”, primer eje, de tres, que integran una línea específica: “La novela chiapaneca a partir de una constante identitaria: el universo simbólico de los imaginarios regional”¹.

Se ha tomado como base o principio de búsqueda, las implicaciones epistémicas de Luz Aurora Pimentel —académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM—, en lo que ella llama: “sistema narrativo”: ¿Quién narra? ¿Cómo se narra? ¿Qué es lo que se narra? ¿Quién es el receptor del relato? (Pimentel 6-9). Y hemos agregado una interrogante más: ¿Desde qué perspectivas se narra? Así mismo, se ha retomado la obra manifiesta y su posible dialéctica de la duración (Corcuera, 2002 180; Correa 26) del historiador francés Fernand Braudel: a partir de los tres tiempos históricos: el tiempo geográfico, el tiempo social y un tiempo individual, y que, en este análisis, su segunda clasificación metodológica que él denomina *La larga duración*, arroja muchas historias, escenarios, personajes y acontecimientos narrados que dan razón de fenómenos económicos, sociales, culturales y políticos, un tanto repetitivos, donde las temáticas cambian de escenarios, de personajes, estilos, estructuras, tiempo y espacio, pero las historias y el acontecer se repite como un maleficio que llegó para quedarse: “abarca las distintas generaciones y puede durar varias

¹ Refiero a la novela chiapaneca a partir de una constante identitaria: el universo simbólico de los imaginarios regionales, dentro del proyecto general que realiza el Cuerpo Académico Estudios sobre Arte y Cultura: Pensamiento Contemporáneo, de la Facultad de Artes de UNICACH, con financiamiento del PRODEP-SEP: Visiones del sur. Acercamiento a lenguajes poéticos chiapanecos, 2015.

décadas y hasta siglos. Tiempo de los fenómenos repetitivos que trasciende al acontecimiento y le sirve como marco de referencia” (Braudel, 1929; Correa 26).

En este primer eje se estudia la posibilidad que se desprende de los referentes temáticos, donde se expresa, en parte, los acontecimientos y la historicidad narrada como producto del sentir y el pensar colectivo en tiempos distintos y distantes, dando como resultado una identidad narrativa regional con muchas expresiones y estilos, a través de diversas plumas, donde lo generacional pasa a un segundo plano, y la acción del lenguaje se ubica en el centro de lo narrado en diferentes tiempos, como sucede con el levantamiento tzotzil de 1869, cuya historia es punto de inicio en *Florinda*, de Flavio Antonio Paniagua 1889, resurge en *Oficio de Tinieblas* de Rosario Castellanos en 1962, de nuevo cobrar vida en *Los confines de la utopía* de Alfredo Palacios en 1992; lo mismo se puede decir de las temáticas: hidroeléctricas; de la sumisión del peón ante el finquero, del reparto agrario y del campesino ante los acaparadores y el gobierno represivo; de los pueblos originarios frente la discriminación que son objeto de los ladino y mestizo; del despojo de la tierra de unos contra otros...; de tal suerte que dichos acontecimientos se prolongan en el tiempo literario, que no distan del acontecer social, al contrario, la narrativa literaria se ha convertido en eficaz vía de divulgación durante muchos años de grandes desigualdades, represiones y privaciones de las libertades más elementales; es hasta estos tiempos, cuando surgen nuevas expresiones de escritores indo-occidentales, con nuevos estilos y tendencias.

Es importante señalar, que en las obras seleccionadas para este eje, en una primera cercanía se refleja la influencia de un mundo y estilos que miran y cuentan desde la externalidad, lo instituido que se legitiman involuntariamente; posibles imitaciones de movimientos y tendencias literarias universales que miran hacia los pueblos “originarios” o repiten cánones establecidos desde la perspectiva de la formación dominante.

Privilegios y exclusión

La generalidad de las novelas analizadas cuya temática se relaciona directa o indirectamente con las culturas “originarias”, denotan su relación directa con la acción civilizatoria occidental, es decir, sus estructuras gramaticales, estilística e imaginarios simbólicos reúnen

las influencias europeas del romanticismo, realismo, naturalismo y del modernismo latinoamericano, así como de otras corrientes contemporáneas que han surgido al amparo de procesos colonialistas, donde la mirada externa y la formas de construir las historias y entramaje, está presente. Y este hecho no tendría mayor relevancia de no tratarse de una región del país donde más del cuarenta por ciento de la población provienen de otras lenguas, de otras costumbres, de otros imaginarios, de otras formas de vida; de concepciones culturales distintas a la de la mayoría de los escritores del periodo referido —incluye a la población mestiza zoque, cuyos valores culturales y formas de organización están más cercanas a su origen, más allá de hablar o no la lengua—. Hasta aquí, este hecho puede parecer nada novedoso, sobre todo si recurrimos a las justificaciones de siempre, tales como: Las artes literarias nos han llegado a través de la lengua y cultura española; no existe literatura originaria- existen escritores “indígenas”, el escritor crea sin detenerse en las desigualdades, de hacerlo se queda en el discurso panfletario, etc. etc., de cierta manera existen válidos argumentos en la defensa de la genuinidad occidental; sin embargo, son voluntades de verdad discursivas (Foucault 34) establecidas bajo argumentos vertidos en una tendencia, como muchas otras, incluido lo que se trata de argumentar en estos momentos. Hasta aquí, nada nuevo que no haya sido abordado por tendencias descoloniales (Palermo 9-16), no parametrales (Zemelman 43) ambientalistas de la externalidad del conocimiento moderno (Leff 23), etcétera. Lo trascendente para esta ponencia es el trasfondo, las posibles influencias indirectas o involuntarias que se reproducen en los lenguajes codificados en la obra, que al repetirse en distintas historias y escenarios, generan una posible tendencia identitaria regional. Lenguajes que se traducen en imaginarios simbólicos, los cuales poseen una carga conceptual ideológica que se legitima como lo estético aceptable, pero que a la par sitúa en lo narrado patrones de vida, roles, clases sociales, estatus, escenarios de exclusión para unos y de privilegios para otros en la conformación de los elementos narrativos, cuya repetición constituye formas de ver la vida, de formar parte en el contexto cultural de la cotidianidad; desde luego, es posible, estos patrones narrados no se aborden bajo la intención de exaltar valores dominantes, en el caso que nos ocupa, pero se transmite o es inherente por la propia conformación educativa de quién escribe o se ubica socialmente, como lo literariamente acéptale, lo técnicamente estructurado, la acción social y los personajes como

parte de los contextos culturales de pertenencia dentro de las historia pensadas, ficcionada y codificadas.

Así encontramos en las primeras novelas que se registran en Chiapas: *Una rosa y dos espinas* y *Florinda*, escritas por Flavio Antonio Paniagua (1870, 1889), la exaltación del pensamiento liberal y rasgos de la construcción civilizatoria de un positivismo insipiente, en contra de las formas de vida, costumbres y creencias de las comunidades “originarias”; se privilegian los valores y las estructuras familiares de una “aristocracia rural” conformada por terrateniente, finqueros y comerciantes, que hace de unos “civilizados y de buenas costumbres” y por lo tanto, ejemplo a seguir, y a otros, apartados, ignorantes, idólatras, dependientes y salvajes. En *Una rosa y dos espinas*, Flavio Paniagua narra la historia de la intervención francesa y sus implicaciones en los habitantes de Chiapas, como entramaje central, saturado de un lenguaje despreciativo contra los tsotsiles de las comunidades cercanas a la ciudad de San Cristóbal de las Casas ; en la segunda: *Florinda* como bien lo señala Vladimir González Roblero “Florinda, es una visión ladina del levantamiento tzotzil de 1869” (González 1). Rebelión e imaginarios que se recrean a partir de tramas diferentes y con una orientación social antagónica, en: *Oficios de Tinieblas*, de Rosario Castellanos, y *Los Confines de la Utopía*, de Alfredo Palacios, como claros referentes para la producción narrativa de los últimos años cuyas historias se entretajan en el abismo de desigualdades y atropellos en que han vivido los pueblos originarios, ante los privilegios de los grupos de poder y del gobierno, donde destaca la novela más cercana a nuestros días *Nudo de Serpientes*, de Alejandro Aldana Sellschopp, dentro de la producción que bien pueden ser consideradas como narrativa zapatista.

Por su parte, la exclusión como destino manifiesto encuentra su expresión más genuina en los relatos novelados de Bruno Traven. De su amplia producción se retoman dos de sus obras: *La carreta* (1949) y *la Rebelión de los colgados* (1959). En ambas, destaca la pérdida de todo valor humano en la vida del indio y del mestizo desclasado, convertidos en objetos de pertenencia de los finqueros terratenientes y comerciante a través del endeudamiento generacional, intercambiados muchas veces por deudas de “honor” o vendidos para las monterías, para ser enviados a talar la selva y extraer las maderas preciosas para el consumo

de nacionales e internacionales, así, acrecentar el dinero circulante que desde tiempos remotos ha exigido la modernidad con el deslinde de las tierras comunales, y que en Chiapas, las maderas preciosas y otros productos de la tierra, solo alcanzaron la proyección de modernidad en los bolsillos de las pocas familias de un criollismo bizarro y de una clase política arribista, vigente. Fue ahí en las monterías, donde el pobre estaba destinado a encontrar la muerte.

Balún Canán (1957), de Rosario Castellanos, obra de transcendencia literaria que describe las grandes desigualdades y promueve la integración nacional del indio. Destaca el carácter populista del reparto agrario y que a pesar de no ser el caso narrado, es importante destacar que en el repartos cardenistas se afectaron en su mayoría, a pequeños propietarios pobres, desfavorecidos que no formaban parte de las familias integrantes de los grupos del poder. Destaca además, el arraigo de valores familiares en una cultura conservadora —la supremacía del varón—, los roles de sumisión que desempeña el indio en relación al patrón y la integración de una sola cultura nacional, entre otros aspectos.

En la narrativa —antropológica— de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote* (1948), se exalta la violencia del padre hacia los demás integrantes de la familia en las comunidades originarias, quien es absoluto para decidir el destino y la suerte de sus hijos.

Hasta aquí, presentamos sólo unos casos y los imaginarios simbólicos que se reproducen en las historias narradas. Es precisamente en estos hechos donde encontramos un lenguaje que promueve cierta identidad regional, que no dista en contenido, personajes, grupos sociales, escenarios, desigualdades, privilegios, etcétera, de una novela a otra.

A manera de conclusión:

- a) Las novelas escritas en Chiapas relacionadas con el periodo de referencia y seleccionadas para este análisis, han sido un canal de divulgación de la mayor transcendencia para dar a conocer las grandes desigualdades sociales de la región. Por lo tanto, el carácter de “realidad ficcionada” de la novela en muchos casos, traspasa la ficción y lo estético, y su información puede ser susceptible de ser descifrada para otros campos de estudio.

- b) En este caso, los escritores, se han constituido en creadores e intérpretes de la cultura que producen los diversos contextos sociales narrados, dándole estructura y estilo a sus obras. Dichos productos —las novelas—, generan sus propios expresión hasta legitimar las historias a través de cierta verosimilitud, ahí donde se conjugan las formas de pensar y actuar de algunos grupos sociales, con las estructuras gramaticales y semánticas construidas por el escritor.
- c) Parte de lo interpretado en las novelas, observado histórica y directamente de los grupos y movimientos sociales involucrados, resalta el hecho de la repetición, casi permanente de temáticas similares, donde la narrativa chiapaneca escrita durante el periodo señalado, es posible, se convierte involuntariamente en un canal de legitimación del lenguaje constituido.
- d) Nos parece necesario conocer desde que postura se insertan los imaginarios simbólicos, de las culturas indooccidentales, en las narrativas escritas por agentes externos.

Para terminar hago referencia a una obra, que desde mi apreciación es la novela más auténtica que se ha escrito desde el mestizaje, sobre el universo indooccidental chiapaneco: *Ceremonial* (1992), de Jesús Morales Bermúdez, la cual dice: “San Sebastián..., es hombre de camino y de chocarrerías. Cuando llegué a Sabanilla me lo encontré allí, atado de un árbol y asaetado tal vez por los caribes. No puede escapar al cumplimiento de sus deberes. Cuantas veces quiera huir, estamos para detenerlo. Es ésa ya obligación de hombres. Si dejamos a los dioses que sigan asambleando, quién sabe si no un día quieran acabar con el mundo y con el firmamento. Mejor estén allí, en sus templos, con nuestras oraciones, trago, incienso y velas. Que ellos también beban para alegría de sus corazones” (Morales: 14).

Bibliografía

Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: Alfaguara, 2013. [Primera edición conmemorativa]

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1975.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.

- González Roblero, Vladimir. “Florinda, una visión ladina del levantamiento tzotzil”. *Cuadernos Interculturales* 11.21 (2013): 85-110. Web. <[www. redalyc. org/ pdf/ 552/ 55229413005. pdf](http://www.redalyc.org/pdf/552/55229413005.pdf)>.
- Leff, Enrique. *Aventuras de la epistemología ambiental*?. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*?. México: FCE, 1992.
- Morales Bermúdez, Jesús. *Ceremonial*. México: Dirección General de Culturas Populares del Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.
- Palermo, Zulma, comp. *Arte y Estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2014.
- Pimentel, Luz Aurora. “Teoría Narrativa”. *Aproximaciones. Lecturas de textos*. Ed. Esther Cohen. México: UNAM, 1995.
- Zemelman, Hugo. *El conocimiento como desafío posible*. México / Manizales: IPN / IPECAL / Universidad de Manizales, 2008.

Otras Fuentes

- Braudel, Fernand. *Teoría de la historia, vinculado con la corriente de los Annales*. [La cual inicia con la revista de *Annales de Historia Económica y Social*, fundada en 1929]

HISTORIA Y FICCIÓN EN LOS TEXTOS DE VIAJE DE JUAN RULFO

POR

FUKUMI NIHIRA

Universidad de Tokio

Crear ficción inspirándose en un lugar y su historia era el estilo de Juan Rulfo. En esta ponencia exploraré los textos de viaje de Rulfo y analizaré su manera de creación con la relación del lugar y la historia.

Rulfo declaraba su amor a las crónicas cada vez que tenía la oportunidad. En 1959, en una entrevista corta de *Diorama de la Cultura*, él opinó que era un deber urgente publicar las obras de cronistas e historiadores desde el siglo XVI hasta el XIX (Zendejas 3). En otra entrevista de 1980 realizada por Fernando Benítez, Rulfo explicó su afición a las crónicas y el valor que él veía en ellas:

Me gustan las crónicas antiguas por lo que me enseñan y porque están escritas en un estilo muy sencillo, muy fresco, muy espontáneo. Es el estilo del siglo XVI y del Siglo de Oro... - no se aprecia el arte de los cronistas, y de los relatores. La gente cree que se trata de una antigualla pero forma quizá lo más valioso de nuestra literatura antigua. He leído casi todas las crónicas de los frailes y de los viajeros, los epistolarios, las relaciones de Nueva España. (4)

Su amor a las crónicas influenciaba a su escritura. Rulfo creaba personajes tomando como referencia topónimos, como el nombre de Bartolomé San Juan, personaje de la novela *Pedro Páramo*. Yvette Jiménez de Báez indica que el nombre fue tomado probablemente de la crónica que se llama *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*, del fray Antonio Tello, quien vivió de la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII,

y es conocido como el padre de la historiografía jalisciense (599). En su crónica, el fraile escribe varias veces sobre las “minas de San Barlotomé” (Tello 8). En la novela, Bartolomé San Juan es minero. Además es una persona que obliga a Susana San Juan a bajar dentro del pozo y que la visita después de haber muerto. Su papel tiene importancia para crear un mundo simbólico en la novela, en la que existe el inframundo, Comala y el Cielo. Así, podemos saber que el escritor jalisciense inventó su propio ambiente en la obra con la ayuda de un nombre ya existente y de la referencia que tenía que ver con ese nombre.

No solamente la afición a las crónicas, sino también la experiencia personal ocupó un papel importante para su creación, como podemos observar desde sus textos que se desarrollan en el estado de Jalisco, lugar natal del autor, que él conoció muy bien. También me gustaría pensar que su experiencia de viajero influenciaba su manera de ver y narrar la historia. Ahora analizaremos los dos textos de viaje de Rulfo. Hasta ahora no se ha argumentado mucho acerca de estos dos textos de viaje. Es posible que sea porque no son ficciones sino reportajes para una guía turística. Sin embargo, si ponemos atención en estos textos, nos daremos cuenta de que su estilo para crear relatos de ficción ya se percibía. Ellos sirven para observar cómo Rulfo creaba su ambiente ficcional desde un paisaje real, viendo el ambiente y la historia.

Entre 1947 hasta 1952, un Rulfo aún joven que todavía no había publicado ningún libro, recorría la república en coche como vendedor de llantas Goodrich Euzkadi. En esa época, Goodrich publicaba una revista de guía para los viajes en automóvil titulada *Mapa. Revista de Automovilismo y Turismo*, y Rulfo colaboró en ella. En la revista, él trató de publicar dos textos con sus fotografías: uno que se publicó en 1952 se llama “Metztitlán. Lugar junto a la Luna”. El otro que se quedó inédito se llama “Castillo de Teayo”, y ahora podemos leerlo en el libro *Letras e imágenes*, que se publicó en 2002.

Para escribir estos dos textos, Rulfo probablemente usó un seudónimo: Juan de la Cosa. Este nombre es el de un navegante y cartógrafo que existió realmente (1462? - 1510)¹. Él era acompañante de Cristóbal Colón cuando encontraron América. Este seudónimo tomado de un cartógrafo será un juego de palabras que usaba como base el hecho de que la revista se

¹ Tomé la referencia de Antoio Ballesteros Beretta (Ballesteros 377-400), aunque el investigador no determinó el año del nacimiento del navegante.

llama *Mapa*. Además los cronistas del siglo XVI se referían a Juan de la Cosa como “Juan el Vizcaíno”². Esto nos recuerda que el nombre completo del escritor es Carlos Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno Rulfo. Se puede suponer que Rulfo tenía interés y simpatía con él, y por una parte, que trató de escribir un reporte como aquellos cronistas.

Primero, veamos el texto sobre Metztitlán. Rulfo visita a un convento en este paraje que se llama Los Santos Reyes, que es uno de los conventos más antiguos de México construido en el siglo XVI. En el reporte el autor incluyó una explicación sobre este edificio usando términos técnicos de arquitectura. Se puede decir que él trató de describir lo que vio desde un punto de vista científico. Las primeras frases del texto se refieren a la etimología de este lugar:

La costumbre de los habitantes de esta región de pelear en las noches de luna dio origen al nombre de Metztitlán, una de las poblaciones más antiguas que existen en el país, habiendo formado parte junto con Tula y Tepeapulco de uno de los señoríos más importantes del hoy Estado de Hidalgo. (41)

Contar la etimología del lugar es, de nuevo, algo que los cronistas también hacían. La frase que Rulfo empleó como título “Lugar junto a la Luna”, tomado de la etimología del lugar es muy sugerente para observar su postura. Porque según Víctor Jiménez, para escribir este texto Rulfo tomó la referencia del libro *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*³ (23), y en este texto, hay varias versiones de la traducción del nombre del lugar, pero Rulfo tomó sólo una y la puso como título de su artículo. El significado que Rulfo eligió nos recuerda “La estrella junto a la luna”, que es el título provisional que él planeó para la novela que finalmente se tituló *Pedro Páramo*. Alberto Vital indica que Rulfo redactó esa obra entre 1947 a 1954 (119), de tal forma, Metztitlán conserva algunos elementos que *Pedro Páramo* incluye u otros que incluiría. En esta ocasión también su fuente de imaginación era el nombre de un lugar. En la novela, la vista del cielo con la estrella junto a la luna que ve Juan Preciado a través del techo abierto iba a ser el motivo principal.

² Ballesteros Beretta comenta: “con frecuencia, se le denomina Vizcaíno en los informes de los testigos” (132). También existía otro marino que se llamaba Juan Vizcaíno, pero ahora está aclarado que son distintas personas.

³ El libro que Rulfo refirió será *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo* de dos tomos que se publicaron en 1940 y 1942.

“Metztitlán” tiene algo en común con el otro texto, “Castillo de Teayo”: los dos cuentan las atrocidades de la conquista. Especialmente “Metztitlán” comenta que en el lugar se exterminó a los indígenas y no quedó ninguna huella de su cultura. Si uno quiere saber de la época antigua de México, los únicos textos que quedan son los de los españoles. Aquí encontramos la otra razón del por qué las crónicas le llamaron tanta la atención a Rulfo. Aunque también podemos considerar que el conocimiento del escritor sobre la arquitectura de la época colonial significa que él no tomó la influencia española solamente como algo totalmente negativo. En este punto, él es muy realista y no tiene ilusión para idealizar la cultura indígena perdida y sólo lamentarla.

La diferencia entre los dos textos sería que el “Castillo de Teayo” tiene más elementos fantásticos que el primero. Aunque empieza como un reportaje de un viaje realista, después la descripción se coloca entre el reporte y la observación subjetiva. El “Castillo de Teayo”, escrito en primera persona plural, empieza con una escena en la que “nosotros” —pueden ser el narrador y su compañero— avanzan hacia un pueblo que llamado Castillo de Teayo, en el estado de Veracruz. En ese pueblo existe una ruina que es el origen del nombre del pueblo.

Lo particular del reportaje es que la descripción que se hace antes de entrar al destino es muy larga. Casi dos quintas partes de este texto corto indican cómo llegaron al pueblo. Se puede suponer que la descripción es tan minuciosa porque este texto es una guía para moverse en automóvil. Sin embargo, me parece que la larga entrada al episodio en el pueblo es para crear un ambiente ambiguo y propone una entrada al otro mundo. Hay explicaciones de que, en la medianoche, el militar paró el coche del narrador para avisar de un accidente, y que los “nosotros” no pudieron avanzar y tuvieron que abandonar el coche y caminar en la oscuridad total durante catorce kilómetros hacia el pueblo. La escena del avance en la noche se puede interpretar como real, pero también hay ambigüedad:

Caminamos de prisa hacia el poniente, como si nos impulsara la noche. El calor arreciaba. No había aire. La niebla bajaba y subía y se descorría en delgadas desgarraduras. Luego volvía a oscurecerlo todo. Así durante más de una hora. Durante más de dos horas. (Rulfo, “Castillo” 48)

Debido a la niebla y la oscuridad su visión no es clara y por culpa del calor del trópico pierden la noción del tiempo. Esta descripción se parece a la escena antes de la muerte de Juan Preciado en *Pedro Páramo*:

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto...

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón.
(Rulfo, *Pedro* 117)

Después de esto, Juan Preciado muere y comienza a pertenecer al mundo de los muertos. Comparado con la parte de la novela, el acercamiento en “Castillo de Teayo” al destino se puede interpretar como un movimiento hacia el otro mundo.

Además, este texto tiene otro punto común con *Pedro Páramo*: el que un viajero, o un extranjero, entre a un lugar y alguien comience a relatar la historia. En “Castillo de Teayo”, los turistas o escritores de reportajes entran al pueblo. En *Pedro Páramo*, la novela empieza con la narración en primera persona de Juan Preciado, que entra a un pueblo desconocido en busca de su padre. En estos textos, la historia se desarrolla desde el punto de vista de los invasores. Rulfo empezó su carrera desde escribir como un viajero, que está fuera de la comunidad y entra a un lugar desconocido.

Después de este trayecto, los “nosotros” llegan a un pueblo desolado descrito como sigue: “En el Castillo de Teayo la gente estaba dormida. Parecía un pueblo muerto” (Rulfo, “Castillo” 48). Y el texto se desarrolla mediante el habla de un hombre que apareció enfrente de “nosotros” y cuenta la historia del lugar. Es llamativo que hasta ese momento el texto está escrito usando el pasado, pero después de la aparición del hombre se cambia al tiempo presente. La transición del tiempo verbal se puede observar en el siguiente episodio:

Entonces apareció aquel hombre, alto, delgado, con la camisa abierta y la barba bulléndole por el viento. Se paró frente a nosotros y comenzó a hablar:

—Aquí vinieron a morir los dioses. Se destruyeron los estandartes en las antiguas guerras y los portaestandartes cayeron de bruces, rotas las narices y los ojos ciegos, enterrados en el lodo....

El hombre es el que habla. Nosotros oímos. El hombre ese, alto, de largas canillas, que parece estar lleno de furia. (Rulfo, “Castillo” 53)

Por el cambio del tiempo verbal, se unifican el tiempo del hombre que habla, el de los “nosotros” y el de los lectores. “Nosotros” escuchan la voz del hombre en el presente y los lectores leen la escena al mismo tiempo. La descripción de la vacilación de dos tiempos del pasado al presente, del presente al pasado es como sigue:

Alguien, allá debajo del portal, canta: «Yo tenía mi cascabel...» Eso nos recuerda que estamos en Veracruz.

Pero nos devuelve al pasado, cruzando otra vez el tiempo, la voz del hombre.

—Vean. Aquí están. Son los dioses de los huastecos. (Rulfo, “Castillo” 54)

Los lectores pueden suponer que él es un aldeano, pero también se puede interpretar que él es un fantasma que relata el pasado. El pasado y el presente se cruzan debido al hombre que habla y que señala las estatuas antiguas que aún quedan en el pueblo. El hombre cuenta las guerras entre los indígenas que estuvieron en el lugar y después pone énfasis en que lo más cruel fue la guerra con los españoles, la conquista. Aquí se observa también la crítica a la conquista, que al ser contada por la voz de aquel hombre contiene acusaciones más fuerte que en el otro texto, “Metztitlán”. La voz del hombre tiene una función muy importante para este texto al saltar entre dos tiempos. Desde este momento, ya se observa que Rulfo había conseguido la idea de desarrollar la historia de la novela con el manejo de temporalidades con la narración.

Al final del texto, la conciencia de los “nosotros” regresa al Castillo de Teayo en el presente y la parte descriptiva de este texto vuelve a usar los verbos en pasado: “eso nos platicó aquel hombre. Y ‘nosotros’ lo oyen sentados en la cima del Castillo de Teayo, bajo las campanas, pues esto es ahora el campanario del pueblo” (55). Aquí también el pasado y el presente están expresados doblemente reunidos en la imagen del castillo, que antes era el centro ceremonial de la zona y que ahora es el campanario del pueblo conquistado.

Llama la atención que este relato ocurre en un período de tiempo específico: desde la medianoche hasta el amanecer. El tiempo en el cual “nosotros” experimentaron el encuentro con ese hombre corresponde al momento en el tiempo que no podemos definir ni como noche ni como mañana, sino es un momento intermedio que describe el texto así: “Por el oriente ya se distinguía una pálida claridad amarilla, despejando las orillas de las cosas. Pero del lado de las montañas el mundo seguía siendo gris, cada vez más gris e invisible” (Rulfo, “Castillo” 52). Con la descripción de la transición de la oscuridad a la luz, también los pasados y el presente se cruzan. El tiempo mediano es como un limbo y en este lugar la división de dos cosas es ambigua: en este texto serían el presente y el pasado y, posiblemente, la vida y la muerte y el reportaje y la ficción. En la escena final ya amaneció totalmente y el encuentro con el pasado también terminó:

Desde esa altura se domina todo el valle. Abajo están los ídolos. Unos recostados, otros de pie, algunos tendidos sobre la tierra. Es ya media mañana y el olor de la yerbabuena silvestre sube penetrante hasta nosotros. (Rulfo, “Castillo” 55)

Lo que llama la atención es que, en esta escena, el narrador describe el paisaje desde una mirada en una posición alta, que él está viendo el paisaje desde arriba hacia abajo. Y ahí abajo hay estatuas abandonadas. Podemos leer esta escena solamente como una descripción de un pueblo que tiene mucha historia. Pero al mismo tiempo, interpretaríamos que las estatuas que están abajo significan que el pasado está debajo de nosotros, enterrado. Y “nosotros” están por encima de ellos, en el tiempo presente. Si leemos simbólicamente la última frase “el olor de la yerbabuena silvestre sube penetrante hasta nosotros”, entendemos que no podemos sesgar la relación con el pasado, y que el pasado siempre existe debajo de nosotros y, también, existe la posibilidad de que, de repente, regrese a nosotros para relatarnos algo.

No solamente en sus cuentos y su novela *Pedro Páramo*, sino también en este texto varios niveles de pasado y presente se superponen y se presentan al mismo momento: los tiempos de las guerras entre indígenas, la conquista y el presente del autor. Tal y como se ha analizado hasta ahora, este texto potencia su estilo fantástico gracias a la descripción de la entrada al pueblo, el manejo de los tiempos verbales, la narración del hombre viejo, la

colocación en el espacio-tiempo de los narradores y lo que nos permite leerlo simbólicamente. Con este texto que tiene un ambiente más fantástico que el de Metztitlán, podemos observar cómo un reporte se convierte en un relato de ficción.

Rulfo comentó sobre sí mismo: “Quise ser reportero, pero no pude, no podía escribir lo que veía” (Ponce 46). Estos dos textos de viaje muestran eso. Desde el nombre o el paisaje que veía, él empezaba a imaginar e inventar episodios o personajes. En ellos se observa su estilo de crear ficción, que nace del lugar y su historia y de la narración de las voces de sus personajes.

Bibliografía

- Benítez, Fernando. “Conversaciones con Juan Rulfo”. *Uno Más Uno. Suplemento cultural* 26 Julio 1980.
- Ballesteros Beretta, Antonio. *La marina cántabra y Juan de la Cosa*. Santander: Diputación Provincial de Santander, 1954.
- Jiménez de Báez, Yvette. “Juan Rulfo y la búsqueda del origen en la historia”. *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*. Eds. Julio Ortega y José Amor y Vázquez. México: COLMEX, 1994.
- Jiménez, Víctor. “Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia”. *Letras e imágenes*. México: Editorial RM, 2002.
- Ponce, Armando. “Juan Rulfo: la literatura no me deja suficiente para vivir”. *Proceso* 204 (1980).
- Rulfo, Juan. “Castillo de Teayo”. *Letras e imágenes*. México: Editorial RM, 2002.
- Rulfo, Juan. “Metztitlán: Lugar junto a la Luna”. *Letras e imágenes*. México: Editorial RM, 2002.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Tello, Antonio. *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*. México: Porrúa, 1997.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo 1784-2003*. México: Editorial RM, 2003 p.119.

Zendejas, Francisco. “Una creación cultural de México”. *Excélsior. Diorama de la Cultura*
13 Septiembre 1959.

DE VIAJEROS, HÉROES Y AVENTUREROS

POR

VICTORIA MARTHA NÚÑEZ CEA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past. [...]
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
T.S. ELIOT
“Burnt Norton I”, *The Four Quartets*

El tema de la novela *Canaima* de Rómulo Gallegos es complejo, difícil de clasificar en uno sólo: la selva y sus influjos en el hombre; los naturales del Orinoco; la confrontación entre representantes de una cultura dominante explotadora y culturas dominadas totalmente sometidas con claros indicios de aculturación y algunas otras etnias rebeldes, que optan por migrar y conservar su propia identidad; la traslación de los mitos medievales europeos a América y sus contactos con la mitología de los pueblos que habitan la región guayanesa.

Las interpretaciones que las lecturas sucesivas han ido construyendo en torno a este texto son la sumatoria de diversas épocas que han puesto énfasis en alguno de los temas señalados, pero podemos centrarlas en estas tres: el realismo decimonónico, con tintes antropológicos casi naturalistas; la denuncia sociológica y política de una literatura comprometida; la novela romántica psicológica y de aventuras.

El argumento de *Canaima* es la historia de las aventuras que conformaron la leyenda del protagonista Marcos Vargas en los territorios de la Guayana. Desde niño su carácter y sus cualidades lo muestran como imaginativo, jovial, arrojado, generoso y buen amigo, un líder nato con gran carisma. Como todos en Ciudad Bolívar es seducido por las palabras

mágicas de los aventureros que regresaban de los misterios de la selva. Y aunque su madre intenta alejarlo de esos peligros enviándolo a estudiar a un colegio inglés, a fin de quitarle esas ideas de aventura, poco a poco, a la muerte de su padre Don Pedro Vargas, los acontecimientos lo llevan hasta su iniciación como Hombre Macho.

