

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS, enero - junio 2020, es una publicación semestral editada por la Universidad de Sonora, a través de la División de Humanidades y Bellas Artes, en el Departamento de Letras y Lingüística. Blvd. Luis Encinas y Blvd. Rosales s/n, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo Sonora; Tel. (662) 2592 136, (662) 2592 157, <www.unison.mx>, <<http://www.connotas.unison.mx>>, <connotas@unison.mx>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-092615022800-102. ISSN: 2448-6019; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de estos.

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 20, año 2020



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTOR

Enrique Fernando Velázquez Contreras

VICERRECTORA

María Rita Plancarte Martínez

SECRETARIA GENERAL ACADÉMICA

Arminda Guadalupe García de León Peñúñuri

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

DIRECTOR

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Rosa María Burrola Encinas
Manuel de Jesús Llanes García
Jesús Abad Navarro Gálvez
Gabriel Osuna Osuna
María Rita Plancarte Martínez

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

TRADUCCIÓN DE RESÚMENES

Galicia García Plancarte

MAQUETACIÓN

Elimey Álvarez Ruiz

CONSEJO INTERNACIONAL

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

Aurelio González Pérez

El Colegio de México

Yvette Jiménez de Báez

El Colegio de México

Nelson Osorio Tejeda

Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Joan Oleza Simó

Universidad de Valencia

Julio Ortega

Brown University

Luz Aurora Pimentel

Universidad Nacional Autónoma de México

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Índice

Artículos

Sabores y saberes: de la carne a la palabra. Una relectura de *Digo lo que amo* (1976), de Abigael Bohórquez
ALEJANDRO RAMÍREZ ARBALLO 9

El umbral como recurso de lo fantástico en “Looping the loop”, de Rafael F. Muñoz
MARLON MARTÍNEZ VELA 31

Árboles petrificados, de Amparo Dávila: un ciclo cuentístico en torno a la libertad
JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS FERNÁNDEZ 57

Carlos Gutiérrez Cruz, el poeta socialista de México
LEÓN GUILLERMO GUTIÉRREZ LÓPEZ 81

La vertiente realista y la memoria en dos cuentos sobre la guerrilla mexicana
BISHERÚ BERNAL MEDEL 101

Actualización del *ranchero* como tipo popular en *Los fuereños*, de José Tomás de Cuéllar
CLAUDIA ALEJANDRA COLOSIO GARCÍA 131

Entrevista

El poema nos dice y nos desdice. Conversación con el poeta cubano Octavio Armand
ADA AURORA SÁNCHEZ 167

Sabores y saberes: de la carne a la palabra.
Una relectura de *Digo lo que amo* (1976),
de Abigael Bohórquez

Savor and knowledge: from flesh to word.
A re-reading of Abigael Bohórquez's *Digo lo que amo* (1976)

ALEJANDRO RAMÍREZ ARBALLO

The Pennsylvania State University, Estados Unidos de América
aar14@psu.edu

Resumen:

La obra de Abigael Bohórquez ha encontrado a últimas fechas, sobre todo a raíz de la publicación de las obras completas por parte del Instituto Sonorense de Cultura y editadas por el doctor Gerardo Bustamante Bermúdez, nuevos lectores y, por tanto, ha suscitado nuevos intereses. Esto es altamente beneficioso porque entraña la posibilidad de leer la obra abigaeleana más allá de los lugares comunes que la crítica, muchas veces panfletaria y reduccionista, ha impuesto durante los últimos años. En concordancia con esta idea, el presente artículo busca acercarse a *Digo lo que amo* (1976), un libro fundamental en el corpus del poeta sonorense, buscando realizar una hermenéutica basada en la variante “carnal”, propuesta por el filósofo irlandés Richard Kearney. De esta manera, el cuerpo lírico, desplegado en la poesía de Bohórquez se convierte en un órgano capaz de mediar entre la conciencia y el entorno del hablante; entonces la apropiación del mundo del intérprete deja de ser exclusivamente intelectual para convertirse en un acto, en una experiencia rica, compleja y, sobre todo, dadora de sentido.

Palabras clave:

Abigael Bohórquez, hermenéutica carnal, poesía, sentido, *queer*.

Abstract:

Abigael Bohórquez's work has recently found new readers, especially because of the publication of his complete works, edited by Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez, by Instituto Sonorense de Cultura. This volume has in turn aroused new interest in the writer. This is highly beneficial because it entails the possibility of reading the Abigaelean work beyond the common places that the critics, many times pamphleteers and reductionists, have imposed during the last years. In accordance with this idea, this article approaches *Digo lo que amo* (1976), a fundamental book in the corpus of the Sonoran poet, seeking an interpretation based on the "carnal" variant proposed by the Irish philosopher Richard Kearney. In this way, the lyrical body deployed in Bohórquez's poetry becomes an organ capable of mediating between the consciousness and the environment of the speaker. Thus, the appropriation of the interpreter's world ceases to be exclusively intellectual to become an act, a rich, complex and above all meaningful experience.

Keywords:

Abigael Bohórquez, Carnal Hermeneutics, poetry, meaning, *queer*.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.316>

Recibido: 26 de septiembre de 2019

Aceptado: 25 de febrero de 2020

Preliminar

La poesía de Abigael Bohórquez se caracteriza, entre otras cosas, por un notable dominio de las formas poéticas.¹ Se trata de una obra rigurosa y vital que alcanza momentos de auténtica brillantez en los que la pasión existencial del autor destaca por su contundencia emotiva y originalidad, así como por la riqueza de sus registros verbales. Más allá de esta impresión, conviene adentrarse en el estudio sistemático de su obra para comprender de manera suficiente cuáles son los mecanismos que el autor utiliza para alcanzar —como decididamente lo hace— tan grandes cotas de expresión humana y literaria. Creo que la mejor manera de homenajear la vida y la obra de un autor que se admira es tratando de comprender aquello que ha escrito. No olvidemos que comprender algo es participar voluntariamente de eso que se busca entender.

En *Digo lo que amo*, el autor sonorense declara *urbi et orbi* la encarnación de su amor. Da muestra de una actitud desafiante al articular la defensa de sí mismo, es decir, la de alguien que se siente bajo acoso y que reacciona con un gesto de airado envanecimiento no exento de humor y acidez: lo reprimido se visibiliza con estridencia en estas páginas; contra el silencio impuesto, la emancipación de las palabras. Decir el amor que se siente es reclamar la necesaria libertad, esa que los amantes “normales” o legítimos disfrutaban siempre, sin tener que padecer el juicio por parte de una sociedad que fustiga cualquier desviación erótica y sentimental que no se corresponda con la heterosexualidad.

¹ Quizás una de las señas de identidad más visibles en este autor sonorense es la reapropiación —muchas veces lúdica o humorística— de las estructuras líricas tradicionales. En *Digo lo que amo*, Bohórquez juega con métricas de arte menor o popular y de arte mayor, como el soneto endecasílabo; además, desde un punto de vista léxico-estilístico, es capaz de reproducir con maestría el estilo siglodeoresco y de la poesía prehispánica. No escasean las intertextualidades bíblicas, los juegos verbales como el calambur o calembur y el humor como estrategia constante a lo largo de estos poemas.

Para conseguir sus objetivos en este libro, Bohórquez construye un yo poético que enuncia desde los sentidos, privilegiando sobre todo una vida que se siente, que pasa por la propia carne y que despierta en los deleites que el encuentro con el amado le provee. Al mismo tiempo, es un yo crítico, acérrimo, contumaz, que denuncia la hipocresía social, la incongruencia de un estado de cosas evidentemente injusto; por ejemplo, es capaz de montar el artificio satírico, lo que presupone la existencia de una inteligencia aguda y un compromiso explícito con el escarnio reivindicativo. Ciertamente, en el enunciante coexisten la inteligencia y la sensibilidad, la agudeza de ingenio y el disfrute absoluto de los sentidos. Aquí creo necesario hacer una aclaración para evitar que el lector anticipe un análisis exclusivo de los aspectos emotivos o sensuales del texto. La hermenéutica carnal, que en este ensayo guía teórica y reflexivamente mis pasos, no presupone que la razón sea algo opuesto a la pasión emotiva; por el contrario, asume que esta última es necesaria como parte del proceso de comprensión del ser propio, el de los demás y el de las cosas que pueblan el mundo: no se comete el error de asumir que la conciencia del ser humano se encuentra desvinculada de su condición material.

Para la hermenéutica carnal, la interpretación no es solamente un asunto verbal sino que implica incorporar la sensación física, porque nosotros no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo. Para esta clase particular de hermenéutica, el sentido no solo es la sensación sino la dirección y la lógica misma de la existencia.² Si con Heidegger —y después con Gadamer³— se habla del giro lingüístico trascendental de la hermenéutica, con Kearney (y antes con los representantes de la fenomenología, Husserl y Merleau Ponty) podemos y debemos hablar de un giro sensual en la filosofía de la interpretación. El ser humano no solo “comprueba” el mundo en lo

² Aunque sin llegar a abordar con claridad la idea del giro sensual, Gadamer apunta: “La palabra muerta debe resucitar en un lenguaje vivo”. (*Verdad y método II* 279)

³ “Comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma” (325).

que toca sino que al mismo tiempo es tocado por la realidad material y por la presencia del otro que, como ella o como él, es un ser sintiente que deambula por el mundo buscando una razón de ser y un rumbo vital. La mano que toca es al mismo tiempo tocada, algo que no sucede con otros sentidos, como la vista, el olfato y el oído, tradicionalmente considerados superiores. Cuando degustamos también experimentamos esta relación de ida y vuelta, que nos ayuda a comprender no solo lo que el mundo de los entes y seres humanos es, sino lo que nosotros mismos somos. No es casualidad que en *Digo lo que amo* abundan —como se verán— las referencias al tacto y el gusto: los amantes se tocan y se devoran interminablemente.

Resumiendo, es claro que mi lectura de *Digo lo que amo* se focaliza en la construcción sensible del mundo que el yo poético realiza, porque con esta estrategia el autor legitima de un modo vicario su amor, que no es una idealización sino una acción y una presencia, un gozo común de los que deciden entregarse a los juegos de la pasión erótico-afectiva. Puede hablarse incluso de una sabiduría del cuerpo, lo que implica el cumplimiento radical de la creatividad amorosa. Con esto me refiero a la relación eros-logos: la sexualidad bruta trastocada por la inteligencia que construye y elabora, dando sentido de relato al encuentro sexual; la fisiología trascendida por la voluntad erótica de creación y disfrute. De este modo, la sexualidad se transforma en un lienzo sobre el cual el ser humano despliega un diálogo sensorial, un vínculo interpersonal de gran potencia psíquica y espiritual. El poema crece desde el cuerpo, se incuba en él:

As soon as one has breath, one has a resonance of the ribcage, a link with the mouth (which can be blown across from the side like the top of a bottle to produce sound), an then from the mouth to the ears, whereby the body becomes a sounding device, an instrument or poem growing more, not less, articulate under stress. To get sound out, there has got to be some pressure, and pressure cannot be found in the kingdom of the innocent. (Smith 166)

El poeta reacciona y salta, es hijo de su voluntad de ser y crear en el mundo. En el caso concreto de *Digo lo que amo*, la presión que fuerza el canto es evidente en sí misma: la marginalización de una sensibilidad personal.

Decir lo que uno ama es un acto de libertad y celebración al que no se puede renunciar sin mutilar la propia vida, sin renunciar, por cobardía o por torpeza, al sagrado derecho de construirnos y reconstruirnos cuantas veces sea necesario, y aun más, de abrirnos al otro para tomar y ser tomados. Solo entonces, cuando hemos sido capaces de conseguir ese diálogo no verbal es que somos capaces de alcanzar una conciencia plena de nuestro ser en el mundo. Conviene recordar un concepto acuñado por el profesor Carlos Bousoño, el de la unicidad:

Hemos visto que toda realidad anímica es un complejo de elementos conceptuales, sensoriales y afectivos que forman una síntesis espiritual, un todo que difiere de la suma de sus partes. De los tres elementos que lo constituyen, solo uno puede ser común a varios individuos: el conceptual. Los otros dos cambian siempre con el sujeto. (44)

La poesía pues, al menos en su raíz de experiencia personalísima —sensorial y amatoria—, es intransferible, pero sin ese espacio de intimidad y libertad del poeta no sería posible construir una obra tan original como auténtica, como en el caso del poeta de Sonora. Al decir esto me estoy refiriendo a la radical subjetividad del hablante poético. El cuerpo, que no se nos olvide, es un profundo pozo de conocimiento, puesto que a través de él nos relacionamos con el mundo de la materia, con la realidad que simbolizamos a través de las construcciones textuales.