Después de matar a Cholo Parima, en legítima defensa, Marcos Vargas incursiona en las entrañas de la selva, los dominios de Canaima. Y en ese universo se va descubriendo a sí mismo hasta encontrarse con la sensación más íntegra de su ser. De aventurero pasa a ser habitante de la selva, y su historia se convierte en hazañas que relatan la leyenda del Hombre Macho que se enfrenta al mismo Canaima para reencontrarse con lo humano y hallar un lugar entre los maquiritare. Inmerso en la selva reaprende a convivir con la Naturaleza, a ser parte de ella y Marcos Vargas se transforma en árbol, concibe con Aymara un hijo y renace a la esperanza de las profecías indias al ser testigo de las señales que anuncian el regreso de Cajuña y el fin del dominio de Canaima.

A diferencia de aquellos aventureros que lo dispusieron para el viaje, Marcos Vargas ya no podrá encaminar sus pasos fuera de esta selva, porque sus huellas han sido aprisionadas. Los habitantes de Ciudad Bolívar, los amigos que dejó y Aracelis la novia que no llevó con él, al fin dejarán de esperarlo. Para todos de una u otra manera será considerado una esperanza fallida, perdida en el enigmático silencio de la selva. De las entrañas del Ventuari resurge el protagonista en el hijo que lleva su mismo nombre: Marcos Vargas, quien vuelve a Ciudad Bolívar, al umbral del Orinoco para emprender el trabajo final. Como se irá apreciando la novela relata la jornada del héroe.

Las voces narrativas que cuentan la historia son el narrador omnisciente que da paso a la fluidez y a la intensidad emotiva del diálogo que continuamente sostienen los personajes. El habla caracteriza a los personajes, los dimensiona y los individualiza. El lector va reconociendo a través de las variantes del sociolecto, la incorporación del léxico o construcciones sintácticas en otras lenguas, ciertas peculiaridades subjetivas de los personajes centrales. Rómulo Gallegos va más allá del recurso decimonónico de la novela realista o el relato costumbrista que presenta a sus protagonistas con un atributo físico particular, algún distintivo en su ajuar o un rasgo actitudinal peculiar que permite identificarlos con una clase social o un humor, que los destaque de la nómina de personajes

furtivos que intervienen en breves historias paralelas o incidentales, a lo largo de la narración principal.

La factura de los personajes centrales es depurada, hay una dimensión psicológica profunda. Sus acciones son congruentes con su complejidad humana, odian y aman, admiran y aborrecen, en ellos se debaten las pasiones humanas, son podríamos decir tridimensionales. Juan Solito y Ponchopire son enigmáticos y otros como Giaffaro y Parima siniestros, repulsivos como es el caso de José Francisco Ardavín y perversos como el Sute Cúpira. Pero no son estereotipos, son hombres con una historia a cuestas, hombres recios, curtidos, y cada uno a su modo lleva ya la marca de Canaima.

Durante los meses de enero y febrero de 1931 Rómulo Gallegos viaja a Guayana en busca de la documentación necesaria para su novela de la selva y en ese mismo año durante una conferencia dictada en Nueva York, explica su experiencia al recorrer distintas latitudes americanas: la selva, la tierra andina y los llanos venezolanos, le han permitido concebir una visión genésica de América que busca describir con toda su complejidad en sus novelas.

El escritor afirma: “A mí, por lo menos, me ha sucedido varias veces. Y es porque en estas tierras nuestras, de impresionante silencio y trágica soledad, se siente que todavía no ha terminado el día sexto del Génesis, y que aún circula por ellas el soplo creador. Y por eso las llamo las tierras de Dios”. Y añade: “hay tierras americanas donde todavía trabaja Dios, y otras donde ya trabajan los hombres, quien lo experimente se estremecerá ante la idea de tropezarse con un hombre recién nacido y adulto, no engendrado por padres sino brotado de la tierra”¹.

La primera edición de *Canaima* se publica en 1935, los hechos que narra ocurren en la Guayana y las regiones que baña las rías del Orinoco. Junto con *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934) y posteriormente *Pobre Negro* (1937)² constituye una tetralogía en el

¹ Citado por Alejo Urbaneta. “Canaima (1935) Rómulo Gallegos”. 8 de julio de 2012. Web. <<http://unionhispanoamericana.ning.com/group/sociedadvenezolanadearte/forum/topics/canaima-novela-de-romulo>>.

² La primera edición de *Doña Bárbara* (1929) es publicada por la Editorial Araluce, de Barcelona. Al año siguiente, 1930, Araluce publica la segunda edición revisada y corregida por Gallegos. En ese mismo año en Venezuela se edita esta segunda versión en la editorial Elite. La primera edición de *Cantaclaro* (1934) y *Canaima* (1935), respectivamente, es publicada por Editorial Araluce. En 1937 la Asociación Venezolana de Escritores edita *Pobre Negro*.

programa novelístico de Gallegos, el llano, la sabana, la selva y los cacaotales venezolanos se muestran al lector con su cruda complejidad política, social y cultural. Las tres regiones son descritas con un lenguaje realista estético, con pinceladas poéticas. El habla de los personajes habitantes de cada región se escucha espontánea y auténtica en los diálogos, las coplas, las supersticiones y mitos, creencias y micro relatos que se incorporan durante el desarrollo de la trama de cada una de estas cuatro novelas.

En ellas es posible identificar una continuidad en la evolución de sus protagonistas Santos Luzardo en *Doña Bárbara*, Florentino Coronado en *Cantaclaro*, Marcos Vargas en *Canaima* y Pedro Miguel Candelas en *Pobre Negro*. Su carácter y su trayectoria comparten algunas afinidades, pues en distintos momentos de sus historias perciben el llamado a emprender algo grande por su gente, por su pueblo, cada uno a su modo busca cambiar la situación de injusticia y atropello que padecen los más pobres a manos de los amos.

En *Canaima* el espacio geográfico descrito adquiere las dimensiones de un personaje desde el inicio de la novela, al abrirse ante el lector las Bocas del Orinoco y cruzar el umbral del Pórtico. El primer umbral de otros varios intersticios que el lector irá cruzando al lado de nuestro héroe Marcos Vargas. Su travesía y sus pasos lo conducirán a través del territorio que recorre el Orinoco, clepsidra de aguas cósmicas, de un mundo retardado siempre a punto de surgir (Gallegos 4). La estructura temporal de la novela se va instaurando con un recurso anafórico, el inicio y el final de la novela constituyen un círculo que se abre en el capítulo I Pórtico y se cierra en el capítulo XIX ¡Esto fue! con el voceo del sondaje que emite el serviola de estribor:

I. Pórtico

—¡Nueve pies! ¡Fondo duro!
Bocas del Orinoco. Puertas apenas entornadas todavía, de una región donde imperan tiempos de violencia y aventura. [...] el río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures, ya viejo y majestuoso sobre

XIX. ¡Esto fue!

—¡Nueve pies! ¡Fondo duro!
Bocas del Orinoco. Puertas no bien despejadas todavía, de una región por donde pasó la aventura que aridece el esfuerzo y donde clavó la violencia sus hitos funestos.

el vértice del Delta, *reparte sus caudales y despide sus hijos hacia la gran aventura del mar* [...]

¡Agua de monte a monte! ¡Agua para la sed insaciable de las bocas ardidas por el yodo y la sal! *¡Agua de mil y tantos ríos y caños por donde una inmensa tierra se exprime para que sea grande el Orinoco!* (3-5)

Aguas de tantos y tantos ríos por donde una inmensa tierra inútilmente se ha exprimido para que sea grande el Orinoco. [...]

Bocas del Orinoco. Aguas del Padamu, del Ventuari... allí mismo está esperándolas el mar. Apoyado sobre la barandilla del puente de proa *va otra vez Marcos Vargas* [...] *y es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvenir... El río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures... Ya le rinde sus cuentas al mar...*³ (Gallegos 192 y 194)

La frase “Bocas del Orinoco. Puertas apenas entornadas todavía...” hace las veces del conocido inicio “Érase una vez...” de las narraciones orales, del cuento de hadas y aventuras, que instaura los tiempos inmemoriales del mito. Tiempo circular, que se cierra en sí mismo y recomienza cuando dice: “Bocas del Orinoco. Puertas no bien despejadas todavía, de una región por donde pasó la aventura...”, cauce narrativo mítico por el que transcurre la historia de Marcos Vargas que como el Orinoco rinde sus cuentas al mar.⁴

La ruta se navega con el visado y la arena de Marcos Vargas *¡Qué hubo! ¿Se es o no se es?* para llegar al lastimoso *¡Esto fue!* de los habitantes de la “Guayana frustrada. La que todavía no ha sido y ya no es” (Gallegos 192). La procedencia de este grito de guerra tiene referentes intertextuales con el monólogo trágico del príncipe Hamlet. Baste recordar el conocido inicio del tercer acto en la sala del castillo, cuando Hamlet se plantea la disyuntiva:

³ Las cursivas son mías.

⁴ La selva del Orinoco es el protagonista y la fuerza propulsora de las acciones de los personajes, “más aún que en las novelas anteriores, la naturaleza es el verdadero asunto o tema central del libro. [...] adquiere proporciones de mito, sin que le falte su oscura y misteriosa teogonía que embruja y aniquila al hombre civilizado que en ella se adentra.” Manuel Pedro González *cit. por* Françoise Delprat en “Recepción crítica de *Canaima*”, Edición crítica de Charles Minguet coordinador, 343.

-*¡Ser o no ser: he aquí el problema!* Sin embargo el dilema trascendental de Hamlet se encuentra vinculado aún con un orden estamental religioso que responde al temor de un algo después de la muerte, de ahí que el príncipe danés no sea capaz de procurar su reposo poniendo fin a tan afanosa existencia.

Hamlet califica de cobarde a todo aquel, que como él mismo, es incapaz de traspasar esa región ignota, a causa de la prudencia y el miramiento que le impone su propia conciencia, impidiéndole actuar en empresas de mayores alientos e importancia. He ahí la auténtica tragedia de Hamlet, su venganza tiene un límite y un freno, su justicia le representa un conflicto ético por lo que debe recurrir a la escenificación, *la mise en scene* a fin de evidenciar al asesino incestuoso, usurpador del trono y hermano de su padre, y a su propia madre adúltera. Siguiendo necesariamente, al castigo de ambos, su propia e impostergable muerte.

En cambio en la Guayana de los aventureros que nos presenta Rómulo Gallegos, la violencia se enseñorea y transforma en Hombres Machos a todos los que respiran el hábito de Canaima. Aquí la vida no vale nada, si no se sabe malgastarla en alardes de hombría. La temeridad es un rasgo intrínseco a la vida interior puramente emotiva cuando no simplemente dinámica de Marcos Vargas (Gallegos 65), pero él no es sólo el protagonista de una novela de aventuras ni de un libro de la selva. En el templo imponente de la selva del Orinoco que recorren sus fieles cautivos en busca del oro de Rionegro, los diamantes del Cuyuní y el purgo de Gurampín se oficia el ritual iniciático de Marcos Vargas, quien a diferencia de Hamlet es un héroe mítico cuyos rasgos tal vez proceden del romanticismo alemán.

Desde su infancia, en su natal Ciudad Bolívar, Marcos Vargas ha escuchado no con pueril fascinación sino con emoción religiosa todas las historias maravillosas que cuentan los aventureros que regresan cargados de tesoros arrancados a la selva. A través de esos relatos mágicos que sólo sugieren el prodigio sin develarlo, aprende la única geografía que le interesa para recorrerla palmo a palmo cuando tenga edad suficiente para hacerlo.

Su carácter y su temple se van forjando entre el liderazgo carismático, expansivo, chancero y franco que de natural le viene y de la fuerza de sus puños que respaldan la bravura del chico que ya sólo sueña como todos los muchachos, tanto del pueblo como de la clase

media, en la tierra de promisión que será escenario fugitivo de su vida de aventurero de todas las aventuras (Gallegos 9).

Pero que hace de Marcos Vargas algo más que un explorador, aventurero como tantos otros de sus paisanos, como lo fueron sus propios hermanos mayores Pedro Francisco, quien pereciera ahogado en el raudal de Samborja yendo para Atabampo y Enrique, cuya vida fue truncada la noche en que los machetes alumbraron el Vichada. Ambos muertos en plena aventura, como tantos otros sacrificados en el altar de Canaima, recorriendo entre mil peligros las ignotas tierras del Alto y el Bajo Orinoco.

Por principio es menester distinguir entre las acepciones de la palabra aventurero y después precisar las actitudes y las anticipaciones textuales que la narración de las hazañas de Marcos Vargas nos va mostrando, a fin de cotejar sus alcances. Se considera que un aventurero en sentido positivo es alguien temerario, una persona que toma riesgos y da muestras extremas de osadía y valor, su disposición emprendedora le hace exponerse constantemente de manera impulsiva y extrema sin ninguna previsión. Sin embargo en un sentido negativo se refiere a aquella persona que se gana la vida y se enriquece de manera ilícita, se comporta abusivamente, es un tramposo, caradura, que siempre busca sacar provecho y ventaja a expensas de otros.

En *Canaima* los aventureros como Federico Continamo o míster Davenport son los racionales malucos, encargados de empresas purgueras o mineras, que le rinden cuentas a los dueños extranjeros, como es el caso de los musiús Vellorini o el conde Giaffaro. La zona de la Guayana es una colonia comercial decimonónica en donde se explotan indiscriminadamente los recursos naturales de la selva. Los mestizos y los indios son reducidos a meros instrumentos con los que los colonizadores ganan su riqueza a expensas no sólo de la vida de estas personas, sino de la destrucción del entorno, es decir, de la desacralización de la selva. Asistimos a la deshumanización del otro, que esclaviza al sometido y embrutece al amo, ante la imposibilidad de reconocer mutuamente su humanidad ambos acaban siendo menos que hombres. Aventureros que cuando llegan a volver, tras años de sobrevivir en la selva, hacen dispendio a precio de sangre en una partida de dados.

La proclividad aventurera suscita la inestabilidad, el aventurero es un ser errante, trotamundos, siempre yéndose en busca de novedades, cuando no por necesidad de escapar a las consecuencias de sus trampas y delitos. Pero que siempre regresa porque necesita un auditorio a quien contar sus hombradas y porque al hacerlo siempre escucha acerca de nuevos horizontes por descubrir. Llevados al extremo ambos comportamientos presentan a un sujeto que actúa de manera irreflexiva e insensata. Así tenemos los contrarios que se tocan: por un lado un proceder intrépido y por el otro, fiero.

Marcos Vargas se forma con esos ejemplos y él mismo constantemente busca medirse con otros, con la medida de hombría, especie de divinidad sombría que reina sobre aquella tierra (Gallegos 73), el estigma de Canaima⁵. La medida de hombría consiste en desafiar al destino, a la muerte misma. Como otros aventureros, apasionado por la mera aventura se interna en el misterio de la selva, embravecido por el riesgo corrido, por el temor superado, para luego volver a la comunidad, ya sea en Upata de los carreros o en Ciudad Bolívar, derrochando lo que ha conseguido con su audacia temeraria.

Pero es también el hombre que desafía al destino y al mismo viejo Ahriman⁶ redivivo en América (Gallegos 121), Marcos Vargas es el osado héroe guayanés que se atreve a medirse contra el propio genio del mal. Vuelve para constatar su hazaña, siendo él mismo testimonio vivo, portando la riqueza que le arranca a la Madre Tierra, a sus árboles y sus entrañas. Hombre de acción eficaz que al irse quedando solo por *su* camino y ante la vida (Gallegos 81) logra encontrarse plenamente a sí mismo (Gallegos 116).

Cuando al emprender ese viaje, su primera salida al mundo, experimentó aquella intensa emoción de sí mismo al decirse que iba a luchar entre los hombres y contra ellos, ya que esta lucha no iba propiamente enderezada a la conquista de la riqueza, que [...] era lo que menos le interesaba en la vida, ni tampoco a la de la hombría preponderante en sí sola, pues *siempre hubo en su inquietud aventurera algo como*

⁵ Para los indios pemones, Kanaima más que un diablo, un dios o un espíritu del mal es el enemigo que los ataca. Es la tempestad de elementos infrahumanos que se desata en el corazón de los hombres (p. 147). *Cfr.* nota 518, p. 254 y 255.

⁶ Proviene del persa y significa el destructor, el que mata, el genio del mal. *Cfr.* nota 520, p. 255.

una finalidad superior que relampagueaba por momentos, iluminando regiones generosas de su espíritu. (Gallegos 135)⁷

Lanzado a la aventura tras aprender a hacerse justicia por propia mano, Marcos Vargas experimenta la sensación integral de sí mismo (Gallegos 117) y responde a la disyuntiva que plantea Hamlet, uno es lo que ha sido, lo que es y lo que puede ser. El héroe aventurero se juega la muerte para ganarse merecidamente la vida, para reafirmarse a sí mismo viviendo en el tiempo pleno de la acción. Es así como desvaneciéndosele en niebla de embriaguez sobrehumana el instinto de conservación, Marcos Vargas va aprendiendo a correr los ¡raudales del Cuyuní, laberintos de corrientes y contracorrientes estrepitosas por entre gargantas de granito sembradas de escollos! (Gallegos 119).

Pero cómo ocurre esta transformación, sigamos de cerca la jornada del héroe. Doña Herminia teme que Marcos, el más pequeño de sus hijos, tenga el mismo destino que sus hermanos. Es el único hijo que le queda y decide protegerlo, alejándolo de Ciudad Bolívar cuando cumple 16 años. Sin embargo el sacrificio de su ausencia y el costo económico por mantenerlo interno en el colegio inglés de Trinidad de poco sirven a su propósito. Ya que al volver a su lado cuatro años después lo hace “hombreado, más vigoroso, con unos cuantos conocimientos más o menos útiles, pero en cuanto a carácter tal como se había ido: el mismo humor juguetón, la misma cabeza tarambana, intacto el hechizo de las palabras mágicas cuando escuchaba embelesado los cuentos de los rionegreros.” (Gallegos 11)

Al morir el padre de Marcos, don Pedro Vargas, la previsión maternal contribuye al cumplimiento de su destino. Apoyándose en su hijo trata de que emprenda un negocio productivo como carrero, sin saber que lo encamina al inicio de su aventura. Es así que Marcos sale de su hogar con 21 años cumplidos que lo hacen dueño de sus actos, siendo un hombre con suerte por el camino y ante la vida (Gallegos 14). Éste es su pasaporte al viajar sin posesión alguna, ni dinero ni montura, convencido de que si alguna vez ha de tener algo se lo deberá todo a sí mismo.

De su padre conserva la mayor enseñanza y la aplica a sí mismo. A quien está vivo hasta el fondo, así como él, no le sirven las medidas del montón, por lo que tiene que buscarse

⁷ La cursiva es mía.

la propia, viviendo su vida. Y al hacerlo irá descubriéndose a sí mismo, esa es la tarea del héroe. Marcos Vargas enfrenta la dureza de la vida misma, reflejo de la fuerza perdurable que desata Canaima al que no alcanza el dolor (Campbell 62). Fuerza del genio del mal que cesará algún día, cuando vuelva Cajuña.

Durante su primera salida al Yuruari, Marcos Vargas conoce a dos hombres, quienes comienzan a aleccionarlo, Manuel Ladera y Juan Solito. Del primero recibirá el afecto del amigo y la experiencia de un padre. El ejemplo de que el empeño y la perseverancia de un hombre es capaz de erradicar el *tupuquén* de aquello que es suyo (Gallegos 17). La sensatez y el desengaño de un hombre que ama su país, pero ha vivido lo suficiente para comprender que todo se va acabando, que las gentes de ahora destruyen cuanto antes lo poco que va quedando. El pesimismo de don Manuel es el anuncio de los desencantos que le aguardan al propio Marcos Vargas, cuando más tarde al denunciar el asesinato de Ladera, compruebe que la justicia y las leyes que debería aplicar la autoridad sólo sirven para favorecer o encubrir al poderoso y al que sabe comprarla.

Aun cuando le prometiera a don Manuel no buscar malos encuentros, la pendiente por la que habrá de encontrarse con su destino ya está trazada. Comprende que hacerse justicia por propia mano, es el único recurso que le queda. Un impulso de impotencia y revancha le lleva a seguir a la botiquería al asesino de su hermano Enrique y del amigo y casi segundo padre que encontró en don Manuel. Marcos Vargas enfrenta a Cholo Parima, mal llamado Pantoja, e impávido recibe sus bravatas, resistiendo hasta el inminente desafío. Aunque podría alegar legítima defensa ante las provocaciones de Parima, pues hay testigos de los hechos, él no busca justificar sus actos. No obstante a diferencia de muchos aventureros, Marcos Vargas se dirige al Cuyuní sin que haya causa judicial contra él, incluso recibe el reconocimiento del jefe civil por el servicio prestado con riesgo de su propia vida, al impedir que Parima escapara de la acción de la Justicia. Que ahora, después del golpe de estado contra el cacique, soplaban con vientos antiardavinistas.

En el encuentro con Juan Solito, hombre experimentado, al que don Manuel califica de filósofo, el lector irá comprendiendo que es la soledad la mejor compañera del hombre, cómo se amarran las huellas del tigre y cómo del mismo modo el héroe Marcos Vargas será retenido por Aymara y por toda su tribu; también se nos advierte que en los palos del monte está la

sabiduría, y que hay que saber mirar sin asco los espejos donde se aguaitan las cosas, ya que sólo con paciencia se sabe lo que es preciso.

Las palabras de Juan Solito evocan en el protagonista la promesa de Ponchopire y auguran su cumplimiento. El mismo indio maquiritare que hace años, cuando Marcos era apenas un muchacho, le fue encargado por el cauchero Federico Continamo para llevarlo a conocer Ciudad Bolívar. Ponchopire, con quien había sostenido aquel inquietante diálogo premonitorio:

—Cuando tú yendo allá, yo enseñándote las cosas.

—¿Cómo sabiendo tú que yo yendo allá? —inquirió Marcos, con emoción de alma en el umbral del misterio.

—Tú yendo, tú yendo. Yo mirándotelo en los ojos. (Gallegos 10)

Esos ojos a los que Juan Solito le ha dicho que asoma su alma, han de mirar frente a frente a varios exponentes del Hombre Macho, al Tigre del Yuruari, José Francisco Ardavín, a quien le late en la cueva; el homicida ambidextro Cholo Parima, a quien justo en el momento de la revuelta asesina se le adelanta para dispararle en el corazón; el siniestro conde Giaffaro y el aciago Sute Cúpira. Desdeñando todo lo que pareciese limitación de la fiera hombría y el individualismo señero (Gallegos 116), Marcos Vargas llegará a creer por momentos que se ha convertido en uno de ellos. Sin embargo, la misma noche en que le *andó alante* a Parima, al enterarse del atroz asalto de los carros perpetrado por gente armada de los Ardavín, hacia el lado de Yagrimalito, y el grave perjuicio que ello le reporta; uno de los rasgos característicos de su ser se revela constante, aunque ya mezclado con la tempestuosa experiencia recién adquirida.

Así se comportaría siempre ante el hecho de la pérdida de bienes positivos, hacia los cuales no tenía apego y, por otra parte, las represalias de un enemigo a quien ya hubiese declarado la guerra, nunca le producirían arrebatos de cólera, pues las consideraba como episodios naturales de la lucha y el sentido gozoso de ésta impedíale entregarse a reacciones sombrías o deprimentes del ánimo; pero aun no siendo así se habría comportado como ahora lo hacía, porque el acto consumado momentos antes, la tremenda experiencia de sí mismo recién adquirida, parecía haberlo desplazado fuera de todo contacto con las cosas que hasta allí lo hubiesen

interesado, tanto las materiales como las del orden afectivo o moral. [...] Allí estaba momentos después, recostado en su chinchorro, las manos bajo la nuca; la mirada hacia el techo, el pensamiento fundido en la sensación integral de sí mismo -única cosa existente para su conciencia, libre y solitaria realidad dentro de la nebulosa de un mundo desvanecido. (Gallegos 116 y 117)

Tras el mal encuentro con Cholo Parima, su iniciación comienza al verse lanzado a la aventura hacia las cabeceras del Guarampín, donde incursiona en la empresa purguera. Ya en la selva, la expectativa infantil es defraudada y la monotonía del paisaje que contemplan sus ojos es mirada desde fuera. A través de los resquicios eficaces a la imaginación que fueron dejando las palabras mágicas de los caucheros y que durante años recreó su fantasía, ávida por recorrer aquella geografía viva de sus relatos. La evocación de su conjuro es una remembranza que tiene algo de hogareño e íntimamente familiar. Cuando niño Marcos los escuchaba estando en Ciudad Bolívar, con el corazón enardecido, mientras sus propias aventuras se limitaban a las correrías de un chiquillo en el arrabal y el campo circundante a la cabeza de su pandilla de chicos del pueblo. Pero ese recuerdo efímero, que es más una sensación, suscitará un efecto aún más profundo que permanece agazapado para revelarse paulatinamente en toda su intensidad atroz e inquietante.

A primera vista, las impresiones dejadas por esos relatos en su memoria y recreadas en su imaginación contrastan con la realidad de la selva. La diferencia entre la desmesura de la fábula que humanizaba el entorno y la inhóspita monotonía estancada le hace exclamar con decepción -¿Y esto era la selva?- pero luego le invadirá la fascinante sensación de que la grandeza de la selva se hallaba precisamente en su infinitud:

en la repetición obsesionante de un motivo único al parecer. ¡Árboles, árboles, árboles! Una sola bóveda verde sobre miríadas de columnas afelpadas de musgos, tiñosas de líquenes, cubiertas de parásitas y trepadoras, trenzadas y estranguladas por bejucos tan gruesos como troncos de árboles. ¡Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles! Siglos perennes desde la raíz hasta los copos, fuerzas descomunales en la absoluta inmovilidad aparente, torrente de savia corriendo en silencio. Verdes abismos callados... bejucos, marañas... ¡Árboles! ¡Árboles! He aquí la selva fascinante de cuyo influjo ya más no se libraría Marcos Vargas. El mundo

abismal donde reposan las claves milenarias. La selva antihumana. Quienes trasponen sus lindes ya empiezan a ser algo más o algo menos que hombres. (Gallegos 119)

Efecto sinestésico hipnótico, que arrastra y rumorea, que ronronea y ruge como los sinuosos raudales del laberíntico Cuyuní, en el que mientras aprende a correrlos, ha ido desvaneciéndose en niebla de embriaguez sobrehumana, el instinto de conservación (Gallegos 119). Marcos Vargas irá constatando lo que las sugerentes palabras de los rionegreros callaban, lo imaginado se disipa para hacerse vívido. Descubre el enigma de la selva milenaria representado por los *timeríes*, los monumentales petroglifos de 400 metros de alto del Auyán Tepuy. En ellos se cuenta la historia de *tarangué*, la tribu de los que fueron y que sólo podrá descifrar *tararana*, la tribu por venir. Para los indios es *El sepulcro de los dioses*, la morada de Canaima iluminada por el relámpago. Mirarlo directamente es tabú, por eso conjuran el maleficio aplicándose ají en los ojos (Carpentier, *Visión* 170).

El narrador nos presenta dos extremos que parecen tocarse, la deshumanización que conduce de la desesperación, a la locura y el embrutecimiento de la intrusa bestia vertical y parlante. Y la otra que va invadiendo al protagonista, esa íntegra sensación de sí mismo que lo exalta hasta vertiginosos extremos sobrehumanos. Aunque ambas siguen siendo expresiones antihumanas.

La disyuntiva que se presenta es el resurgimiento del instinto primitivo de los primates, que estudian en su teoría evolucionista Linneo y Charles Darwin. Se trata de hombres menos que hombres trastornados por el terror de saberse perdidos en la selva, y a los que unos instantes han bastado para que el instinto desande camino de siglos, involucionando en bestias señeras y delirantes (Gallegos 120). Y en el extremo opuesto la posibilidad de sobrepasar la condición humana, desafiando los límites que imponen el instinto de conservación, la ética, la moral, las creencias y los tabúes. Se trata de romper con cualquier vínculo trascendental, transgredir las fuerzas de eros y tanathos, arrebatado por el furor desbordante del exceso y la extremada temeridad. Cómo no pensar entonces en el siniestro latido del *Corazón de las tinieblas*:

el señor Kurtz carecía de frenos para satisfacer sus apetitos [...] Si él era consciente de esa deficiencia, es algo que no puedo decir. Creo que al final llegó a advertirla, pero fue sólo al final. La selva había logrado poseerlo pronto y se había vengado en él de la fantástica invasión de que había sido objeto. Me imagino que le había susurrado cosas sobre él mismo que no conocía, cosas de las que no tenía idea hasta que se sintió aconsejado por esa gran soledad... Y aquel susurro había resultado irresistiblemente fascinante. Resonó violentamente en su interior porque tenía el corazón vacío... (Conrad 110)

A diferencia de Kurtz, en su compenetración con la selva, los mentores de Marcos Vargas son dos indios acarabisis, un joven cazador y pescador experimentado y otro ya viejo que aderezaba sus alimentos. Ambos irán enseñándole a percibir en el silencio aparente los rumores y discernir su procedencia y su rumbo. Sumergiéndose sin palabras ni pensamientos en aquel mundo abisal comienza a hacer la experiencia de que es otro árbol donde no da el sol. Vislumbra durante su aprendizaje que en la selva la vida recomienza asombrosamente de continuo. Siendo este pasaje la anticipación de su propia renovación, el nuevo hombre que hay en él en estado larvario, romperá a su tiempo el epitelio del capullo y emprenderá su propio vuelo como las mariposas en el tronco seco.

Un día, recién llegado, estando allí fue la lluvia de falenas. Millares, millares de gusanos que de pronto comenzaron a caer de las ramas de todos los árboles. Y treinta días después, estando allí, *no otra vez sino todavía, pues era como si el tiempo no hubiese corrido*, fue la eclosión de las crisálidas, el repentino florecimiento del aire, de aquel aire verde y húmedo, de calidad vegetal, donde de pronto aparecieron revoloteando millares de mariposas [...] *Y se cerró el círculo de la vida en el vuelo nupcial* de los insectos recién salidos del letargo creador, se unieron allí mismo los dos extremos del torbellino: la fecundación y la muerte. Cajuña y Canaima... (Gallegos 123 y 124)⁸

Todo tiene su tiempo, su momento de maduración y cambio. Primero tendrá que vivir atormentado por la ira impotente ante la injusticia y la abulia fatídica del oprimido, enfrentar sus propios miedos, confrontar y exorcizar el estigma de Canaima para aquietar su mente y

⁸ La cursiva es mía.

su ser. Tendrá que restablecer el equilibrio roto y madurar, aprender a ser todo un hombre. En su trayectoria el héroe debe morir a su ego para poder después renacer establecido en el yo (Campbell 273).

En este proceso introspectivo le guían las siniestras advertencias del Conde Giaffaro que ha visto en sus ojos, a los que asoma su alma, las dudas y el dilema que lo consumen. El alma humana, asevera el conde, es una caldera de vapor que necesita curas periódicas al grito de Canaima, para conservar la integridad de sí misma. Y en efecto dentro del alma de Marcos Vargas había algo que por momentos hacía inminente presión de estallido. Giaffaro continua su admonición diciendo: “Dé mucho que pensar y ya le bastará con explicar poco” (Gallegos 126). A través de su discurrir, Marcos comprende que no necesita justificarse ni confiar a nadie su lucha interior. Entonces irá apoderándose de su espíritu la obsesión de “marcharse totalmente, de entre los hombres y fuera de sí mismo, hasta perder la memoria de que alguna vez fue hombre y quedarse parado [...] insensible y mudo por dentro” para convertirse en árbol. Pero advirtiendo en su mirada la lumbrarada del mal de la selva, el fiel acarabisi irá en pos de él para traerlo de vuelta.

Tras su encuentro con el Sute Cúpira, Cuyubini abajo, Marcos Vargas comprende que la medida de hombría no le basta pues como él mismo afirma aún no ha encontrado la horma que le quede entre las medidas del montón. Por el contrario, fiel a sí mismo se sujetará a las normas que irá creando en consonancia con el entorno vital en el que transcurre su existencia. Pero antes debe conocerse a sí mismo para descubrir de qué está hecho. Solo, al enfrentarse a la selva y desafiar a Canaima en sus propios dominios, descubrirá la propia medida de hombre.