Tocar es conocer

En el poema inaugural de este libro, llamado “Primera ceremonia”, observamos un cuadro realmente hermoso y significativo. El hablante poético contempla al amado, lo recorre con la mirada y lo

nombra, lo honra con epítetos dulcísimos y lo palpa para corroborar que es real, que existe. La escena conmueve y es iluminadora: la comprensión del amor es un acto de admiración en el que lo observado no es algo dado sino algo que se da y actualiza en el reconocimiento sensible de su existencia: no basta ver, además es necesario observar, contemplar y desear. Pensemos que ese yo poético busca comprender el cuerpo del que ama: se fusiona con él al llamarlo, se reconoce en él al indagar en sí mismo, como un inventario de profundísimas sensaciones personales: el abanico entero de la dulzura y estremecimiento que lo habita. Se trata de un diálogo callado, una exploración de ese cuerpo que es pura geografía, pero que despierta en el roce de piel a piel para convertirse en territorio conquistado. ¿Qué esfuerzo conceptual, qué lenguaje sería capaz de contarnos estos encuentros secretos? Me queda claro que la poesía —icono y símbolo perfecto— es el camino elegido porque reproduce en sí misma el ritmo y el acoplamiento significativo del encuentro carnal, porque al cantar transforma un mundo de caras y cosas ignoradas, porque muestra y oculta siempre. Son las palabras las que nombran y al nombrar se apropian de ese ser rendido con el que el hablante poético yace: el verso funge, pues, como amorosa invasión del otro ser. Decir lo que se ama es declarar derechos de posesión y dominio en el amado; recordemos que una y otra vez los que se aman utilizan la expresión posesiva “mi amor” para referirse el uno al otro. La idea de salir del cuerpo, presente en esta tradición fenomenológica y hermenéutica que va de Husserl a Gadamer, entraña el esfuerzo personal de incorporación a la vida. Kearney afirma:

Body and flesh are thus distinguished through the radicality of an originary phenomenological dualism. The body lacks the power to make manifest; it has to seek its manifestation in the world outside-of-oneself and is thus constituted as a mundane body. (129)

Nombrar el mundo es darle forma, salir de uno mismo y acotar la entropía bajo el principio del sentido que deviene en la frase y, en este caso, en el verso. El cuerpo es hijo de la voluntad y, en este

caso, de la voluntad amorosa. La carne, por su parte, es fisiología bruta: vida desprovista de humanidad.

En cuanto a este poema, puede verse cómo es que la contemplación, lejos de permanecer en el goce personal y platónico de las palabras, busca además la intimidad de las caricias y finalmente el goce radical del acoplamiento: “Aparentas dormir / y una sonrisa esplende tus pupilas; / quedo sin mí . . . cuando mis manos desdoblán su pobreza / y tocan tus cabellos dóciles, como el agua / y me tiendo a tu lado . . . Tómame . . . Hiendes la oscuridad, / y adentro: / llueves” (331-2). Es una relación doble, que entraña tanto palabras como roces: la renuncia a la carne y la obstinación de lo verbal mutila nuestra capacidad de comprensión de las cosas. Al transformar la experiencia en poesía la convertimos en otra cosa y hacemos del acontecimiento carnal un mero referente; la palabra instauro un orden distinto. Lo que pensamos, es decir, lo que verbalizamos, pasa por nuestros sentidos, alimenta y orienta el mundo interior y abstracto de nuestras cavilaciones. La reflexión sobre el mundo material entraña un trasunto sensual que organiza el pensamiento que creamos en torno a un objeto experimentado. En el caso de las relaciones interpersonales, no podemos olvidar que el otro es, además de cuerpo, palabra que se abre a nosotros como carne y como voz, lo que hace que nuestra relación con los demás sea única e incomparable: no existe estímulo más complejo y rico que compartir el mundo o un instante con alguien. En el breve poema “Reconstrucción del lecho” se lee:

en esta cama fueron
 las tentaciones.
 yo tenté.
 tú tentaste.
 ustedes, qué!! (336)

Más allá de la evidente crítica a los censores morales de la homosexualidad, el poema señala implícitamente algo que concierne a estas breves reflexiones teóricas: la experiencia sensual dialógica cierra las puertas para los demás, para quienes no participan, es decir,

para quienes no tocan ni son tocados. Los cuerpos entrelazados se corresponden en modo absoluto, se separan, para decirlo metafóricamente, del resto del mundo y se ocupan de su experiencia de gozo compartido. ¿Qué papel desempeñan las palabras en estos momentos de trance deleitoso? Creo que uno muy secundario: expresiones sueltas que tienden al gemido. En todo caso, es tiempo después, cuando se busca la reconstrucción placentera de la experiencia sexual cuando las palabras se vuelven más y más importantes, hasta convertirse en verdaderos vehículos de reapropiación y reelaboración de la experiencia.

Ricœur afirma en relación a lo metafórico como condición esencial de lo poético: “A metaphor, in short, tells us something new about reality” (*Interpretation Theory* 53). Por otro lado, Norman Brown va más allá y roza lo esotérico al preguntarse retóricamente: “Why are the mysteries unpunishable? First because they cannot be put into words, at least not the kinds of words which earned you your Phi Beta Kappa keys. Mysteries display themselves in words only if they can remain concealed; this is poetry, isn't it? (9) No hay memoria sin lenguaje, pero no hay misterio sin limitación de ese lenguaje. La poesía recupera y simboliza, pero el precio por ello es la destrucción del instante material concreto; en este caso se trata del goce carnal. Esto hace que en todo poema la experiencia solo se encuentre presente de manera residual, como calco o trasunto.

Por todo lo anterior, es pertinente afirmar que la poesía tiene una función trascendente. Se trata de un discurso que vincula analógicamente lo referencial y lo experiencial, que ha de dejar siempre una huella psíquica en nosotros. Imaginar, por ejemplo, el sabor del limón nos hace reaccionar fisiológicamente salivando en exceso; la imagen en sí misma es parte de nuestra conciencia al ser recordada: la poesía y el arte en general forjan de una manera única este tipo de memorias y enriquecen de este modo nuestra concepción de la vida. De esto se puede derivar lógicamente que la experiencia poética nos vuelve más sensibles como espectadores del mundo, abriendo canales de comprensión sensorial, enriqueciéndolos y hasta cierto punto educándonos en el arte de sentir la vida.

Richard Kearney se refiere a la piel⁴ como un “Hermes”, es decir, como un mediador entre nosotros y el mundo: en esa zona de encuentro es que se unen las sensaciones y las palabras; la sensación antecede la enunciación. En conexión con esto, en esta obra de Bohórquez el tacto encarna esa posibilidad de transmisión de sentido, y aun de creación: “Tiendo una mano: existes”. (332) Lo que se toca se vuelve real y merece entonces el canto que lo nombra. El placer anticipado —o recordado— es fuente de la imaginación. De nuevo Ricœur:

Our Task here is to rediscover the essential function of pleasure and of the body in general with respect of willing. This is why we must again return from the seductive and seduced imagination to the temptation which is not yet fault, though it is an invitation to fault. The temptation is only the point of least resistance presented by human affectivity to the invasion of the vertigo. Imagination is not structurally the seat of calamities; by its nature, the will is stronger than the need brought to light by imagining a pleasure. (*Freedom and Nature* 103)

Según el filósofo francés, del maridaje entre imaginación y tentación deviene la culpa, pero muy lejos de todo remordimiento, el yo poético en *Digo lo que amo* se envanece en el ciclo del deleite anticipado, vivido y posteriormente recordado. La voluntad no es de represión sino todo lo contrario, de expansión y gozo que se proyectan al infinito.

La vuelta a la carne no pretende desmontar la idea del lenguaje como medio de comprensión de la realidad; por el contrario, lo que se busca con ello es una incorporación más que una sustitución. Las sensaciones, que como hemos visto son mediadoras y siempre anteceden el discurso, enriquecen el fascinante mundo de la com-

⁴ “Like Hermes, it is forever mediating and messaging between inside and outside, self and other, human and more-than-human. Tangible flesh is constantly a medium of transition. It is always on”. (103)

presión: no atender esta dicotomía es siempre una pérdida. Las sensaciones revelan un mundo y posibilitan el juicio prudente sobre ese mundo.⁵ Entre la univocidad de lo escrito y la equívocidad de lo sensible es menester encontrar una condición analógica que haga coincidir el equilibrio y el dinamismo, una condición proporcionada que nos sirva no solo para nombrar lo que sentimos sino para sentir lo que decimos, en otras palabras, para ser plenamente humanos, plenamente personas.

El documento lírico

Existe en *Digo lo que amo* una evidente condición formal: se presenta en nueve de sus veinte poemas como un texto legal, como una suerte de documento que se constituye en un acto de defensa poético-satírica de ese yo enunciante que se atreve a confesar la forma no convencional de sentir, vivir y decir el amor. Esto se encuentra enmarcado por el epígrafe y la dedicatoria, en los que se refiere al escritor irlandés Oscar Wilde, condenado a trabajos forzados por sodomía.⁶ Decir el amor, pues, es defenderse, enfrentar la

⁵ Recordemos que “tener tacto” es una expresión que alude no al sentido material sino a la sutileza en el trato, al carácter prudencial de una persona y, en última instancia, a su sabiduría.

⁶ “OSCAR: ¿Creer que estoy aquí por mis relaciones con algunos profesionales del vicio? Pero si Inglaterra entera está llena de hombres así. Tan sólo al día siguiente de mi condena, esos hombres se han sentido amenazados por primera vez. Los hay militares, ministros, nobles... ¿acaso condenaron al Duque de Clarence de la Familia Real Inglesa? Si yo no hubiera conocido a Douglas, estaría libre y me hubieran permitido el trato con los Parker, los Wood, los que venden su amor en todos los Savoy del mundo entero. Lo que Inglaterra no me perdona, son los vicios que encubre con su hipocresía, no me perdona que en mí sea un gran amor. Por eso se han desatado las fuerzas secretas para marcarme con el fuego y el ridículo. Cuando un amor como el mío desafía la tradición burguesa, se le castiga a trabajos forzados.

FRANK: El único amor legítimo, Oscar, es el que une a un hombre y a una mujer.

agresividad pasiva o manifiesta de un amplio sector de la sociedad que considera la homosexualidad una práctica y condición humanas sujetas a castigo, o por lo menos a sospecha. Por esto último no me refiero, debo enfatizarlo, a un mero desdén o estigmatización, sino a un riesgo patente de agresión física o verbal, de acción violenta dirigida, lo que enmarca la defensa lírica de la práctica amorosa homoerótica en una situación de riesgo y límite.

Es importante hacer ver que la voz poética no desconoce los recursos de la ironía y el sarcasmo, elementos del discurso que emplea en la configuración caricaturesca y satírica: su defensa es verbal e implica ridiculizar a los agresores, desenmascararlos para romper la ilusión de su poder. Al recurrir al escarnio, la voz poética está haciendo patente lo grotesco de la visión del mundo que manifiestan sus acusadores. Se trata de una acción de resistencia poética y política que asume la declaración de una identidad propia sin temor a las consecuencias punitivas de una sociedad heteronormativa. Al respecto, el profesor Bustamante afirma en su edición de *Digo lo que amo*:

Abigael Bohórquez ejerce el poder de la poesía al deconstruir los códigos patriarcales que instauran los binarismos heterosexuales para, desde el mismo espacio de poder, excluir y prohibir otras formas de amar y ejercer la sexualidad. Su voz se vuelve poder cuando registra su apreciación y experiencia amorosa. (13)

De este modo, la poesía de Bohórquez es más que una confesión o testimonio, es una estrategia de defensa: las palabras vuelven visible para todos, para la conciencia del colectivo humano, una realidad particular, privada y tradicionalmente condenada a la marginalidad de lo cerrado. El cerrojo de la condena es destrozado por la vociferación del poeta, enardecido y puntual en sus acusaciones contra la simulación imperante. En este caso la libertad es tomada por

OSCAR: Te concedo que para ti no exista más amor que ese, pero no me lo digas a mí, que me he ofrecido en holocausto.” (en Bohórquez 327).

asalto en un acto reivindicativo de resistencia poética frente a las funestas prácticas de la segregación y el desprecio. Lo anterior puede parecer exagerado, pero es imperativo considerar el contexto jurídico, social y religioso de la época en que el libro fue publicado; pensemos, por ejemplo, que apenas habían transcurrido tres años desde que la *American Psychiatric Association* retiró la homosexualidad de su Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales. Esto quiere decir que en el imaginario social aún persiste por esos años la identificación de toda condición afectivo-erótica distinta de la heterosexualidad con un desvío patológico de la conducta. El humor popular da cuenta de esto con los chistes y el escarnio constante que se hace de los miembros de la comunidad gay: siempre los blancos fáciles de la comedia. La discriminación es la norma y la interiorización de dicha segregación entre las víctimas suele ser el mecanismo de compensación entre quienes no tienen más remedio que buscar guarecerse emocionalmente en un clima de hostigamiento constante.

Como se verá en el próximo apartado, el humor es en Bohórquez una de las más potentes estrategias de reivindicación y de denuncia. El blanco de estos dardos es la autoridad que encarna en múltiples avatares, todos ellos represivos y protectores de una moral tradicionalista: los textos sagrados, la autoridad policial, la censura social o las costumbres. Es de hacer notar que, en este proceso de cuestionamiento de la autoridad, no solamente lo temático es importante, sino también lo formal, en concreto, la construcción o formulación genérica de los poemas. El poeta sonoreño posee un vasto conocimiento de la tradición literaria occidental, lo que le permite ejecutar con notable destreza y maestría su venganza literaria sobre la página.

La tradición literaria se vuelve contra la rigidez y estrechez de miras de sus más conspicuos defensores. En las manos del poeta-justiciero, la retórica del Siglo de Oro, la cantiga y la poesía precolombina se ven revitalizadas por la creatividad desahogada de Bohórquez. Culto y mordaz, el poeta rompe con los tabúes impuestos al lenguaje por las consideradas “buenas costumbres” y habla con absoluta claridad de los coitos entre varones, del sexo oral y anal,

de la satisfacción sexual que le provocan los encuentros casuales con sus amantes. Fuente de saber, el placer es para Bohórquez una vía de iniciación en los poderes de la vida; por eso la resistencia es radical, porque reclama un espacio de libertad para aprehender la realidad desde un modo particular en lo que se hace y se dice. La poesía es el complemento de esa comprensión sensual de la existencia: el inventario de goces —y dolores— es un camino de ascenso hacia la experiencia cumbre: el orgasmo como íntima e irreductible verdad del estar vivos.