La culminación de su iniciación transcurre en el capítulo “XIV Tormenta”, el héroe se enfrenta a la furia de los elementos desatados que ha anunciado la tensa calma y el aciago silencio de la selva. Desde su llegada Canaima ha oteado la presencia del héroe, que a diferencia de otros aventureros se resiste a sucumbir a su brutal dominio. De hecho Marcos Vargas, acude a desafiar al Ahrimán, al que la misma Naturaleza teme. Dueño de sí mismo, sereno ante las furias trenzadas, el pequeño corazón del hombre sin temor, supera la prueba; incluso encuentra en lo más profundo de su ser el resabio de humanidad y ternura que lo impulsa a proteger a un monito desvalido, al que con su humor desenfadado llama pariente.

Gallegos “traza una elipsis perfecta: Principia con un ‘Lento’ mientras se prepara la tempestad y Marcos Vargas penetra en la profundidad con el ánimo alterado. Sigue el ‘Crescendo’ con el grito liberador de Vargas, y concluye con el ‘fortissimo’ de la tempestad desatada sobre la arboleda. Marcos Vargas pertenece a este rito telúrico y se desnuda gritando: ‘¿Se es, o no se es?’”⁹.

El héroe sale fortalecido de ese combate que es la manifestación externa del tormento interior en el que se ha ido debatiendo entre el Hombre Macho y el superhombre de Nietzsche, la genuina medida de hombre¹⁰. Durante su estancia en la selva del Cuyuní, en las largas horas de desolada contemplación de los árboles y los vacíos profundos, en esa absorta meditación, el héroe ha explorado lo profundo de su inconsciente, hurgando hasta hallar la medida de sí mismo¹¹.

“Se es o no se es” cobra un nuevo significado, potencia su sentido porque reafirma al héroe en su yo y le revela su trabajo: “Este Yo es eterno, lo penetra todo, no cambia, es inmóvil, el Yo es el mismo para siempre [...] haz sin apego el trabajo que tienes que hacer [...] cédeme todas tus acciones, con la mente concentrada en el Yo, libérate de la nostalgia y del egoísmo, lucha sin dejarte perturbar por la congoja”, dice el *Bhagavad Gita* 2: 22-24. (Campbell 269)

A su regreso del Cuyuní, Marcos Vargas se enfrenta por última vez con José Francisco Ardavín, El Tigre del Yuruari. Una manotada en la mesa rompe con el último resto de cordura que le quedaba a Ardavín, quien se derrumba de golpe y totalmente en el abismo de la cobardía irremediable y la demencia. Con esta acción Marcos Vargas libera de su odioso guardián a la bella y desolada Maigualida. En palabras de Childerico, el dueño del comercio *Los argonautas*, esta hazaña se análoga con lo ocurrido a Heracles al retornar a Micenas, una

⁹ Alejo Urbaneta. “Canaima (1935) Rómulo Gallegos”. 8 de julio de 2012. Web. <<http://unionhispanoamericana.ning.com/group/sociedadvenezolanadearte/forum/topics/canaima-novela-de-romulo>>.

¹⁰ “El superhombre es la afirmación enérgica de la vida y el creador y dueño de sí mismo y de su vida, es un espíritu libre”. 15 de junio de 2015. Web. <<http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofia-contemporanea/Nietzsche/Nietzsche-Superhombre.htm>>.

¹¹ “donde habíamos pensado encontrar algo abominable, encontraremos un dios, y donde habíamos pensado matar a otro, nos mataremos nosotros mismos, y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia, y donde habíamos pensado que estaríamos solos, estaremos con el mundo” (Campbell 40).

vez concluido su noveno trabajo, la obtención del cinturón de Hipólita reina de las Amazonas. Una vez hecho a la mar el héroe descubre a Hesione encadenada a las rocas a punto de ser sacrificada al monstruo marino enviado por Poseidón para castigar al Rey Laomedonte. Hércules libra una vez más a Hesione. En este pasaje Marcos Vargas adquiere el indiscutible título de héroe mitológico que se suma al de héroe iniciado en los dominios de Canaima.

Al reencontrarse con Gabriel Ureña, ya casado con Maigualida, éste le hace ver que su tarea le ha sido revelada. Marcos ha presenciado la iniquidad y la ha sufrido en carne propia, posee el espíritu generoso que se necesita para combatirla y puede: “(déjame decirlo así) recoger el mensaje de la voz que clama en el desierto” (Gallegos 170)¹². Pero para cumplir este trabajo a cabalidad necesita instruirse, leer, prepararse para poder defender a los débiles y explotados de las injusticias de los racionales malucos. Las admoniciones de Ureña se remontan a su propia experiencia de:

la gran aventura vislumbrada cuando, inclinado sobre el mapa del país, le parecía oír la mística voz clamante en el desierto, la ensoñada consagración a la lucha contra las causas de aquellas calamidades que eran de la naturaleza de las maldiciones. Todavía el mensaje continuaba pasando en busca de otro corazón que aún no se hubiera vuelto escéptico y las vagas nostalgias eran formas furtivas del deseo de haber sido otro hombre capaz de recogerlo. (Gallegos 64 y 65)

Resabio de la novela decimonónica, de corriente romántica, realista y naturalista, es el nombrar y caracterizar a los personajes, principalmente a los protagonistas, imantándolos con los atributos tradicionales del nombre. Rómulo Gallegos fue seminarista, así que sus conocimientos acerca de la Escritura Sagrada permean sus elecciones semióticas y semánticas. El protagonista se llama Marcos, éste es el nombre de uno de los cuatro evangelistas. A él se le atribuye ser el evangelista de la acción, rasgo con el que continuamente describe el narrador al personaje principal de *Canaima*. Además en el evangelio según san Marcos se hace especial hincapié en dos pasajes bíblicos trascendentales para mostrar la divinidad de Jesucristo. El primero corresponde a la narración inicial del evangelio (Marcos 1, 2-3) aludiendo a las profecías de Isaías en el Antiguo Testamento y a

¹² Cfr. Evangelio según *San Marcos* 1, 2-3: “He aquí yo envío mi mensajero delante de tu faz, el cual preparará tu camino delante de ti. Voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor; enderezad sus sendas”.

la misión de Juan el Bautista, quien es la voz que clama en el desierto y el segundo a la tempestad que Jesucristo, el Hijo del Hombre, domina y apacigua (Marcos 4, 35-41). Al respecto ya otros autores como Ángel Damboriena han señalado la connotación moral y religiosa de algunos episodios de *Canaima*. En este caso resaltamos este hecho en un sentido más bien de intertextualidad (Delprat 354).

El último umbral de la aventura lo traspasa Marcos Vargas cuando se reencuentra por fin con Ponchopire y su pueblo. Entonces el maquiritare cumplirá su promesa, enseñándole las cosas. El umbral de la aventura imaginada, prometida a su fantasía infantil y a sus sueños adolescentes, se reconfigura cuando encuentra a un auténtico *cicerone*. Al lado de ese misterio viviente, habitante de la geografía viva que tanto ansía descubrir, Marcos escucha el llamado a la aventura. Ya no sólo se trata del deseo acuciante de ir, sino de una certeza, de un vaticino. Y hacia allá, hacia la Gran Sabana del Ventuari se encaminan los pasos de Marcos Vargas, cobijado por los auspicios que pronuncian esas arcanas palabras, al encuentro con el indio maquiritare Ponchopire y su comunidad, para quienes primero es su pueblo, después la familia y luego el hombre.

Cuando llega a la choza que el maquiritare adornó con plumas, la fiebre delirante y el errar continuo de aquellos cinco años de extravagancias ya habían pasado (Gallegos 183-184). Al convivir con los maquiritare participa con la comunidad pero sin integrarse por completo. Aunque realiza el matrimonio sagrado con la joven india Aymara, hermana de Ponchopire, para retenerle con ellos será preciso que Aymara y la tribu entera vigilen continuamente sus huellas amarradas en el monte, del mismo modo que Juan Solito velaba las del *renco barreteao*¹³. Marcos Vargas es retenido, queda amarrado como Prometeo encadenado a la roca. Pero esta analogía no es ya pertinente si recordamos el epílogo: “Apoyado sobre la barandilla del puente de proa va otra vez Marcos Vargas [...] y es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvenir” (Gallegos 194).

Es el hijo, el niño, el superhombre quien regresa a Ciudad Bolívar para reintegrarse a la sociedad, al mundo normal, para poseer los dones de ambos mundos, él es ya de otra estirpe, es un mestizo, y también se llama Marcos Vargas. Y así le responde a don Gabriel Ureña, sin

¹³ “amarrale la güella al renco, pa páralo ande se encuentre a esa hora y punto, de mo y manera que no puea llegá hasta *La Hondonada*” (Gallegos 23).

temer los riesgos de dar el nombre verdadero, pues ya no sigue las costumbres y las supersticiones indígenas. Al pronunciar su nombre, ese joven entrega al lector algo de su persona, sabemos que a diferencia de Ponchopire, el nombre de Marcos Vargas no ha sido tomado en préstamo, sino que es el protagonista reencarnado en el hijo que viene para completar la senda del héroe, para libertarse a sí mismo y a otros¹⁴.

La visión genésica de Rómulo Gallegos, fue ampliamente compartida y comentada por Alejo Carpentier a lo largo de su vasta obra novelística y ensayística. Ejemplo de ello son *Visión de América* (1947) y *Los pasos perdidos* (1953). Ambos textos comparten con *Canaima* el espacio geográfico de la Guayana, la Gran Sabana y la vastedad de la selva que recorren las aguas del Orinoco.

Visión de América es una serie periodística que aparece en cuatro entregas para *El Nacional* de Caracas en 1947¹⁵ y al año siguiente con cinco, para *Carteles* de la Habana¹⁶. En este texto, Alejo Carpentier recrea su expedición por vía aérea a través de la Gran Sabana, territorio comprendido entre las Guayanas y Venezuela, y sus lindes con Brasil y Colombia. Desde la cúspide de los tepuyes, la crónica se sumerge en las venas fluviales del Caroní y el Orinoco, hurgando en la entraña de sus habitantes: pemones, tamanacos, arekunas, taurepanes, karamakotos y los míticos ancestros caribes. Su relato recorre las intrincadas estancias de la accidentada geografía y de la leyenda, de la historia cotidiana y los dioses occidentales y americanos.

A través de los recursos y propósitos narrativos de la crónica de corte interpretativo refiere, con su característica prosa literaria, el impacto que suscita la majestuosa realidad de la Gran Sabana: “que es sencillamente lo fantástico hecho piedra, agua, cielo” (Carpentier,

¹⁴ El héroe es el vehículo consciente de la Ley terrible y maravillosa. La leyenda, la crónica, el mito reconcilian lo pasajero con lo imperecedero. Necesitamos libertad para vivir: “El campo de batalla es simbólico del campo de la vida donde cada criatura vive de la muerte de otra”. Es la lección de Juan Solito, cada uno con las fuerzas que le han sido dadas debe sobrevivir y nadie tiene derecho a atravesársele. Pero “caer en la cuenta de la inevitable culpa de vivir puede enfermar el corazón de tal modo que, como Hamlet o como Arjuna, el individuo puede rehusarse a seguir [...] El propósito del mito consiste en reconciliar la conciencia del individuo con la voluntad universal a través de la valoración de la verdadera relación entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos” (Campbell 268, 269).

¹⁵ 19 de octubre, “Visión de América. La Gran Sabana: mundo del Génesis”; 26 de octubre, “Visión de América. El Salto del Ángel en el reino de las aguas”; 9 de noviembre, “Visión de América. La Biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima” y 7 de diciembre, “Visión de América. El último buscador de El Dorado”.

¹⁶ En 1948 con los mismos títulos se publica la serie: 25 de enero, 22 de febrero, 28 de marzo y 9 de mayo, respectivamente. A la que se suma el 13 de junio, “Visión de América. Ciudad Bolívar, metrópoli del Orinoco”.

Visión 181). La subjetiva y selecta descripción de lo contemplado entreteje hechos, relatos y personajes que el cronista interpreta y enjuicia a partir de un claro propósito: revelar lo real maravilloso americano. Mostrando las desmesuras de la realidad el estilo literario del cronista, su oficio periodístico, la erudición y la paradójica medida de sus estructuras narrativas, secuencias y contrastes; gradaciones y antagonismos; contrapuntos descriptivos, comparaciones y analogías, logran transmitir la esencia de lo inconmensurable de ese “alucinante mundo geológico” (Carpentier, *Visión* 169).

Se trata de “una exaltada crónica en la que [lanza] por primera vez, como cuerpo coherente, la idea de concebir a América, su historia, sus hombres y su cultura como una síntesis irrepetible y extraordinaria de elementos insólitos en el tiempo y en el espacio” (Padura 105). Sin perder de vista el trasfondo político, pues se trata de un género periodístico vinculado con los proyectos de nación (Salazar 105), es importante destacar la postura desmitificadora acerca de esta América que Darío ha proclamado es para los americanos, los hispanoamericanos y no los anglosajones. A la imagen creada (inventada) por la conciencia europea y norteamericana, con propósitos utilitarios de explotación económica y sometimiento ideológico, se opone la crónica de lo real maravilloso de *nuestra* América que testimonia los mitos autóctonos, discerniendo entre lo espurio y lo constatable.

Tanto su viaje a Haití como el de la Gran Sabana, le permiten verificar en la realidad vivida su concepción estética y poética de lo real maravilloso, como un aspecto inmanente al ser americano. Ya que es testigo de hechos insólitos o típicos que refuerzan su percepción sobre la importancia de considerar las repercusiones del mestizaje cultural y los procesos históricos singulares como parte del marco contextual y circunstancial. Con esta intuición se prefigura el concepto poético de los contextos carpenterianos que desarrollará años después en su ensayo conferencia “Problemática actual de la novela latinoamericana” (1964)¹⁷. Trascendiendo así el planteamiento exaltado y místico que hiciera en el “Prólogo” a *El reino*

¹⁷ “red específica de condiciones y relaciones reales y subjetivas que formarán sus contextos de desajuste cronológico, de distancia y proporción, de iluminación, ideológicos, económicos, culturales, raciales, etc. En los cuales se originan y por los cuales se explican las singularidades de los hombres, el paisaje y la historia de un mundo apenas explorado pero latente, cuya propia identidad, en todos los sentidos parece ya establecida, al margen de las nociones europeas que trataron de explicarlo desde una óptica centrista” (Padura 151).

de este mundo (1949) en una aparente confrontación que va del entusiasmo inicial a la verificación a través de la experiencia vital.

Cuando el cronista constata los hechos, su teoría queda rebasada por la evidencia, su asombro es genuino y emotivo. Pero su discurso se complejiza, va más allá de lo apoteósico o lo animista, nombra pero no como taumaturgo sino con un trasfondo discursivo simbólico, ideológico y político predeterminado. Es decir, en cada entrega de la serie encontramos un complejo entramado de configuraciones descriptivas reiterativas que establecen relaciones connotativas y denotativas y de *construcción de lectura*. Lo que obliga a leer *Visión de América*, como una unidad de sentido. De esta manera todos los segmentos del relato van cohesionándose metafóricamente a través de analogías que confieren una dimensión de significado simbólico o ideológico, que cada uno de los segmentos aislados no parece contener (Pimentel 87). Es decir no se trata ya del himno de un vidente que canta lo americano sino de una visión intencionada acerca de lo que quiere que interpretemos como lo realmente americano. Pues, desde un principio, Carpentier estuvo más interesado en “la cualidad de lo maravilloso como inmanencia de lo real [...] y en una visión casuística de la historia de América –a través de sus mestizajes culturales y de sus singulares procesos” (Padura 145).

El relato comienza surcando el espacio aéreo, ante las torres de roca acerada rayanas en los 400 metros de altura, el narrador se confiesa diciendo: “yo, hombre encadenado a la letra impresa” evoco imágenes procedentes de las rutinas imaginativas de mi cultura occidental (Carpentier, *Visión* 171). Y en el acto acuden a su pensamiento el castillo de Macbeth o Klingsor. Limitadas representaciones que resultan inadmisibles para describir un paisaje tan nuevo, ya que reducen su visión, la encuadran en parámetros inútiles para mostrar la “increíble muralla que ha cerrado el paso a tantos y tantos aventureros, arrancándoles lágrimas de despecho que refrescaron y acrecieron el eterno espejismo del oro” (Carpentier, *Visión* 169). Se cuestiona entonces, cómo nombrar el “secular asidero de mitos, cuyo ámbito misterioso, inescalable, sin caminos conocidos ni accesos aparentes se confundió durante siglos con *El Dorado* de la leyenda” (Carpentier, *Visión* 169 y 170).

Esto inquiera el cronista y concluye que aunque todo paisaje existe a medida de hombre, lo que interesa es saber qué ojos, qué sueños y qué empeños lo humanizan. El espacio que habitan los indios se nombra en lengua materna. Ellos hablan con la palabra

precisa que proviene del lenguaje americano del *Popol Vuh*. Para ellos, sin evocación literaria ni retórica, los *Tepuy* de la Gran Sabana, son montañas salidas de la mano del Creador el día de la Creación, son la morada de las Fuerzas Primeras. En su cosmovisión estas cimas majestuosas, jamás holladas, son Grandes Monumentos Sagrados que conservan toda su índole mítica (Carpentier, *Visión* 171-172).

No obstante así como les sucede a los cronistas europeos, los referentes de este viajero corresponden a la cultura occidental, como lo ha confesado desde el inicio de su relato. Por lo que dicho marco referencial constituye uno de los anclajes principales de su discurso. Sirviéndose de estos referentes culturales contrapone ciertas ideas como la exaltación de lo americano frente a lo europeo principalmente después de los sucesos devastadores de las guerras acaecidas en la primera mitad del siglo XX, hace una crítica acérrima a la decadencia y el desgaste de las expresiones artísticas de la vanguardia, en especial a la propuesta surrealista, ya que lo maravilloso presupone una fe que le dé sentido.

Lo hiperbólico de sus construcciones narrativas y descriptivas enmarcan la intención interpretativa de lo mítico y lo real maravilloso, que hay en los microrelatos de los personajes que nombra como por ejemplo: Jimmy Ángel, Richard y Robert Schomburgk, el valenciano Lucas Fernández Peña y el catalán Félix Cardona Puig. A fin de establecer la diferencia entre lo que acontece en el ámbito americano y su reivindicación política con respecto a las acciones y las consecuencias de lo que estos hombres realizan de este lado del continente.

Aunque hemos enfatizado en la unidad del texto, destacan algunas diferencias que consideramos necesario mencionar. Por principio, las dos primeras secciones del texto acontecen en el aire. Mientras que la tercera y cuarta, ocurren en tierra de Santa Elena de Uairén. Y la quinta comienza cuando despegan para surcar parte del Orinoco y aterrizar en el canal de lajas de la histórica Angostura, actualmente Ciudad Bolívar, siendo ésta la segunda parte del viaje¹⁸.

¹⁸ Se trata de la Laja de la Zapoara en la que Marcos Vargas demuestra que sigue siendo el mismo Caribe que cuando se fue, y junto a sus antiguos amigos de pandilla arrabalera, quienes ahora son pescadores de profesión, toma su tarraya para recibir: las zapoaras que atraídas por la succión de los pailones, estaban al alcance de las redes. “Hervían los pailones entre cuyos torbellinos iba cayendo el cardumen y sobre el bramido de la corriente enriscada se alzaban los gritos de los pescadores enardecidos y el vocerío emocionado de la multitud, por la tarea de los hombres arriesgados y la grandiosidad del incomparable crepúsculo” (Gallegos 12 y 13).

En las dos primeras: “La Gran Sabana: mundo del Génesis” y “El Salto del Ángel en el reino de las aguas” se encuentra la cifra 400 como una constante relacionada con el asombro. Se trata de los 400 metros de alto de *Los sepulcros de los dioses* ante los que “nuestro asombro está lejos de aquietarnos el pulso” (Carpentier, *Visión* 170). Es el Auyán Tepuy, la morada de Canaima, iluminada por el relámpago.

Pero el asombro es un vértigo que se renueva continuamente ante los abrumadores 2,800 metros del Roraima Tepuy, el límite de la Gran Sabana. Así es como a lo inamovible sucede lo fluyente y lo inestable del agua, entonces transitamos al ámbito del Caroní, donde sorpresivamente aparecen los 400 metros de profundidad del Salto del Ángel. Ahí, el color es el elemento de asombro que los agota todos, pues presenciamos la transmutación del agua que se torna en oro cuando el río se libera de su último nivel, saltando al vacío (Carpentier, *Visión* 179). Ese es el oro de Canaima que desata la codicia de los hombres. Esa oscura intuición procede de lo impreciso, de la confusión y del engaño, de la mala intención de un deseo insaciable que se nombra como pecado capital: la avaricia que conduce a los otros seis. Esa oscura intuición desata la confusión y el mito de El Dorado, que “es también la historia de la resistencia indígena del alto Orinoco, que se manifestó en múltiples respuestas para tratar de asustar a los españoles”¹⁹.

En “La Biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima”, la tercera sección, la cifra 400 reaparece para remarcar el asombro que ocasiona el que haya sido hasta 1931, cuando con cuatrocientos años de retraso la ventana ojival y el signo de la cruz de los capuchinos franciscanos llegó para imponerse en esta parte de América. Aquí Carpentier trabaja y caracteriza su visión del tiempo, como un pasado-presente inmóvil (Carpentier, *Visión* 183). Con tintes picarescos y la continuación del microrrelato de los hermanos Robert y Richard Schomburgk, el cronista da cuenta en unas breves páginas sobre la presencia de los protestantes y adventistas que llegaron ahí a donde “los conquistadores fueron siempre derrotados por la naturaleza antes de alcanzar este riñón de América. El Dorado, la utopía imaginada por Voltaire”. Asimismo, llama la atención como el epígrafe de esta tercera sección: “El Demonio: ¡Oh! Tribunal bendito, / Providencia eternamente, / ¿dónde envías a

¹⁹ Cfr. Bolívar García, Jesús Fernando. 13 de junio de 2012. Web. <[http:// xn--alcaldiabolivarianadecedeo-bolivar-zid.com.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=29](http://xn--alcaldiabolivarianadecedeo-bolivar-zid.com.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=29)>.

Colón / para renovar mis daños? / ¿No sabes que ha muchos años / que tengo allí posesión?”²⁰, es el mismo que la cierra (Carpentier, *Visión* 182).

A lo largo de este texto nos hemos referido a la ruta del héroe y en *Visión de América* hallamos una nómina crítica de estos personajes: los hermanos Schomburgk, Fernández Peña, Cardona Puig y Simón Bolívar, hombres permeados por su propia leyenda. Insuflados por el *Ethos* del romanticismo alemán. Desde que aparecen por primera vez sus nombres en el texto se van haciendo referencias al individualismo, la soledad frente a la naturaleza, al viaje iniciático que los transforma, al héroe que alcanza su hazaña por sus propios medios. Todos ellos son asimilados por la naturaleza pues enfrentan la emoción sentida por el hombre que se halla:

aislado de todo, sobre esa terraza volante, sobre esa planicie lunar limitada por los abismos, pedestal de brumas, puente de nube a nube. El Roraima, cierre de la Gran Sabana, no enlaza con nada. Es la atalaya de vientos pegados a los flancos, erguida en el extremo límite de las tierras de Venezuela, del Brasil y de la Guayana Británica. Pero es, sobre todo, *la Máxima Soledad*²¹. (Carpentier, *Visión* 174)

Que estos hombres tratan de domesticar, de culturizar. Tomemos como ejemplo el caso de los exploradores Richard y Robert Schomburgk “extraordinarios personajes hechos de la madera de los grandes alemanes del romanticismo auténticos discípulos de Humboldt” (Carpentier, Salto 185). Robert Schomburgk era un comerciante que se convirtió en explorador y naturalista con imaginación de poeta. Sin embargo debe recordarse que los trabajos cartográficos que realizó en una de las Islas Vírgenes, por iniciativa personal y con recursos propios, pusieron de manifiesto sus conocimientos y habilidades ante la *Royal Geographical Society* de Londres. De ahí que la corona lo considera apto para encargarse de establecer el límite provisional entre la Guayana Inglesa y Venezuela, conocido como “*Línea Schomburgk*”. Esto tuvo como consecuencia la subsiguiente pérdida del inmenso territorio situado en la margen derecha del río Esequibo que pertenecía a Venezuela por haber sido

²⁰ Se trata de unos versos de Lope de Vega.

²¹ La cursiva es mía.

parte de la Capitanía General y anteriormente del Virreinato de la Nueva Granada.²² No obstante con un dejo de ironía Carpentier los llama héroes justos medidores de la tierra, aludiendo al *Libro de los linajes* de Chilam Balam (Carpentier, *Visión* 173, 174 y 179).

Es válido entonces preguntarse si por el sólo hecho de estar de este lado del continente, por haberse quedado aquí, hombres como el valenciano Lucas Fernández Peña a quien analogo con el Adán de William Blake, en “El último buscador de El Dorado” o el catalán Félix Cardona, realmente: “jamás hicieron esfuerzos reales por enriquecerse con sus hallazgos [...] rebasaron, en sí mismos, la etapa espuria de la sed de riquezas obtenidas sin esfuerzos, para hallar la propia e íntima Utopía. [...] gobernarse a sí mismo sabia y rectamente” (Carpentier, *Visión* 199).

A estos aventureros los llama los otros poetas pues han sabido “jugarse la vida sobre la fe de una leyenda”. Son los buscadores de la Edad de Oro, los aleccionados por el Quijote para gobernar la ínsula, poseídos de la noble locura que loa Erasmo. Pues lo que en el Viejo Continente ya no tiene fuerza ni sentido en América es posible, en este continente de lo real maravilloso hallaron “una Utopía a la medida de su vocación [...] el verdadero gran secreto de El Dorado” (Carpentier, *Visión* 197).

Asimismo, en los microrrelatos de Cardona Puig y en parte también en el de Fernández Peña, se entrelazan alusiones intertextuales con la novela de Rómulo Gallegos. Como hemos visto la aventura del protagonista Marcos Vargas en *Canaima*, tiene mucho de mito, y cabe en la fórmula de los ritos iniciáticos: separación-iniciación-retorno. Por su parte, el catalán Félix Cardona Puig es un explorador que pasó buena parte de su vida en el sur de Venezuela:

Caminando, conviviendo con los indígenas y aprendiendo sus lenguas, buscando diamantes para ‘financiar’ su modo de vida, colaborando con el gobierno venezolano en la fijación de las fronteras y realizando muchas otras actividades. Dedicó muchos años de su vida a la exploración de los vastos territorios del sur de Venezuela. Elaboró la cartografía de esa región, necesaria para el desarrollo de la electrificación del río

²² Carbonell, Julieta Salas de. “La pérfida Albión, Victorias regias y Schomburgkias”. 10 de junio de 2012. Web. <<http://www.codigovenezuela.com/2011/05/ciencia/descubrimientos/escribe-juli-salas-de-carbonell-el-despojo-del-esquiibo>>.

Caroní, para las empresas de minería, para la explotación del hierro, para la definición de la frontera con el Brasil y para el desarrollo de Guayana.²³

Durante estos años, Cardona regresa a Barcelona, lo mismo que el hijo de Marcos Vargas quien retorna a Ciudad Bolívar, es decir su ciudad de origen respectiva. Pero Cardona vuelve una vez más al Orinoco, y esta vez para quedarse en Venezuela, como el protagonista de *Los pasos perdidos*, aunque con mejor suerte. Ambos buscando en otros lugares su identidad, una tierra que los arraigue. Lo que comparten en común estos personajes es precisamente el contacto con la selva, con la naturaleza que los atrae y los arrastra como una vorágine, sin embargo a diferencia de lo que acontece en el relato de José Eustasio Rivera, a Marcos Vargas, Félix Cardona y el protagonista de *Los pasos perdidos*, la selva no los devora. Se asimilan, se mimetizan y cada uno elige cómo relacionarse con ese mundo.

El texto de *Visión de América* concluye con una analogía que recupera el tópico del romanticismo, pero esta vez no se trata de la propuesta germano anglosajona, sino del romanticismo americano que se limita a imitar los modelos decadentes y las formas gastadas, de escasa fuerza y muy poco sentido. Para referirse a esta concepción que viene de fuera y no corresponde a la idiosincrasia americana, Carpentier nos describe el muelle antes de partir. Ahí se encuentran el buque de carga, símbolo de progreso y modernidad y la imagen desdibujada y vetusta de un barco de rueda que lentamente navega al garete, con la pesadez inútil de las antiguallas. Representación de un pasado nostálgico rebasado por la rapidez y la eficacia de lo moderno. Es preciso sortear con nuevas formas las mismas rutas, deben renovarse las estructuras expresivas para poder nombrar lo real maravilloso americano.

Por su parte, en la novela *Los pasos perdidos*, el mismo autor realiza un interesante ejercicio de intertextualidad nombrando Marcos al hijo del Adelantado fundador de la ciudad de Santa Mónica de los Venados, nombre de pila que alude al hijo del protagonista de *Canaima*, Marcos Vargas. El narrador ubica a Marcos, el hijo del Adelantado, viviendo entre las Grandes Mesetas de los Petroglifos, del Auyán Tepuy al interior del pórtico de algo como lo que nos narra el mito y el héroe de *Canaima*:

²³ Vera Escamilla, Francisco. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. VII, Nº 412, 25 de noviembre de 2002. Universidad de Barcelona ISSN: 1138-9796. Depósito Legal: B. 21.742-98. 13 de julio de 2012. Web. <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-412.htm>>.

monumentos primeros que se alzaron sobre la corteza terrestre, cuando aún no hubiera ojos que pudieran contemplarlos, y su misma vejez, su abolengo impar, les confiere una aplastante majestad. Los hay que parecen inmensos cilindros de bronce, pirámides truncas, largos cristales de cuarzo parados entre las aguas. Los hay más abiertos en la cima que en la base, todos agrietados de alvéolos, como gigantescas madréporas. Los hay que tienen una misteriosa solemnidad de *Puertas de Algo* –de Algo desconocido y terrible- a que deben conducir esos túneles que se ahondan en sus flancos, a cien palmos sobre nuestras cabezas. [...] Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos a donde comenzara la terrible soledad del Creador –la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo. (Carpentier, *Pasos* 316-318)

Ahí el protagonista de *Los pasos perdidos*, al lado del Adelantado llegará a comprender como en su momento lo hiciera Marcos Vargas, que “la máxima obra propuesta al ser humano es la de forjarse un destino” (Carpentier, *Pasos* 390).

Bibliografía

- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. Adap. Daniela Negrete Martínez. 2ª ed. México: Joseph Campbell Foundation / FCE, 2014.
- Carbonell, Julieta Salas de. “La pérfida Albión, Victorias regias y Schomburgkias”. 10 de junio de 2012. Web. <<http://www.codigovenezuela.com/2011/05/ciencia/descubrimientos/escribe-juli-salas-de-carbonell-el-despojo-del-esequibo>>.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. 5ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1989. Vol. 2 de *Obras Completas*.
- _____. “Visión de América”. *Crónicas I: arte, literatura, política*. 2ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1998. Vol. 8 de *Obras Completas*.
- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. Sergio Pitol. 2ª ed. México: CONACULTA / Universidad Veracruzana, 2011.

- Gallegos, Rómulo. *Canaima*. Ed. y Coord. Charles Minguet. 2ª ed. Madrid: ALLCA XX / FCE, 1996. Colección Archivos 20.
- Padura Fuentes, Leonardo. “II Ver a América”. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: FCE, 2002.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio de la ficción*. México: Siglo XXI Editores / FFYL UNAM, 2001.
- Salazar, Jezreel. “La crónica una estética de la Transgresión”. [Revista electrónica] *Razón y palabra* 47 (2005).
- Vera Escamilla, Francisco. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* 7.412 (2002). Web. 13 de julio de 2012. <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-412.htm>>.

LA FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO. “LA ÉPICA DEL DESIERTO” DE RAFAEL DEL RÍO: CONFLUENCIA

POR

ENRIQUETA GUADALUPE DEL RÍO MARTÍNEZ

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

El abordaje a la obra poética de Rafael del Río lleva a considerar tres factores determinantes en ella: el espacio que, de la alusión a lugares concretos y situaciones relacionales, pasa a una apropiación e interiorización de la geografía; el movimiento, señal inequívoca de vida, desplazamiento que trae consigo cambios de perspectiva; y el tiempo.

Este trabajo se centrará en la categoría espacial que revela un carácter polisémico. A lo largo de la producción poética de Rafael del Río se observa una resignificación textual de los elementos de la geografía, pues el yo lírico no sólo establece una relación física con el entorno natural en la que se “manifiestan caracteres que dan identidad y hacen de la región un espacio único” como señala Ortega Valcárcel (295), sino que la geografía trasciende la significación y el espacio pasa, de ser una realidad externa y objetiva, a constituirse en una realidad existencial¹, es decir, por él —por el espacio— el ser se aproxima a ser. En este proceso, desde el acercamiento que el escritor hace del paisaje, devela también la construcción de su imaginario, de su cultura, de su propio lenguaje.

En este camino en el que el sujeto lírico descubre la importancia que adquiere el espacio en su devenir existencial, el espacio textual, literario, se abre como posibilidad ante un ser abrumado por el paso del tiempo, por la soledad, por la angustiante certeza de que la vida se

¹ Cfr. Boudraa, “La Poétique du Paysage dans L’oeuvre D’Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner”, 2002.

desliza entre los dedos. Asimismo, la memoria se aparece como el espacio privilegiado para el encuentro con el yo en otra instancia: la de la permanencia en y por el recuerdo.

Esta reflexión tiene por objeto manifestar el tratamiento fenomenológico del espacio literario² que logra el poeta coahuilense en su poema “Épica del desierto”, pues en éste, el autor trasciende el paisajismo como realidad externa para alcanzar una verdadera confluencia entre el espacio poé, el espacio de la memoria y la geografía.

El análisis parte de una perspectiva fenomenológica apoyada en las ideas de Gaston Bachelard y Maurice Blanchot desde la cual el espacio literario hace posible el acontecimiento poético como una realidad rediviva.

Ahora bien, en el texto, además de develarse el carácter polisémico del espacio, éste se constituye como posibilidad de recuperación frente al paso inexorable del tiempo.

“Épica del desierto” (1950)³ es un poema en el que se advierte cómo el espacio geográfico es captado por una serie de imágenes poéticas que sugieren estadios y momentos no únicamente de la geografía, sino que vistos a la luz del topoanálisis⁴ conforman el reflejo del alma que se expande y se revela en su vastedad. Por topoanálisis, Bachelard entiende el “estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (*Poética del espacio* 41) una conflagración de psicología y fenomenología que el poeta traduce en registros textuales.

Este análisis parte de la fenomenología de lo poético, es decir, de que el espacio literario permite la recuperación de la novedad, del acto creador, de la vida implicada en cada imagen, de tal modo que una realidad no suplanta otra, sino que permite revivirla; desde esta perspectiva se dejan las interpretaciones externas, pobres. No se trata de la creación de figuras del lenguaje cuya función es la de traducir una realidad objetiva; tampoco de estados

² Para fines de este trabajo, el significado de los términos espacio literario y espacio poético se toma como equivalente.

³ Escrito en 1950 –según da cuenta el archivo personal de su autor– fue publicado en 1965 bajo el título *Épica del desierto y otros poemas no coleccionados*. La *plaquette* fue editada por la Universidad de Coahuila en Torreón, Coah.

⁴ Bachelard utiliza este término refiriéndose a un “principio de integración psicológica”. “Psicología descriptiva, psicología de las profundidades, psicoanálisis y fenomenología podrían constituir, con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de topoanálisis” (*La poética del espacio* 30). O al “estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima”.

anímicos o psicológicos que revelan ciertos rasgos del inconsciente del yo lírico; más bien se aparece el lenguaje como esencia, Blanchot lo describe así:

En el poema el lenguaje no es real en ninguno de los momentos por los que pasa, porque, en el poema, el lenguaje se afirma como todo y su esencia es tener realidad sólo en ese todo. Pero en ese todo donde él es su propia esencia, donde es esencial, también es soberanamente irreal, en la realización total de esa irrealidad, ficción absoluta que expresa el ser cuando, al haber “gastado”, “corroído” todas las cosas existentes, al suspender todos los seres posibles, tropieza con ese residuo interminable, irreductible. ¿Qué queda? “Esta palabra misma: *es*” [...] “momento fulminante”, “resplandor fulgurante”. (39)

De ahí que afirme Bachelard, “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido⁵. Y es vivido, no en su positividad, sino en todas las parcialidades de la imaginación” (*Poética del espacio* 29). Bachelard propone un cambio sustancial pues pasa de la percepción, noción e interpretación a la propuesta de que el espacio se vive como un acontecimiento. En el espacio literario se logra la conjunción del espacio geográfico, el espacio poético y el espacio de la memoria; es decir, la confluencia.

El espacio geográfico

En 1950, Del Río, tras una estancia en la ciudad de México llega a vivir a la región lagunera y, después de varios años, escribe un poema dedicado al desierto. Resulta significativo porque aun cuando el espacio literario de las obras previas se configura desde el paisaje natural (el de Saltillo), éste no ha sido definido geográficamente con tanta puntualidad como, en este caso, el desierto. Y cabe preguntarse también porqué el autor parte de una escala épica, ya que la épica supone distanciamiento, objetividad, lejanía, intención reflexiva, rasgos

⁵ Ahora cabe considerar la propuesta de Henri Lefebvre quien señala que la producción social del espacio tiene tres manifestaciones que interactúan dialécticamente: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. En este enfoque triádico, el espacio vivido refiere a lo simbólico, al acontecer el arte; de ahí que la poesía sea ese espacio representacional cuya textura permite entretejer las imágenes, la memoria, los sueños del ser que se actualizan constantemente.

que se acentúan aún más con el epígrafe de Vicente Alexandre: “Sin memoria, inmortal, el aire esplende”, cuya idea magnificente abruma y lleva a un acercamiento a lo elemental, lo primario “*como única realidad afectiva del mundo*” (Bousoño, *La poesía* 40) por el ritmo y la sensación que provoca la imagen.

Desde el inicio del poema se plantea una geometría dominada por la inmensidad en todos los sentidos: la luz, la obscuridad, el silencio, todo se multiplica y se expande. Las primeras imágenes delimitan horizontalmente el espacio: “Primero era una sombra inmensa, blanda, / negro horizonte junto al bajo cielo” (Del Río 137, 2, vv. 2-3)⁶. La orientación de la mirada hace un recorrido cuyo límite se pierde en la lejanía. Pero también la mirada realiza cortes verticales y el espacio se extiende desde “la altitud castísima del día” hasta las profundidades que esconden los tesoros del desierto: las serpientes, los insectos, las raíces, según se anota en la penúltima estrofa.

Esta geografía natural aparece en siete momentos o estadios a lo largo de los cuales, la distancia implícita en el canto épico cederá terreno a la interiorización.

El espacio literario

En esa geografía física cobra vida el espacio literario. De esa grandeza, mediante la imaginación, inicia el ensueño de acuerdo con Bachelard: “No se le ve empezar y, sin embargo, empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la *otra parte*” (*Poética del espacio* 235).

Para el teórico el ensueño es fundamental pues por él el hombre recupera los valores que lo han marcado en su profundidad y restituye para sí las moradas imperecederas del pasado (38-39).

En el poema aludido, cuando la voz lírica dice: “Yo estuve una alta noche en el desierto”, podemos asumirlo como una experiencia vivencial externa —apuntalada por el registro expresivo de la épica evidenciado desde el título—, pero la misma imagen poética

⁶ La paginación referida al poema corresponde a la obra *Prosas y poemas* (137-142), en adelante, para citas del poema se dispondrán el número del fragmento y los versos aludidos.

conduce hacia el propio desierto y es la propia inmensidad interior del poeta aquella que irá develándose en ese periplo que ha iniciado.

La voz empieza un recorrido como un descenso que la introduce en la noche, en la quietud donde va dejando atrás el contacto con el mundo exterior: “ecos llegaban / diálogos del día” hasta que impera el silencio. La densa noche, poco a poco, cubre todo. Luego, una escueta imagen da pie al movimiento dialéctico: “La luz estaba ahí / la noche huía”⁷, y se pasa a otro estadio del ser.

Hay un simbolismo implícito en esas categorías⁸, de lo evidente, de lo claro, de lo conocido, del ser que se manifiesta de un modo, se pasa a lo oscuro y en una verdadera transición: silencio-obscuridad = descenso / amanecer sangriento = dolor / música sinfónica = triunfo / silencio / luz = nuevo estadio se llega a develar otra faceta del ser (fragmento 2).

Cabe destacar que la voz lírica no se encuentra ahora en una dimensión temporal, sino en la espacialidad: el desierto es ese espacio despoblado, limpio, dispuesto para ser habitado. Del Río dice, en el desierto “la luz inventa formas” y cada forma es una posibilidad, las imágenes poéticas son como un caleidoscopio que juega con los mismos pedazos de cristal y el hablante, mediante el apelativo “¡Mirad!”, convida al lector a ser partícipe de la revelación del ser que está aconteciendo en ese plano iluminado.

El poeta se refiere a la luz de manera tripartita y esos versos muestran que el encuentro o descubrimiento de ese ser no siempre se asume igual:

Albo elemento,
demoníaco poder,
fantasma turbador:
me revelas un mundo
en el que todo está como al principio,
inmóvil y final,

⁷ En este caso la dicotomía noche-día —obscuridad-luminosidad— no implica connotaciones negativas de la primera respecto de la segunda, sino más bien la posibilidad de una apertura, de un cambio. En algunas mitologías se asocia a la noche con un simbolismo negativo (Cfr. David Fontana. *El lenguaje secreto de los símbolos*. Barcelona: Ed. Debate, 193, p. 117)

⁸ No se pretende caer en una simplificación dicotómica; la obscuridad y la luz como símbolos aparecen como parte de una dialéctica de transición.

mirándose,
gozándose en su propia eternidad. (3, vv.19-26 [Las cursivas son mías])

No obstante, sea que la luz se imponga desde el desasosiego “fantasma turbador”, la pureza “albo elemento” o el terror “demoníaco poder”, cualquiera conduce al conocimiento, a la reflexión del hablante:

El espacio poético es capaz de abolir el tiempo, detiene la incontenible pérdida del ser. Abre la geografía del propio desierto y en esa geometría detenida, la voz lírica descubre la inmensa soledad y contempla su propia grandeza. Sucede lo que comenta Gómez Toré: “El espacio trasciende el papel de escenario para interrogar al sujeto poético sobre su propia identidad, como si el misterio del mundo fuera el mismo que alienta en el interior del yo que lo contempla asombrado” (283).

Y desde el eje de intencionalidad que supone la fenomenología, “toda toma de conciencia es un crecimiento de conciencia, un aumento de luz [...] un crecimiento del ser (Bachelard, *Poética de la ensoñación* 14).

El desierto mismo es soledad, es un enorme refugio donde no hay más que despoblamiento desde todos los ángulos y hasta todos los confines. En el cuarto fragmento del poema, aunque se percibe la extensión del paisaje, éste aparece condensado en una única idea: la soledad.

El hablante se mira en soledad, pero no sólo se expresa una soledad existencial del ser respecto del otro. Dados el trayecto identitario y literario de Del Río, su convicción poética y su recogimiento a la provincia, aflora también la conciencia de la soledad escritural, autorial, delimitada geopolíticamente por la separación entre las regiones céntricas y periféricas del país. Hay quizá una identificación con esa aridez en que casi nada fructifica o apenas se esboza:

pueblo invisible, ciudad sepultada
por una tierra de siglos, igual
a la primer mañana del mundo,
infancia inicial. (4, vv. 20-23 [Las cursivas son mías])

Los versos aluden al poeta, a su región desplazada, a su condición humana. La estrofa insiste en la fuerza avasalladora de la soledad. El desierto es la casa donde la intimidad se dobla sobre sí. Es una casa peculiar pues antes que perfilar sus límites parece expandirse hacia el infinito invadida por la soledad. Aun así, la voz lírica reconoce que no es una soledad amarga como la que se experimenta en los lugares poblados donde el hombre se siente extraño en medio de otros. De este modo la idea de Bachelard de la casa como “un espacio privilegiado” que posee “poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” mediante el ensueño (*Poética del espacio* 39), aparece aquí de manera *sui generis*, en el sentido de que se presenta como un vasto espacio, abierto que, sin embargo, acoge: “El ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (37).

Espacio y tiempo

El quinto fragmento de “Épica del desierto” revela la relación espacio-tiempo. Ahora interesa la espacialidad en cuanto abolición del flujo temporal. La dicotomía desierto/otros espacios confronta dos mundos. Uno donde la vida es contingente, donde el hombre se afana por dejar un registro de lo vivido; otro, donde todo simplemente acontece. Durand refiere a la ruptura con el nexo causal que muestra lo que “sucede pero no *cuándo* sucede” y dice: “A partir de ahí, el *tiempo* está liberado a la vez del espacio como quería Bergson, pero sobre todo de la causalidad [...] El destino, como el espacio, está del lado de lo <<figurativo>>, de la imagen. Vuelve la espalda a la angustia sin rostro de la huida del tiempo” (88).

Esta abolición no sólo plantea un divorcio entre categorías espacio-temporales, sino que ofrece un asomo al triunfo del espacio sobre el tiempo y hace posible la permanencia, la eternidad. Pero el poema es un poco engañoso en este sentido. Se mueve en distintos niveles:

En el desierto el tiempo no existe,
 el tiempo en el desierto es duración,
 pura secuencia,
 concatenación.
 No hay almanaques,

crónicas, relojes,
nada está escrito,
ninguna memoria
dice del hombre que ha crecido allí;
nada sucede,
simplemente dura:
el tiempo en el desierto es duración. (5, vv.25-37 [Las cursivas son mías])

Advertimos el metalenguaje porque ese desierto que “nada” contiene, que nada preserva, está siendo escrito por el poeta y con ello registrado en una memoria, la literaria.

Desde el análisis de los parajes íntimos, el ser rompe con el inexorable paso de la vida, se percibe en la eternidad, deja atrás su contingencia, *es* y *está* al mismo tiempo.

Una vez que Del Río llega a esa fusión de las espacialidades geográfica y poética que acontecen ajenas al fluir del tiempo, entonces el poeta puebla la geometría de lo alto a lo bajo y todo en ella “está”, está ahí contenido. Once veces reitera en el penúltimo fragmento el verbo “estar” (Fragmento 6).

Cabe aquí el comentario de Agustín Isunza Aguirre a esta obra, quien considera que:

Acaso este poema pudiera ser el ejemplo objetivo de la teoría de Bergson sobre la evolución de lo inerte, obra de la inteligencia, a lo vital, obra de la intuición. Y tal vez allí se inspiró Rafael del Río para expresar: “El tiempo en el desierto es duración...” Donde el tiempo es duración hay vitalidad que se proyecta con miras al devenir; hay conciencia, hay espíritu, aunque el poema nos revele una gran devoción por la naturaleza. (51)

Finalmente, en la séptima estrofa, desde la actitud heroica que ha elegido el sujeto lírico, expresa un canto maravillado ante la geografía lagunera y más allá, ante el descubrimiento de su propia difícil, áspera e inmensa belleza interior.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.

Memorias del Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana

- _____. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1982.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Boudraa, Nabil Augustin. *La Poétique du Paysage dans L'oeuvre D'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner*. Diss. doctoral, Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2002.
- Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1956.
- _____. *Teoría de la expresión poética I*. Madrid: Gredos, 1970.
- De Loyola, Ignacio. *Exercicios Spirituales*. México: Editorial Tradición, 1977.
- Del Río, Rafael. *Épica del desierto y otros poemas no coleccionados*. Torreón: Universidad Autónoma de Coahuila, 1965.
- _____. *Prosas y poemas*. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 1980.
- Durand, Gilbert. *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Fontana, David. *El lenguaje secreto de los símbolos*. Barcelona: Debate, 1993.
- Gómez Toré, José Luis. *El espacio y la memoria en la obra poética de Francisco Brines*. Diss. doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001. Web. <[http:// biblioteca.ucm.es/ tesis/ fll/ ucm-t25682. pdf](http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t25682.pdf)>.
- Isunza Aguirre, Agustín. “Poetas de Coahuila. Rafael del Río. Épica del desierto”. *Casa de Coahuila. Revista cultural* 4.21 (1965): 49-61.
- Lefebvre, H. *The Production of Space*. Trad. Nicholson Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1974.
- Ortega Valcárcel, José. *Los horizontes de la geografía. Teoría de la geografía*. Barcelona: Ariel Geografía, 2000.
- Saldaña, Alfredo. “La voz que canta en el desierto”. *Revista de Literatura* 71.141 (2009): 171-192.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: FCE, 2000.

Anexo

Épica del desierto¹

Sin memoria, inmortal,

el aire esplende

VICENTE ALEIXANDRE

Para Emilio Herrera,

vecino del desierto

1

¡Canto al desierto, canto su misterio!

Es una austera, dura maravilla,
una difícil, áspera belleza;
es como una raíz oculta, ausente.

La luz en él aumenta sus espejos,
la soledad su agreste melodía,
el tiempo su desnuda, ácida arena;
sin memoria, inmortal, el aire esplende.

2

Yo estuve una alta noche en el desierto.

Primero era una sombra inmensa, blanda,

negro horizonte junto al bajo cielo;
la oscuridad salvaje, virgen, plana,
el corazón batiente de la estrella.

Ruidos difusos daban gritos quedos;
alguna cosa andaba de repente
o de la sombra, al paso silencioso,
ecos llegaban, diálogos del día.

Hacia el amanecer cayeron rosas,
rosas sangrientas sobre el blanco cielo:
había una marea de ceniza
que por el suelo estábase acostada.

Después vino una música profunda,
un aliento coral, amplio, sinfónico,
voces cantaban himnos de alegría:
era el silencio del amanecer.

La luz estaba ahí,
la noche huía.

3

La luz en el desierto inventa formas.
Es como riente claridad bravía;
insólito cristal, audaz poliedro
que por el cielo cumple su albedrío.

¹ Incluido en *Épica del desierto y otros poemas no coleccionados* (1965), de Rafael del Río
Memorias del Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana

También es una llama restallante,
serpiente súbita que al aire enciende
sus centelleantes, rútilas escamas;
ave caudal, hipóstasis del fuego.
La luz en el desierto inventa formas.

¡Mirad cómo se expande, llaga viva,
por la altitud castísima del día,
cómo con sabia mano va marcando
vales de miel en mares de amaranto!
¡Mirad cómo reluce su cuchillo,
daga inclemente que en la carne fija
la quemadura de la sed
y en la retina
el brillo cegador!

Albo elemento,
demoníaco poder,
fantasma turbador:
me revelas un mundo
en el que todo está como al principio,
inmóvil y final,
mirándose,
gozándose en su propia eternidad.
Me explicas el azul,
el modo de este cielo
en el que hay una nube de triste resplandor,
el árbol agobiado
que sobre aquel otero
simula algún viador;
el horizonte que ahora mismo
se tiende en el confín.

Por ti las cosas se adivinan,
se conocen, se cumplen;
éste es tu imperio,
rosa en la soledad!

4

La soledad es otra cosa. No es
la soledad de allá, de la ciudad,
—amarga soledad, isla del llanto—
ni la del campo —verde soledad—.
En el desierto crece como un hongo,
como una pululante enfermedad.
Brotta de todas partes,
de la tierra, del cielo;
todo el desierto es eso: soledad.

Piel angustiosa que a la piel se adhiere,
vaho inclemente, pálido, fatal;
música a secas, apenas tropeles,
patria del tiempo, sola soledad.
porque en secreto todo allí se abrasa,
hay una intensa, ciega vibración:
perfección de la flor sólo por eso,
forma obstinada por serlo, nomás,
y un pueblo adusto funde sus raíces
a una común simpatía que se duele:
pueblo invisible, ciudad sepultada
por una tierra de siglos, igual
a la primera mañana del mundo,
infancia inicial.

Lo que madura ciertamente muere
por una sola razón: senectud.

¡Oh monodía,
oh son palpitante y tenaz;
flauta invariable,
lírico instrumento
que en el desierto dice su canción!;
¡oh diapasón,
viento silvestre y agraz!
Fuerza sin tregua, rostro sin orillas,
siempre incesante, siempre soledad.

5

Seguramente el tiempo existe.
Lugares hay, sitios con historia.
Junto a los ríos han crecido pueblos
de generosa y múltiple virtud;
otros se han levantado sobre las colinas
o a la sombra de valles de plácida bondad.
Por ellos generaciones han pasado,
numerosas familias;
en ellas la conciencia del hombre
funda su nobleza,
sustenta su poder.
Para guardar invicta la memoria
de cuanto, airado númen²,
fértil creó;
para dejar en su lección de arena

la estrella de una luz,
desnudó el tiempo,
formó las calendas,
hizo almanaques, crónicas,
relojes.
Grande es
la suma de sus magnificencias.

Pero sabedlo,
nada de eso cuenta en el desierto.
En el desierto el tiempo no existe,
el tiempo en el desierto es duración,
pura secuencia, concatenación.
No hay almanaques,
crónicas relojes;
nada está escrito,
ninguna memoria
dice del hombre que ha crecido allí;
nada sucede,
simplemente dura:
el tiempo en el desierto es duración.

6

En el desierto está la ardilla,
la blanca espuma del salitre,
la madriguera del conejo,
la doble piel del camaleón.
Está la luz de la amapola
y la explosión del ocotillo;
está el caballo cimarrón.

² [sic]

En el desierto está el coyote,
la lagartija, el coralillo,
la flor aérea del maguey;
el cardo avieso, el coyonoxтли;
está el berrendo triunfador.

Allí está el ánade salvaje,
está el cuchillo del tejón;
la dulce tórtola, la oreja
de la menuda codorniz.
Está también el saltamontes,
el afanoso escarabajo,
la hábil araña, la perdiz.

En el desierto está la hormiga,
la mosca fácil y agorera,
el cuervo ronco, la aguililla
de pico rápido y audaz.
Está el mapache traicionero,
la palma enhiesta y el potrero,
está el nopal elemental.

7

¡Canto al desierto, canto su misterio!
Es una austera, dura maravilla,
una difícil, áspera belleza;
sin memoria, inmortal, el aire esplende!

NOSTALGIA DE JOSÉ REVUELTAS EN SU NOVELA *LOS ERRORES*

POR

RICARDO RODRÍGUEZ RUIZ

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Algunos reseñistas de la novela la ubican como costumbrista referida a la fecha en que se publicó, por ejemplo:

Los errores busca otorgar una pequeña postal de un tiempo determinado en la que convergen personas de varios tipos: comunistas, obreros, huelguistas, esquirols, putas y fascistas; en fin, gente de la sociedad mexicana de **los años sesentas**, cada uno con su propia historia contada muchas veces a partir de detalles mínimos que poco a poco se convierten en la totalidad de la escena. Además, que por la voz que el autor les otorga, son vehículos para monólogos inesperados, alucinantes, idealistas, que tiñen la literatura de una verdad callada pero presente. (Dorantes párr.7)

José Revueltas no ubica su relato en los años sesenta, por el contrario, de manera insinuante lo hace en los cuarenta, lo cual será demostrado a lo largo de este trabajo por medio de numerosas citas textuales de la novela y diversas alusiones históricas. Pero, el punto de vista ideológico-político con el que lo asume corresponde a la ideología, al status teórico-político que Revueltas exhibe en su *Ensayo de un proletariado sin cabeza*, el cual todavía rescata su adhesión al Partido Comunista de la Unión Soviética y sus esperanzas en el XX y XXII Congresos de dicho partido. Lo cual constituye una anacronía, ciertamente novelesca, ya que:

El XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) se celebró entre el 14 y el 26 de febrero de 1956. Este Congreso fue el primero después de la

muerte de Stalin y se transformó en el punto de partida de las primeras críticas directas a la gestión del antiguo dirigente soviético.

Porque en él se desenmascara el llamado “culto a la personalidad”. En un trabajo sobre *Los días terrenales*, escribí:

En última instancia cabría, como conclusión, postular coexistentes o alternantes estados de conciencia de José Revueltas, presentados por orden de la mayor lucidez y potencia cognoscitiva: 1. *El novelista*; el cual va contra todo dogma, llámese marxismo o realismo socialista; 2. *El ensayista*; encuadrado en el marxismo (y en el PCUS especialmente a raíz del XX Congreso), sobre todo en “las fuentes” y en el realismo socialista, pero en contra del PCM; 3. *El militante*; más vale estar equivocado con el partido que tener la razón en su contra, el cual es el autor de la ominosa autocrítica a raíz de los ataques (de los comunistas) a *Los días terrenales*. (Rodríguez 238)

En mi ponencia pretendo poner de manifiesto la emergencia de la subjetividad y la emotividad del autor de *Los días terrenales*, pero, en particular, de *Los errores*. La cual lo lleva, en primer lugar, a ubicar de manera implícita su relato en los años treinta, pero desde una perspectiva crítica del *último* Revueltas; lo que, en segundo lugar, parece producir una preeminencia del discurso ideológico-filosófico en menoscabo del discurso poético. Por último, trato de realizar un análisis somero de la obra a la luz de varios de sus críticos, y tomando como punto de referencia o de comparación su otra novela: *Los días terrenales*.

Philippe Cheron asume como si fuera un asunto de “fe” la evolución del pensamiento de Revueltas, en cambio se debe tratar como un asunto de conciencia, evolución racional, independientemente de que emocionalmente la práctica ideológica tuviera repercusiones en las creencias del escritor. Cheron habla del “comunismo” en bloque, como una entidad inmutable, ahistórica, y no discrimina los matices del desarrollo del pensamiento de Revueltas y los diferentes desacuerdos o desencuentros con entidades singularizables como lo son, el marxismo, el leninismo, el prosovietismo y el estalinismo, en este sentido, Revueltas primero se vuelve contra el PCM, pero no deja de ser marxista ni deja de coincidir con el PCUS, *Los errores* marca el inicio de su ruptura con la Rusia soviética, pero no con el

marxismo; que en 1968 adopte posiciones autogestionarias cuando no meramente anarquistas, no quiere decir que siempre ha mantenido dichas posiciones. Y mucho menos que signifique que Revueltas deje de ser “fanático” o no, dependiendo de su adhesión a una ideología o mejor dicho, por sostener una corriente filosófica. En cambio, en 1968, expresa su adhesión a otra corriente de pensamiento ideológico a la que denomina “democracia cognoscitiva”:

Hay un proceso cognoscitivo e intelectual indispensable, por eso yo denomino a la teoría del partido que hemos de fundar y sobre la base en la cual se debe fundar: democracia cognoscitiva, en vez del viejo centralismo democrático dictatorial. La democracia cognoscitiva es la democracia de los ideólogos que discuten hasta morir, hasta precisar un problema. (Tejera 43-53)

Lo que es cierto es que Revueltas ubica las dos novelas *Los días terrenales* y *Los errores* en los años treinta y cuarenta, respectivamente, para aprovechar el tema de la clandestinidad:

Los errores rememoran el arbitrario y misterioso encarcelamiento padecido por el militante mexicano Evelio Vadillo, veinte años atrás cuando viajó a la URSS para asistir a un Congreso y fue detenido. En esta novela José Revueltas también da cuenta de las purgas y golpes bajos al interior del PCM que nuestro autor conocía también por haberlos padecido en carne propia, y al mismo tiempo desarrolla una trama acerca de los barrios pobres poblados de asesinos a sueldo y prostitutas. Aunque la novela no tuvo el éxito de sus obras anteriores, es ciertamente valiosa como retrato de la izquierda mexicana y la vida en la ciudad de México de los años sesenta. (Luna párr.18)

Que en la novela se dice que: “Emilio Padilla —cierto, detenido desde hacía algunos años en la URSS” (Revueltas 196). En la escena en la cual el personaje Jacobo Ponce es intimado a desistirse de cualquier investigación relativa a dicho prisionero, y conminado a “trasladar al secretariado toda la documentación al respecto que tuviese en su poder” (Revueltas 196). A despecho de lo cual, el personaje, se entera, por otro militante, de que ya ha sido expulsado del Partido. Este personaje, Jacobo Ponce, es un intelectual, un profesor

de Universidad, cuya actividad en el Partido consiste en dar cursos de marxismo a los militantes y redactar artículos para las publicaciones del Partido. En realidad, Jacobo, se ganó la expulsión debido a su insistencia sobre el paradero de Emilio. Sin embargo el portavoz de las acusaciones en su contra, dice:

se te expulsará —dijo— por incurrir de modo deliberado y consciente, al servicio del enemigo, a través de tus clases y tus escritos, en las más graves y dañinas deformaciones revisionistas de la teoría, que te colocan, *objetivamente*, en la situación de un traidor a la clase obrera y a la causa del comunismo. (Revueltas 197)

José Revueltas, más bien, el narrador de la novela genera un monólogo desde la perspectiva del comunista expulsado, en el cual analiza la situación que está viviendo a la luz de conceptos del materialismo dialéctico, como lo son la verdad concreta, la verdad abstracta, lo real, “los crímenes en que haya incurrido nuestra causa” (Revueltas 199); y otros similares. Todo a consecuencia de la responsabilidad que les toca, a los militantes comunistas de los años treinta por el asunto de los procesos de Moscú¹. O sea, que sin dejar de escandalizarse y de indignarse por las injusticias cometidas en contra de viejos bolcheviques, en la conciencia de Jacobo, se plantea una discusión ético-filosófica, para dirimir, sin llegar a ello, la parte que les corresponde a los militantes de esa época o la racionalidad o irracionalidad de dichos procesos y de otras incidencias análogas. Sin renunciar al materialismo dialéctico, sino como método y arena de tales polémicas. En este tipo de planteamientos es que se insertan en el relato la pluralidad de voces que lo configuran. Por lo menos, en diversos niveles, ya que otros militantes con una formación menos institucionalizada, como Olegario Chávez, aportan otras consideraciones en un plano de abstracción ligeramente distinto. Ya que este último está representado como de origen obrero, con algunos rasgos prototípicos del obrero mexicano ideal, pero en un avanzado proceso de elevación de conciencia teórica. Por ejemplo, Revueltas, lo hace vestir con el antiguamente usual overol de mezclilla. Mientras que Jacobo usa saco.

En esta novela el uso del monólogo interior se encuentra más acentuado y la coherencia del mismo se nota mayoritariamente más dispersa, en el sentido de que el discurso del

¹ “El proceso del ‘centro trotskista-Zinovievista’” (Revueltas 221).

personaje se ocupa de variados tópicos sucesivamente. Así, Olegario, ubicado en un puesto de comida, en el barrio de Peralvillo, tomando un caldo de pollo; incluye en su discurso monologado escenas de una conversación con Jacobo Ponce, sostenida durante un mitin, igual que otras, como la que sostiene con Emilio Padilla en Moscú; a propósito de la información que Jacobo le solicita acerca de aquel.

El orador había concluido. Respiraba afanosamente, con un ritmo enfermo, la mirada como llena de compasión y de recuerdos dolorosos. Extraordinariamente joven, sin embargo. Era curioso; Jacobo casi no podía creerlo, pero ahí estaba: el mismo muchacho que por la mañana le había entregado la hoja impresa, solo que ahora sin el traje de mezclilla. Con un ligero movimiento del codo y el mentón tendido hacia la tribuna, Olegario le indicó: ese era Ismael Cabrera. (Revueltas 87)

Párrafo profundamente complejo que contiene información de cinco temas al mismo tiempo: primero, la escena se desarrolla en la ocurrencia a un mitin; segundo, información sobre la impresión subjetiva que causa el orador; tercero, información de la imagen objetiva del narrador —la contradicción que se da entre ambas—; cuarto, información sobre el motivo del mitin —un trabajador había sido muerto por la policía en la mañana de ese mismo día—; cuarto, información sobre el encuentro entre Jacobo y ese mismo joven —coincidencia de la identidad entre ambos enunciados—; y quinto, identificación nominal del orador del mitin —la misma persona que fue a casa de Jacobo a comunicarle su virtual expulsión del Partido—. Que de alguna manera propicia la confusión entre el secretario del Comité Central y el joven muerto. Este párrafo se encuentra en el discurso del narrador omnisciente, en tercera persona, pero focalizado en la conciencia de Jacobo, muy próximo al discurso indirecto libre. La subjetividad del narrador se manifiesta en la calificación que hace del personaje señalado en la tribuna, de desaprobación —“afanosamente, enfermo, mirada llena de compasión, y recuerdos dolorosos”²—. Pero la tensión, en este párrafo, se produce por el intento de confundir o de fundir en uno solo a ambos personajes.