Estructura, humor y juego

Resulta claro, después de haber revisado de manera general el carácter estilístico, temático y político de *Digo lo que amo*, que su autor es un artista plenamente consciente de su oficio: el libro no es una simple acumulación aleatoria de poemas sino una estructura plenamente definida que obedece a una intencionalidad y un deseo creativos innegociables. Se trata de un texto consciente cuya funcionalidad se encuentra determinada por dos polos aparentemente antagónicos: la crítica y la celebración. Se critica lo que oprime el derecho a celebrar desde la carne la experiencia humana y el deleite de las exploraciones sexuales que uno apetece. La pluma de Bohórquez demuestra con estos poemas cómo la pasión por la creación debe ser esclava del trabajo arduo y la disciplina: no basta sentir, además es necesario saber, querer y no renunciar nunca.

Existe en la obra del poeta sonoreense un carácter analógico que deseo destacar: la resolución actual de la pugna entre la tradición y la renovación. Al respecto, el profesor Mauricio Beuchot afirma en su *Tratado de hermenéutica analógica*:

Innovación no es solo romper con una tradición, sino tratar de aportar algo a la tradición misma, aplicar acertada y adecuadamente el mensaje que contiene el texto en cuestión al momento actual, eso es, interpretar desde la vida del intérprete (efectuar la aplicación, como decían ya en el siglo XVIII

Rambach y Ernesti). (66)

Si el filósofo mexicano lleva algo de razón, estamos llamados a comprender que el Abigael-poeta reutiliza las formas de la tradición literaria (occidental y prehispánica) para abordar temáticas de actualidad, con el fin de provocar con ello un extrañamiento estético que vuelva visible una situación de opresión y, por tanto, de injusticia. Al mismo tiempo, el yo-poeta se inscribe en esa tradición, la honra y la renueva: abre camino ahí donde solo había repetición y falta de sentido; la renovación es revigorización o recarga semántica de una estructura poética decadente.

Con respecto a este apartado, podemos ver claramente dos vertientes estructurales claras: la tradición medieval y del Siglo de Oro, y la retórica poética del mundo precolombino, específicamente náhuatl, al menos como podemos reconocerlo en las traducciones del padre Ángel María Garibay. Un poema como “Cargo” es clara muestra de lo primero:

Dédesme hora un beso, fermosura;
 erguídese broñido
 con que me falaguedes;
 agujijemos:
 si dijeran digan, de veo vala,
 que dormí
 favorito
 de so el niño garrido. (333)

En esta breve muestra puede bien apreciarse la reapropiación de la tradición trovadoresca del medioevo y del amor cortés de las cantigas de amor, en las que un yo poético enfebrecido de amor canta las delicadas maravillas de su dama. Esto es particularmente importante porque Bohórquez entiende bien que, en dicha tradición, el tú poético admite una ambivalencia genérica masculino-femenino que le sirve bien para su estética *camp* igualmente travestida y que rehúsa el binomio masculino-femenino como algo predeterminado e inquebrantable. Esto ejemplifica de una manera puntual cómo alguien es capaz de comprender una tradición, adaptarla a las cir-

cunstancias del momento presente y rejuvenecer con ello una forma poética condenada durante siglos a las antologías.

En cuanto a la recuperación de las estructuras prehispánicas, el poema “Tlamatini” se apropia de dicho tono y estilo sin renunciar a la parodia.

[H]a cesado su canto.
 nos ataviamos, nos enriquecemos
 con sus terrenas pertenencias: cingulos,
 crótalos, diálogos, lenguas de obsidiana, una calle.
 flores cogía el de coyohuácan,
 pajaros cogía: ¿pájaro en mano
 puede haber quien se sienta sin dicha
 sobre la tierra? Oh, pluma, *la más pluma*,
 dice: (344)

Lo paródico en este poema sirve al humor, crea un pastiche o refundación de un tema o género que le antecede y con ello busca provocar la risa mediante el clásico recurso de la ironía: Novo, a quien refiere el poema, es el sapiente, pero también y lejos de la solemnidad del tono general del poema, es el que se regodea entre flores, es el que coge pájaros y por lo tanto no puede sentirse sin dicha; las referencias a los genitales masculinos son tan evidentes que no precisan aclaración ninguna. Sobre la parodia o pastiche, Beristáin en su diccionario define: “obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras” (387). De nuevo a cuenta esta idea antes señalada de la apropiación virtuosa y mordaz de una tradición literaria que se conoce tan bien que puede ser perfectamente objeto de la reinención lúdica con fines satíricos.

Existe en *Digo lo que amo* una estética grandilocuente, exagerada, de aspaviento y risotada. Estamos en presencia de una estética dionisiaca, desaforada y luminosa en la que la vitalidad se escapa por todos lados. Lejos de la reflexión existencial densa y de tintes filosóficos, esta poesía embona con la vida, hurga en la herida y asume sin pudores una identidad propia que no admite ser sometida a

reprimenda o corrección ninguna. La rebelión estética del decir lo que se es implica romper con el lenguaje que utilizan los autoritarios; contra la jerga esclerótica de los pulpitos será siempre conveniente recurrir al humor, al juego, la burla y la creatividad, es decir, al ejercicio radical de la libertad para señalar precisamente a quienes buscan acotar esa misma libertad a todos los que no piensan, no sienten o no son como ellos mismos. Por eso, detrás de un libro como *Digo lo que amo*, es posible definir una ética de renovación en el decir y en el convivir: se recupera la palabra para poder decir sin rubores lo que más nos hace falta. Lejos de ser una frivolidad, un mero “chiste”, esta reivindicación es un asunto de vida o muerte.

Resumiendo, el humor como eje fundamental de este poemario es animado a su vez por una voluntad de juego, es decir, de movilización creativa y exploratoria de las posibilidades de expresión poética. En este sentido, es posible perfectamente realizar una analogía entre esto último y la experiencia sexual como manifestación creativa e igualmente lúdica. El yo poético parece expresar las dos caras de una misma moneda: al amar y al crear estamos jugando y estamos celebrando nuestra existencia.

Yo, el otro, el mundo

La expresión poética implica una conciencia de ser y estar en el mundo: todo poema es a un mismo tiempo una reacción y un testimonio. El yo que somos es una condición existencial que deviene, es decir, que evoluciona en el contacto directo con la realidad; entre las experiencias más determinantes en la formación de nuestra conciencia se encuentra el amor, que lejos de ser un ideal, es una práctica cotidiana, encarnada y sensible que los seres humanos reconocemos como lo más propiamente nuestro: el abrirnos a los demás para dejarnos tomar, para trascender la comunicación y conseguir, así fuera por un instante, la comunión.

A lo largo de estas páginas he intentado dejar en claro que considero al ser humano como un ser consciente y encarnado, atado trágicamente a su temporalidad y, al mismo tiempo, poseedor de

una sensibilidad esencial sin la que su existencia carece de propósito alguno. La pantalla de los sentidos se abre a la reproducción cambiante de la realidad, síntesis siempre compleja, estado momentáneo del saber sobre el que se monta nuestra vida toda. En el caso de *Digo lo que amo*, las sensaciones son la justificación principal de ese amor que se enuncia, pero no como ideal o como pretexto, sino como su condición esencial: amar es tocar, sorber, olfatear, es decir, dialogar sin palabras con esa carne viviente y sintiente que se ama. Como bella y apasionadamente lo recuerda Michel Serres: “Loving a body, that rare special thing; no other volume on the surface of the planet has more value. Love confuses us; two chambers pouring together” (170).

Entre las sensaciones y la conciencia, un puente de palabras. El lenguaje posee un carácter analógico que preserva experiencia y psiquismo, es decir, abstracción pura. Sin la palabra la experiencia sería inútil, bestialidad vacua que nada dice y hacia ninguna parte va; por otra parte, sin la sensación la palabra es logos, es decir, materia de la divinidad, acto puro, algo que no nos incumbe en modo alguno. La maravilla de los poemas de Bohórquez, y por extensión de la poesía, es que nos permite experimentar ambos polos en su lectura: se degusta con el oído, se palpa con la voz, se nutre el espíritu con los poderes creativos de la imaginación. La poesía es un arte que se dice a sí mismo, que es consciente de sí mismo: es un milagro. George Steiner apunta con precisión en este sentido:

Gradually this ambivalence in the genius of language, this notion of god-rivaling, therefore potentially sacrilegious character of the act of the poet, becomes one of the current tropes of western literature. From Medieval Latin poetry to Mallarmé and Russian Symbolist verse, the motif of the necessary limitations of the human word is a frequent one. (39)

La voz del poeta, enmascarada en ese yo poético, desea y expresa el deseo: proyecta hacia el futuro lo que ha sido o relata desde un tiempo presente detenido como un testimonio vivo de su amor. El deseo encarna una ética propia, que es la de tomar y ser tomado:

existe una clara condición de diálogo e igualdad en el campo de las prácticas amorosas. No existe, contrario a lo que podría dictar la opinión extendida, una relación de dominio y sumisión, y el propio sonorense lo reconoce en unos versos de gran belleza:

Luego estuvimos mucho tiempo mudos,
vencedores vencidos
acribillados, cómplices sobre las pajas ásperas,
él junto a mí, sonando todavía
y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza. (351)

Los amantes son coautores de sus obras amorosas: triunfan y son derrotados al unísono. La vida es diálogo que termina en silencio porque todo se ha dicho ya, porque el vaso de la significación se ha colmado y el éxtasis es un paraíso que precisa ser compartido.

Es el otro, el que entra en escena, el que, como yo, es activo: puede asirme y sentirme. Al tocar soy tocado. Esta singularidad, propia del tacto (y en cierta forma también del gusto, como se mencionó), hace del roce de pieles un diálogo en sentido estricto. La soledad se rompe y la unión, necesariamente momentánea, crea un vínculo indivisible, de fusión y comprensión únicas: solo somos verdaderamente cuando somos sentidos.

Ahora bien, con todo lo anterior podemos concluir que *Digo lo que amo*, esencialmente, se yergue como un intento de legitimación del ser como agente, es decir, en su carácter existencial. Busca justificar la vida en todos sus aspectos, desde el amor y contra el odio. Decir lo que se ama es afirmar, pero también negar aquello que amenaza la libertad total que el poeta reclama para sí mismo y sus amantes. La centralidad temática del texto la ocupa el amor, sin duda, porque es un amor condenado por la costumbre conservadora, porque es asumido por la sociedad como una afrenta que debe señalarse e incluso combatirse. Es además un amor encarnado, que se muestra en sus rituales eróticos y en la necesidad de un cuerpo que lo ponga en práctica. En este sentido es un amor vitalísimo que intenta ocupar la totalidad del ser, lejos de las idealizaciones y enmascaramientos; pero también es verdad que en ese mundo

delineado por Bohórquez en este compendio poético, existen también elementos —ya abordados en este estudio— que no resultan menos importantes para la comprensión de la obra; me refiero en específico a dos elementos temáticos-estructurales: la injusticia social (no limitada a la homofobia) y la tradición, ese basamento sobre el que tan sólidamente se apoya el también llamado poeta mayor del desierto. Este es el mundo en el que el otro y el yo trafican sus caricias y establecen un sistema de ofensiva: el de las palabras que devienen de poema en poema por los ramajes de las genealogías de nuestra tradición hispánica.

El amor se ha dicho y el eco de sus voces nos queda en la conciencia propia como testimonio de vitalidad y responsabilidad con la sociedad y con la poesía. La obra de Bohórquez se abre al mundo desde la intimidad testimonial para rendir cuentas de una vida en la que el adeudo con la pasión es al mismo tiempo compromiso con la denuncia; y en su aspiración de totalidad, está una de sus más grandes virtudes. Comprender la vida y comprender el texto pasa necesariamente por los sentidos: mutilar esta vía es condenarnos a una lamentable confusión de falsas verdades y verdaderos equívocos; en este sentido, *Digo lo que amo* aporta en su libertad radical al entendimiento de nuestra experiencia humana y solo por eso vale la pena su lectura y su disfrute. La poesía, conviene no olvidarlo, no solo habla de la vida, sino que además es parte de la construcción de esa misma vida, que al cantar se vuelve más alegre, rica y generosa.

Bibliografía

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. Itaca, 2000.
- Bohórquez, Abigail. *Digo lo que amo*. Editado por Gerardo Bustamante Bermúdez, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- _____. *Poesía reunida e inédita*. Editado por Gerardo Bustamante Bermúdez, Instituto Sonorense de Cultura, 2016.

- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos, 1956.
- Brown, Norman O. "Apocalypse: The Place of Mystery in the life of the Mind." *Interpretation: the poetry of meaning*, editado por Stanley Romaine Hopper y David L. Miller, Harbinger Books, 1967, pp. 7-13.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Sígueme, 1999.
- _____. *Verdad y método II*. Sígueme, 2006.
- Hopper, Stanley Romaine, y David L. Miller, editores. *Interpretation: the poetry of meaning Philosophical, Religious, and Literary Inquiries into the Expression of Human Experience Through Language*. Harbinger Books, 1967.
- Kearney, Richard, y Brian Treanor, editores. *Carnal hermeneutics*. Fordham University, 2015.
- Ricœur, Paul. *Freedom and nature: the voluntary and involuntary*. Northwestern University, 1966.
- _____. *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*. Texas Christian University, 1976.
- Serres, Michel. *The five senses: a philosophy of mingled bodies (I)*. Continuum, 2009.
- Smith, Robert Rowland. *On Modern Poetry: from Theory to Total Criticism*. Continuum, 2012.
- Steiner, George. *Language and silence: essays on language, literature, and the inhuman*. Atheneum, 1970.

El umbral como recurso de lo fantástico en “Looping the loop”, de Rafael F. Muñoz

The threshold, a resource of the fantastic in “Looping the
loop” by Rafael F. Muñoz

MARLON MARTÍNEZ VELA

ORCID: 0000-0002-5140-9020

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

marlonmartinezvela@gmail.com

Resumen:

En el presente artículo se analiza “Looping the loop”, del escritor Rafael F. Muñoz, a la luz del umbral como un recurso de lo fantástico. Los argumentos teóricos que guían esta investigación se tomaron de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y, sobre todo, de la propuesta de Andrea Castro. Primero, se ubica al autor y se desarrolla una breve historia del texto en cuestión dentro de su universo narrativo. Tradicionalmente se ha revisado este cuento en el marco de la producción de la narrativa de la Revolución mexicana. No obstante, este trabajo propone hacerlo desde otra perspectiva, con el fin de complementar la riqueza de la producción del autor chihuahuense. Para ello, se da cuenta de tres momentos en que el umbral cumple la función de crear el efecto fantástico.

Palabras clave:

umbral, recurso fantástico, Rafael F. Muñoz, Looping the loop.

Abstract:

This piece analyzes the threshold as a fantastic device in Rafael F. Muñoz “Looping the loop”. The theoretical framework that guides this investigation is based on the works of Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra and, specially, on the idea of Andrea Castro, for whom the threshold is “the principal element that organizes the encounter between two incompatible worlds”. The writer is presented, at the beginning of the article, along with a brief history of the short story within his narrative universe. This story has been previously reviewed as part of the Mexican Revolution narrative canon. This paper suggests an interpretation of this work from a different perspective, which takes into account the richness of the Chihuahuan writer’s production. Therefore, this article points out three times in which the threshold occurs, functioning as a fantastic device.

Keywords:

threshold, fantastic device, Rafael F. Muñoz, Looping the loop.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.308>

Recibido: 13 de agosto de 2019

Aceptado: 24 de enero de 2020

Cada espacio destinado al ingreso o salida de un sitio presenta retos e implica toma de decisiones, a menudo sin la posibilidad del retorno. El cuento “Looping the loop” de Rafael F. Muñoz (Chihuahua, 1889-1972) emplea un recurso de lo fantástico: el umbral, cuya definición se proporcionará más adelante. Pretendo explicar este mecanismo y subrayar su importancia, ya que proporcionaría una nueva posibilidad de lectura para este cuento. “Looping the loop” no ha sido tratado desde la perspectiva de lo fantástico. Es la única narración que no menciona la Revolución en *Si me ban de matar mañana*. También se puede leer a la luz de la historia de la aviación de México (Cluff 14-16). Sin embargo, la valoración del recurso de lo fantástico que utiliza el narrador en el texto propicia una lectura

más profunda de la condición humana, en la cual lo inquietante de la realidad cotidiana puede ser igual de traumático que la experiencia bélica. En ese sentido, el umbral desempeña un papel preponderante para tener una aproximación diferente a un cuento que tradicionalmente se ha presentado como perteneciente a la literatura de la Revolución mexicana. En este artículo intentaré demostrar que el empleo de esta estrategia literaria de los géneros no miméticos provee una lectura distinta del cuento de Muñoz. Para realizar el análisis me apoyaré en elementos de las teorías de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Andrea Castro.

Para contextualizar el análisis es preciso mencionar algunos de los comentarios que ha hecho la crítica respecto del autor y de este texto. Salvador Reyes Nevares menciona que “Looping the loop” “es una historia patética, de un hombre derrotado que revela a otro —el cuentista— su tragedia” (xix).¹ Emmanuel Carballo, por su parte, uno de los críticos más influyentes en la literatura mexicana, compara a Muñoz con sus antecesores solo para demeritar su obra: crítica que tanto él como otros escritores de su generación se fascinaran con la guerra, pero no la criticaran; incluso afirma que tienen un bagaje cultural muy limitado.² Además, acerca de “Looping the loop”, apunta que “el cuento, en su conjunto, no es de los mejores de Muñoz” (236). Sin embargo, puede verse que el autor chihuahuense conocía diferentes géneros literarios, así como diver-

¹ Emmanuel Carballo señala que solo tiene dos libros de cuentos, *El feroz cabecilla* (1928) y *Si me han de matar mañana...*, ya que *Fuego en el Norte* es una antología (236).

² “Aquí tal vez, se localice la diferencia principal entre el primer equipo de escritores de la revolución —Azuela, Guzmán, Vasconcelos— y la segunda promoción de escritores que cuentan temas similares: el propio Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y Jorge Ferretis. Aquéllos trascendieron la ‘fiesta de las balas’, enjuiciaron lo que estaba pasando en México: su actitud frente a la revolución es crítica. Con la excepción de Azuela, son escritores de amplia cultura. Éstos, los novelistas y cuentistas del segundo equipo, demostraron tesis, en perjuicio de los hechos o, por el contrario —se trata de la otra cara del mismo error—, dieron primacía a los actos sobre su significación. Su actitud no es precisamente crítica. Su cultura, además, no es muy extensa” (Carballo 237).

sos exponentes mundiales que se dejan leer en sus obras. En un prólogo a dos de sus novelas se menciona: “Un dato biográfico sí parece irrefutable. Don Rafael fue siempre un gran lector” (Suárez Argüello y Pulido xii). Además, Roberto Suárez Argüello y Marco Antonio Pulido citan una entrevista en que el mismo escritor de *Se llevaron el cañón para Bachimba* asegura haber leído a los autores rusos de los siglos XIX y XX, así como todo Anatole France y a Blaise Cendrars. Presumía, también, conocer muy bien los cuentos de Edgar Allan Poe, además de que había leído en inglés a George Bernard Shaw y a Oscar Wilde. Otros escritores que le impresionaron fueron Ramón María del Valle-Inclán, Benjamín Jarnés, Luigi Pirandello y Eça de Queiroz (xii-xiii). Jorge Aguilar Mora afirma que Muñoz era un gran lector y seguidor de Chéjov y de Maupassant (157) y subraya que “como todo gran narrador, Rafael F. Muñoz también inscribió en su obra el secreto de su singularidad como si ésta fuera una figura en la alfombra” (150). Por lo tanto, hay que seguir leyendo y analizando con atención sus obras, a pesar de que se haya pensado que ya está todo dicho.

En un apunte sucinto, Carlos Monsiváis es quien hace la observación más aguda sobre el autor que nos ocupa al hablar de la segunda generación de autores de la Revolución mexicana: Francisco L. Urquiza, Gregorio López y Fuentes, Nellie Campobello y Rafael F. Muñoz, de quien señala que “los mejores cuentos son los de este último, por su carga de ironía, humor, desmitificación, y por la adecuada asimilación de la influencia del cine y de la *short story* norteamericana” (439). Como puede verse, no es raro que Muñoz experimentara con recursos de un género que es popular en el mundo anglosajón: el fantástico.

Regresando al texto que me interesa, no es gratuito que en una entrevista que le hizo el mismo Carballo a Muñoz, este último haya señalado que “Looping the loop” estaba entre sus cuentos favoritos junto a “El feroz cabecilla”, “Hermanos” y “El repatriado” (237). Por cierto, “El feroz cabecilla” es un cuento que emplea como estrategia narrativa los informes militares para criticar no solo al conflicto bélico, sino también a las instituciones gubernamentales y a la prensa.

José Luis Martínez, por otro lado, destaca del autor chihuahuense “su firme estructura, su cuidada composición y la viveza de sus descripciones” (58-59). En un tenor parecido, Felipe Garrido hace mención de que Muñoz, más que un historiador o un cuentista, “es un forjador de leyendas, un catalizador de los recuerdos y de los sueños colectivos” (i). Agrega:

Lo fundamental del relato es la acción. Mas no se trata de ocurrencias simples ni de anécdotas banales; nos hallamos ante esa clase de atroces hazañas, de irrepetibles torturas, de realizaciones inimaginables que, situadas en los límites de lo humano, suelen alimentar la materia de lo legendario. (ii)

Es decir, rasgos que se pueden apreciar en el análisis de uno de los cuentos de Muñoz, como a continuación trataré de mostrar.

“Looping the loop” se publica en *Si me han de matar mañana* (1934) y posteriormente en *Fuego en el Norte* (1960) (Carballo 236). Luis Leal también ubica el primer volumen en 1934 (113). En tanto que Felipe Garrido señala que la primera publicación de “Looping the loop” es la de 1933 en la editorial Botas (v). Después, el cuento se incluye en *Relatos de la Revolución. Antología de Rafael F. Muñoz* en 1974, volumen en que se agrega su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, el cual no puede leer porque fallece (Garrido v). Me permito subrayar esta discrepancia en la fecha porque en la primera edición (en Botas) no aparece el año.

El cuento, en una historia marco, trata acerca de un hombre —el narrador— que recuerda un lugar al que entra a tomar una bebida luego de salir del trabajo; es un sitio extraño en que platica con alguien más. Esta segunda persona, Armando Centeno, bastante deformado, aparece de forma fantasmagórica y cuenta a su vez su historia: era un piloto de guerra, tenía esposa e hija, hacía piruetas. Cuando él y sus compañeros regresan triunfantes de una batalla, para celebrar hacen una serie de suertes. Él sube a su hija a la avioneta. Luego de estar volando, realiza un *looping the loop*: “el aeroplano da una vuelta sobre sí mismo, quedando por un instante

con las ruedas hacia arriba” (55).³ El piloto se da cuenta de que su hija ya no está ahí, ha caído y él se deja estrellar. Después de que cuenta su tragedia, la esposa aparece de pronto detrás del aviador veterano y se van. El primer personaje sale del lugar y ve la luna, que le recuerda la pirueta del avión.

Primer umbral: calle-taberna

Tendríamos que partir de la definición de umbral para mostrar por qué se considera importante en la composición de este cuento y para proponer una lectura como supongo que intentaba el autor implícito que su texto fuera leído. Andrea Castro señala que “entendemos el fantástico como la coexistencia conflictiva de un dominio natural, fácilmente aprehensible con la razón, y un dominio sobrenatural, no entendible por medios racionales” (255). La discusión sobre la literatura fantástica como género o subgénero se ha prolongado durante décadas, por esa razón esta estudiosa propone una aproximación en que el motivo del umbral es considerado “como [el] principal elemento estructurante de este encuentro entre dos mundos incompatibles” (255). Justamente este tránsito es el que intentaré evidenciar en los distintos umbrales que presenta el relato. Asimismo, conviene recordar la explicación de Remo Ceserani con respecto de lo que él denomina pasos de umbral y de frontera:

A menudo hemos encontrado, en los cuentos fantásticos que hemos leído, ejemplos de paso de la dimensión de lo cotidiano, de lo familiar y de lo habitual a la de lo inexplicable y perturbador: pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repenti-

³ Todas las citas de “Lopping the loop” se tomaron de *Si me ban de matar mañana...* de la editorial Botas.

namente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender. (107)⁴

Castro añade, por su parte, que “Pérez Rioja menciona la simbología de la puerta en el cristianismo, como, entre otras cosas, el acceso a la revelación” (256). Recordemos que algo similar ocurre en “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones, cuando el narrador personaje está en el campo argentino y llega a una casa que le habían recomendado. Cruza la puerta de este sitio y conoce a otro hombre que le cuenta su problema, el cual consiste en que su sombra es autónoma, independiente de su cuerpo, además de que tiene forma simiesca. Sin embargo, antes de encontrarse con él y su historia, se presenta el umbral.⁵ Este espacio liminar está representado por la verja, el pequeño jardín descuidado y la puerta de la casa. La relación entre este cuento y “Looping the loop” es la importancia que tiene el autor cordobés para el desarrollo del fantástico latinoamericano.

Mientras Federico Patán menciona algunos umbrales como la puerta de la cueva de Alí Babá que se abre al decir: “¡Ábrete Sésa-

⁴ Ceserani interpreta este recurso de la siguiente forma: “Este poderoso efecto umbral y sus signos correlativos suscitan el mismo problema que se plantea a quien ha regresado de un viaje de más allá de las columnas de Hércules, o de Catay, siguiendo la ruta de Colón, o la de Marco Polo. De tales viajes lejanísimos a lo largo de rutas desconocidas, los viajeros traen noticias increíbles y datos insólitos, ante los que los oyentes poco propensos a lo paradójico tienden a responder: *incredibile est quia ineptum est*. La incredulidad que les rodea no es otra cosa que la resistencia que el código opone a formas de conocimiento que, desplazando sus límites, lo modificarían o incluso lo trastornarían; no es otra cosa que la resistencia del orden constituido al posible desorden inducido, ya sea por un nuevo orden que se abre camino, ya sea por la inesperada reaparición de un orden antiguo que se creía superado para siempre” (107).