Con respecto a la temporalidad manejada en el relato podemos concluir que la novela se halla ubicada en el inicio de los años cuarenta. Ya que Jacobo, bueno, la voz del personaje

² Indudablemente que palabras como afanosamente y piadosa, en otro contexto, tendrían una connotación opuesta [positiva], se trataría aquí de la palabra bivocal de la que habla Bajtín.

en el discurso del narrador, dice: “cosa de diez años antes” (Revueltas 83), respecto de la que podría ser la temporalidad presente de la narración, la cual confirma, porque recuerda los hechos relacionados con su ingreso al Partido en “Aquel mil novecientos treinta” (Revueltas 85) Diez años antes del momento en el que lo trae a su memoria. También, el presente del relato tiene que ser por lo menos el cuarenta, ya que el narrador menciona a “Patricio”, como el jefe del Partido. El cual asumió dicho puesto precisamente ese año, en el que derrocaron a Hernán Laborde, en un congreso extraordinario, y su nombre real es Dionisio Encina³. Otro de los referentes temporales se encuentra en la mención o recuerdo que hace Jacobo: “Los procesos de Moscú”, llevados a cabo entre los años de 1936 y 1938 del siglo pasado.

Por otra parte los saltos temporales o analepsis son frecuentes e inopinados, ya que en un mismo párrafo la atención del emisor del monologo suele viajar al pasado, ya sea a diferentes puntos del pasado, y luego volver al presente de la enunciación. En el cual se entera, Jacobo, de su caída en desgracia, de la misma manera que se dan los saltos temáticos: “El partido como noción ética” (88). Tema que entre otros desarrolla este personaje a lo largo de la novela, cual puede ser también: “El hombre como ser erróneo” (72); pero el párrafo de la p. 88, termina con estas palabras: “El propio Patricio, con la mayor franqueza del mundo, sin haber experimentado después el más insignificante desasosiego, se había dormido en la única clase de Jacobo a la que asistió. Y ahora esto. Deformaciones ideológicas”.

Ricoeur dice que hay: “tres determinaciones esenciales –orden, duración, frecuencia-, según las cuales se pueden estudiar las relaciones entre seudotiempo de la narración y tiempo de la historia” (504). A diferencia de *Los días terrenales*, en *Los errores* se aprecia otra estructura temporal, la cual está determinada por la irrupción de la historia de los personajes lumpen, a los cuales podemos llamar carnavalescos de acuerdo al reconocido termino bajtiniano, ya que la presencia del enano, especialmente en su faceta de espectáculo cuasi circense, así permite considerarlos. Además, el nivel socioeconómico y las actividades que llevan a cabo para conseguir el sustento, son todas determinaciones que así los califican. En *LDT* no hay otro grupo de personajes en alguna historia alterna, pero hay saltos espaciales de un capítulo a otro, y la progresión del tiempo parece lineal, salvo por las rememoraciones

³ V. *Supra*, Cap. I. “Marco histórico”, para mayores referencias.

que hacen los personajes respecto de hechos pasados. En cambio en *LE* se advierten varias anacronías, que están determinadas por la estructura de la trama, por ejemplo la vuelta al pasado con motivo de representar escenas que se vivieron en la URSS, además de lo ya señalado, *LE* tiene una mayor profusión de personajes que no aparecen propiamente en el relato, pero que son traídos a colación por los personajes como es el caso de Ólenka, Eladio Pintos, Don Victorino, Magdalena y Vittorio Amino, entre otros. Respecto de la determinación esencial para el estudio del tiempo, la de orden parece ser la más aprovechada en la novela. Se van intercalando las historias o fragmentos de historias, aunque en lo general la acción avanza de manera lineal hacia el gran final. O de los grandes finales, 1. El de Lucrecia que resignada se rinde ante Mario Cobián y acepta su destino al lado del hombre que sabe que tarde o temprano va a matarla; el gran final de la discusión de Ismael Cabrera con Patricio Robles —Dionisio Encina—, la cual está representada en forma de diálogo, en donde los personajes sí se dicen todo lo que piensan y sienten en ese momento. Respecto de la duración de este fragmento, digamos, que tiene una duración dramática es decir que la duración en el tiempo concreto es igual a la duración del tiempo de lectura del texto, de manera, por supuesto aproximada. Es decir, que la duración no está contabilizada por marcas temporales como los adverbios, ni otras menciones del tiempo. Decimos que el discurso directo o la imitación del discurso por el personaje hablante u oyente “dura” lo mismo que dura la lectura de esas palabras que son a fin de cuentas las que marcan el ritmo. Es el mismo caso del monólogo o monólogo interior o fluir de la conciencia, sería impropio que nos dijera el narrador, al final de una discusión o de un discurrir del monólogo que “pasaron cinco horas” o que el personaje pasó monologando cinco horas. Tendemos mejor de manera implícita e inconsciente a considerar el tiempo del monólogo equivalente al del tiempo de lectura. Por ejemplo, el monólogo en el que Victorino recuerda sus años de revolucionario, en tanto, dentro del veliz, el enano, duerme una siesta alcohólica, y aun cuando despierta no tiene noción del tiempo ya que solo cuenta con su discurso monológico intemporal, dentro del veliz ya que no escucha ruidos afuera que lo orienten.

Ahora, cuando estamos leyendo una novela que se escribió al menos después de diez años de que ocurrieron incidentes que son la base de lo que cuenta el relato, no podemos menos de reconocer la verosimilitud y frescura de lo que se nos está ofreciendo. Revueltas

es exhaustivo en cuanto a la figuración de múltiples minucias, así como de la fuerza de evocación para con las situaciones, los personajes y los eventos mediante cuya refiguración el autor intenta conmovernos. Todo lo cual nos lleva a preguntarnos por el estado emocional del autor, o de manera más precisa, de qué manera está en el texto reflejada la subjetividad del autor. Creemos que una página del texto por medio de su elocuencia y enjundia, así como por el conocimiento histórico que creemos tener de los hechos relatados es que advertimos, en el turno del narrador, la voz del autor, tal vez henchida de orgullo, que nos refiere de qué manera el PCM “controlaba” las masas de asalariados, para el logro de sus fines, los cuales no coincidían necesariamente, por lo menos en la novela, con los de la clase histórica que el Partido pretendía representar:

En las últimas cuarenta y ocho horas las asambleas generales de los camioneros, choferes de ruleteo y tranviarios habían aceptado dar facultades extraordinarias al Comité Central de Huelga (el CCH) para conducir el movimiento, sin necesidad de nuevas consultas, bajo un mando fuertemente centralizado donde el partido contaba con la mayoría. Los ahí reunidos, miembros del partido y al mismo tiempo representantes electos por los trabajadores ante el Comité Central de Huelga por cada una de las ramas del transporte urbano, se constituían en la *fracción comunista* clandestina de la huelga, pero, era preciso entenderlo, no para obrar al margen del *ce-ce-ache*, sino garantizar la movilización de los huelguistas mediante la actividad de los organismos del partido en cada rama, e impulsar así el espíritu de iniciativa y la eficacia en el cumplimiento de las tareas más arriesgadas de ataque y autodefensa de la huelga. Esta *fracción comunista*, este mando ideológico, alerta, sujeto a una disciplina de hierro, siempre despierto, infatigable y ágil, desempeñaría el papel de centro superior en el sistema nervioso de la huelga entera, encargado de transmitir las vibraciones revolucionarias hasta los extremos más distantes y las raíces más profundas de las masas. (Revueltas 139-140)

Este párrafo nos da una idea de lo trascendental que significaban los movimientos proletarios en la época, además del papel dirigente del partido, parece que no basta con enunciarlo en términos más breves y concisos. Se trata, por medio de la redundancia, de transmitir la importancia que se le atribuye al hecho, en una época en la que se podía hablar de “la lucha de clases”, incluso frases como esta no estaban ausentes de la retórica

gubernamental priista. Es evidente que Revueltas trata el tema con un alto grado de entusiasmo.

Bibliografía

- Dorantes, Adriana. “Breve comentario a Los errores de José Revueltas”. *Blog: Rascarse y rascarse, hasta que no quede piel* 17 Enero 2010. Web. <[http:// delailusionalcaos.blogspot.mx/ 2010/ 01/ breve- comentario- los- errores- de- jose. html](http://delailusionalcaos.blogspot.mx/2010/01/breve-comentario-los-errores-de-jose.html)>.
- Revueltas, José. *Los errores*. México: Era, 1979.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI Editores, 2011.
- Rodríguez Ruiz, Ricardo. “Dicotomía filosófico-política entre la novela y el ensayo de José Revueltas”. *Memoria. XVII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2001.
- Luna Martínez, América. “José Revueltas o la utopía contrariada” [2006]. *Proyecto Ensayo Hispánico*. Web. <[http:// www. ensayistas. org/ critica/ generales/ C-H/ mexico/ revueltas. htm](http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/revueltas.htm)>.
- Tejera, María Josefina. *Conversaciones con José Revueltas* [1968]. Comp. Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 2001.

LA CARTOGRAFÍA NARRATIVA DE *PLACERES* EN EL ESPACIO LÍTERARIO DE JESÚS GARDEA

POR

MÓNICA TORRES TORIJA GONZÁLEZ

Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen

Jesús Gardea narrador chihuahuense de finales del siglo XX junto con otros escritores fronterizos, instauran en la historia literaria de la cultura mexicana, lo que se ha denominado la literatura del desierto. La identificación con el lugar, el espacio físico referido en la ficción, refuerza una seña de identidad, como si la narración obedeciera a una necesidad de articular el paisaje al propio ser, como una prolongación de sí mismo. La literatura del norte y en particular, la denominada literatura del desierto, expresa la problemática del hombre contemporáneo frente a los procesos globalizadores, una agobiante posmodernidad que somete a la condición humana a las vicisitudes de la existencia. Un acercamiento a su obra, permitirá dilucidar la manera en que la literatura otorga a través del lenguaje y de la ficción, las señas de identidad que le son inherentes a una región, que en este caso, alude al norte de México.

En este trabajo se busca explorar las posibilidades de análisis de la geocrítica de Bertrand Westphal como una cartografía para el estudio del espacio literario en la obra narrativa del escritor chihuahuense Jesús Gardea. Se pretende aplicar los principios teóricos y metodológicos de la geocrítica al estudio de *Placeres* en tanto espacio ficcional, un “*mundo posible*” con un fuerte valor simbólico que

refiere la realidad del norte de México a partir de una cartografía narrativa que refleja la problemática del hombre contemporáneo en relación con el espacio, el lugar y el territorio, uniendo así la crítica literaria entre la geografía y la literatura.

Palabras clave: cartografía narrativa, espacio literario, mundos posibles, geocrítica.

El espacio literario como cartografía narrativa

Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada,
de lo que ven nuestros ojos sino la revelación
de lo que está atrás de las apariencias visuales.
Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa,
a un más allá. Es una metafísica, una religión,
un ideal del hombre y el cosmos.

OCTAVIO PAZ

Jesús Gardea, escritor chihuahuense, edifica el mundo de *PLACERES*, un espacio que más allá de una topografía cuyo referente es su natal Delicias, construye una cartografía narrativa donde los personajes transitan por diferentes parajes y atmósferas que vislumbran las complejidades de la naturaleza humana sumidas en la aridez del llano y el desierto. *Placeres* en el universo ficcional de Gardea es una muestra evidente de la fundación del espacio en la literatura hispanoamericana, una cartografía narrativa cargada de símbolos con los que se identifica y la forma como la naturaleza se ha transformado en el “topos” y que se verbaliza artísticamente en el “logos” desde la propuesta que esboza Fernando Aínsa. *Placeres* es la atmósfera y espacio que cobija a sus pobladores, pero a su vez se erige como un personaje más en el mundo construido. Más allá de la imagen estática del espacio geográfico, es una imagen dinámica que imbuida de elementos simbólicos propicia la edificación de una geopoética. Una cartografía literaria que conlleva una poética de la desolación y que hace de

Jesús Gardea uno de los novelistas medulares en la denominada literatura del norte o literatura del desierto en el México de fines de siglo XX.

El intento creador del escritor de proyectar en la narrativa una cartografía, obedece al afán de hacer sentido o de darle forma al mundo para que se vuelva legible. En esta interacción que se realiza en la operación de leer, diversas son las rutas que se trazan según este mapeo. Si el escritor es el cartógrafo, el crítico es un navegante, quien traza a su vez nuevos mapas en el proceso de recorrer el texto, la narrativa que ha sido configurada como un acto espacialmente simbólico. Bien ha señalado Bertrand Westphal, al enfatizar las relaciones entre la escritura y la geografía, que el espacio literario es a fin de cuentas un espacio real, material y geográfico, imaginado y representado por un lenguaje. Identificar entonces las coordenadas de esta cartografía literaria será la única forma posible para navegar y transitar por las obras literarias, tratando de descifrar el sentido o la forma en que las narrativas intentan darle forma al mundo en cuestiones de significación.

Fernando Aínsa, al hablar de una geopoética latinoamericana, señala que el espacio americano apareció desde el primer momento a los ojos de Occidente como un lugar para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico que ha tenido como referentes, la selva, la pampa, las altas cordilleras, el llano, el desierto o las grandes urbes, en un afanoso proceso de bautizar la realidad, es decir, ir de un proceso del topos al logos, edificando palabras nuevas con apasionantes grafías que han hecho inteligible el propósito de descubrimiento y de conquista de la América indómita. Por ello, las cartografías literarias de esta geopoética latinoamericana se sustentan en estos “mapas narrativos” que cumplen la función de ser una imagen y representación del mundo, pero también un instrumento de descubrimiento y conquista. El escritor como cartógrafo va integrando conjuntos simbólicos con un sentido común, un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen, como la recuperación de un lugar privilegiado del “habitar”. De ahí que se puede aseverar que la geografía es una metáfora, en tanto que representa hechos sociales y existencialmente relevantes bajo las forma de la abstracción de un territorio.

Desde una conceptualización estrictamente literaria de la geopoética y según la postura de Franco Moretti, habría que señalar la correspondencia entre la cuestión de género y la del espacio. Según Moretti, cada género literario tiene su geografía, su geometría prescrita.

Sugiere que las características formales de una obra informan la imagen de los lugares que ella propone *des formes différentes habitent des espaces différents* y que recíprocamente, los lugares aludidos por la ficción influyen sobre la escritura: “les choix stylistiques sont liés à la position géographique: l’espace agit sur le style [...]. L’espace et les figures s’entremêlent” y sobre el contenido del relato cada espacio determine, ou tout au moins, encourage, un type d’histoire différent [...] Dans le roman moderne, ce qui se produit dépend étroitement de l’endroit où cela se passe” (Moretti).

El promover una geocrítica en torno al estudio del espacio o la cartografía literaria, no es más que esbozar una poética donde el objeto ya no será el examen de las representaciones del espacio en la literatura, sino las interacciones entre los espacios humanos y la literatura, una mejor contribución a la determinación de las identidades culturales. La geocrítica se propone estudiar no solamente una relación unilateral —espacio-literatura—, sino una dialéctica verdadera —espacio-literatura-espacio— que implica que el espacio se transforma en función del texto que anteriormente lo había asimilado. La relación entre literatura y los espacios humanos no son entonces fijas, sino perfectamente dinámicas. El espacio traspasado a la literatura influye en la representación del espacio real —referencial—, y sobre este espacio se activarán algunas virtualidades ignoradas a donde se reorientará la lectura.

En el contexto literario, los autores pueden elaborar una cartografía de los espacios sociales de su mundo, reacomodarlos a través de la palabra poética y otorgarle un sentido particular. El lector geocrítico lee los mapas ficcionales trazados por el autor, recorriendo a su manera, apelando a un procedimiento de una cartografía cognitiva y de unas teorías espaciales, con la finalidad de analizar la producción del espacio dentro de la obra literaria. Es así, que se establece la dinámica o el proceso dialéctico que transita de la cartografía literaria a la geopoética del espacio.

Si el espacio literario en la narrativa contemporánea puede ser interpretado a la luz de una geopoética, esto conlleva también a contemplarlo como una cartografía. La narrativa en sí es una forma de trazar un mapa, organizando la información obtenida de la vida en abstracto para obtener patrones reconocibles, bajo el entendido que el producto final es ficticio, una mera representación de espacio y lugar, cuya función es ayudar al “espectador” o cartógrafo, lector o escritor, a hacer sentido del mundo. En *Maps of the Imagination*, Peter

Turchi establece que toda forma de escritura es cartográfica hasta cierto punto, pero que narrar es esencialmente una forma de trazar mapas, de orientarse y orientar a los lectores en un espacio concreto. El narrador, como el cartógrafo, determina las fronteras del espacio que será representado, elige qué elementos serán incluidos, establece el alcance y la escala, y así sucesivamente. En la producción narrativa, el autor también produce el mapa de espacio, conectando al lector con la totalidad formada por la narrativa en su totalidad. La narrativa es, por tanto, un acto espacialmente simbólico, en tanto que establece una cartografía literaria para el lector.

La literatura del desierto: seña de identidad del norte de México

Todo espacio que se crea en el espacio del texto instauro una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, en la creación de lo que es un espacio estético [...] Donde termina un espacio real, empieza el de la creación.

FERNANDO AÍNSA

El crítico uruguayo al hablar de una geopoética latinoamericana señala que el espacio americano apareció desde el primer momento a los ojos de Occidente como un lugar para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico que ha tenido como referentes, la selva, la pampa, las altas cordilleras, el llano, el desierto o las grandes urbes, en un afanoso proceso de bautizar la realidad, es decir, ir de un proceso del topos al logos, edificando palabras nuevas con apasionantes grafías que han hecho inteligible el propósito de descubrimiento y de conquista de la América indómita. Por ello, las cartografías literarias de esta geopoética latinoamericana se sustentan en estos “mapas narrativos” que cumplen la función de ser una imagen y representación del mundo, pero también un instrumento de descubrimiento y conquista. El escritor como cartógrafo va integrando conjuntos simbólicos con un sentido

común, un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen, como la recuperación de un lugar privilegiado del “habitar”. De ahí que se puede aseverar que la geografía es una metáfora, en tanto que representa hechos sociales y existencialmente relevantes bajo las forma de la abstracción de un territorio (Aínsa 5).

La narrativa actual incide en una de las preocupaciones más transcendentales del pensamiento moderno, haciendo girar las historias en torno al individuo y al espacio —urbano generalmente—, es decir, al hombre y al medio que comúnmente éste habita. Es cierto que los personajes suelen configurar el eje de las historias, pero el reflejo de su existencia no tendría el alcance deseado por los escritores de no ser por la riqueza textual proporcionada por el protagonismo del espacio en que estos viven, es decir, del marco ambiental urbano, y en ocasiones rural, que pone de manifiesto la relevancia significativa de los pequeños mundo recreados. Así, aunque los autores persigan mostrar la psicología y la vida de sus personajes, necesitan para ello servirse del lenguaje de las relaciones espaciales para reflejar ese complejo microcosmos de experiencias entrelazadas. (Valero, González y González)

El norte de México, tierra inhóspita y bárbara, se convierte a finales del siglo XX, en una topografía que más allá de circunscribirse al paisaje realista, se resignifica en la configuración de espacios simbólicos, de mundos imaginarios que constituyen una cartografía narrativa fincada en referentes geográficos que dibujan la realidad de un México desconocido cuyo protagonismo no había emergido en la esfera literaria de nuestro país. Ubicarse en el norte de México, literariamente hablando, no sólo es reconocer una perspectiva estética de la realidad geográfica, es una invitación a contemplar otra faz de nuestro convulso país que sirve como referente y como mundo posible para problematizar las vicisitudes del hombre posmoderno, más allá de cualquier atadura regionalista, desprovisto de elementos pintorescos o costumbristas, pero sí otorgándole una cuña de identidad que rescata la soterrada condición humana. Los escritores norteros entre los que destaca la figura del chihuahuense Jesús Gardea, fueron forjadores de un legado cuya narrativa posibilitó la ubicación y resignificación del norte de México, en el ámbito cultural y que le ha dado a la literatura una veta que ha sido consolidada por escritores de la frontera y de la narcoliteratura o literatura de la violencia.

La literatura del norte es la expresión de los valores culturales de una región y en este sentido, la narrativa de Jesús Gardea proyecta una visión particular de la cultura del llano chihuahuense. La creación de mundos imaginarios como *Placeres* está fuertemente enraizada en la referencia geográfica chihuahuense y revelan cómo la vida del hombre moderno se ha visto amenazada por situaciones que tienden a producir la disgregación de la identidad. La soledad se presenta como el hilo conductor de la existencia, al tiempo que las pertenencias sociales tienden a diluirse y la identidad se ve eclipsada por una existencia sin sentido.

Víctor Barrera Enderle explora el significado implícito cuando nos referimos a la Literatura del Norte. Desde una perspectiva geográfica, el norte ha sido calificado con adjetivos determinantes como una zona desértica, desolada, lejana, agreste, fronteriza, extremosa, polvorienta, violenta. Un lugar que se ha definido en oposición a algo exterior: el centro del país, el sur de Estados Unidos. Quizá por ello, la determinación geográfica le impuso a esta literatura, un tono exaltado en la confección del relato de la identidad regional (52).

Por otro lado, dentro de la topografía norteña, emerge un espacio físico, aún más delimitado y que encierra un mundo simbólico, donde la ficción cobija la develación de una serie de problemáticas sociales, estéticas y filosóficas, al pretender horadar en los recovecos más profundos del hombre, en relación no sólo con su entorno, sino también con su condición de estar en el mundo. Es así que la imagen del desierto irrumpe no sólo cómo un paisaje más, sino como un escenario que se irá metamorfoseando en ambientes, fuerzas temáticas e incluso en una especie de personaje que arropa y encarna a las figuras que habitan en las cartografías narrativas que serán fabuladas por los escritores norteños.

Según enfatiza Miguel Rodríguez Lozano, los escritores norteños contemplan el desierto no sólo desde fuera, sino también, pudiera decirse, desde dentro, y es así que lo ven como paisaje o como agente propulsor de historias, temas, sensaciones. Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Daniel Sada, Ricardo Elizondo por citar a algunos nombres, han construido varias de sus historias a partir de la presencia del desierto que explícito o implícitamente se convierte no pocas veces en parte trascendente de lo que se cuenta. No por ello, y considerando la producción literaria del norte, explica Rodríguez Lozano, existe una literatura exclusiva y dedicada únicamente al desierto, en cuanto que la misma diversidad del

espacio desértico, más que restringir, pluraliza los efectos estéticos. De ahí que la majestuosidad del desierto varía de un autor a otro y que, más que el desierto concreto, el clima árido y el sol sean la guía estructural-ambiental de las obras. En este sentido, el desierto cumple varias opciones en las propuestas estéticas de los criterios y ante los posibles lectores. El desierto se encuentra entre los extremos del bien y el mal, de lo feo y de lo bello, de la vida y la muerte, de lo conocido y lo desconocido, de lo ya visto y lo inesperado. Todo ello acentuado por esas vastas extensiones en las que el clima no da pie a concesiones, ni a exquisiteces de ningún tipo: “el desierto no se reduce en cuanto tema o paisaje, más bien se extienden sus posibilidades para fortuna de la literatura y del lector [...] Todos han hecho del desierto un lugar que es posible disfrutar literariamente, con o sin las sofocaciones que en la realidad puede causar dicho paisaje” (Trujillo 538-539).

La identificación con el lugar, el espacio físico referido en la ficción, refuerza una señal de identidad como si la narración obedeciera a una necesidad de articular el paisaje al propio ser, como una prolongación de sí mismos. La literatura del norte y en particular, la denominada literatura del desierto, expresa la problemática del hombre contemporáneo frente a los procesos globalizadores, una agobiante posmodernidad que somete a la condición humana a las vicisitudes de la existencia. Pese a ello y como dice Eduardo Antonio Parra: “El norte de México no es simple geografía: hay en él un simple devenir muy distinto al que registra la historia del centro del país; una manera de pensar, de sentir, de actuar y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente” (Pimienta, Fernández y Fernández 13); “[El Norte] No es un espacio geográfico-cultural homogéneo, el norte de México no es sólo uno, sino muchos, y cada una de sus zonas geográficas y literarias posee cualidades propias, aunque corra entre la obra de nuestros escritores un cierto aire de familias” (Gewecke 111-127).

Una aproximación crítica a la narrativa de Jesús Gardea nos permitirá vislumbrar la manera en como la oleada de escritores pertenecientes a la ya canónica literatura del desierto, han hecho del *Norte* una presencia topográfica que se aleja de la imagen plástica del paisaje convirtiéndolo en una figura con mayor fuerza semántica, y que traza una cartografía narrativa en las esferas de la ficción, lo que permite al lector, transitar y recorrer espacios

simbólicos, mundos imaginarios que proyectan la problemática del hombre contemporáneo más allá de la referencialidad geográfica a la que pertenecen.

Jesús Gardea, fabulador de *Placeres*¹

A lo largo de toda su obra, tanto en poesía, como en el cuento y la novela, Jesús Gardea ha utilizado el espacio como la configuración de las atmósferas de amargura y desencanto que envuelven un paisaje desolado y árido. Con un denso lirismo en el discurso construye un recurso para presentar la abrasadora geografía del norte de México. Dueño de una voz parca y evocadora, de una prosa pausada y certera que consigue una belleza hosca. Es por ello, y como lo ha expresado Vicente Francisco Torres que sus libros están llenos de “interrogantes, luces, ecos, silencios, fríos, vientos y sopores, una prosa que aunque pueda calificarse de opresiva y misteriosa, no deja ante todo de ser bella en su expresión” (Torres). Desde su primera novela, *La canción de las mulas muertas*, el espacio, *Placeres*, está delineado con mayor detalle en sus contornos físicos, pero también en su dimensión mítica y cósmica. *Placeres* es el lugar de los murmullos, “la pudrición del silencio”, *Placeres* es el lugar en que todo “era...imágenes”, asolado pueblo por las tolvaneras de marzo y el inclemente calor de agosto; la soledad de *Placeres* es cósmica: “Este llano de Placeres abarca a todo el mundo, señor Góngora. Es mucha la soledad”.

Placeres parece ser una región del mismo sol, por lo que el calor desquiciante se convierte en *leitmotiv* de la narrativa de Gardea: una y otra vez éste construye afortunadas metáforas e imágenes que se sostienen en la presencia del sol devastador. Pero no sólo eso: “esa característica infernal define el carácter de los habitantes del poblado, de los protagonistas de las novelas y relatos, y los hace seres inmóviles, fantasmales, sofocados. Estos parecen vivir (sobrevivir) sólo para sí mismos, gracias a su milagro individual; el resto no existe sino circunstancialmente, de modo que las relaciones que se entablan entre ellos dentro de la obra de Jesús Gardea son siempre hoscas, hostiles” (Trejo 66).

¹ Delicias, Chihuahua, 2 de julio de 1939 - Ciudad de México, 12 de marzo de 2000.

El entorno geográfico, el clima, el sol, que es un sol muy especial; yo supongo que eso de alguna manera se entrelaza con mi escritura. La cuestión de lidiar con este paisaje [...] que es un paisaje sin grandes atractivos, y lidiar con el sol, con la luz tan fuerte, supongo que se refleja en la economía del lenguaje. Este sol duro y este cielo duro y este paisaje duro me obligan a manejar las palabras también con dureza, en el sentido de que tengo que darles la mayor exactitud posible. (Mendoza 5)

La clave para penetrar y comprender la formulación discursiva de la narrativa de Gardea es la aridez, la cual se hace tangible en la propia construcción sintáctica y en el lenguaje. Las frases de Gardea se caracterizan por su sintetización, por estar constantemente buscando la expresión más comprimida y depurada. Su lenguaje se condensa y purifica para mostrarse a través de la mínima expresión. Tanto la sintaxis como el léxico experimentan cronológicamente un proceso que tal vez se podría denominar de reducción (Vilanova 70).

Christopher Domínguez se refería a Gardea como:

Aquel narrador del desierto, a quien al principio identifiqué como un cumplidor artesano bien dispuesto a colorear esas llanuras desérticas del norte de México, huérfanas de expresión literaria, resultó ser un solitario ejemplar que hizo de la nada natural y del vacío geográfico, una poética de la desolación. [...] disfrutó en vida de la fama de ser el primer novelista provinciano que alcanzaba cierto renombre sin establecerse en el Distrito Federal. (Domínguez 57)

Dice Jesús Gardea en *Soñar la guerra*: “En Placeres nadie sabe nada de nadie. Pese a las apariencias, cada quien vive como encerrado en una celda, carceleros del viento, el sol del verano, y todos los años repletos de días que una gasta en gastarse. Placeres es una tabla de sobrantes de cuando Dios fabricó el mundo. Tabla sembrada de nudos. Ni para quemarse sirve”. Gardea expresaba que sus personajes eran todos una tropa de infelices pues el mundo en el que ellos habitan y dan cita al autor y lector que es *Placeres* es una atmósfera, un ambiente que les rodea, que los anega hasta ahogarlos. Pero si el espacio los sofoca, el lenguaje los reivindica, es el laconismo gardeano el que verdaderamente hace que cada personaje, figura o sombra que pulula en el ámbito de ficción, siempre contenga una voz y una mirada. Gardea a través del discurso, se convierte a su vez en un tornavoz para que sigan

resonando los silencios, los murmullos, los recuerdos, las voces agónicas, para que sea la palabra la que prevalezca aunque *Placeres* se desvanezca como el polvo.

Para Ysla Campbell, en la obra de Gardea, el espacio narrado –el llano, el desierto- ha penetrado la dimensión mítica. La conformación de *Placeres* a lo largo de sus novelas incluye una fisonomía cotidiana y al mismo tiempo misteriosa, donde la vida y la muerte mantienen una estrecha relación en situaciones temporales que parecen, en ciertas ocasiones, estar en movimiento. El espacio narrativo es ya una metáfora de la soledad, del furioso y apasionado silencio con que los personajes observan y viven el devenir, el dolor y la muerte. Vastedad y silencio rodean a esos seres cuyo signo anímico más evidente es la renuncia, el nihilismo llevado a sus últimas consecuencias. El estilo de Gardea se sustenta en un lenguaje concentrado, sustanciado en la metáfora con un tono de lacónica oralidad, el cual siempre, más allá del desierto o la urbe, revela ese tiempo suspendido en el instante privilegiado de la palabra literaria. El tiempo es la gran vastedad –fugitiva, avasallante, inasible- que intenta explorarse y apresarse. Jesús Gardea, taumaturgo del silencio, la reminiscencia y la metáfora ha logrado ambas cosas.

Otro de los críticos que más han estudiado la obra de Gardea es José María Espinasa quien señala que en lo concerniente al espacio, el escritor chihuahuense:

Privilegia antes que nada la creación de una atmósfera; el polvo calcinado, el cenit donde 'el sol que estás mirando' deja sin sombra toda la piel expuesta a su existencia. [...] Las leyendas y giros lingüísticos del norte de México son utilizados como elementos para la construcción de ese tono y esa atmósfera [...] La narrativa de Gardea tiene como fundamento lo entrevisto en las cortinillas de una peluquería, entre los visillos o a través de una puerta entornada, dividiendo así la realidad en un blanco y negro, no moral, sino plástico. (Espinasa)

José Manuel García-García ha logrado empatar en un descripción sucinta la toponimia física y ficcional del mundo gardeano en un artículo donde precisamente señala la importancia de la geografía textual de *Placeres* con los marcos referenciales del llano chihuahuense y con la fabulación contenida en la narrativa de Gardea donde el espacio literario está cobijado bajo el cielo y el sol ardiente de *Placeres*.

Jesús Gardea ha creado un antiparaíso, un pueblo remoto, no al oriente del Edén, sino al norte del centro de la fantasía mexicana, lejos del Palacio de Hierro, la colonia Roma y lugares circunvecinos: *Placeres*, tan lejos de la capital y tan cerca de ninguna parte; geografía excéntrica al mito de Macondo y a la historia posrevolucionaria de Comala. *Placeres*, toponimia textual que extiende sus llanos por seis novelas y cuatro libros de cuentos. [...] *Placeres* (geografía poética). Municipio del distrito judicial de Camargo, Chihuahua. Limita al norte con Garita y Meoqui; al sur con Saucillo y al oeste con Rosales. Su extensión superficial mide 450 kilómetros cuadrados y su población es de 51,596 habitantes. Toda su población es blanca y mestiza, no existiendo indígenas de ninguna tribu. Su territorio es generalmente plano, su clima semiárido, la economía es fundamentalmente agrícola. Su categoría de pueblo se confirmó en octubre de 1981, fecha en que se publicó *El sol que estás mirando*. Su primer habitante fue el viudo Lautaro Labrisa, un errante que vivió en el “último círculo de la espiral” del desierto, purgando la culpa de los ermitaños: monacal, nostálgico, masturbador y enamorado de la ausencia. Y la primera familia fue la Gálvez y la segunda fue la Paniagua en el texto *El tornavoz* (1983). Y en *Placeres* hubo guerra y enemigos que buscaban su propia muerte: *La canción de las mulas muertas* (1981) *Soñar la guerra* (1984). Y hubo dos robos y dos castigos *Sóbol* (1985) y *Los músicos y el fuego* (1985) ¡Ay *Placeres* de mis genealogías! Leónidas Góngora le cantó a las mulas muertas a Fausto Varga y éste perdió su fábrica de refrescos y después para ambos fue la tortura de vivir bajo el sol ardiente de *Placeres*, y para ambos vino la muerte; Vargas se suicidó, Góngora se dejó matar. Y mientras tanto, seamos sincrónicos, el (místico) tío (loco) Cándido es visitado por los ángeles y los santos, y después de muerto busca a su sobrino Isidro y lo enloquece. E Isidro tuvo un hijo, Jeremías Paniagua, que vivió en un mundo real maravilloso de milagros y conversaciones con el muerto tío (loco) Cándido que le pedía un tornavoz. Y Asís sueña una guerra donde mal organiza a un puñado de hombres para pelear contra el gobierno y fracasa. Entonces, ya muerto Asís, vaga por *Placeres* para contar (nos) las consecuencias de sus sueños; entre otras la muerte heroica del perro Fermín, el más humano de nuestra literatura. En los músicos tocan bajo el fuego de *Placeres* y su patrón y cómplices (Casio, Valdivia, Barbosa y Luján) roban unos objetos innombrables a los placerenses Matos Bistráin, Tanili Amezcua y Mediana. Y mientras tanto, el (aprendiz de) brujo Mauro Tolinga le roba a Sóbol

una cucharilla y éste con sus cómplices (Coruco Avitia, Pastorela y Rafles) planean la muerte de Tolinga (García-García 55-56).

Soñar la guerra (1983), *El tornavoz* (1983), *Los músicos y el fuego* (1984) y *Sóbol* (1985) serán cuatro novelas en las que sitúa las acciones y ambientes en el mismo sitio: *Placeres*. En ellas se reafirma la paradoja entre el nombre del lugar y las condiciones de vida y clima imperantes. Paradójicamente se denomina *Placeres* a un lugar inhóspito, donde sus habitantes deambulan como sombras famélicas por las solitarias, polvorientas y reseca calles. Allí donde se anida la tristeza, sólo se vive del recuerdo. No hay perspectiva histórica, no hay contacto con el mundo exterior.

En *El tornavoz*, *Placeres* es inhóspito, polvoriento, con calles y casas blanquecinas, es el espacio en el que discurre la novela. Más allá del desierto, está Capuchinas, con su parque y su iglesia, lugares a los que el primer Paniagua acostumbraba acudir, el Paniagua mítico, legendario. El *Placeres* de *El tornavoz* no difiere gran cosa de los perfiles que asume en *La canción de las mulas muertas*: con su calor asfixiante, castigador, con habitantes escasamente comunicativos y con perros por todas partes. Se trata de un *Placeres* cercano a la inmovilidad, carente de progreso. La narración despliega sus historias en las cuatro estaciones del año. *Placeres* se caracteriza por tener climas extremos, de modo que la naturaleza es agresiva aún en el invierno. La novela recoge las vivencias de tres generaciones y concluye con el retorno a *Placeres* del último de la dinastía, luego de 27 años de ausencia. Jeremías Paniagua regresa a *Placeres*, ya hombre maduro, tal vez en busca de sus raíces, en busca de Cándido Paniagua quien desde el más allá, desde el mito, le habla al sobrino y le pide un tornavoz, por aquello de su antigua afición a las palomas en la placita de Capuchinas (Pino).

En *Los músicos y el fuego* (1985) Gardea volvió por sus fueros, según expresa Vicente Francisco Torres, de nueva cuenta: “Se entregó a la escritura deshuesada, a la creación de una atmósfera abrasadora donde habitan unos cuantos lunáticos para quienes los relojes son ‘los auténticos huesos de Placeres’, el tiempo muerto y sin esperanza. Frente a la carencia casi total de argumento, Gardea hace suertes con su lenguaje singular, con sus oraciones sin verbo o con éste al final de las cláusulas” (Torres). Asimismo se dice:

En su pueblo remoto vibran las condiciones climáticas del antiparaiso, las extremas temperaturas de un universo semiárido, entre el calor asfixiante y las lluvias torrenciales, entre el azote de los vientos o el gélido frío, una suerte de “sofocado infierno” (*La canción de las mulas muertas*), un paisaje en el que “no se ve otra cosa que soledades castigadas hasta la muerte por el sol” y donde “no sopla nada de aire” o en ocasiones el cielo “está tan turbio que parece nocturno” (*El tornavoz*), un espacio desolado en el que “cada quien vivía como encerrado en una celda. Carceleros el viento, el sol de verano y todos los años repletos de días que uno gastaba en gastarse. Placeres era una tabla de las sobrantes de cuando Dios fabricó las cosas del mundo” (*Soñar la guerra*), “una tierra que ya no es de este mundo” (*Los músicos y el fuego*, 1985). (Torres 179)

El espacio en el texto narrativo se encarga de ofrecer coherencia y cohesión al texto, ya que confiere una sensación de verosimilitud al conjunto gracias al ensamblaje total de las piezas que lo integran. Según Antonio Garrido Domínguez: “El espacio literario al establecer una serie de oposiciones axiológicas puede convertirse en un elemento crucial para la significación total del texto. Pero también, el espacio puede servir para caracterizar al personaje en cuanto a ideología o a mundo interior y comportamiento. En este sentido puede considerarse el espacio como metonimia de un personaje” (García, Martínez y Gómez).

Explica Becerra: “Ya que le convierte en un elemento caracterizador de él, tanto en lo que se refiere a su ideología o su personalidad, como en lo que afecta a su comportamiento. El espacio en el que viven los personajes es una proyección de ellos mismos, una imagen que los delata” (Becerra). A *Placeres*, esa comarca del deseo de Gardea, se le podría considerar un entramado de trazos y límites fantasmales, cuya línea última estaría marcada por el dedo del sol: ahí donde el sol pueda andar a sus anchas algo existe, pero donde la sombra abre su territorio, entonces el paisaje es impreciso, inatrapable, una luz del desamparo. En *Placeres*, como en la Comala rulfiana o el condado faulkneriano de Yoknapatawpha, el autor apunta a lo mismo, “a la reconquista de un espacio imaginario”. Los personajes de Gardea son todos reflejos de ese sol que, invencible, sombrea, con su magnificencia, aquello que no alcanza a lo largo y ancho de *Placeres*. La tesitura en la que se desenvuelven aparece teñida de claroscuros: según el sol se les unte o los abandone, así como “la ciudad es distinta para el que viene del desierto o del mar”. José María Espinasa resalta que los personajes de Gardea,

a propósito de cómo el destino se manifiesta en ellos, “no se quejan, viven su vida y le dan profundidad. La letargia en que los personajes viven es ausencia de tiempo”. Son todos entes que actúan a expensas, y a su pesar, del sol de todos los días, y cuando éste falta, en esas raras veces, aparecen descoloridos.

El infierno de la calle, en *Placeres*, tenía sus trastiendas, sus hornos con boca a la luz. El aire de los hornos sofocaba hasta la muerte el alma; sabía a lodo seco. De ese lado del fuego, el aire, en cuanto tocaba el cuerpo, costra, camisa ingrata. La luz y la sombra, abismos afuera, adentro por oficios, se habían amistado en una sola neblina, parto de una llama. De los rincones del horno, desde las raíces del humo, venía el tufo del polvo devorado por el incendio de los veranos. Picaba en los ojos y las narices como si tuviera puntas, como polvo de vidrio. (*Los músicos y el fuego* 68)

En sus mundos cerrados el tiempo se mide con un reloj de sol. Los objetos y los hombres se reconocen en la medida que proyectan, o no, su sombra y reflejan o absorben los rayos de luz. Cada escena se lee, o se mira, en claroscuro: cuerpos opacos o traslúcidos, superficies de cobre o de cristal. Gardea obtiene atmósferas incandescentes sirviéndose de un recurso retórico fijo a la fatalidad: la presencia nominal del sol es prueba insustituible de la desgracia humana [...] En los mundos cerrados de Gardea no hay manera de evitar que el infierno exterior sea la imagen concentrada y subsidiaria de los infiernos interiores. [...] Las pasiones de los personajes de Gardea, que siempre se resuelven en la violencia y el odio, son la proyección de la desdicha de haber vivido en el paraíso y ya no tenerlo. Esos cuerpos resecos, esas miradas sin cómplice, esos deshuesaderos y mesas flacas de café, alguna vez vieron cómo el desierto le ganó espacio a la ciudad, hasta instalarse en cada domicilio. Lo que es adentro es afuera. (Pliego)

Placeres, lugar privilegiado en el nudo del silencio, tenía la culpa. Las puertas, y el aire solitario que se respiraba allí, eran dobles. Una cosa era el aire, y otra su almendra, de aire también pero venida de más lejos que el llano; como una semilla, como una reina loca en la parihuela de los vientos de marzo. La reina entraba a Placeres por las otras puertas. Como una gorda mosca de verano, se ocupaba en

recorrer las calles, en subir y bajar a los corazones, en lo más negro del tedio. (*Los músicos y el fuego* 78)

Lo que es evidente en el mundo gardeano es la incesante búsqueda de una fascinación por los sentidos o más propiamente del impacto propiciado en éstos por las imágenes, los objetos en su continua y muchas veces imprevista o ignorada interrelación y, en fin, por todas aquellas minucias que dan movimiento y con esto vida a cada una de sus novelas. Héctor Perea, considera que:

Gardea ha buscado la preeminencia de los juegos de atmósfera por sobre los de la trama. La historia narrada queda como una cadena de enigmas casi nunca resueltos que viven en función de la franca movilidad atmosférica en que la luz y el sonido, la textura de las escenas y el vuelo o la permanencia de los objetos pasan a ser los elementos dominantes (161-162).

Frente a los ojos del lector que recorren la superficie de la página, que es al mismo tiempo un lienzo pintado y una foto en leve movimiento y sienten con el placer de todos los sentidos, las rugosidades narrativas, Gardea dejará como figuras de fondo a los personajes de la historia. Considerado a sí mismo “como un burro de noria” un escritor hecho para el trabajo y la paciencia, Gardea le que exige a sus lectores el mismo rigor para transitar por la cartografía narrativa que construye en *Placeres* como el mundo de ficción.

La ficcionalidad de los mundos posibles en el *Placeres* de Jesús Gardea

El texto literario se entiende más como un objeto espacial —qué o quiénes habitan un determinado mundo imaginario— que como un objeto temporal —la trama, la secuencia de los eventos, el tiempo narrativo, etcétera—. La ficción no forma parte del mundo real, completamente, pero sí comparte rasgos que permiten construir otro espacio más de posibilidades y marcos de referencia interna y externa que permiten ampliar espacios vivenciales de un sujeto narrativo, de una manera imaginaria. Se considera al “mundo real” al espacio, las acciones, vivencias, experiencias que podemos palpar, percibir, sentir y comprobar su existencia. Son todas las acciones que realizamos dentro de un espacio

geográfico y están relacionados con nuestra vida cotidiana. Es el mundo tal cual es, como lo vivimos diariamente, con todas sus leyes y manifestaciones. Su finalidad es reflejar objetivamente los rasgos característicos de su época, los lugares, los tipos humanos, las causas y los efectos de un determinado hecho. Existe una cronología comprobable y espacios efectivos donde se desarrollan los diferentes hechos que nos rodean o que nosotros mismos experimentamos, hay una secuencia en el tiempo y en el espacio.

La referencialidad del espacio geográfico de ciudad Delicias que se ficcionaliza en *Placeres*, lo convierte en un mundo posible, una ficcionalidad donde todas las acciones que se podrían ejecutar o suceder, son construidos por un sujeto narrativo. La noción de mundo posible es semántica, es decir, un mecanismo para entender cómo significa el lenguaje. Se considera a la “ficción” como la proyección y simulación de la experiencia de un sujeto a partir de un mundo real, lo cual, permite construir otros conceptos y mundos imaginarios con base en un lenguaje e intención comunicativa. La ficción es la producción estética de las experiencias vividas o aprendidas en nuestra vida, como también un producto de la imaginación que nos permite proyectar aspectos del mundo real a otros planos mediante diferentes soportes, sea visual —textos— o auditivo —como ejemplo tenemos los relatos orales—. El relato literario se inserta en el mundo real gracias al procedimiento de “ficcionalización”; toda obra surge de preocupaciones que están siempre más allá o más acá de la literatura, pues, como señala Mario Vargas Llosa:

Los “demonios” que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de la sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas, y esto es importante, porque de la proporción en que los “demonios” personales, históricos o culturales hayan intervenido en su edificación, depende la naturaleza de la realidad ficticia.

La literatura sigue interfiriendo el mundo real y el mundo posible puesto que se interesa por los personajes y sucesos reales. Thomas Pavel expresa que “hay muchos contextos históricos y sociales en los que los escritores y su público aceptan el supuesto de que una obra literaria habla de algo que es genuinamente posible respecto al mundo real”. Esta actitud

corresponde a la literatura realista, en el sentido amplio del término. Visto desde este ángulo, el realismo no es un simple conjunto de convenciones estilísticas y narrativas, sino una actitud fundamental frente a la relación entre el mundo actual y la verdad de los textos literarios. En una perspectiva realista, el criterio de la verdad o falsedad de un texto literario y de sus detalles se basa en la noción de posibilidades —y no sólo de posibilidad lógica— respecto al mundo actual.

Los mundos posibles son modelos abstractos reales, aun construcciones conceptuales. Las ficciones literarias funcionan como artefactos culturales incorporados en los textos literarios y, por consiguiente, una teoría de la ficción literaria es la consecuencia de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. La semántica de los mundos posibles rebasa la *mimesis* y, al mismo tiempo, enriquece las ficciones literarias, de donde la presencia de una diversidad de mundos ficcionales a partir de los mundos posibles. La serie de mundos ficcionales es ilimitada dado que lo posible es más amplio que lo real, así los mundos ficcionales no se limitan a las representaciones reales. Aquella misma serie de mundos ficcionales es variada. Esta diversidad de los mundos ficcionales es la consecuencia directa de la variedad de las “leyes” de los mundos posibles. De ahí un mundo ficcional es una serie de particulares ficcionales componibles caracterizados por su propio “orden”, una organización macroestructural específica. Los mundos posibles son ontológicamente homogéneos por atribuir a los mundos ficcionales un estatuto ontológico, o sea, el estatuto de los mundos posibles. Según la teoría de homogeneidad ontológica los individuos ficcionales no dependen para su existencia y propiedades de gente real, y los personajes ficcionales no pueden identificarse con individuos reales ni sobre la base de un nombre propio compartido. De seguro, puede haber una relación de “correspondencia” entre un nombre real —histórico, caso ciudad Delicias— y sus homónimos posibles de las ficciones —caso *Placeres*—. “Esta relación alcanza tanto a lo real como a los mundos posibles [...]”. Los mundos ficcionales son penetrables desde el mundo real, se penetran aquellos mundos partiendo de lo real hasta las entidades posibles no reales mediante canales semióticos (a través de los signos) e informaciones del mundo real (la cultura). Por eso, se dice que “el material real ficcionaliza, o sea, todo lo real se convierte en posibles ficciones produciendo aspectos estilísticos, lógico-simbólicos, ontológicos y semánticos” (Saganogo).

Para Nora Guzmán, la narrativa mexicana de la última década del siglo XX muestra la crisis de la modernidad y cuestiona los estragos causados por la falta de cumplimiento de los ideales modernos. Considera que es una literatura que refleja la inequidad de la sociedad, así como los problemas generados por la violencia, la inseguridad, la injusticia, la desterritorialización y migración, entre otros, lo que incluso conduce a una deconstrucción del sujeto y a la pérdida de la identidad. Las temáticas de la literatura del norte han sido también reflejo de la situación del país y de la condición humana: sus relatos trascienden lo local y, aunque acentúan los rasgos de la región, su mirada va más allá; lo que escriben los norteños no se circunscribe a los bordes de la región: “su expresión forma parte de la literatura universal, la crisis de la modernidad. El deceso de los paradigmas es una coordenada que los atraviesa a todos” (10-11).

Jesús Gardea junto con otros narradores del norte de México, instauran en la historia literaria de la cultura mexicana lo que se ha denominado la literatura del desierto, una escritura norteña con gran fuerza estética que intenta buscar una identidad propia. Rodríguez Lozano considera que estos protagonistas de la narrativa del norte lo han realizado desde distintas perspectivas, como lo hemos podido apreciar en este abordaje crítico: “las sensaciones que produce el desierto pueden ser muy variadas. La soledad, la tristeza, la íntima alegría, el desconsuelo, son efectos inefables ante las amplias superficies de terreno donde los ardientes rayos del sol dejan su huella” (28).

Jesús Gardea construyó, dice Miguel Rodríguez Lozano: “un imaginario que pronto lo colocó entre los mejores escritores, por su hermetismo y el uso de metáforas, epítetos, símiles y sinestesias que lo llevaron a una escritura cerrada, pero atractiva por el manejo del espacio y la interminable sensación de soledad del ser humano”. Decía Bachelard que: “si el espacio es una condición imprescindible para urdir y representar un mundo imaginario, también lo es para que personajes y objetos tomen consistencia y adquieran su sentido”. Con este peculiar estilo, es como el espacio literario en Gardea puede ser interpretado como una geopoética de la cartografía narrativa de la literatura mexicana contemporánea.

Visualizar el espacio literario como una geopoética implica el remitirnos a las funciones que cumple en el ámbito de la narrativa. Por un lado, el espacio es elemento indispensable para la creación de atmósferas ficticias que acompañen a los personajes o

incluso, que les den vida y les defina. Por otro, el espacio es la representación mimética, es decir, la recreación de lugares donde los personajes son y se transforman. O también, la remembranza de los lugares que propician una evocación poética. Por último, habría que señalar que “el espacio también propicia el extrañamiento, es decir, la desautomatización a la cual obligan los discursos literarios: en la literatura el lenguaje es de otro modo, pareciera que está en una constante búsqueda de su capacidad original para nombrarlo todo por primera vez” (García Ávila).

Jesús Gardea escritor chihuahuense al que la crítica lo ha ubicado dentro de la denominada literatura del norte de México o literatura del desierto, es un claro ejemplo de los narradores que habiendo asimilado la influencia de Rulfo, Onetti, Revueltas y Faulkner entre otros, ha edificado una ficción espacial denominada *Placeres* y que constituida como un mundo posible, un espacio imaginario de fuerte carga simbólica una dimensión mítica, que posibilita la geopoética instaurada como una cartografía narrativa que plasma la problemática del hombre más allá de la geografía regional que le sirve como referente.

La creación de mundos imaginarios como *Placeres* está fuertemente enraizada en la referencia geográfica chihuahuense y revelan cómo la vida del hombre moderno se ha visto amenazada por situaciones que tienden a producir la disgregación de la identidad. La soledad se presenta como el hilo conductor de la existencia, al tiempo que las pertenencias sociales tienden a diluirse y la identidad se ve eclipsada por una existencia sin sentido. Jesús Gardea, figura emblemática dentro de los fundadores de esta tradición regional de la literatura del desierto, logra plasmar en el plano de la fabulación, del discurso y de los mundos posibles ficcionalizados, una recuperación de la identidad chihuahuense tan soterrada no sólo por la aridez del llano, sino también sofocada por la soledad abrumadora de la posmodernidad.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo”. *Anuario de filosofía argentina y americana* 20 (2003): 19-36.
Web. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3174722>>.

- _____. “Propuestas para una geopoética latinoamericana”. *Revista Cultural de Nuestra América* 13.50 (2005): 4-10. Web. <[http:// www. journals. unam. mx/ index. php/ archipelago/ article/ view/ 20313/ 19300](http://www.journals.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/20313/19300)>.
- Barrera Enderle, Víctor. “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México”. *Aisthesis* 52 (2012): 69-79. Web.
- Becerra. “Aproximación al estudio del espacio: el espacio literario y el espacio fílmico” *Boletín Gallego de Literatura* 27 (2002): 25-38. Web.
- Campbell, Ysla y María Reina, eds. *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*. Vol. 5. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2002. Colección conmemorativa del Quinto Centenario del encuentro de dos mundos.
- Chapman, Seymour. “Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine”. 1978. Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro. *Manual de teoría literaria*. Castalia, 2006. Web.
- Covarrubias, Juan Fernando. “La desoladora narrativa de Gardea”. *La Gaceta* (2013). Web.
- Gewecke, Frauke. “De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la frontera norte (México)”. *Revista iberoamericana* 12.46 (2012): 111-127. Web.
- García-García, José Manuel. “La geografía textual de Placeres”. *Plural Revista Cultural de Excelsior* 17 (1987).
- Guzmán, Nora. *Narrativa mexicana del Norte. Aproximaciones críticas*. México: Ediciones Eón, 2008.
- Klahn, Norma. “Un nuevo verismo: Apuntes sobre la última novela mexicana”. *La Palabra y el Hombre* 64 (1987). Web. <[http:// cdigital. uv. mx/ bitstream/ 123456789/ 2229/ 1/ 198764P263. pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2229/1/198764P263.pdf)>.
- Martínez García, María Ángeles y Antonio Gómez Aguilar. “El nuevo espacio interactivo. Confluencias entre la literatura y el multimedia”. *Mundo posible. Literatura y comunicación. Enseñanza* 2 (2006). Web.
- Pliego, Roberto. “La luz es más oscura que el agua”. *Nexos* 1 (1992). Web.
- Paz, Octavio. “Paisaje y novela en México, Corriente alterna”. México: Siglo XXI Editores, 1967.

- Pino Méndez, Antonio. "Jesús Gardea: la palabra es el cuento (una lectura de su cuentística)". Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1991. Web.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Plaza y Valdés, 2005.
- Saganogo, Brahimán. "Realidad y ficción: literatura y sociedad". *Estudios Sociales Nueva Época* 1 (2007). Web.
- Sánchez, Juan Eugenio. "Poder y espacio, Cuadernos Críticos de Geografía Humana". *Cuadernos Críticos de Geografía Humana* 4.23 (1979). Web.
- Tally Jr, Robert T. "Sobre la cartografía literaria. La narrativa como acto espacialmente simbólico". [Trad. Raúl Bravo Aduna]. *Cuadrivio, revista de literatura, política, ciencias y artes* 16 Diciembre 2012. Web.
- _____. "Geocriticism and Classic American Literature". Texas State University. Digital library. Web.
- Torres, Vicente Francisco. "Nota introductoria". *Jesús Gardea. Material de lectura*. México: UNAM, 1990. 2-4. Cuento contemporáneo 76. Web. < http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=174&Itemid=31&limitstart=1>.
- _____. "Un maestro del desierto y del estilo". *Tema y variaciones de Literatura* 38 (2012): 141-159. Web.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Mensajeros de Heliconia. Capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas 1832-1904*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2004.
- Westphal, Bertrand. "Pour une approche géocritique des textes". *Vox Poetica* (2005). Web.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, Perspectivas*. México: FCE, 2000.
- Ivars, Lorena Ángela. "Espacio costumbrista y espacio simbólico en polvo y espanto de Abelardo Arias". *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM* 11/12 (2005/2006): 87-114. Web.

LÍRICA CULTA *VERSUS* SÁTIRA POPULAR:
EL CASO DE MATEO ROSAS DE OQUENDO

POR

CZARINA LAGARDA LÓPEZ

Universidad de Sonora

Resumen

La presente ponencia es una reflexión sobre los conceptos de lírica culta y sátira popular que coincidieron en Hispanoamérica durante la creación de uno de los textos más desconcertantes dentro del acervo de la literatura peruana de las postrimerías del siglo XVI, como lo es el poema conocido como “Sátira de Oquendo”, de Mateo Rosas de Oquendo. Este estudio problematiza la filiación genérica del poema, que sin duda pertenece a la tradición popular dadas sus características de fondo; sin embargo, el autor hace uso de la forma culta para burlarse de los usos y costumbres de la época, el Virreinato del Perú. Propongo que la creación de esta obra, uno de los textos satíricos más controversiales, se ha mantenido en el límite de lo literario según la perspectiva y el tiempo durante el cual se escribió sobre él.

Palabras clave: literatura hispanoamericana, literatura colonial, literatura peruana, lírica culta, sátira popular, Rosas de Oquendo.

La presente ponencia es una reflexión sobre los conceptos de lírica culta y sátira popular que coincidieron en Hispanoamérica durante la creación de la “Sátira de Oquendo”. De igual

manera, expondré cómo el autor, Oquendo, se vale de la forma para criticar los usos y abusos bajo el velo humorístico propio de la sátira. Para desarrollar un concepto de lírica culta hispanoamericana es imperante partir de un periodo específico de la historia de la literatura española. Para ello tomaré como referencia el siglo XIV, por dos sucesos acaecidos durante ese siglo, que influyeron particularmente en la lengua escrita.

Por un lado está el rey Dionisio I de Portugal (1261-1325), quien con su mecenazgo incentivó a la lírica culta escrita en galaico-portugués, lengua que era utilizada en la escritura lírica culta desde el siglo anterior. Con la muerte del monarca portugués en 1325 y la posterior decadencia del Reino de Portugal, los poetas se desplazaron paulatinamente hacia el Reino de Castilla. Por otro lado está la derrota de Portugal ante Castilla en la batalla de Aljubarrota, en el año de 1385, razón por la cual ambos reinos rompieron relaciones comerciales. De esta forma el galaico-portugués fue perdiendo terreno ante el castellano entre los poetas de la corte, como evidencian los cancioneros escritos en el siglo XV, entre ellos el *Cancionero de Baena*, con una producción poética que data desde 1370 hasta entrado el año 1400, y en donde se aprecia la transición del galaico-portugués al castellano.

Así, durante el siglo XV los poetas escribieron sobre temas como el amor cortés con una fuerte influencia italianizante clásica en su obra, que marcó significativamente a la literatura peninsular. Atrás parecían quedar las cántigas de amor, cantigas a Santa María y los cancioneros de burla, pero no fue del todo así, sino que estas se habían transformado. Algunos de los principales poetas de ese periodo, como el Marqués de Santillana, Juan de Mena o Jorge Manrique, entre otros, inundaron la producción literaria cortesana con temas como la fortuna y la muerte. Así también surgió una revalorización de la cultura grecolatina. De esta manera el siglo XV transcurrió al unísono de la apertura de un inesperado caudal humanista que trajo consigo la herencia de autores clásicos como Cicerón, Horacio, Virgilio y Ovidio, cuya influencia se conjuntó con la tradición provenzal existente.

Sin embargo, no todo fue literatura. Cuatro acontecimientos fueron importantes tanto en el contexto socio-histórico como en el lingüístico, por los cuales el siglo XV fue clave para el Imperio español y el futuro desarrollo de Hispanoamérica: 1) La invención de la imprenta en 1440; 2) La llegada de Cristóbal Colón a América en 1492, con la venia de la los Reyes Católicos; 3) La reconquista de Granada y la expulsión de los judíos de territorio

español, en ese mismo año; y por último, pero no menos importante, 4) La publicación de la *Gramática castellana*, de Antonio de Nebrija.

De esta forma, mientras estaban puestas las bases para un Renacimiento prolífico, en sentido literario, en el Nuevo Mundo varios conquistadores se propagaron por todo el territorio dando inicio a un proceso civilizatorio en los Virreinos de la Nueva España y del Perú. Los nuevos colonizadores entendieron que para alcanzar la fama y la fortuna requerían de algo más que las armas, por lo que la literatura también fue el medio para dichos propósitos. Las formas literarias predominantes fueron la prosa cortesana, la épica laudatoria, la sátira y la lírica culta. Según José Miguel Oviedo, en esta época parecía que todo aquél que había leído un poco a los clásicos y conocía ciertas reglas del buen decir, encontraba el tiempo, la imprenta y el público que le permitían cultivar la poesía y divulgarla. Así, prestigiosas academias poéticas, como la Academia Antártica, de Lima, no sólo estimulaban el ejercicio de ese arte, sino que establecieron escuelas y orientaron gustos: “La imitación era parte del juego literario de entonces; también la imitación de la imitación, lo que explica la superabundancia de sus productos” (151).

Los poetas establecieron un conjunto retórico de metáforas y motivos. No crearon sino que reelaboraron. Según Oviedo, el valor era: “la habilidad del poeta imitador para interpretar coherentemente eso que imitaba, provocando un diálogo entre ambos textos; haciéndolo dialogar con el suyo, el seguidor reanimaba al modelo y lo hacía suyo, ganándose el aplauso del público comprensivo” (152). De esta forma se imprimió el primer cancionero novohispano, denominado *Flores de baria poesía*, en el año de 1577. Entre los poetas que participaron en dicho cancionero se encuentran: Gutierre de Cetina, Martín Cortés, Juan de la Cueva, Fernán González de Esclava y Franciso de Terrazas, por mencionar los más conocidos.

Después de este somero recorrido cronológico por aspectos socio-históricos, literarios y geopolíticos, desde el siglo XIV español hasta el siglo XVI novohispano, se puede llegar a algunas conclusiones en cuanto a conceptualización de lírica culta se refiere. Sin duda no hay una forma dada para dicha lírica, sino que depende en gran medida del poeta en cuestión. Si en la lírica culta del imperio español el poeta escribía en y para la corte, entonces sus temas giraban alrededor de temas como el amoroso y el religioso, con alegorías y personificaciones

de ideas, complicados juegos de palabras, paradojas y antítesis; mientras que en la forma imperaban los versos octosílabos y versos de arte mayor castellanos.

En el caso de la lírica culta novohispana, el poeta imitaba los modelos españoles e italianizantes. El siglo XVI fue esencialmente para reafirmar el poder español, y en este sentido, el grueso de los poetas eran nacidos en España, o bien, criollos bien educados en las recientes universidades que ya existían en el territorio a partir de 1553.

Hay dos aspectos que deben tomarse en cuenta al hablar de sátira como género literario: el primero, la gran cantidad de estudios que se han escrito al respecto; y el segundo, el nivel de complejidad implicado en la construcción del concepto, principalmente por su diversidad formal a través de los siglos. En los anales de un género sempiterno, Rosario Cortés Tovar parte desde Varrón (116 - 27 a.C.) —quien, asegura, se basa en los estudios de Diómedes (s.V), pero que seguía a Menipo (s. IV – s III a.C.) en estilo— para definir el yambo como *carmen maledicum*; y tras citar a sus principales cultivadores en la literatura griega, le atribuye a Lucilio (148-147 – 102-101 a.C.) el inicio del género en Roma. De igual forma José Guillén lo pone del siguiente modo: “lo ensayó Ennio, la modeló Lucilio, la perfeccionó Horacio, la acarició Percio y Juvenal la potenció con su imaginación y retórica. Pero la materia existía previamente, e incluso el nombre de satura” (9).

Horacio (64 – 8 a.C.), como Lucilio, consideraba la sátira como un género muy cercano a la comedia. En otro sentido, Juvenal (60 – 128 d.C.) escribió sus sátiras en el estilo elevado de la épica y de la tragedia, y añadió a la burla discreta, a la confidencia personal y a la reflexión moral y filosófica, el ataque violento, la ironía cruel, la parodia grandiosa y la predicación moralizante.

Cortés enfatiza que a pesar de tratarse de un modo tan antiguo y multiforme, está claro que se trata de un tono “malediciente”, burlesco y crítico. El satírico se vale de su estatus moral y juzga desde esa posición a quienes actúan de forma incorrecta o de una manera contraria a lo que debería de ser.

“Sátira” no se refiere a un tipo de literatura que se sirva de una determinada convención formal; designa más bien un tono o intencionalidad crítica, que tiñe una

obra o alguna de sus partes y que puede aparecer lo mismo en un poema que en una novela o un drama. El problema del género se ve así complicado. (77)

Posteriormente, en prosa o en verso, el tono satírico se puede apreciar en la literatura del medioevo en las cántigas de escarnio y las de maldecir. La sátira también está presente bajo distintas formas, como puede verse en el *Cancionero de Baena* y en la *Dança de la Muerte*; también en el primero de los grandes poemas satíricos anónimos, las *Coplas de ¡Ay, panadera*.