⁵ “Cuando llegué a la verja, noté que en el jardín había rosas, rosas de otoño, cuyo perfume aliviaba como una caridad la fatigosa exhalación de las trillas. Entre las plantas que casi podía tocar con la mano, crecía libremente la hierba; y una pala cubierta de óxido yacía contra la pared, con su cabo enteramente liado por la guía de una enredadera. / Empujé la puerta de reja, atravesé el jardín, y no sin cierta impresión vaga de temor, fui a golpear la puerta interna” (Lugones 51-52).

mo!”, Andrea Castro agrega la puerta detrás de la que suceden los fenómenos *unheimlich* de “El hombre de arena” de Hoffmann, el espejo en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, o el ropero en la obra de C.S. Lewis (257). De esa manera puede verse que el umbral no es uno solo, sino que toma diferentes formas en la expresión literaria. No obstante la diversidad, Castro suma una propuesta más: “Bajtín señala entonces dos de las significaciones del motivo del umbral, el umbral como lugar/tiempo —cronotopo— del encuentro, pero también como lugar/tiempo de la crisis y la ruptura” (258).

Mery Erdal Jordan asegura que la distinción entre dos mundos está situada en la modernidad, como lo expone a continuación:

El verosímil fantástico de vertiente realista es el que traza con precisión la demarcación mundo real/mundo sobrenatural. Es también aquél que recurre a epítetos de connotación negativa para describir las posibles causas del fenómeno fantástico, y el que emplea la vacilación como elemento integral de la representación de éste, coincidiendo, por su carácter ambiguo, con la definición que Todorov (1970) diera de este fenómeno. (91)

Hay que resaltar en la cita lo decisivo de la vacilación para este tipo de producción fantástica, como lo explica Campa, lo cual se podrá apreciar más adelante en el análisis del cuento de Muñoz. En este sentido, hay una coincidencia con la clasificación que elabora Omar Nieto al señalar que el primer “paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el de lo real y el de lo sobrenatural) y al final uno de ellos transgrede al otro de forma lineal” (83).⁶ En pocas pa-

⁶ El segundo tipo de transgresión sería semántico y da origen al paradigma de lo fantástico moderno, el cual se registra cuando se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar e invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural: lo sobrena-

labras, la vacilación se produce por un efecto que transgrede estos dos órdenes. La última consideración de lo expuesto por Castro que habría que tomar en cuenta para este análisis es la siguiente: “La liminalidad implicará, entonces, la zona fronteriza, el estado en el cual coexisten lo viejo y lo nuevo... esta zona fronteriza es el espacio en el cual entran en contacto y coexisten los órdenes que de uno u otro lado del umbral son incompatibles” (261).

Los umbrales en “Looping the loop” son sutiles, pero cumplen las funciones explicadas por Castro. El primero de ellos aparece de la siguiente forma: “Luz y ruido me llamaron, y penetré” (50). Esta breve cita da pauta para subrayar el recurso fantástico que sirve de división entre dos mundos que se contraponen. El espacio de la calle está caracterizado por adjetivos que resaltan el estado de ánimo del personaje: “cansado”, “vagabundo”, “dolorido”, de “párpados cansados y húmedos”; se trata de una medianoche “fría” y “lánguida”, bajo “luz amarilla” y de “calles silenciosas, abandonadas” en que apenas se percibe el halo “azulenco” de la luna (49). La taberna, por otra parte, presenta una “multitud aglomerada”, “alimentos fuertemente condimentados, de perfumes fugaces” (50). Es decir, hay un contraste claro entre la calle y la taberna, en esta hay vida, ruido, olores, el “monótono lamento” de la orquesta (50). La frontera que supone la puerta, entonces, divide estos dos mundos distintos que quizá no sean totalmente opuestos, pero sí tienen diferencias como se observa en las citas.

El personaje cargado de tedio expresa: “la jornada había terminado, pero mi espíritu vagabundo no se resignaba a desprenderse del cuerpo antes del alba, la hora acostumbrada del sueño” (49). Esto tiene cierta semejanza con “Un fenómeno inexplicable” de

tural se naturaliza (como veremos más adelante). Por último, el tercer paradigma, el de lo fantástico posmoderno, “surge de una hiperconciencia de las reglas de ambos modelos. La isotopía que lo representa, la transgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también” (Nieto 83-84).

Lugones, en que se trata el tema del desdoblamiento practicado por los yoguis, que intenta reproducir uno de los personajes. El personaje, en el texto de Muñoz, camina durante más de una hora por las calles solitarias y comenta: “me sentí prisionero en la sombra que parece hablar de felonías; busqué un rayo de libertad, una luz, un ruido, un hombre, un olor de vida” (49-50). Como si hubiera pronunciado un deseo, se le presenta entonces el umbral —“de luz y ruidos”— y entra, a ese otro mundo que anhelaba.

El pasaje del umbral en Muñoz nos permite mencionar también un rasgo del narrador de acuerdo con Rosalba Campra:

En el caso en que el narrador dice “yo” se coloca en el mismo nivel de existencia —de experiencia— de los personajes y del destinatario, es una pseudopersona, y en cuanto tal está expuesta al error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. La primera persona siempre es sospechosa porque nadie, fuera de ella misma, garantiza lo narrado. (148)

Veamos cómo inicia el narrador homodiegético el relato: “Cansado, salí del periódico después de la medianoche” (50). A la parcialidad propia del narrador en primera persona, se suma que, en este relato, el narrador notifica su cansancio, por lo que su percepción puede verse alterada debido a la fatiga de los ojos —recordemos que trabaja en un periódico—, física en general, mental e incluso anímica. Esto abonaría para que se presente la hesitación sobre lo que se narra, ya que “la primera persona protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento” (Campra 148). Se halla también el indicio de la medianoche, que suele asociarse a eventos extraordinarios.

Las aseveraciones que advierte Campra se aprecian en el texto y nos acercan a la definición de lo fantástico. Para ello es necesario recordar lo que asegura Tzvetan Todorov: esto es que el núcleo de lo fantástico se encuentra en nuestro mundo, en el que, sin diablos ni sálfides ni vampiros, suceden fenómenos que no pueden explicarse por las leyes de la naturaleza. A saber, las realidades en cada lado

de los umbrales y la irrupción del elemento de un mundo en otro, como se verá al final, pueden enfrentarse pensando que fue una ilusión de los sentidos o de la imaginación o que realmente sucedió en un mundo cuya “realidad está regida por leyes que desconocemos” (Todorov 18-19). Esta incertidumbre se ve subrayada en el cuento de Muñoz tanto por el tipo de narrador al que se ha aludido, como por lo fantástico que señala Todorov. Veamos el siguiente pasaje:

era una taberna que no había visitado nunca, en una calle que no conocía, de un barrio que no frecuento. (Otras veces, mucho después, he tratado de encontrarla, en vano; quise volver a ver al hombre de los lacios cabellos caídos sobre los ojos, hacerle repetir su cuita, tocar su brazo yerto; pero la taberna no se ha vuelto a abrir para mí, y entonces creo que lo de esa noche ha sido un sueño o una alucinación de mi espíritu, que vagaba más lejos que mi cuerpo). (50)

El narrador personaje, en retrospectiva, asegura que entró a este lugar —cruzó un umbral—pero “no se ha vuelto a abrir para mí” y tampoco recuerda dónde está la calle. Sin embargo, no pone en duda lo que sucedió dentro de la taberna, ni la existencia del personaje con el que se encontró, ni la historia que le contó.

Cabe subrayar lo que explica Campra a propósito de la instancia narrativa:

la superposición de órdenes inconciliables vivida por un personaje y contada por él mismo o por otro significa un desfase en la definición de lo real; se plantea, pues, como un problema de percepción... Y es ahí donde se proyecta una duda sobre el efectivo acontecer de la transgresión. Dado que el universo del relato define la transgresión como imposible, ¿debe su realización atribuirse a una verdadera subversión del orden natural, o bien a la percepción distorsionada del personaje que es protagonista o testigo de ella? (146)

Además, Campra señala que en la literatura fantástica “todo está en la experiencia, y todo es presentado como verdad, pero las ver-

dades son discrepantes. Se pueden tener, así, diversas definiciones de la realidad: por parte del personaje (protagonista o testigo); por parte del narrador; por parte del destinatario” (146). Esto vuelve problemático el texto porque en este nivel se presentan versiones inconciliables. Hay un personaje narrador que cuenta la historia que alguien más le había contado anteriormente. Es decir, la última narración tiene al menos dos destinatarios: el primer personaje y el narrador. No obstante, cobra dimensión de sobrenatural hasta el final del cuento, cuando se cierra la historia marco por la irrupción de un elemento en el otro mundo. Aquí puede añadirse la modalización que abona a la incertidumbre gracias a construcciones como: “me sentí prisionero en la sombra que parece hablar de felonías” (49), “entonces creo que lo de esa noche ha sido un sueño o una alucinación” (50), “la mano que parecía pata de ave de presa echó el embozo hacia atrás” (52), “parecía contenta de aquella tremenda experiencia” (55), “había sujetado mal a la niña, quizá porque su pequeño cuerpo no permitiera el ajuste perfecto del escapulario, y ella había caído a tierra en una de las vueltas. ¡Ni siquiera sé si en la segunda o en la última! Quizá si hubiera dado una vuelta menos no hubiera ocurrido lo que sucedió” (56), “debo haber volado como una mariposa atraída por la flama, inconscientemente, locamente” (57). En cada una de estas oraciones se aprecia la duda, no hay una certeza ni de lo que cuenta el narrador ni de lo que refiere el segundo aviador.

En esta taberna pletórica de bullicio, el narrador presenta al otro personaje junto al que conforma la función protagónica, ya que se vuelve a su vez narrador y su historia ocupa la mitad de la extensión de “Looping the loop”. La prosopografía de este hombre, el piloto Armando Centeno, lo muestra como alguien de un mundo distinto del que proviene el primer personaje narrador, es decir, allende el umbral habita un ser como este que de forma fantasmagórica se le acerca y pide que le invite un ponche:

Hacia mi vaso se fue acercando, sin llegar a tomarlo, una mano flaca y arrugada, de largas uñas corvas, que hacía recordar la garra del águila; luego se ocultó rápidamente. Estaba a

mi lado, casi sobre mí, forzado a tocarme por la presión de los otros bebedores, un hombre extraño: al principio imposibilitado yo también para moverme con amplitud, sólo pude verle la cara, una cara pálida y seca, imberbe; cuando se movía, lacios mechones de su cabellera parecían metérsele a los ojos, apagados y profundos. Luego, la mano reapareció para caer sobre mi hombro, no con violencia, sino con cansancio. (50-51)

Este personaje emerge y se esconde entre las penumbras del antro. Cuando puede verlo detenidamente, el narrador lo describe de la siguiente manera:

La garra disipó el matorral de los cabellos, y los ojos parecieron avanzar de su cubil sombrío . . . Vi que ésta se prolongaba hacia abajo en su cuerpo largo y flaco, huesudo y contraído bajo una pelerina militar, vieja y sucia. La mano que parecía pata de ave de presa echó el embozo hacia atrás, y vi el otro brazo, increíblemente flaco, doblado en ángulo; la mano móvil, penetraba a medias y se sostenía entre pantalón y camisa. (51-52)

A lo anterior, agrega: “Sus ojos, fijos en mí, tenían la mansedumbre de un perro castigado” (56). El propio Centeno señala que “con los brazos, entonces fuertes, mantuve el aeroplano perfectamente horizontal” (55), en un claro contraste con el tiempo actual del primer personaje narrador. Estas características son resaltadas por el primer narrador porque lo inquietan, le producen el efecto *unheimlich*, de lo contrario no se habría detenido en ellas. El narrador animaliza al piloto al señalar que era similar a un perro castigado y que su mano parecía garra de águila o de ave de presa, como si hubiera salido de un cubil. El personaje animalizado, grotesco, habita en un mundo distinto del que proviene el narrador. El escenario está preparado para lo fantástico.

Luego de la historia marco, Centeno comienza a contar la suya, en que formó parte de los primeros pilotos; también da cuenta so-

bre su familia. Al ser un aviador temerario, se le advierte como premonición de la desgracia: “‘Un día te vas a arrepentir de hacer tantas cosas’, me decía mi mujer” (53). Padece, entonces, un castigo por desobedecer la advertencia, como de alguna forma sufre también una sanción el personaje de “Un fenómeno inexplicable” al ir más allá de lo que hacían los *yoghis*, quienes se provocaban el auto-sonambulismo. El personaje de Lugones logra el desdoblamiento, sin embargo, no puede controlarlo y su sombra adquiere autonomía, es decir, recibe una cierta condena por la irreverencia, aunque sin haber recibido advertencia alguna (57).

Segundo umbral: taberna-gabinete

Si el primer umbral está representado por una calle desconocida y la puerta de la taberna, el segundo es todavía más sutil. El primer personaje se dirige a Centeno: “Espere un momento: vamos a sentarnos. Parece que su historia es muy larga” (52). Ambos cruzan el espacio donde la temporalidad tiene otro comportamiento. Necesitan de un espacio donde el tiempo no transcurra de forma normal, en todo caso lo hace de manera a-normal, lo cual, siguiendo a Ana María Barrenechea, nos sitúa en un momento fantástico: “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (61). El narrador señala que el espacio “más lejano nos dio albergue y ahí, a donde apenas llegaban los lamentos de los saxofones que envolvían los lamentos del hombre” (52). Entonces el piloto retoma su relato. Parece que hubieran descendido al tercer recinto del séptimo círculo del infierno de Dante, lejos del Aqueronte donde se escuchaban llanto y sufrimiento, distanciados también de los lujuriosos y los glotones. Ahora estarían en un lugar de arena, desértico, donde se castigaba a los violentos contra Dios, contra la naturaleza y contra el arte (Canto XIV). Después retomaremos esta idea al hablar del judío errante.