Como era de esperarse, con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, llegó también la tradición satírica en la literatura. Dada la permeabilidad que ya ofrecía, la sátira resultó muy conveniente para el ambiente literario novohispano con el fin de manifestar las inconformidades de quienes habían llegado siguiendo el “sueño indiano”:

Las Indias era un semillero de grandes ilusiones y un purgatorio de desencantados y rencorosos, los estímulos ideales para generar una literatura que podía hablar, con pugnacidad y gracia, a veces con malos modales, desde los márgenes mismos de lo aceptable; una *literatura de protesta* disimulada en la alusión risueña pero envenenada y radicalmente escéptica. (Oviedo 158)

En cuanto a la forma, Pedro Lasarte afirma que la sátira novohispana muestra dos tendencias generales: la primera de corte horaciana, la cual buscaría enmarcar una sonrisa ante las flaquezas humanas, y así curar a los lectores de tales debilidades; y la segunda está asociada con Juvenal, que se caracterizaría por su indignación moral y por un desprecio frente a los vicios y corrupción de los hombres. En este sentido, si hay que ubicar a la sátira colonial, aunque se puede encontrar en los espacios cultos, será en el ámbito popular donde fue más utilizada.

A finales del siglo XVI Mateo Rosas de Oquendo escribió la “Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598”. El romance está escrito en octosílabos casi perfectos y consta de dos mil ciento veinte versos. El tono es satírico y critica principalmente al modo licencioso en el que viven los habitantes, en particular las mujeres. También arremete contra la autoridad y los hombres cornudos. Pero dado el tiempo para esta

ponencia, me centraré en el modo que la forma satírica es utilizada por el autor, Rosas de Oquendo, para criticar y burlarse de la mujer.

Con una carta de “declaraciones graves” da inicio a una serie de descripciones sobre la vida cotidiana en el Perú de finales del siglo XVI. La plasticidad de sus descripciones, aunado a lo licencioso de las acciones realizadas por los pobladores, deja entrever un mundo dionisiaco en el que las mujeres son falsas, traidoras y promiscuas, mientras que los hombres engañan a las mujeres y la autoridad no se ejerce.

¡Quántas donzellas pasean / para conocer las calles / después que las madres duermen, / si no las llevan las madres! / Qué de pareceres tienen / que es lísito lo que hazen, / y cuántos les aconsejan / que sigan sus liviandades / y por respeto del mundo / aunque paran, que no paren. vv 193-202 (5-6)

En los versos anteriores da inicio con una crítica a las doncellas que pasean por la noche ya que la madre no las lleva a pasear; termina con una arenga para que no paren de hacerlo, utilizando cierta maestría en el uso del lenguaje con el verbo parir, refiriendo coito, embarazo y nacimiento, y el verbo parar, de detenerse, por ello: “aunque paran, que no paren”. De esta forma, aunque critica el hecho, también conmina a que no se detengan, ni al acto ni al impulso sexual que implica. A lo largo del poema la mujer es todo menos respetuosa de las “buenas costumbres”: la mujer engaña, roba, utiliza a los hombres, tiene contacto sexual y miente, entre otros atributos. En una influencia muy “juveniana” las féminas hacen todo lo contrario a su “naturaleza”. De esta forma, Oquendo se ostenta como autoridad moral y juzga aquello que va en contra de lo que debe ser.

Unos versos después, incluso reconoce que él mismo participó en un triángulo amoroso y producto de ello sus hijos ahora comparten un testamento:

Y vosotras, casadillas, / porque vn tiempo me obligastes / en testamentos que hesistes / con mandas que me dejastes, / por algunas menudencias / que a vuestros hijos quitastes, / para dárselas a los míos / de quien os acompañastes; / y siendo bastardos finos / allá los lixitimastes, / haciendo a buestros maridos / que por suiios los criazen, / y asiéndolos herederos / de todos buestros caudales. vv 319-332 (9)

En la cita anterior el sujeto lírico, aparentemente identificado con el autor, se reconoce partícipe en esa misma interacción que tanto critica; incluso hace mofa de ello. Henri Bergson afirma que muchos han definido al hombre como “un animal que ríe”. Sin embargo, del mismo modo habrían podido definirlo como un “animal que hace reír”, pues si algún otro animal, o algún objeto inanimado, lo consigue es por algún parecido con el hombre, por el sello que el hombre les imprime o por el uso que el hombre hace de ellos (12-13). Rosas de Oquendo hace uso de su misma persona para hacer reír con un hecho que, bajo otras circunstancias hubiera sido reprobable.

Otro elemento que utiliza Rosas de Oquendo como parte de su poética es el doble discurso, o el doble sentido en su discurso. Un signo que podríamos tomar como referente para comprobar lo anterior también es la mujer: “La que tiene dos jubones / presta el vno y danle guantes, / y al fin todas ban vestidas / rrauiando por desnudarse, / pues en las fiestas de noche, / ¿quién queda por enbosarse” vv1375-1380 (34).

El aspecto popular de la risa está relacionado con el lado no oficial, exterior a la Iglesia y el Estado. Mijail Bajtin, en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media, explica la necesidad de que el pueblo ría fuera de lo establecido. La risa carnavalesca y popular son ajenas a la estética burguesa contemporáneas: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (9-10). El discurso de Rosas de Oquendo utiliza la forma satírica porque emerge de lo popular para hacer una denuncia. Para ello se ostenta como autoridad moral, pero es una autoridad corrompida porque forma parte de lo que él mismo critica. Él no sólo critica sino que al hacerlo provoca la risa; él ríe con quien lo escucha: ríe con el pueblo porque forma parte del pueblo.

Si como menciona Martha Elena Munguía, la risa constituye una actitud estética hacia la realidad, a la vez que es también un modo de conocimiento y por ello implica una postura ética, que define en gran medida las formas de relación entre el yo y el otro, entonces Rosas de Oquendo sin duda encuentra en ese tono lúdico y ambiguo un medio para denunciar, aunque él mismo forma parte de lo que denuncia.

Al utilizar la sátira popular, Oquendo desdeña la forma culta porque no sirve para sus fines de denuncia. Esto es porque, aunque de origen español, él está en tierra novohispana, y como tal responde al espacio dado que ya no está en su tierra natal, sino que se mimetiza con el espacio indiano. Su burla hace reír y él mismo ríe con el pueblo. Él es parte del carnaval.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. La colonia. *Cien años de república*. México: FCE, 2003.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editores, 2012.
- Cortés Tovar, Rosario. *Teoría de la Sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.
- Deyermond, A.D. *Historia de la literatura española*. Vol. 1. La Edad Media. Barcelona: Ariel, 2001.
- Guillen Cabañero, José. *La sátira latina*. España: Akal Ediciones, 1991.
- Pinel Martínez, José Antonio. *Manual de literatura española*. Madrid: Castalia, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. De los orígenes a la emancipación. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

LA NEGACIÓN DE LA CENTRALIDAD EN LA ESCRITURA. BASES DE LA POÉTICA DE JOSÉ KOZER

POR

JAVIER ABRAHAM ENRÍQUEZ ROBLES

CÉSAR AVILÉS ICEDO

Universidad de Sonora

La poesía de José Kozér se ubica dentro de la corriente conocida como Neobarroco. Si el Barroco desmontaba los mitos clásicos, el Neobarroco —y concretamente la poesía de nuestro autor— retoma del mito del Minotauro la idea del laberinto para desmontar la complejidad de la realidad actual. Nuestro trabajo busca un acercamiento a esta poesía y se desarrolla a partir de la condición rizomática que se desprende de ella. Tal condición da pautas para considerar que la escritura de Kozér deviene en una poética de la errancia como una cualidad esencial de este universo: la de un desplazamiento perpetuo.

La noción de rizoma, cuyo trasladado del ámbito de la botánica al de la epistemología y de los fenómenos de las relaciones humanas aparece en el segundo volumen de *Capitalismo y esquizofrenia —Mille Plateaux—* (1980) de Deleuze y Guattari, parece describir adecuadamente el carácter proliferante, quebradizo y aparentemente caótico del universo poético kozeriano. Proponer una lectura de la estética de Kozér desde el rizoma es reconocer, primeramente, una forma de desarrollo del pensamiento y un registro particular del mismo¹.

¹ A continuación, se retomará en breve aquella noción del rizoma para poner de relieve lo que precisamente el poeta opina sobre su quehacer poético: Cuando Deleuze y Guattari hablan de pensamiento arborescente, hacen referencia a la jerarquización tradicional del conocimiento, misma que encuentra su imagen representativa en el árbol; esto es, “lo Uno que deviene Dos” (11). La episteme, organizada y categorizada según una lógica lineal, dicotómica, pivotante o de raíz modernamente fascicular presupone una fuerte unidad a partir de la cual se ramifican a posteriori los nuevos procesos lógicos. Pivote, tronco, raíz son las imágenes evocadas por este tipo de modelo epistémico que “jamás ha entendido la multiplicidad” (11). La centralidad es el resultado

Cuando hablamos de rizoma, hablamos también de un modelo; pero a diferencia del modelo arborescente que consagra su jerarquía, orden y reproducción mediante una estructura que se somete a una rígida ley de la combinación, el rizoma asume la multiplicidad², la heterogeneidad, la conexión libre entre esas heterogeneidades y sus propias rupturas o líneas de fuga. Susceptible de numerosas modificaciones a partir de la conexión entre sus elementos, que no necesitan ser ni iguales ni parecidos entre sí, el rizoma renuncia a ser una estructura en el sentido generativo del término: “el rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*” (29). Así es como en este modelo epistemológico la jerarquía es prácticamente nula y, por tanto, cualquiera de sus componentes son susceptibles de alterarse mutuamente creando nuevas líneas, negándose a fomentar un único centro a partir del cual se ramifiquen categorías posteriores.

La sintaxis kozeriana revela tres aspectos particulares que de entrada se han apuntado aquí para proponer un acercamiento a su poética: el anacoluto, el paréntesis y la repetición. Los dos primeros, relacionados con una sintaxis a nivel microtextual —de la oración, del verso, de la estrofa—; el tercero está en relación con una sintaxis a nivel macrotextual —de la obra como un todo, aunque un todo en permanente construcción—. Ciertamente, sabemos que el autor de viva voz se ha referido al uso de estas estrategias discursivas; sin embargo, ni él ni la crítica han desarrollado un análisis que dé cuenta del modo como lo hace. Los aspectos que se han mencionado dotan la poesía de Kozer, en parte, de cierto halo que algunos tildan de hermetismo, elitismo poético o pedantería intelectual. Este trabajo tiene el propósito de rebatir esta lectura, mediante la noción de rizoma, por el cual se repele la noción de centro y se apuesta por la proliferación y por la multiplicidad. Para explicar este supuesto hermetismo, Kozer apela a una disparidad entre los horizontes de expectativas entre la escritura y la lectura. Según él, el problema no es suyo, sino del lector que es demasiado simplista. Cito:

Yo, no soy difícil; tú, lector, eres intelectualmente perezoso; pero siéntate a leer en serio, trabajando, como se debe leer. Y verás que no hay nada complicado [...] La

primero de este tipo de pensamiento que concibe lo múltiple como lo reproducido, el calco; de manera que una rama de la cual ya han brotado otras extensiones, bien puede prescindir de estas últimas, pero no a la inversa. El rizoma, en cambio, “no se deja reducir a lo Uno ni a lo múltiple” (25).

² “Sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo”, dicen Deleuze y Guatari.

responsabilidad del poeta es escribir lo que él cree que debe escribir; lo que debe hacer el lector es prepararse, leer como debe leerse: con trabajo, tratando de buscar la riqueza. (Ruíz-Poveda)

De esta manera, Kozér traslada el centro de gravedad del “problema” hacia el ámbito de la referencialidad. Y agrega:

El momento histórico es un momento neobarroco, no barroco, neobarroco. ¿Por qué? Porque la referencialidad de ese mundo es tan disímil —dentro de su similitud— y tan compleja —dentro de su sencillez—, que no hay manera de registrar, históricamente hablando, este momento sino a través de las numerosas polivalencias, bifurcaciones, movimientos laterales, de todo.

Pasemos ahora a desarrollar el comentario de los tres aspectos desde los cuales nos adentraremos en el modelo rizomático sobre el que se construye la poesía de nuestro autor.

a) El anacoluto. La sintaxis Kozeriana se sustenta en un anacoluto voluntario. El anacoluto es, por definición, un accidente de la sintaxis que altera el significado coherente de la oración debido a la falta de concordancia entre los elementos que la conforman y a una expresión ajena a la normatividad, provocada por la adición desordenada de los componentes. En la poesía, el anacoluto opera de forma diferente a como lo hace en la prosa. Ya en el Barroco del Siglo de Oro español, don Luis de Góngora hacía algo similar con su poesía mediante otra figura retórica, el hipérbaton. Estos tropos se caracterizan por violentar, de una u otra manera, el orden sintáctico del verso tradicional. La recurrencia de esta figura en los poemas kozerianos se ha convertido casi en una firma, una marca particular de su quehacer, y que denota una postura respecto a la lengua, su propiedad y normatividad. Asimismo este “mal” uso del lenguaje establece una distancia entre un deber ser y un querer ser.

Mediante el anacoluto, el poeta subvierte la expresión simple de la realidad, por ello, lo común, lo familiar adquiere otra dimensión mediante este supuesto yerro sintáctico, convertido aquí en recurso retórico que posibilita la proliferación mediante la yuxtaposición de elementos de la realidad. Así, la cotidianeidad, que en el *ars* poética de Kozér es ubicua, es redimensionada por el modo como se la nombra. Por ejemplo, el poema titulado *Cono de luz*, surge a partir de la figura de Guadalupe, la amada, cantando en la cocina. Lo que interesa

aquí no es la vivencia en sí, sino la manera a través de la cual se ha hecho una abstracción intelectual de la misma. Ello conlleva a una manufactura, un trabajo arduo, una técnica, que después bien puede convertirse en una propuesta estética.

El universo poético de Kozer toma prestada de la realidad cotidiana esa complejidad que, según él afirma, es propia de nuestra época histórica: “Y yo no soy un poeta político, yo no soy un poeta historicista; pero soy un poeta que está vivo y que está reaccionando constantemente a todas las cosas que me circundan. Y todo lo que me circunda participa de esa complejidad”. Ahora bien, si el anacoluto es una forma de atentar estéticamente contra la coherencia, entonces ¿cuál es la función del poema?, ¿se puede por tanto escribir cualquier cosa y decir que es poesía?; Kozer responde:

La complejidad puede ser tu peor enemigo, porque puedes acabar haciendo un churro, acabas haciendo un poema donde todo cabe. No, no cabe todo. Donde se puede decir cualquier cosa no se puede decir cualquier cosa; al contrario, se pueden decir muy pocas cosas. La poesía es sagrada. Ahora, esas pocas cosas que se pueden decir, y que se deben decir lo mejor posible, deben decirse a modo de la realidad en que vivimos, a modo de proliferación y multiplicidad. Dicho esto, la función del poema es no tener un centro, sino tener varios centros que de acuerdo con una armonía, desde ese marco armonioso, que ocurra todo, que ocurra la modernidad, que ocurra la posmodernidad, que ocurra todo.

La poesía no debe tener centro, dice Kozer; de eso se sigue que el poema es la expresión de un caos. Y sin embargo, se trata de un caos armónico. En entrevista con Cristian Warnken el 2004 en Chile, el poeta subraya que en su universo laberíntico, amén de cualquier laberinto, no existen las líneas rectas, sólo hay líneas fracturadas que se cruzan y se apartan propiciando la proliferación de sus recorridos, así como la multiplicidad de sus entradas y salidas. El anacoluto es, precisamente, una fractura.

b) El paréntesis. Otro rasgo distintivo de la poesía de Kozer es el uso del paréntesis. En la antología que el Fondo de Cultura Económica publicó en Ciudad de México el 2013, que llevó por título *Acta est fabula*, es notable la presencia y la recurrencia cada vez mayor del uso del paréntesis a medida que la obra del poeta se acerca más a la época actual. José Kozer comenzó a publicar a principios de la década de los setentas con una poesía que él

mismo califica de lineal y claramente anecdótica. Con el paso del tiempo, la estética kozeriana ha sufrido cambios y se ha transformado delineándose paulatinamente en la propuesta original que ahora el público lector y la crítica conocen. El paréntesis ha pasado a ser parte esencial de esa propuesta, y su función está en estrecho vínculo con la figura retórica que ya se ha mencionado, el anacoluto. El paréntesis —que está muy relacionado con él y que en ocasiones lo prohíja— es otra forma de ruptura, otra forma de fractura cuyo alcance significativo sobrepasa el nivel escritural y formal.

En *Habitar la letra* (2011), Liliana R. Feierstein dedica un apartado que tituló “N. de la T.: los pies del texto” para desarrollar la noción de desplazamiento. La movilidad o el desplazamiento del texto, dice Feierstein, es posible amén de una “patología”: las notas al pie del autor, del editor, del traductor. Patas o pies. Así también hace mención de la vieja y sagrada costumbre judía de comentar o de glosar en los márgenes:

Pies, pasos que en sus saltos dejan huellas en el cuerpo del texto. Patología: margen que el traductor comparte con otros desterrados: N. del A.: silenciadas voces del autor mismo y de otros nombres allí presentes, pensamientos que sólo tienen derecho a existir como susurros, marginalidad que abre la polifonía. N. del E., voz en los márgenes del editor, armador del texto desde las sombras, exiliado en pro-logos o epí-logos, inevitablemente fuera del tiempo y del logos. (26)

La rigidez del discurso fijado en el papel —que funge como centro— se moviliza mediante la nota y el comentario interrumpiendo la voz en pro de las voces; estas voces, tradicionalmente, se ubican siempre en la periferia, en los márgenes. La nota, tanto como el comentario, rompen con la linealidad del discurso y lo abren. El discurso dogmático y totalitario exige: “Una línea con principio y con fin. Sin interrupciones, sin polifonías, sin márgenes, sin comentarios, sin intersticios, sin saltos mesiánicos” (28). En la poesía de Kozér ocurre algo equivalente a esta notación de los márgenes y del pie del texto, a través del paréntesis que libera al poema de su rigidez, lo que le permite rebasar su territorio y da lugar, entre otros componentes discursivos, a la alteridad.

En 2010, José Kozér, respondiendo en una entrevista realizada por Matt Losada en Los Ángeles, señaló que el paréntesis cumple las funciones que también cumple el anacoluto:

Mi poesía es como si el poema entrara en varias casillas de peaje. El paréntesis sirve para hacer en un poema un segundo poema, crear espacios dentro de lo dicho, fotografiar mi propia cabeza. En tal sentido el poema es un anacoluto: reflexiones dentro de las reflexiones dentro de las reflexiones.

El paréntesis es, además, una forma de abreviar los signos; y también es reposo en el flujo textual. Dentro del poema, a través del paréntesis se hace otro poema. Mediante este signo se dice, se desdice, se redice, se define, se altera, se respira, y se crea un mundo dentro del mundo. Lo parentético implica un modelo mental en el quehacer de Kozer por el que se equipara a sí mismo con Góngora o con Lorca.

En la escritura de Kozer —como él mismo reflexiona en esta última entrevista— el paréntesis se convirtió en necesidad imperiosa, es la posibilidad de la creación dentro de la creación. En la asociación con lo musical es como introducir la trompeta, la viola, la vihuela, la pandereta dentro de la composición. En términos del rizoma, y siguiendo con estas metáforas musicales, los paréntesis serían semejantes a líneas de fuga.

Pero hay que anotar igualmente que para el poeta, como ya se adelantaba, el paréntesis es también reposo: “En la locura proliferante de mi texto, reposar yo mismo y conmigo reposar el propio texto; el paréntesis es laguna, es reposo”. La idea del reposo y la inserción posterior de la idea de creación nos remiten al texto del Génesis, en donde Dios crea el universo y luego reposa: el poeta como Creador. Pero también, recordemos que uno de los tantos comentarios que se han hecho sobre la narración del génesis bíblico, interpreta que la divinidad creó el mundo a partir de restos de otros mundos: *bereshit* significa “en el principio”, de donde también se compone la palabra *sherit*, resto o fragmento (Feierstein 27). Esta inferencia que a primera instancia puede parecer nimia o superflua nos conduce finalmente a considerar una cuestión formal y estilística de suma importancia, a saber, que estamos ante una poesía del fragmento. La fragmentariedad bien podría ser el epítome de gran parte de la poesía kozeriana.

c) La repetición. Un tercer aspecto a tratar además de los que ya se han abordado — el anacoluto y el paréntesis— es el de la repetición. Nos referimos aquí con repetición a la acción deliberada de Kozer de nombrar cantidad de sus poemas bajo títulos idénticos. Ya sea

en *Tokonoma* (2011), en *Para que no imagines* (2014) o en *Ánima* (2002) —sólo por nombrar alguno de sus poemarios— se vuelve evidente que para buscar un poema vale más buscarlo no por nombre, sino por la indicación de los primeros dos versos. Esta condición de composición de la obra también pone de relieve una tentativa de unidad, pero no de una unidad totalizadora; al contrario, el título se pluraliza, se abre. Este encadenamiento está en consonancia con la explícita aspiración de Kozér de escribir, como Mallarmé, no muchos libros, sino tan sólo un gran libro.

En este contexto está bien justificado mencionar el trabajo de la poeta Gloria Gervitz (1943) con su poemario *Migraciones* (2003). Este poema de largo aliento que se ha ido construyendo sobre un espacio de más de treinta años aproximadamente y que hasta la fecha consta de siete partes, revela la urdimbre de una obra en proceso o que corre paralela a la vida. Otra particularidad que llama la atención en *Migraciones* es que, como Gervitz señala, en repetidas ocasiones una frase, una estrofa o una página entera reaparecen a lo largo de las siete partes inaugurando nuevos sentidos; en estos términos, las palabras realizan migraciones dentro del mismo poema. Se ve, entonces, que el principio de repetición funge como una estrategia mediante la cual, el poema se puede desdoblar indefinidamente, y que tanto en Gervitz como en Kozér, la complejidad de la realidad circundante, al reconocerse caótica, da lugar al acto primordial de la creación. Ambos poetas, curiosamente, son de ascendencia judía: Gervitz nacida en México y Kozér en Cuba; este dato es importante porque ahora da pie a tratar de qué manera su poesía reúne la óptica de diversas culturas. Nacido en el Caribe, de padres judíos ashkenazis y emigrado posteriormente a los Estados Unidos, Kozér asume cada una de las vetas que lo conforman, de manera que estas enriquecen su escritura. Cuando anteriormente se mencionaba que Gervitz lleva más de treinta años añadiendo a su urdimbre cada vez más hilos, ya se anunciaba lo que a propósito de Kozér se quería anotar aquí: el poeta desarrolla una tarea, y es este ejercicio de conjuntar diferentes hilos lo que hace al poema: la suma de los componentes de tan diferente orden, como son la tradición, la historia, el inconsciente, una habilidad que le es dada al escritor. Hay una tradición del hilado, el tejido y la costura que le es heredada a Kozér, quien a este respecto confiesa que su tarea se ve influida desde sus inicios por el tapiz de la sala de la casa de La Habana, pues ese tapiz representaba la concreción de su tarea telar.

En la entrevista con Cristian Warnken y recordando una anécdota cuyo escenario tuvo lugar en la Universidad Nacional Autónoma de México, José Kozer se asume como “gusano de seda”. Araña, sastre, gusano de seda, escritor. A este respecto, agrega: “Los cubanos somos habladores, hablamos desde siempre [...] y si a eso tú le sumas la presencia de lo bíblico, la presencia de lo judío donde ese otro idioma está contraponiéndose al habla castellana, esa fusión es como este tipo de fusión: lo cotidiano, lo cubano, lo distinto, lo enrarecido, lo hebreo, ¿no? Se conjuga, y para mi se conjuga de una manera muy natural”. Hay que añadir también que en una época más tardía, Kozer comienza a interesarse cada vez más por lo oriental, de modo que convirtiéndose al budismo se anexa otra veta que marcará su poesía: todos los “Satori” de su *Tokonoma* (2011) son un ejemplo ilustrativo de esta savia que introduce nuevos diálogos y perspectivas. El hilado kozeriano produce un tejido diverso, coloreado con cantidad de hilos disímiles, pero que se entrecruzan logrando un acabado que no deja de continuar.

Por todo ello la metáfora de la costura y el tejido le viene bien al escritor, pues las asociaciones que tal figuración le provoca tiene resonancias en lo inmediato —familiar— y el contexto cultural cambiante y diverso que étnicamente lo marca.

En cuanto a la riqueza léxica de su poesía, Kozer se vale de la libre apropiación de lenguas. Los mexicanismos, peruanismos y demás -ismos que abundan en el castellano de Hispanoamérica nutren con sus sonidos la poesía kozeriana, que evidentemente abomina de una forma estandarizada de hablar y escribir español. Y es precisamente el idioma lo que para José Kozer constituye el hogar. Ya lo decía el escritor sefardí Marcel Cohen: “Las palabras son tu verdadero lugar y tu esperanza” (169). Es cierto que dice “palabras” y no “lengua”, pero Cohen escribe esta oración en un contexto en el que expresa la angustia de perder la lengua materna al verse esta última forzosamente desplazada por otro idioma. En el caso de Kozer, la lengua materna es el español, y aunque emigró a los Estados Unidos en donde se recibió y dictó en inglés clases de literatura, no escribe en absoluto poesía en inglés. El idioma, la lengua, es la nación, dirá el poeta. Sin ser más judío que cubano y sin ser más latinoamericano que norteamericano, la poesía de Kozer se sitúa en los intersticios y en la indefinición de su propio autor.

Para concluir, se anota que la poética de José Kozér bien podría ser una poética de la errancia; es decir, del nomadismo o del desplazamiento indefinido. La voz poética en la obra kózeriana asume una postura apátrida, lo cual es visible en la maraña de vocablos provenientes de diversos dialectos del español o de otros idiomas —como el yidis, el inglés o el hebreo—, mismos que convergen en el poema. Se trata de una voz polifónica, versátil y absorbente. Los espacios evocados son preferentemente los de la intimidad más próxima y no los de un territorio nacional específico del cual dicha voz se asuma como tributaria. La lengua es el único territorio y aún en ella hay constantes movimientos.

Asimismo, en la esfera formal, la negación de un punto central en detrimento de la predicación de numerosos centros confirma esta noción nómada de la dinámica poética kózeriana. En este primer acercamiento hemos prestado atención a tres aspectos formales que permiten el desplazamiento constante, ya no sólo de la voz, sino del poema en sí como expresión de esta entidad abstracta. En este universo se evidencia un desbordamiento de los elementos que conforman la identidad del enunciante y al mismo tiempo una clara pretensión de que el enunciado resultante esté igualmente desterritorializado.

A modo de recapitulación de este rápido asedio a la poesía de Kozér, concluimos que mediante las estrategias escriturales que esta poesía exhibe, se vislumbra un modo de entenderse en el mundo. El anacoluto, el paréntesis y la repetición —entre otros componentes del discurso— están muy ligados a la errancia a la que nos referíamos, y que radica en otro nivel del mensaje poético, en el nivel temático. En tal errancia, dependiente de herencias étnicas, de condiciones contextuales geográficas específicas y de filiaciones y rechazos que tiene el poeta en su devenir, se conjuntan una serie de factores que brindan una perspectiva filosófica, artística y epistemológica. De ello está muy consciente el autor y así lo declara en variadas ocasiones en la poética explícita que se decanta en las entrevistas que concede. El análisis de los poemas, que complementará este trabajo en su versión desarrollada, permitirá observar qué tanto esta poética explícita se concreta en la práctica.

Bibliografía

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. 6ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Feierstein, Liliana. *Habitar la letra*. Buenos Aires: Acervo Cultural, 2011.

Moscona, Myriam y Jacobo Sefamí. *Por mi boka*. México: Lumen, 2013.

Referencias de internet

Baler, Pablo. “Entrevista a José Kozer”. 2010. 2 partes. Youtube. 29 de diciembre de 2012.

Web. 2 de noviembre de 2015. <[Parte 1] [https:// www. youtube. com/ watch?v=kf3YxzSSqaI](https://www.youtube.com/watch?v=kf3YxzSSqaI); [Parte 2] [https:// www. youtube. com/ watch?v=Y2jfzGZBxfE](https://www.youtube.com/watch?v=Y2jfzGZBxfE)>.

Moga, Eduardo. “La ingenuidad de José Kozer”. *Corónicas de Ingalaterra. Blog de Eduardo Moga*. Blogspot. 25 de junio de 2014. Web. 2 de noviembre de 2015. <<http://eduardomoga.blogspot.mx/2014/06/la-ingenuidad-de-jose-kozer.html>>.

Ruiz-Poveda, Cristina. “José Kozer. Entrevista a un poeta”. 2011. *Middlebury College*. Youtube. 13 de marzo de 2013. Web. 2 de noviembre de 2015. <[https:// www. youtube. com/ watch?v=TRwmgUmssuA](https://www.youtube.com/watch?v=TRwmgUmssuA)>.

Saint Vincent College. “A Conversation with Cuban Poet Jose Kozer”. Youtube. 29 de septiembre de 2009. Web. 2 de noviembre de 2015. <[https:// www. youtube. com/ watch?v=hBpAVymep6c](https://www.youtube.com/watch?v=hBpAVymep6c)>.

Sosa, Víctor. “Conversación con José Kozer”. Youtube. 7 de diciembre de 2013. Web. 2 de noviembre de 2015. <[https:// www. youtube. com/ watch?v=1HwSATHWHvc](https://www.youtube.com/watch?v=1HwSATHWHvc)>.

Villareal, Minerva Margarita. “Todo poeta es una isla. Entrevista a José Kozer”. 4 partes. *Canal de Capilla Alfonsina*. Youtube. 6 de enero de 2012. Web. 2 de noviembre de 2015. <[Parte 1] [https:// www. youtube. com/ watch?v=5XCk2RB3gq4](https://www.youtube.com/watch?v=5XCk2RB3gq4); [Parte 2] [https:// www. youtube. com/ watch?v=TEAhUydx-A](https://www.youtube.com/watch?v=TEAhUydx-A); [Parte 3] [https:// www. youtube. com/ watch?v=NpHSWBVOoto](https://www.youtube.com/watch?v=NpHSWBVOoto); [Parte 4] [https:// www. youtube. com/ watch?v=oDImz20s2fg](https://www.youtube.com/watch?v=oDImz20s2fg)>.

Warnken, Cristián. “JOSÉ KOZER: Enfrentar la poesía cada día”. *Conversaciones con Cristián Warnken*. Una belleza nueva. 2012. Web. 2 de noviembre de 2015. <<http://www.otrocanal.cl/video/jos-kozer-enfrentar-la-poesa-cada-da>>.

HUMOR Y FANTASÍA EN FERNANDO IWASAKI

POR

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS

Universidad de Sonora

El humor en la literatura peruana constituye una rica tradición, que si pensamos en un panorama amplio, podemos afirmar que viene desde Juan del Valle Caviedes en el siglo XVII, es continuada por Ricardo Palma en el XIX, en el XX por Alfredo Bryce-Echenique y en años recientes ha sido enriquecida por Fernando Iwasaki. Este último es un versátil escritor nacido 1961 en Perú. Su ascendencia, gusta decir el propio autor, es japonesa e italiana aunque ha vivido en los últimos años en Sevilla, ciudad donde ha desarrollado la mayor parte de su obra.

Esta mezcla de culturas en la biografía de Iwasaki encuentra una correspondencia conscientemente celebratoria en la diversidad genérica, temática y estilística de su literatura. Esos rasgos parecen situarlo en una poética generacional que busca la trascendencia de las marcas nacionales, culturales y territoriales al mismo tiempo que la transnacionalidad le permite establecer un gozoso diálogo con algunos de los más caros referentes literarios de las patrias a las que él se dice ligado. Así lo apuntan con claridad algunos títulos de sus obras como: *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005, ensayos-autobiográficos), *España aparta de mi estos premios* (2009, cuentos), *El libro del mal amor* (2001, novela), *Inquisiciones peruanas* (1994, cuentos), *El sentimiento trágico de la liga* (1995, ensayos y artículos periodísticos).

Podemos entonces afirmar que Iwasaki perfila una identidad plural y lealtades múltiples que se corresponden con una gran apertura genérica y estilística en su literatura, la cual no desdeña la influencia de múltiples tradiciones tanto actuales como pasadas. Toma

mitos americanos, africanos, asiáticos y europeos para yuxtaponerlos, por ejemplo, a referencias a los modernos medios masivos de comunicación. Justo así sucede en *Ajuar funerario* (2004), libro que reúne 89 pequeños textos asentados en la tradición del microrrelato. En ellos se amalgama terror y humor. Es este el libro en el que nos centraremos en esta ponencia.