Esta frontera que supone el apartamiento en un gabinete dentro de la taberna, por un lado, otorga el protagonismo de la historia a

Centeno y su relato; por otro, muestra el contraste entre el ruido, la música, hombres y mujeres bailando, el mostrador colmado de bebedores y este espacio más reducido donde prima el silencio. Los pocos sujetos en el camino rumbo al umbral están dormidos, las bebidas se enfrían. Se trata, otra vez, de mundos distintos.

Ya vimos cómo es presentado Centeno desde la mirada del narrador, ahora veamos la descripción que hace el piloto de su hija:

Tenía una hijita de cuatro años, linda, de grandes bucles rubios, dulces ojos azules, manecitas suaves . . . mi hijita, linda, con un trajecito azul sobre el que caían sus largos rizos de oro . . . sus ojos me sonrieron y su boquita me mandó una caricia . . . era mi hijita que me miraba con ojos húmedos. (53-54)

En estos ejemplos puede verse con claridad que el segundo narrador personaje hace una prosopografía contrastante con la condición de su deixis narrativa: un personaje deformado, animalizado, en un tiempo-espacio encapsulado en otro y que se ha conectado con el mundo de lo real de manera incierta. Por esa razón resulta sintomático, en este caso, que utilice la sinestesia como recurso para ser alcanzado por esa evocación, como un anhelo por materializar lo perdido mediante lo que se narra.

En este mundo trastocado es posible encontrar un apunte del primer narrador, como el siguiente.

Centeno dijo una vez más su cuita, repetida sin duda cien veces ante otros que no la han transmitido hasta ahora. Era un relato perfeccionado cada vez, retocado, adornado, como el cuadro de un pintor que se retrata en el infierno y goza con la expresión de su cara en el suplicio. (52-53)

A la duda generada por el tipo de narrador, debemos añadir lo que advierte Campra acerca del uso metafórico del lenguaje, que muchas veces debe leerse de forma literal (161-62). En este caso, la hipérbolo podría referir la exageración del narrador acerca de la historia del piloto, pero si seguimos a Campra estaríamos ante alguien que está condenado a contar su historia, que al menos ha compartido

un centenar de ocasiones, y que vive un infierno; lo que reforzaría la idea del *loop* en el título, que traducido sería la “repetición”, además de referirse a la vuelta o al giro.

Centeno cuenta que luego de haber regresado triunfante de la guerra, el escuadrón de aviadores se dedicaba a hacer piruetas aéreas para complacer al público que los esperaba con júbilo. Entre este se encontraban su esposa y su hija. Explica a su interlocutor algunas de las suertes de sus compañeros, que observó mientras permanecía en tierra, hasta que decidió volar y llevar a su hija para que lo acompañara. Menciona la diligencia que tuvo para asegurarla:

El aparato tenía dos asientos, estando adelante el mío. Atrás coloqué a la niña, sujetándola con las cintas del escapulario, como llamamos a ese arnés que nos afirma al asiento. Y volamos. Nunca antes había puesto yo tal cuidado: nos desprendimos del suelo con una suavidad de pájaro... y las vueltas eran tan largas, tan cuidadosas, que parecía que nos deslizábamos sobre una capa de hielo. (54-55)

Parece que todo iba bien en ese vuelo: Centeno había tomado todas las precauciones, volaba tranquilo y la hija se divertía. Sin embargo, antes del incidente fatal empieza a desplazarse más rápido y a hacer piruetas; entonces intenta el *looping the loop*. Después hay un cambio en la narración que permite hacer algunas interpretaciones:

Pues bien, quise hacer esa suerte. *Sin reflexionar*, moví las palancas... Dos segundos... tres... cuatro... Volví la cara: la niña estaba roja, con una intensa agitación desbordándosele por los ojos; parecía contenta de aquella tremenda experiencia. Sus manecitas, saliendo sobre la borda también, aplaudían. *Sentí fiebre: esa fiebre del “looping”*. Cuando se da una vuelta y se siente de nuevo la tierra bajo el avión, apresa al piloto *el deseo incontenible* de seguir girando sobre sí mismo. Y *más seguro que nunca, poderoso, genial*, seguí realizando vueltas y vueltas. No recuerdo cuantas fueron y así no puedo precisar el momento del suceso. (55-56; énfasis mío)

En las frases destacadas de la cita anterior, puede verse un estado psicológico alterado que se apoya en el siguiente pasaje: “había caído a tierra en una de las vueltas. ¡Ni siquiera sé si en la segunda o en la última!” (56). De acuerdo con la psicología, estaríamos ante alguien en un momento de manía.⁷ Además, K. Jaspers agrega que, en la manía, el enfermo tiene una percepción optimista desbordada, tanto de sí mismo como de su entorno (cit. en Galimberti).⁸

Nos encontramos, entonces, ante un personaje que sufre de manía según lo que cuenta y, por esa misma razón, pierde las dimensiones de lo que estaba realizando. Si al principio tiene sumo cuidado, luego de la alteración que sufre por estar volando con su hija y por el *looping*, entra en un estado eufórico que le provoca un desfase de la realidad. Después parece que ese estado pasa, cuando el hombre observa que su hija ya no está en el asiento en que la había colocado. Esto representa una crisis accidental,⁹ debido a la pérdida de un ser amado. Después sufre de un estado de depresión, de acuerdo con las definiciones de la psicología.¹⁰ Con mayor precisión, el tipo de depresión que afecta a Centeno se ubica en los trastornos de la afectividad, ya que sufre de sentimientos de indig-

⁷ “Condición psicológica caracterizada por gran euforia, desinhibición, confianza ilimitada en uno mismo, fuga dispersora de iniciativas e ideas que invaden más allá de cualquier contexto biográfico, y a las que el sujeto se somete en forma completamente acrítica” (Galimberti).

⁸ “La masa de las asociaciones que encuentra a su disposición [el enfermo] y que se presentan espontáneamente sin que las busque lo vuelven agudo y brillante, pero al mismo tiempo superficial y confuso. Sus capacidades le parecen superiores. En su constante optimismo las cosas, el mundo, el futuro, le aparecen al enfermo color de rosa. Todo es espléndido, todo irradia la máxima felicidad posible. Sus representaciones y sus pensamientos son comprensibles desde este punto de vista. No es accesible en absoluto a las otras representaciones mentales” (Jaspers cit. en Galimberti).

⁹ Galimberti llama crisis “A todas las situaciones de la vida cuya imprevista irrupción puede amenazar el equilibrio psicológico que alcanzó el individuo”.

¹⁰ “La depresión, o melancolía, es una alteración del tono del humor hacia formas de tristeza profunda, con reducción de la autoestima y necesidad de autocastigo” (Galimberti).

nidad y autodesprecio, acompañados de profunda tristeza y pérdida de interés por la vida como parte de la fatalidad.¹¹

El piloto manifiesta su depresión con diferentes expresiones, además de lo que ya había notado el primer narrador al momento de presentarlo. Así, cuando Centeno habla de sus compañeros comenta que: “todos han muerto. Si leyera usted la lista de los de aquella época, vería que todos han muerto menos yo. ¡Más valiera!” (52). Hay una profunda congoja que lo atormenta. Más adelante da cuenta de dónde murió cada uno y termina el recuento: “Y yo...” (52), es decir, muestra el sufrimiento por seguir vivo. Una de las interpretaciones que pueden ayudar a entender mejor la situación del personaje es la de Ludwig Binswanger, quien desde la psiquiatría fenomenológica asegura que la depresión produce una desestructuración de la temporalidad, que impide al afectado situarse temporalmente porque el pasado deja de serlo, el presente se vuelve imposible y el futuro irrealizable. Asimismo, los depresivos suelen emplear el lenguaje de los melancólicos de “si”, “si no”, “si hubiera”, “si no hubiera”.¹²

¹¹ “*Trastornos de la afectividad* con sentimientos caracterizados por una profunda tristeza, monótona y sombría, que se resiste a los requerimientos externos. A esto se agrega una progresiva pérdida de interés por la vida, con frecuencia acompañada por un sentimiento de culpa vivida, no con miras a una expiación y una salvación, sino con una fatalidad inevitable. De aquí la autoacusación continua a la que somete el depresivo, siempre invadido por sentimientos de indignidad y autodesprecio” (Galimberti).

¹² “*La psiquiatría fenomenológica*, con L. Binswanger, interpreta la depresión como una desestructuración de la temporalidad que, como vimos, ya mencionó Jaspers. Por efecto de esta desestructuración el pasado no es pasado, y por lo tanto no le permite al presente efectuarse y al futuro realizarse. La pérdida de un amor, de una carrera o de dinero, de la que se lamentan los deprimidos, son sólo símbolos de una pérdida mucho más vasta que es la del presente y la del futuro, porque las dimensiones del pasado se dilataron más allá de cualquier medida aceptable. ‘El lenguaje de los melancólicos —escribe Binswanger— hecho de «si», y «si no», «si hubiera», «si no hubiera», revela que el mundo en el cual se proyecta el melancólico es un mundo de posibilidades vacías, porque el pasado al cual le entregó su libertad ya no contiene ninguna” (Galimberti).

Puede entenderse que, debido a la grave pérdida de la hija, Centeno vive en una temporalidad desestructurada. Por esa razón, ambos personajes debían cruzar el umbral, porque el tiempo en ese espacio cercado, dentro de la misma taberna, es diferente al de esta y, por supuesto, al de la calle. El piloto se expresa así, luego de darse cuenta de la caída de la niña: “Quizá si hubiera dado una vuelta menos no hubiera ocurrido lo que sucedió” (56). Por eso se presenta vacío, atrapado en una intemporalidad punitiva; se trata de la idea del eterno retorno, a la que vuelven a menudo tanto Nietzsche como Borges en sus textos. Así lo expresa el segundo personaje narrador: “Salvaron la vida de este cuerpo indigno, sólo que no volverá a volar nunca; este brazo derecho quedó inútil, roto, sin músculos, yerto, inmóvil como si fuera de palo! No sé porqué no me lo cortaron y lo echaron de comida a los perros!” (57). Aquí está el pesar de lo sucedido, además del tremendo castigo de que siendo piloto no podrá volver a tripular un aeroplano. Él se ve a sí mismo con desprecio. Puede ser ilustrativa la interpretación semiológica que explica la depresión delirante de acuerdo con el sentimiento de una culpa que no puede expiarse, de una ruina irreparable. Este tipo de sufrimiento se asocia con el síndrome de Cotard, en que el paciente asume que debe vivir eternamente para pagar por sus culpas.¹³

Podemos entender mejor por qué se ha situado la narración en este espacio atemporal o de una temporalidad irregular, atípica, además de lo que se ha señalado. Aún más, veamos otro ejemplo en que se asume la culpabilidad y su expiación. Centeno narra:

Pude estrellarme cien veces, pero el destino quiso para mí un castigo mayor: la vi. O más bien dicho, vi una mancha

¹³ “*Depresión delirante*. Está animada por ideas de culpa inexpiable, de ruina irreparable, de negación corporal, de posesión y semejantes. En este ámbito se encuentra el síndrome de Cotard, en el cual el paciente está convencido de que debe vivir eternamente para poder expiar en parte sus culpas, o bien de cargar una culpa tan grande como para invadir el universo, o de estar privado de alguno de sus órganos o del interior de su cuerpo” (Galimberti).

azul, su vestido, sobre la tierra impávida. ¿Qué hice con mi aparato? No lo sé yo mismo. Debo haber volado como una mariposa atraída por la flama, inconscientemente, locamente. Puse mi avión vertical hacia el sol: quería penetrar en el cielo, herir al cielo en venganza de una desdicha de la que yo solo tuve la culpa. Caí. El aeroplano quedó tan desgarrado como mi corazón. (57)

El piloto reconoce su culpabilidad, además de que intentó vengarse del cielo, de la divinidad o el destino y se sabe condenado, como le había advertido su esposa. Entonces, la osadía de su irreverencia lo condena a sufrir de manera perenne como al judío errante.¹⁴ Un cuento que se relaciona con esta temática y con el relato de Muñoz es “El grimorio” de Enrique Anderson Imbert, en que el narrador homodiegético encuentra un libro cuya escritura se presenta desordenada y que se organiza conforme se va leyendo.¹⁵

¹⁴ “Sabido es que segun (sic) la leyenda, el Judío (sic) errante era un pobre zapatero de Jerusalem. Jesucristo con la cruz á cuestras, pasó por delante de su casa cuando caminaba al calvario, y le suplicó le dejase descansar un instante en el asiento de piedra que estaba cerca de la puerta. Anda... anda... le dijo duramente el judío rechazándolo. Tú eres quien andarás hasta el fin de los siglos, contestó el Salvador en tono triste y severo” (Sue 176, nota 1). Ricardo Elizondo mezcla las tradiciones culta y oral para referir una anécdota en un ensayo en que cuenta: “Un día, un pordiosero con un costal tocó a la casa, le pregunté que si él era el Judío Errante y me contestó que sí, entonces lo corrí con todas las palabras que mi hermana me había enseñado. Me castigaron por maldiciente y grosero, nadie comprendió que lo hice porque era un hombre que había sido muy malo con sus padres” (5).

¹⁵ Así inicia el texto hallado: “Lector, compañero de viaje ¿hasta dónde me acompañarás? Cuanto más te esfuerces en leerme más comprenderás la Historia, la mía y también la tuya. Pero no llegarás muy lejos. Aunque leyeras y leyeras, te morirías antes de terminar este libro. Es bueno que lo sepas: aquí tienes el cuento de nunca acabar. Es mi vida. Soy Joseph Cartaphilus, Battudeus, Juan d’Espera en Dios, Ahasuerus, Sieur de Montague, Israel Jobson, Hareach... ¿No te dicen nada estos nombres? Muchos otros me han dado. Acaso éste te diga más: soy el Judío Errante” (Anderson 211).