La relación entre humor y lo fantástico puede resultar quizás a primera vista un tanto extraña o distante, sin embargo en *Ajuar Funerario* ambos elementos se complementan para crear textos en los que esta vecindad es capaz de revelar que la risa y la fantasía consienten principios y mecanismos más parecidos de lo que puede parecer en una primera impresión.

En efecto, entre las distintas definiciones de lo fantástico se destaca como un elemento cardinal su capacidad para desestabilizar y problematizar las certezas mediante las que nos relacionamos con la realidad convencional. Este es precisamente un elemento que se presenta colindante con el poder subversivo que según Mijael Bajtín presenta la risa pues esta: “destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ella la investigación libre y completa del mismo” (468).

Por un lado, tenemos que en Iwasaki con frecuencia la conexión entre lo fantástico y el humor se anuda en situaciones o desenlaces absurdos. De esta manera ambos elementos irrumpen para crear situaciones inesperadas, capaces de desatar la sorpresa, el miedo o la risa en un relato que se había desarrollado en un plano de significación lógica según los marcos establecidos en una comunidad dada.

Por otro lado, en muchas narraciones del autor peruano la comicidad se alimenta de textos que la tradición culta o popular ya ha consagrado, tales como el relato fantástico, el de terror, el de ciencia ficción, el policial, la leyenda, cuentos de aparecidos, entre otros. De tal forma que en el centro de esta literatura se instala la parodia como el principal elemento mediante el cual Iwasaki establece un diálogo con la tradición. Se gesta así una literatura con una gran libertad y novedad compositiva, signada por una sobresaliente renovación estilística y un notable virtuosismo técnico. Así lo ha entendido gran parte de la crítica y así lo cree también Arturo García Ramos, quien afirma que la parodia y con ella la risa y la ironía, se erigen en la obra de este peruano como los principios constructivos de sus ficciones.

El pasado irrumpe en las narraciones de Iwasaki de distintas maneras y en distintos sentidos. La literatura reciente se ha caracterizado por su autorreflexividad y por su diálogo crítico con la tradición, ese diálogo, como ya dijimos, en Iwasaki toma la forma de la parodia y con ella retoma la ironía como la principal estrategia para tomar distancia crítica y para colocar en un primer plano la competencia del lector. Son quizás estos rasgos los que ha llevado con frecuencia a la crítica a calificar como posmoderna la ruptura con la que estas narraciones se relacionan con la tradición.

Para tratar de explicar los elementos generadores de la risa en *Ajuar Funerario* tendríamos que destacar en primer lugar la emergencia de una zona de contacto entre diversos tiempos, espacios e instancias de enunciación. Una zona que sólo hasta al final del relato se presenta de forma sorpresiva y de donde emerge, con frecuencia, el elemento inesperado o absurdo que desata la risa, el horror o, por lo menos, el desconcierto en el lector.

En *Ajuar funerario* el regreso a un tiempo primordial donde opera el mito crea personajes anclados en un mundo arcaico y en creencias ancestrales, aunque esto ocurre para de inmediato enfrentarlos a nuevos parámetros culturales. Esto no sólo sucede en la obra que ahora reseño sino también en otros relatos del autor como en el cuento “Rock en los andes”¹ donde se ejemplifica con claridad este rasgo que he venido describiendo: el profesor Choquehuanca convence a su alumno Onésimo de que el inglés es el idioma del diablo pero al revés, el alumno entonces se afana en traducir las canciones de rock para prevenir el apocalipsis. Se producen así textos delirantes que muestran a un mundo tradicional católico amenazado por uno exterior que no se comprende.

En particular los microrrelatos de *Ajuar funerario* se alimentan de los temores ancestrales incubados desde la infancia para crear una zona de contacto con elementos que pertenecen a distintas realidades, de tal forma que la sorpresa y el ingenio hacen surgir lo absurdo, lo fantástico y/o lo ridículo. Se tocan espacios como el de los vivos y el de los muertos, el sueño y la vigilia, el del cielo y el infierno, el mundo infantil desde el que se recrean y el adulto desde el que se narran y se leen. Se inician frecuentemente estas breves historias en un tiempo mítico para instalarnos sorpresivamente en la ficción promovida por

¹ Del libro *Troya, Elena* (1993).

los medios masivos de comunicación como comics y películas o incluso en la realidad cibernética, así sucede por ejemplo en el relato “El dominio” en el que un internauta se encuentra con que ha vendido su alma al diablo al acceder a una página de internet:

Cuando descubrí que el dominio www.infierno.com no estaba registrado, pensé que había cometido algún error. Sin embargo, al teclear de nuevo la dirección comprobé que era verdad: no le pertenecía a nadie. Y así, por una suma insignificante me hice con el dominio del infierno.

No había terminado de crear los contenidos del infierno cuando ya la página tenía cientos de miles de visitas y un número semejante de solicitudes de correos electrónicos con el nombre del usuario más @infierno.com. En menos de una semana las multinacionales más poderosas me ofrecieron su publicidad y miles de portales de todo el mundo crearon enlaces directos con mi web, que según los mejores buscadores ya era uno de los diez sitios más visitados del ciberespacio.

En este punto de la exposición es de gran utilidad recordar que, tal como asienta Luis Beltrán Almería, la naturaleza original del cuento es una mezcla cómico-serio y en esa parte cómica conecta con la tradición y con el folclor” (Beltrán 45). Las declaraciones de Iwasaki sobre el origen de este libro confirman su lazo con este linaje: “Si yo fuera inglés, alemán o norteamericano, seguro que escribiría narraciones más densas, largas y canónicas, pero como soy un latino entrenado en el terror oral de los cuentos de aparecidos, pensé que el microrrelato era el formato más digno”. Resultan de este modo narraciones movedizas entre el cuento de terror y el chiste, dos géneros que en *Ajuar funerario* establecen un parentesco lógico si pensamos en factores externos que los caracterizan como la economía verbal o en otros constituyentes de mayor profundidad compositiva como la intensidad con la que convoca la totalidad de una vida en la fugacidad de la narración. Se unen entonces dos géneros tradicionales para tratar una dualidad cómico-seria ya convertida en clásica en múltiples culturas: muerte y risa. Así se puede ejemplificar con el relato: “Día de difuntos”, el cual gracias a su brevedad me permito leerlo completo:

Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.

—Pero mamá, tú estás muerta.

—Tú también, mi niño.

Y nos abrazamos desconsolados. (13)

En este relato construido a partir de la estructura del chiste: el planteamiento de una situación y el giro inesperado o desenlace cómico, el vuelco —como en casi todos los microrrelatos del libro— se monta sobre los estereotipos con los que los lectores nos enfrentamos a la lectura. En este caso la inocencia infantil desde la que se enuncia contrasta con la macabra situación de un diálogo de difuntos y con la desolación con la que madre e hijo advierten su muerte, se produce así un efecto tragicómico, instalado en el humor negro. Tragicomedia parece ser el género principal del que se alimentan los personajes como el del niño del cuento “Peter Pan” que por envidiar el carácter audaz de los padres de sus amigos corta la mano del suyo para que se convierta en el Capitán Garfio, algo parecido sucede en el cuento “Deseo” en el que una abuela regresa de ultratumba ya con su cuerpo agusanado para cumplir el deseo expresado ante su pastel de cumpleaños por un niño, o en “Dulces de convento” en el que las monjas caníbales confirman la dulzura hasta los huesos de sus hermanas religiosas. La tontería y la magia, según Luis Beltrán, asociada en la tradición folklórica a la risa infantil al servicio de la continuidad de la especie, se trastoca aquí para producir personajes macabros velados por la visión mágica o sobrenatural. Sobre ellos su creador arroja una nueva luz para, a través de la risa y de su proyección en el presente de la enunciación, crear la distancia crítica capaz de desanudar los terrores infantiles y redimensionar temas tan escatológicos como la corrupción de la carne o de otros relacionados con tabúes ancestrales o con desvaríos humanos como infanticidio o antropofagia, tal como muestra este microrrelato titulado “Las manos de la fundadora” donde además se recurre a la inocencia que presta la perspectiva infantil:

Qué miedo me daba besar el hábito de la madre fundadora cada vez que las monjas nos arrastraban hasta la capilla del colegio para ver su cuerpo incorrupto. No me gustaban ni su cara de momia ni sus manos verdosas como bizcochuelos podridos. Aunque lo peor era esa Virgen adornada con el pelo de la madre fundadora, blanco y erizado como la telaraña de una tarántula.

Un día las monjas me encerraron en la capilla por mentirosa, amenazándome con la cachetada de la fundadora. Ellas creen que vomité de susto, pero tenía que impedir que me pegara. La mano izquierda sabía mejor. (97)

Tenemos pues que la forma en la que la risa y lo fantástico irrumpe en la narrativa de Iwasaki no son tan diferentes pues se recurre a elementos como a la visión infantil capaz de desatar lo uno y lo otro. También podemos citar en estos procedimientos compartidos por la fantasía y el humor a sofisticados y frecuentes juegos de palabras y de ingenio. Estos descubren la capacidad corrosiva y regeneradora del lenguaje a la vez que se constituyen en formas de liberarlo de las normas, de sus mitos y sus tradiciones. Se unen de esta manera las cosas que en la tradición están separadas y se borra los límites de lo que en la realidad está unido para acercar elementos incompatibles y contradictorios. Se crean nuevas vecindades para desdramatizar los grandes temas tales como la muerte, el pecado o los miedos ancestrales. Así pues en el centro de estos mundos narrativos sobrenaturales encontramos, a decir de García Ramos, “el paradójico mundo de contrarios en el que la escatología cristiana anuda el cielo y el infierno, la santidad y el pecado, el dogma y la herejía”. En efecto, estas brevísimas narraciones son capaces de desplegar toda la sorpresa, el horror, la risa y el delirio que traen consigo la concepción grotesca del cuerpo y su relación con la comida, con la muerte, la enfermedad, con el sexo y con toda clase de pulsiones, apetencias y temores ancestrales. Estos temas están presentes como poderosos pertrechos encaminados a recordar la flaqueza de los límites en los que, tanto en el pasado como en el presente, se ha querido someter a la naturaleza humana.

Así, en el microrrelato “Pabellón de cáncer”, los límites entre realidad y ficción se exploran a partir de la visión de un exmarido que al ser llamado para visitar a su mujer enferma se desencadena el paralelismo entre ella y un ser monstruoso y vengativo que lo perseguirá de por vida: “no tuve más remedio que huir cuando las negras encías de aquella atrocidad insinuaron una perversa sonrisa, pues comprendí que me había llamado para que su recuerdo me acosara mientras viviera” (31).

El miedo, la sorpresa, la risa o el horror, no son las únicas emociones con las que se exige la participación del lector, la náusea, por ejemplo, a menudo constituye un poderoso recordatorio de la naturaleza perecedera de la carne. Son estas características las que llevan a Sophie Van Den Broeck a resumir que “Iwasaki pone en escena un juego esperpéntico entre verdad y apariencia, entre historia y ficción, en el que no es difícil que la realidad resulta más inverosímil que la realidad” (2010).

Las minificciones que he venido citando a lo largo de esta exposición sirven también para ejemplificar otros recursos que se despliegan en el libro: la creación de personajes cercanos y entrañables como vecinos, hermanos, padres, abuelas. Muchos de los cuentos son precedidos por una voz infantil, las historias se alimentan de anécdotas para muchos familiarizados a través de la tradición oral, todas vertebradas desde un sistema de creencias y valores compartidos por la cultura occidental por lo que sin duda se apela a la memoria del inconsciente colectivo cultural de los lectores. Tanto el miedo, la sorpresa, así como la risa que estas narraciones pueden suscitar en el lector descansan en la reescritura, es decir, se confía en la reminiscencias de otras obras, mitos o leyendas populares, películas, chistes y hasta de canciones depositadas en la memoria del lector, por lo que no es raro que se traiga a estas narraciones personajes que pueblan los comics como a Tarzán, o personajes clásicos popularizados por el cine como el Capitán Garfio y Peter Pan. También están presentes leyendas urbanas de aparecidos como en el cuento “La chica del autoestop” que recrea una situación sobrenatural ampliamente conocida en distintas culturas en la que, ya sea el ocasional pasajero o el piadoso chofer, según la versión, resultan al final personajes del mundo de los muertos.

En *Ajuar funerario* la risa es más bien sorda, nerviosa, tragicómica, y el miedo toma con frecuencia la forma de la repulsión o del asco. La conjugación de estas emociones y pulsiones humanas se revelan como los mecanismos que en los microrrelatos de *Ajuar funerario* son capaces anudar el humor y lo fantástico y de hacer converger el mundo del espectador con el mundo regenerador que propone la literatura

Bibliografía

García Ramos, Arturo. “La ficción, ja, ja: Humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki”. *Fernandoiwasaki.com*, Octubre de 2007. Web. <[http:// www. Fernando iwasaki. com/ bibliografia_ archivos/ Arturo_ Garcia_ Ramos. pdf](http://www.Fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Arturo_Garcia_Ramos.pdf)>.

Bajtín, Mijael, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1980.

Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.

Iwasaki, Fernando. *Ajuar Funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.

Van Den Broeck, Sophiem. “Ironía y transnacionalismo en *España, aparta de mi estos premios* de Fernando Iwasaki”. Tesis de maestría, Katholieke Universiteit Leuven, Lovaina, 2010. Web. <[http:// www. Fernando iwasaki. com/ bibliografia_ archivos/ Sophie_ Van_ den_ Broeck. pdf](http://www.Fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Sophie_Van_den_Broeck.pdf)>.

SUBALTERNIDAD Y PLURALIDAD DE VOCES EN *VIDA DE MARÍA SABINA, LA SABIA DE LOS HONGOS* DE ÁLVARO ESTRADA

POR

YOLANDA GONZÁLEZ GÓMEZ

Universidad de Sonora

Hay un mundo más allá del nuestro, un mundo que está lejos, también cercano e invisible. Ahí es donde vive Dios, donde vive el muerto y los santos. Un mundo donde todo ha pasado ya, y se sabe todo. Ese mundo habla. Tiene un idioma propio. Yo informo lo que dice...

MARÍA SABINA

Entre el “real” y el “mágico” hay una tercera clase de realidad. Se trata de una fusión de lo visible y lo tangible, la alucinación y el sueño...

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

El primer acercamiento a la narrativa testimonial de Álvaro Estrada como objeto de investigación me provocó la perplejidad inicial de cualquier texto que perdura fuera del canon literario establecido, pero también al adentrarme en su estudio fui escuchando una pluralidad de voces que daban noticias de otro mundo, de uno antiguo y lejano y, a la vez, presente y cercano. El autor nos da acceso a la voz de una curandera indígena e iletrada que hablaba poéticamente de una realidad sobrenatural y secreta, donde con rituales y técnicas arcaicas se descubría la dimensión del éxtasis, se sanaban los males del espíritu para curar los del cuerpo y se revelaba un valor sagrado de las palabras y el poder del hongo, el *teonanácatl*, la carne de los dioses, cuya voz se enunciaba en las *veladas* rituales que finalmente la convirtieron en un ícono cultural de notoriedad mundial que aún subsiste.

María Sabina Magdalena García nació en Huautla de Jiménez, Oaxaca, en 1894, nunca habló español ni aprendió a leer ni escribir, sin embargo forjó el recuento oral de su vida y

cultura original en el testimonio ofrecido en el que emergen varias voces en distintos planos de significados, tiempo y espacio.

En el análisis inicial de esta obra de Álvaro Estrada, publicada en México en una primera edición en 1977 y que acumula 14 ediciones desde entonces en varios idiomas, se consideró que se trata de un texto del género testimonio, ya que cumple con todas las características descritas por John Beverley, quien definió esta modalidad de discurso como

Una narrativa contada en primera persona por un narrador que también es protagonista o testigo real de los eventos que se relatan. La unidad de narración es usualmente una vida o una experiencia significativa de vida. El relator es funcionalmente iletrado o no es escritor profesional, por lo que la producción involucra la transcripción y edición de un discurso oral por un interlocutor que es un intelectual, periodista o escritor. (*The Margin* 70-71)

Además de su modalidad testimonial, *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos* es una narrativa que contiene elementos de realismo mágico, que por sí mismos no son extraños en la realidad latinoamericana ni en la indígena, ya que como lo señalaba Carpentier: “en América, lo maravilloso existe en estado natural”, o sea que: “ese *otro lado* (lo fantástico) está de *este lado* y que lo maravilloso es allí un mundo real” (Alazraki 12).

Sin embargo, es necesario revisar el contexto del género Testimonio que surge en Hispanoamérica fundamentalmente como una forma de discurso que narra las historias de los marginados, oprimidos, silenciados o iletrados, los “sin voz” o las llamadas “voces del silencio” (Aguiluz 209). Desde su institucionalización como género literario en un certamen convocado por la *Casa de las Américas* en Cuba en 1970 y, poco antes, con la publicación de la novela *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, el Testimonio ha sido centro de controversias por ubicarse en las fronteras del discurso literario y objeto de cuestionamiento sobre sus cualidades artísticas, su efecto de realidad, su ambigüedad verdad/ficción, su naturaleza ontológica como una “historia desde el Otro”, así como su esencia como modalidad discursiva y portadora verosímil de la voz de los desplazados de la historia oficial y de la literatura.

En sus inicios, el testimonio cumplió un propósito de documentar la realidad de los movimientos sociales entre el final de la década de 1950 y la de 1960 en Hispanoamérica, a partir de fuentes directas, fundamentando la composición del relato en una recopilación de hechos o evidencias de testigos involucrados en ellos. Además, esta nueva narrativa requería calidad literaria, por lo que los teóricos hallaron dificultades para definir la “literatura de testimonio” por sus características de ambigüedad y complejidad que la representaban con un concepto tan “elástico” que no se llegaba a un consenso ni en la terminología para designarla (García 33). Esa ambigüedad que rodea al testimonio, sobre todo en el eje hecho/ficción, siempre ha dificultado una enunciación precisa sobre el género, como lo ilustra la mención de que la narrativa testimonial “es y no es una forma auténtica de cultura subalterna; es y no es narrativa oral; es y no es documental; es y no es literatura; concuerda y no con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez desconstruye la categoría del sujeto” (Beverley, “Introducción” 10). Y uno de los ejes del testimonio radica en que “borra la distancia entre el autor de carne y hueso, su figura empírica perfilada en el texto y la voz enunciativa del narrador textual” (Rivero 45).

En Estados Unidos hubo antecedentes de narrativa testimonial a mediados del siglo XX en los textos *A sangre fría* de Truman Capote, de Tom Wolfe y Norman Mailer con *Los desnudos y los muertos*, derivados de una labor periodística. En Latinoamérica, el testimonio tuvo una historia diferente, ya que surgió como una literatura contestataria en países que vivían situaciones de crisis social, dictaduras, guerras civiles, revoluciones y había cierta emergencia por difundir sus demandas, protestas o esperanzas de cambio, siendo *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh uno de los precursores. En ese contexto social, el testimonio contribuyó a cumplir ciertos propósitos extraliterarios, al usarse como herramienta de concientización de sectores marginalizados (indígenas, mujeres, oprimidos, sobrevivientes, exiliados), por lo que Barnet llamó a este género “socio-literatura” o también “escritura reparadora” en aquellos países que querían evitar el olvido (Amar 450).

Esos relatos que daban una versión de la realidad popular y se recopilaban desde una forma oral hasta integrarlo en grafías, eran la voz de los “subalternos”, aquellos que tradicionalmente habían mantenido una posición de dominados frente al poder. Por ello, uno de los elementos más controvertidos del testimonio es la subalternidad que implica la acción

mediatizada de un intelectual que lo recoge de un emisor original y mediante la escritura, ordena, autoriza (re)crea un mensaje pretendidamente “verdadero” (García 43). En ese nivel de intercambio informativo que parte de un testigo subalterno que ofrece oralmente su “verdad” a un receptor que la recopila, organiza y transcribe, es donde se construye una voz colectiva que se hace oír donde la voz individual no puede (García 25).

El debate sobre si en el testimonio el subalterno realmente habla o no, continúa, como sigue la discusión sobre la verosimilitud de la perspectiva de un transcriptor testimonial del primer mundo que organiza la “verdad” de una realidad del tercer mundo. Spivak descarta toda posibilidad de que el subalterno pueda hablar, porque lo haría ya letrado con un discurso colonizador y deja de ser un subalterno auténtico (Spivak). Para Sklodowska, la voz del subalterno depende de las *ambivalencias interpretativas* del mediador que la recibe y enfatiza que “la idea de ‘darle/tomarle’ la voz a alguien, implica control, exclusión, coacción”. En cambio, Carr advierte sobre un *subalterno transparente* como legitimador de la comercialización del tercer mundo mediante textos que creen la ilusión de traer los márgenes al centro (74). Incluso, han surgido cuestionamientos si el testimonio llega a “establecer un delicado balance entre ‘darle la voz’ al otro y ‘tomarle la voz’ al otro” de parte del narrador culto (Vera-León).

En sí, el subalterno es testigo directo de una situación social, una realidad histórica o individual y la relata en primera persona y así la vuelve una realidad colectiva. Cuando Rigoberta Menchú, en el testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos-Debray, asegura que “mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo”, se encarna como la voz que narra el *pathos* de su etnia (Stoll y Rigoberta 87). Y va más allá la autora cuando señala que “por la boca de Rigoberta Menchú se expresan actualmente los vencidos de la conquista española”, o sea que la indígena guatemalteca también da voz a los indios (muertos) de las culturas prehispánicas (Burgos 9). De un subalterno que habla su voz se multiplica hacia una identidad subalterna amplia, a una pluralidad de voces, de nombres e individuos concretos (Jameson 29).

Igual sucede con María Sabina, cuyo testimonio recoge Estrada en una serie de entrevistas en lengua mazateca durante 1975 y 1976, que luego transcribió de cintas grabadas, recopiló, organizó, editó y tradujo el contenido al español e incluyó por primera vez en

castellano los cantos poéticos escuchados durante las *veladas*, los mismos cánticos que ya habían inspirado al premio Nobel de Literatura, Camilo José Cela, a escribir su única obra teatral *María Sabina, oratorio dividido en un pregón (que se repite) y 5 melopeas*.

Estrada expuso también la cosmogonía original indígena, las creencias y prácticas rituales de una sabiduría arcaica y mágica que al difundirse al mundo durante un contexto global de culto al éxtasis, contracultura y el hippismo, se magnificó un efecto de asombro y fascinación por la curandera oaxaqueña y sus hongos alucinógenos hasta el punto que se convirtió en un símbolo que inspiró profusas manifestaciones artísticas.

María Sabina, la *Co'ta'si'ne*, “la que sabe”, creció en las montañas de Huautla, descendiente de un padre, un abuelo y un bisabuelo curanderos o sabios. Vivió en la pobreza, por lo que su hermana María Ana y ella trabajaban, como era común entre las niñas indígenas, y un día cuando pastoreaban cabras, comieron hongos silvestres para calmar el hambre. El efecto las hizo hincarse, llorar en el monte y pedir al sol que las ayudara a resolver su miseria. Según María Sabina, con la ingesta de hongos “sentía que me hablaban. Después de comerlos oía voces. Voces que venían de otro mundo” (Estrada 45).

La primera *velada* que presencié a los cinco o seis años, fue cuando su tío Emilio se enfermó gravemente y acudieron al sabio Juan Manuel para que lo sanara, vio ahí cómo el curandero “hablaba a los dueños de los cerros y a los dueños de los manantiales”; vio el reparto del teonanácatl por pares a cada uno de los presentes y también al enfermo.

Más tarde, en completa oscuridad, (el sabio) hablaba, hablaba y hablaba. Su lenguaje era muy bonito. A mí me gustó. Por momentos cantaba, cantaba y cantaba. No comprendía exactamente sus palabras, pero a mí me agradaba. Era un lenguaje diferente al que nosotros hablamos en el día. Era un lenguaje que sin comprenderlo, me atraía. Era un lenguaje que hablaba de estrellas, de animales y de otras cosas desconocidas para mí. (Estrada 43)

La voz de los hongos a los que María Sabina llamaba *Santitos, niñitos santos*, en una animización de la naturaleza, le transmitían una fórmula antigua que sin comprenderla del todo, la sentía suya, lógica y conocida, como los chamanes *saben* cuándo sus *espíritus*

auxiliares, en este caso los *Seres principales*, acuden a dialogar y *hablan* durante el trance curativo mediante la palabra o el *lenguaje* y los cantos (Eliade 262-263).

Años después, requirió sanar a su hermana en una *velada* que ella dirigió. En el trance, se acercó un espíritu que le entregó un libro que ella no fue capaz de leer, pero como “le fue dado el don de conocer los secretos de las cosas y adivinar el futuro, como si estuviera leyendo un libro”, tuvo una visión de los *Seres principales* —la personificación de los hongos—. Era el *Libro de la Sabiduría*, el *libro del lenguaje* que le estaban entregando los *niños santos*, *los niñitos*, *cositas o santitos*, como los llamaban desde sus antepasados, los hongos niños que curaban, hablaban y eran divinos (Benítez 39). Curó a su hermana después de ingerir 30 pares de hongos *derrumbe*, “comí muchos para que me dieran poder inmenso” (Estrada 54). Dice que los *niños santos* guiaron sus manos, que “aconsejaban” y ella ejecutaba: “Yo hablaba y cantaba. Sentía que cantaba bonito. Decía lo que esos *niños* me obligaban a decir” (Estrada 55).

Aunque el uso de hongos era un secreto en su cultura porque “ningún mazateco revelaba lo que sabía de ese asunto... los niños son la sangre de Cristo. Cuando los mazatecos hablamos de las veladas, lo hacemos en voz baja y para no pronunciar el nombre que tienen en mazateco” (Estrada 103). Como *homo religiosus*, condición presente en los grupos más primitivos, los hongos enunciaban esa realidad oculta de su mundo que siempre ocupa el centro del cosmos para ellos (Eliade, *Lo profano* 42)

La noticia de la existencia de María Sabina la dio el banquero y etno-micólogo estadounidense Robert Gordon Wasson en 1955, quien la descubrió en un viaje a Oaxaca en busca de nuevas especies de hongos; sin embargo, se vio inmerso en el mundo de la curandera y el efecto alucinante de los hongos, de las veladas con su atmósfera solemne y oscura, los cantos y su carga poética y emocional, el éxtasis, que calificó como “una experiencia extraterrena”, en la que relata: “vi los mundos distantes con claridad de visión nunca alcanzada por mis ojos a pleno día...” (Estrada presentación). El científico recibió el mensaje de los hongos antes que la voz directa de María Sabina, a quien sentía “detrás de una barrera lingüística impenetrable, insuperable. Su *persona* caía fuera de nuestro alcance y no tuve otro remedio que resignarme a este vacío en nuestra presentación al mundo de aquel soberbio exponente de la antigua religión” (Estrada 12).

Para la chamana mazateca, la llegada de los extranjeros que venían a buscar a Dios, hizo que los *niños santos* “perdieran su pureza, perdieran su fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio” (Estrada 119). Ella sintió que los foráneos habían dejado a los hongos sin su voz: “Antes de Wasson, yo sentía que los *niños* me elevaban. Ya no lo siento así. La fuerza ha disminuido” (Estrada 120). Se trataba del principio de la pureza que ancestralmente se mantenía a salvo, de ahí la secrecía, la contención de ir a velorios para “evitar el aire contaminado de los difuntos” o de la abstinencia sexual. Estrada recogió el testimonio de otro sabio mazateco, Apolonio Terán, quien le explicó que: “el hongo divino ya no nos pertenece. Su lenguaje sagrado ha sido profanado. El lenguaje ha sido profanado. El lenguaje ha sido descompuesto y es indescifrable para nosotros” (Estrada 120).

María Sabina ignoraba la fuente de sus cantos, sólo afirmaba que los hongos sagrados le decían qué decir, cómo cantar. A ella, que decía haber pasado

Por los dominios de la muerte... que buscaba en las sombras y el silencio para llegar donde las enfermedades están agazapadas y otras veces asciendo muy arriba de las montañas y las nubes, al lugar donde miro a Dios y a Benito Juárez... allí donde se sabe todo, del todo y de todos, porque allí todo está claro. Oigo voces. Me hablan. Es la voz del pequeño que brota. El Dios que vive en ellos, entra en mi cuerpo. Yo cedo mi cuerpo y mi voz a los *niños santos*. Ellos son los que hablan... (Estrada 124)

La voz de la curandera nunca se transculturiza, excepto por un sincretismo en sus cantos con la influencia del catolicismo. Su voz es la de la fe de su pueblo y antepasados.

El testimonio *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos* reúne los elementos necesarios para una mayor atención como objeto de análisis e investigación, así como una inclusión canónica literaria, incluso con mayor mérito artístico que la obra de Burgos-Debray, ya que el personaje inspiró infinidad de manifestaciones artísticas, a pesar de su marginalidad social, lingüística y cultural.

La aproximación a María Sabina significa el encuentro de una gama de significados universales en la “mística de la marginalidad”, como la nombró Carlos Monsiváis. Es el rostro negado del México profundo de Bonfil Batalla que sale a flote en testimonios como el

de Estrada y respalda que idea de Carpentier de que la magia de la realidad, del realismo mágico hispanoamericano, requiere las condiciones de la fe y del particular escenario americano. Lo que Miguel Ángel Asturias atribuía a las palabras que para los indígenas tienen una dimensión sagrada, las palabras eran el sustento divino para alabar a los dioses, producir milagros, en un mundo que visto desde afuera se presenta como una brujería, pero en la perspectiva del indio tiene tanta vigencia y poder como para nosotros las ciencias (Alazraki 17). Los rituales de curación y el uso de los hongos como instrumentos sagrados para lograr la “comunicación divina” hablan de un poder histórico que lo representa todo —la naturaleza, el señor de la montaña Chicon Nindó, el señor de los truenos, el cielo, las vírgenes, los ángeles, visiones— y es su manera natural de mantener la conexión con lo ultraterreno que la sociedad secularizada adjetiva como “extraño”, sobrenatural o desconocido, pero que sobrevive al tiempo. Los cánticos de María Sabina tienen fines terapéuticos, pero resultan una dinámica poética donde ella efectivamente puede ser una “mujer estrella, una mujer que vuela, una mujer águila sagrada, una mujer aerolito, mujer espíritu”, porque es una expresión mítica de una realidad, de una metamorfosis continua, que está siendo narrada en un nuevo orden de sentidos y significados por esas voces del pasado lejano, del tercer y primer mundo, de la divinidad, de un referente que “pasa por los dominios de la muerte, que asciende, que siente todo su poder en el *lenguaje*”.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. “Para una revalidación del concepto realismo mágico en la literatura hispanoamericana”. *Homenaje a Andrés Iduarte*. Clark Creek: The American Hispanist, 1976. 9-21.
- Aguiluz Ibargüen, Maya. “Las voces del silencio: el testimonio como representación popular”. *Mester* 21.2 (1992): 209-218.
- Beverly, John. *The Margin at the Center: On Testimonio. The real thing*. 1989. Durham: Duke University Press / Ed. Guberberger, 1996.
- _____. “Introducción”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 7-19.

- Burgos-Debray, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Carr, Robert. "Representando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 75-96.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE, 1960.
- _____. *Lo profano y lo sagrado*. Barcelona: Labor, 1985.
- Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI Editores, 1979.
- García, Gustavo V. *La literatura testimonial Latinoamericana: (re) presentación y (auto) construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 119-135.
- Rivero, Eliana. "Acerca del género testimonio: textos, narradores y artefactos". *Hispanamérica* 46-47 (1987): 41-55.
- Sklodowska, Elzbieta. "Hacia una tipología del testimonio hispanoamericano". *Siglo XX/Twentieth Century* 8 (1990-1991): 103-120.
- _____. "Miguel Barnet y la novela-testimonio". 1990. *Revista Iberoamericana 1939-2002 Antología Conmemorativa* 68.200 (2002): 799-806.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988. 272-275.
- Vera-León, Antonio. "Testimonios-reescrituras: la narrativa de Miguel Barnet". Tesis doctoral, Princeton University, Princeton, 1987.

Esta edición digital fue realizada
en la Universidad de Sonora,
a través del Departamento de Letras y Lingüística,
en Diciembre del año 2015.