Estamos ante personajes condenados a vivir de manera sempiterna para pagar el atrevimiento de sus acciones que transgredieron distintos órdenes: naturales, divinos, religiosos. Por esa razón, deben cumplir la pena de traspasar los límites. Se trata de afrentas a órdenes superiores, tanto por parte del juicio errante, como del lector del texto de Anderson Imbert. Así, en “Looping the loop”, el piloto es sancionado por esta causa y no tanto por la muerte accidental de su hija. A estos tres hombres les sucede como a los condenados en el infierno de *La divina comedia*: “Yacían unos en tierra boca arriba, otros sentados y enteramente encogidos, y otros estaban andando sin parar” (69-70). Por lo tanto, el juicio errante no puede dejar de vagar, como señala también el narrador de “Looping the loop” al inicio del cuento. El lector deberá leer perennemente y Centeno contar su historia por la eternidad.

Luego de la exposición del estado psicológico de Centeno, no podemos más que estar en desacuerdo con lo que asegura Luis Leal cuando escribe sobre Muñoz:

El punto débil de sus cuentos lo encontramos en la caracterización de los personajes, siempre vistos objetivamente, retratados desde afuera, sin ahondar en su psicología. En la técnica, las de Muñoz son narraciones sencillas, sin complicaciones cronológicas; predomina, casi siempre, lo anecdótico. (337)

Como se ve en el análisis presentado, no solo la configuración psicológica es detallada, sino que el narrador, en este caso los narradores, emplean prolepsis y analepsis que confieren cierta complejidad al relato. Sin embargo, si por “ahondar en su psicología” se refiere a que no hay una introspección de parte de los narradores, estoy de acuerdo con Leal: no encontraremos este recurso en este cuento de Muñoz. Caso aparte sería la novela *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941).

Tercer umbral: taberna-calle

El último umbral se ubica entre la taberna y la calle: “Se fueron, atravesando en línea recta la masa de bailadores. / Cuando yo tras-

puse la puerta ellos habían desaparecido” (57). Aquí se refiere al piloto y a su esposa. Esta frontera es más visible en tanto que es nombrada. Se trata de una puerta que sirve para entrar o salir, en este caso de un mundo a otro. Por un lado, cabe recordar la idea del descenso al infierno y de cómo los personajes salen del gabinete, es decir, del espacio cercado para pasar por donde bailaban, bebían y comían y, finalmente, salir. De alguna forma ascienden para abandonar el círculo de castigo. Por otro lado, al atravesar el umbral desaparecen, como dice el narrador, lo que generaría el efecto *unheimlich*, el desasosiego, lo ominoso que resulta perder un par de personas instantes después de cruzar una puerta.

El regreso a la calle pareciera sugerir que el cuento es circular, unido a la imagen de la luna que observa el primer narrador, quien comenta: “Vi su angosta línea brillante girar en la circunferencia oscura” (58). Sin embargo, la circularidad del cuento es solo aparente, ya que el hablante ha quedado afectado por la experiencia de haber cruzado estos umbrales.

Luego de que Centeno hubo terminado su narración, el primer narrador retoma la palabra y advierte la llegada de la esposa del piloto: “Una voz de mujer se acercó con pasos de seda. Ahí estaba, angustiada y beatífica, la madre” (57). Aquí pueden verse figuras como la sinestesia, la prosopopeya y la sinécdoque. De esa forma, el narrador, además de economizar el lenguaje, da una presencia poderosa a partir de algo inmaterial: la voz que, si tomamos en cuenta la velocidad del sonido, podemos decir que se aproxima de forma súbita. De pronto la mujer está detrás de Centeno: podría pensarse que casi bíblicamente la voz crea, materializa a la esposa, como si tuviera vida propia, y a partir de ella lo demás cobra existencia.

Al cruzar el umbral, el primer narrador de nuevo está ante una calle solitaria. Sin embargo, ha pasado el tiempo porque al inicio solo se veía el halo de la luna sobre una montaña (49), pero al final ya puede apreciarse que se encuentra en cuarto menguante (58). Asimismo, el espacio-tiempo está condicionado por una actividad atmosférica que no estaba presente al inicio: “Rápidas nubes negras iban dejando presagios de tormenta. Volaba un viento sin olores —viento sin dueño y sin patria— en un jadear continuo y helado

que estremecía hasta las mismas estrellas remotas” (57-58). Es importante este pasaje porque, de acuerdo con Agustín Redondo, el fenómeno es semejante al conocido como *estantigua* en el mundo hispánico. Algunas veces se le llama *cacería salvaje* o *mesnie bellequin*. Es un fenómeno climático caracterizado por truenos y relámpagos sin lluvia. Según las creencias tradicionales, se trata de un grupo espectral que hace un recorrido por el lugar en que se escuchan estos ruidos fuertes y se observan las nubes oscuras, o bien de un equipo de cazadores fantasmagórico que persigue a una presa. Representan un riesgo para el alma porque podrían llevársela al otro mundo (Redondo 101-119). Quizá están ahí por este personaje o por la pareja que abandonó la taberna previamente.

Puede entenderse, por consiguiente, que el personaje al atravesar este espacio liminar ingresa a un lugar diferente al del inicio. Es un lugar amenazado por la *estantigua*, además de que observa en el cielo una sonrisa burlona que asocio con la del gato de Cheshire en *Alicia en el País de las Maravillas*.¹⁶ Hay que recordar que la revelación que le hace el gato a Alicia es que todos los que están en ese lugar están locos, es decir, ella también; así como podría pensarse del narrador que ve esa marca en el cielo y remata señalando que la luna “¡Hacía el looping the loop!” (58). Asimismo, se presenta la irrupción del mundo narrado por el piloto, que transgrede el mundo exterior y se proyecta en la luna. El primer personaje narrador entra en otro mundo al atravesar dos umbrales. Cuando hace el recorrido de regreso, ya han salido los dos personajes con los que se había encontrado, Centeno y su esposa. No obstante, no se sabe si se introducen en su mundo porque desaparecen. A saber, lo que sí transgrede el orden natural es la pirueta del aeroplano, enmarcada en un objeto inanimado, la luna.¹⁷

¹⁶ “—De acuerdo—le dijo el Gato; y, en esta ocasión, desapareció muy lentamente, empezando por el extremo de la cola, y acabando por la sonrisa de su boca, que permaneció flotando en el aire después de haber desaparecido el resto del cuerpo” (Carroll 167).

¹⁷ Campra identifica lo animado/inanimado como uno de los ejes para el aná-

Conclusión

En este cuento pudo verse que una lectura desde el umbral como recurso de lo fantástico arroja luz para leer “Looping the loop” desde una perspectiva distinta a como se había hecho desde la literatura de la Revolución mexicana. De esa manera, puede apreciarse mejor la riqueza del texto y la proyección que adquiere al trascender el tema de la guerra y llevarlo a los límites de lo humano, que pueden llegar a ser más traumáticos que la experiencia bélica.

Estas fronteras de mundos inconciliables se vieron reforzadas por otros recursos, como la utilización de personajes narradores para crear la vacilación de lo fantástico. A su vez, pudo apreciarse la caracterización de espacios y personajes por medio de adjetivos precisos, así como los contrastes entre cada mundo y cada mirada. Como pendiente queda a los críticos y estudiosos literarios revisar de nuevo los textos que en algún momento se encasillaron en algún género o en alguna corriente para aquilatar su riqueza y reconfigurar tanto nuestra historia literaria como el canon de la literatura mexicana.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge. “La literatura infinita: Los cuentos de Rafael F. Muñoz”. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Era, 2011, pp. 149-166.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Traducido por Cayetano Rosell, Cumbre, 1978.
- Anderson Imbert, Enrique. “El grimorio”. *Páginas de Enrique Anderson Imbert seleccionadas por el autor*, Celtia, 1985, pp. 207-27.

lisis isotópico de lo fantástico. Los otros ejes están compuestos por lo concreto/ abstracto y las categorías de enunciación, entre las que se encuentran la identidad del sujeto, el tiempo, el espacio (143).

- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. Sardiñas, pp. 71-80.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. Sardiñas, pp. 135-65.
- Carballo, Emmanuel. “El cuento mexicano del siglo XX”. Pavón, pp. 191-326.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el País de la Maravillas. A Través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*. Editado por Manuel Garrido, traducido por Ramón Buckley, Cátedra, 1997.
- Castro, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminal”. Sardiñas, pp. 255-77.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Traducido por Juan Díaz de Atauri, Visor, 1996.
- Cluff, Russell M. “Rafael F. Muñoz y los kamikazes de la Revolución Mexicana”. *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Brigham Young University, 2003, pp. 3-16.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. “La muerte por todos tan temida”. *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I, no. 26, 30 octubre 1982, p. 5.
- Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuert, 1998.
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de psicología*. Traducido por María Emilia G. de Quevedo, Siglo XXI, 2009.
- Garrido, Felipe. “Forjador de leyendas”. *Rafael F. Muñoz, Relatos de la Revolución. Cuentos completos*, Grijalbo, 1985, pp. i-iii.
- Leal, Luis. “El cuento de la Revolución Mexicana”. *La Revolución y las letras: 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, editado por Edmundo Valadés y Luis Leal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960, pp. 99-103.
- . “La revolución mexicana y el cuento”. Pavón, pp. 327-63.
- Lugones, Leopoldo. “Un fenómeno inexplicable”. *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano, 1906, pp. 47-62.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX (1910-1949)*. Conaculta, 1990.

- Monsiváis, Carlos. “El cuento en México (1934-1984)”. Pavón, pp. 429-51.
- Muñoz, Rafael F. “Looping the loop”. *Si me han de matar mañana...* Botas, s.f., pp. 47-58.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Pavón, Alfredo, editor. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Tomo I, Universidad Veracruzana, 2013.
- Redondo, Agustín. “Las tradiciones hispánicas de la ‘Estantigua’ (‘Cacería salvaje’ o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el Quijote”. *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, 1997, pp. 101-19.
- Reyes Navares, Salvador. Prólogo. *20 Cuentos de la Revolución*, Factoría, 2000, pp. ix-xxxii.
- Sardiñas, José Miguel, editor. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Casa de las Américas, 2007.
- Suárez Argüello, Roberto y Marco Antonio Pulido. Prólogo. *¡Vámonos con Pancho Villa! Se llevaron el cañón para Bachimba. ¿Historia, novela?: relato de la expedición punitiva*, de Rafael F. Muñoz, Promexa, 1979, pp. ix-xxix.
- Sue, Eugenio. *El judío errante*. Traducido por Mariano Urrabieta. Imprenta de José Gaspar, 1845.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy, Premia, 1981.

Árboles petrificados, de Amparo Dávila: un ciclo cuentístico en torno a la libertad¹

Árboles petrificados by Amparo Dávila: a short-story
cycle on freedom

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS FERNÁNDEZ

ORCID: 0000-0001-7975-1824

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México
miguel.sardinas@uaslp.mx

Resumen:

El libro de cuentos *Árboles petrificados* (1977), de la narradora mexicana Amparo Dávila (Zacatecas, 1928), parece ser un ciclo cuentístico. Uno de los rasgos que sostienen esa hipótesis es la relación que la mayoría de los protagonistas de sus cuentos establecen con el pasado: esos protagonistas ven el pasado como un refugio ante un presente intolerable. Este artículo tiene como objetivo verificar el carácter de ciclo cuentístico de ese libro y determinar si el pasado finalmente funciona como el refugio que los protagonistas buscan. Para cumplirlo, se basa en las teorías de los ciclos cuentísticos y en la clasificación funcional de los protagonistas de Vladímir Propp (héroes buscadores y héroes víctimas) y de Claude Bremond (roles de agente y paciente). Como resultado del análisis de las categorías de espacio, tiempo, narrador y personajes, concluye que el libro

¹ Este trabajo se realizó con financiamiento del PRODEP (México) bajo la modalidad de “Apoyo a la Incorporación de Nuevos PTC”, convenio DSA/103.5/15/6988.

puede considerarse un ciclo cuentístico y que uno de sus rasgos más relevantes es el género de los protagonistas (son mujeres en su mayoría) y su rol de víctimas o pacientes, que se traduce en un conjunto de personajes mujeres sometidas a situaciones asfixiantes de las cuales tratan de huir hacia el pasado, el cual se convierte en una prisión simbólica. La conclusión muestra la marcada sensibilidad de la autora por la situación de personajes mujeres de diferentes sectores sociales, a pesar de su rechazo explícito a ser considerada una escritora feminista.

Palabras clave:

cuento mexicano, Amparo Dávila, ciclos cuentísticos, personajes femeninos, sensibilidad feminista.

Abstract:

Árboles petrificados (1977), a short story collection by Amparo Dávila (Zacatecas, Mexico, 1928), could be considered a short story cycle. One of the features which support this hypothesis is based on the relation established by most of the protagonists, within the book, with their past. These characters think of their past as a refuge, when confronted with an intolerable present. The main purposes of this article are, firstly, to verify if this book is a short story cycle and, secondly, to determine if the past finally functions as the refuge the characters look for. To fulfill these objectives, the theoretical framework combines short story cycle theories with the functional classification of heroes of both Vladimir Propp (seeker-heroes and victim-heroes) and Claude Bremond (agent and patient roles). As a result of the analysis of setting time, narrator and characters in all the short stories of *Árboles petrificados* (twelve in total), the article concludes that the book works as a cycle and, that one of its most relevant characteristics is the gender and the role of its heroes: most of them are female and, they are victims looking for refuge in their past, which finally becomes a symbolic prison. This conclusion shows Dávila's emphatic empathy to women characters of different social levels, despite her explicit refuse to be considered a feminist woman writer.

Key words:

Mexican short story, Amparo Dávila, short-story cycles, women characters, feminist sensitivity.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.306>

Recibido: 06 de agosto de 2019

Aceptado: 19 de febrero de 2020

Árboles petrificados (1977), como los dos libros no misceláneos que le precedieron (*Tiempo destrozado*, 1959 y *Música concreta*, 1961) de la narradora y poeta Amparo Dávila (*Zacatecas*, 1928), parece atravesado por varias líneas de afinidad temática, temporal, espacial y actorial que permiten recorrerlo en distintas direcciones. De hecho, esta perspectiva fue la privilegiada por la recepción inicial de este libro, como puede verse en una de sus reseñas (“la mayoría cae en el dominio del cuento psicológico”, “exploran el entorno universal de la mente humana”, Reeve 161),² aunque no es la que hasta el momento ha prevalecido,³ evidentemente por el desplazamiento de los intereses de la teoría y la crítica literarias, operado

² Soy responsable de la traducción de las citas, si no se indica otra cosa.

³ La mayor parte de los estudios se centra, o bien en el libro *Tiempo destrozado*, o bien en cuentos tomados de cualquier libro, teniendo en cuenta intereses temáticos o tipos de personajes. Entre los que incluyen cuentos de *Árboles petrificados*, pueden mencionarse los estudios de Pita (sobre “El último verano” y “El pabellón del descanso”, desde una perspectiva feminista no especificada), Frouman-Smith (sobre “Detrás de la reja” y “El último verano”, además de “El huésped”, también con marco teórico feminista, en su caso de Gilbert y Gubar), Rivero Romero (sobre “Griselda”), Herrera (sobre “Óscar”), Ortiz Sánchez (colección de artículos independientes, de los cuales el tercero trata sobre “Detrás de la reja”, entre otros cuentos), Gutiérrez Piña (sobre “El último verano”) y Luna Chávez junto a Díaz Arciniega (sobre “Detrás de la reja” y “Óscar”, entre otros cuentos, y su relación con lo siniestro —concepto que no definen— y el sufrimiento). Para una revisión más amplia de la bibliografía crítica sobre Dávila publicada hasta 2016, véase Álvarez Rivera (27-37).

entre las décadas de 1980 y 1990, hacia cuestiones antropológicas, sociológicas, de género o de recuperación del sujeto autoral. No obstante, esta obra parece ser un conjunto con unidad, como lo han señalado algunos críticos, —Lorenzo y Salazar (“La narrativa” 61-63) mencionan los rasgos góticos, en tanto que Mata (17) afirma que “Árboles petrificados es el libro más sólidamente construido” de los tres publicados hasta 1977— y puede que también con una organización interna específica. Destacar esa posible característica puede ser pertinente en la medida en que se trata de un ángulo escasamente explorado.

En este caso, el rasgo de afinidad que interesa señalar es la relación que los protagonistas establecen con el tiempo, como dimensión que marca enfáticamente sus vidas: en casi todos los relatos puede observarse una vuelta hacia el pasado, ante un presente insatisfactorio o intolerable. A partir de tal premisa, puede formularse la pregunta que articula esta investigación: ¿es el pasado un refugio a donde los personajes pueden huir de su presente o es un espacio de opresión para ellos? Este artículo tiene, pues, como objetivos generales indagar si *Árboles petrificados* constituye una unidad —no una miscelánea— y determinar el valor de la dimensión temporal en los conflictos de sus protagonistas. Para cumplir con esos propósitos, este estudio se apoyará en las teorías de los short story cycles o ciclos cuentísticos, según su denominación más general, y en las clasificaciones funcionales de los personajes de Vladímir Propp (héroes buscadores y héroes víctimas) y de Claude Bremond (roles de agente y paciente). Estas clasificaciones son de larga data, como puede deducirse de las fechas originales de las obras que las propusieron, pero tienen las ventajas de permitir determinar cuándo un personaje es víctima o agresor sobre una base objetiva (mucho más que su caracterización o a veces solo su sexo) y de poder aplicarse con facilidad a un género fuertemente marcado por las acciones, como el cuento, aun cuando se trate de cuentos de autor y no populares, folclóricos o tradicionales. Sus denominaciones son suficientemente descriptivas como para que no sea necesario recurrir a otras más recientes, pero más abstractas y neutras, y basadas en ellas, como la de sujeto de Greimas.

La metodología que se pondrá en práctica consistirá en examinar componentes del universo de la ficción como el espacio, los tiempos, algunos rasgos de la voz narrativa y los personajes, a fin de detectar posibles afinidades y de descubrir tendencias. Una vez efectuado esto, se pasará a interpretar los valores predominantes, en el nivel del libro, como signo que integra a los cuentos y genera sentidos que son más que la mera suma de sus partes.

Un ciclo cuentístico inicialmente se entendió como “un libro de cuentos unidos de tal forma unos con otros por su autor que la experiencia sucesiva del lector en varios niveles del patrón del conjunto modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes componentes” (Ingram 19). Si bien esa definición, dada en 1971, descansa en la experiencia del lector —sobre todo de un lector que no precisa—, la de Susan G. Mann, de 1989, acentúa un rasgo propio de los textos que la lectura de varios ciclos confirma: “los cuentos son autosuficientes e interdependientes” (15). No obstante, tanto Ingram (19) como Mann (xi) advierten que en unos libros la independencia de los cuentos puede dominar sobre la unidad del todo, en tanto que en otros puede ocurrir lo contrario, además de darse otras variantes: “Si pintáramos el panorama de los ciclos cuentísticos como un espectro, el límite de un extremo del espectro sería la ‘mera’ colección de cuentos inconexos, mientras que el límite del otro extremo sería la novela” (Ingram 14); observación con la que en lo esencial coincide J. Gerald Kennedy luego de valorar una serie de ejemplos en los que se muestran “varios grados de aparente organización y cohesión” (viii).

Margaret Dunn y Ann Morris, optando por una etiqueta diferente —novela compuesta—, que enfatiza la unidad frente a la fragmentación, proponen la siguiente definición: “La novela compuesta es una obra literaria compuesta de textos más breves que —aunque individualmente completos y autónomos— están interrelacionados en un todo coherente según uno o más principios organizadores” (2). Por su parte, Gabriela Mora, quien ha estudiado ciclos cuentísticos hispanoamericanos bajo una denominación —“serie o colección integrada” (114) — que considera más acertada que otras, confirma los rasgos básicos de una obra de esta índole al aseverar:

“Llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo ‘misceláneo’ en que dicha relación no existe” (113). Por su flexibilidad, es la definición que suscribimos, aunque tomemos elementos de otras.

En cuanto a los paradigmas o patrones, Ingram mencionó varios que dividió en “patrones estáticos de estructura externa”, tales como “un dispositivo de marco, o una indicación de divisiones por números de capítulos o títulos, o . . . un incremento en extensión a medida que la serie progresa (*Ein Hungerkünstler*) o una alternancia de cuentos y de ‘intercapítulos’ (*In Our Time*)”; y “patrones dinámicos de estructura interna”, que afectan “temas, leitmotifs, espacios, personajes y estructuras de cuentos individuales” (20-21). Dunn y Morris añaden o precisan elementos: “imágenes repetidas o racimos de imágenes; posiblemente algunos personajes recurrentes, incidentes compartidos y/o un espacio generalmente común; probablemente una o más temáticas comunes; quizá una voz narrativa sostenida y de soporte” (13). Como es evidente —por sus adverbios— que no hay muchas seguridades acerca de cuántos elementos se necesitan para caracterizar un libro de cuentos como una “composite novel”, ponen el dedo en un punto neurálgico al preguntarse: “¿Cuánto es suficiente? ¿Cuánto es poco?” (13). Toda vez que ambas estudiosas han apostado por la unidad, sus respuestas apuntan a esta de modo enfático, que cierra mucho el campo y puede limitar innecesariamente las posibilidades de exploración: en una “composite novel” suele haber un espacio, un protagonista único o colectivo, un patrón estructural o temático, o un interés de tipo metaficcional, generalmente más de uno de estos elementos, junto con los procedimientos mencionados arriba (Dunn y Morris 15-16). Pero, otros críticos admiten formas de organización menos restrictivas, y por ellas optamos. Mann, por ejemplo, enumera ciclos unificados por personajes, como “cuentos acerca de la maduración de un protagonista”; o por temas, como el del “aislamiento o fragmentación”; o por otros elementos, como el “arte en general” o “un espacio particular o comunidad” (8-14); Kennedy menciona “ideas, problemas o temas comunes”, introducciones, personajes

recurrentes (viii); James Nagel se limita a “elementos de continuidad en personajes, espacio, acción, imágenes o tema” (15); y Gabriela Mora, tras destacar “la diversidad de maneras de relacionar los cuentos” (114), admite tres grupos de colecciones integradas: las cíclicas, las de tipo secuencial y las de integración restringida, fragmentaria o parcial.

Un ciclo cuentístico

Veamos entonces algunos elementos que pueden mostrar el carácter de colección integrada de *Árboles petrificados*. El espacio, rasgo que con más facilidad permite identificar un ciclo cuentístico al ser “la continuidad más persistente en la forma” (Nagel 17) y estar presente en los rasgos mencionados por Ingram, Mann y Dunn-Morris, es México en ocho de los doce cuentos que integran la colección: “La rueda”, “La noche de las guitarras rotas”, “Garden party”, “Griselda”, “El último verano”, “Óscar”, “Estocolmo 3”, “El Pabellón del Descanso”; exactamente la Ciudad de México en cinco de ellos (“La rueda”, “La noche de las guitarras rotas”, “Griselda”, “Estocolmo 3”, “El Pabellón del Descanso”).⁴ No obstante, es preciso reconocer que, a diferencia de ciclos típicos y de conformación fuertemente espacial, indicada desde sus títulos y ratificada en varios textos, como *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson y *Dublinenses* de James Joyce, en el de Dávila la precisión espacial no es enfática y con frecuencia debe deducirse de alguna mención indirecta a un sitio con valor referencial o a conjuntos de sitios, que ayudan a especificar, como: la calle Hamburgo y la tienda Sanborns de la calle Niza, ubicables en la colonia Juárez de la Ciudad de México, en el cuento “La rueda” (21);⁵ la calle Estocolmo y la

⁴ Los restantes cuentos del libro son: “El patio cuadrado”, “La carta”, “El abrazo” y “Árboles petrificados”.

⁵ Puesto que todas las referencias a los cuentos de *Árboles petrificados* remiten a la misma edición de ese libro de Dávila, en adelante solo se indicará el número de

propia colonia Juárez, en “Estocolmo 3” (79) o una casa porfiriana y un Sanatorio Inglés, este último probablemente identificable con un hospital inglés de la colonia Anzures o de la Roma, también de la capital federal, en “El Pabellón del Descanso” (89). Aunque es cierto que estas menciones evidencian un cambio de tono respecto a libros anteriores (Gutiérrez 85), siguen siendo escurridizas la mayor parte de las veces,⁶ en consonancia con la tendencia a la interiorización propia de varios representantes de la Generación de 1950 (Valadés 481), en la que suele colocarse a Dávila (Cluff 566, 570; Vidal 624-625). Ello, por demás, es coherente con la poética explícita de la autora, quien a la pregunta de si fue intencional cierto rechazo a “lo mexicano” entre los escritores de su generación, respondió: “A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, pero del ser humano no limitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el amor, la locura” (Lorenzo y Salazar, “Entrevista” 121).

página, y se consignará el apellido de la autora únicamente cuando sea necesario para evitar confusión.

⁶ El carácter mexicano en la identificación de los espacios en el resto de los cuentos se deduce de: la mención de un “pasaje que se encuentra detrás de la Catedral” (27), presuntamente la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, y de las palabras de un personaje que habla desde el espacio mexicano, como se deduce del verbo ‘venir’ y su valor relativo en español (cf. ‘venir’ en *DRAE*): “cuando vino a México puso una ferretería en Guadalajara” (29), en “La noche de las guitarras rotas”; de la expresión “aquí en México” (39), puesta en boca de un personaje de “Garden party”; de la ubicación que ofrece un diálogo: “—¿Se fue lejos?/ —No, a México solamente” (49), sobreentendiendo que se trata de la capital del país, como además se infiere de la mención de San Jerónimo como lugar cercano (45), en “Griselda”; de la referencia a programas conocidos de la televisión mexicana como *Sábados con Saldaña* y *Nostalgia* (58), en “El último verano”; y de la mención de Agua Prieta (69), ciudad o poblado mexicano, como probablemente cercano al pueblo donde se desarrollan los hechos en “Óscar”. Por otra parte, puede tenerse en cuenta que la autora afirma que la casa de “El patio cuadrado” se ubica en Pinos, Zacatecas (Herrera 17).

La época de los acontecimientos no se precisa en ningún caso, como es característico en la prosa de Dávila desde su primer cuento publicado, “El huésped” (1956) (Ocampo 10); pero igualmente, por indicios esparcidos en los textos y dados como conocidos por el lector, puede deducirse que se trata del siglo XX y en particular de mediados de ese siglo. Entre esos indicios hay algunos que, teniendo en cuenta la fecha de publicación del libro como límite convencional más reciente o *terminus ad quem* (1977), acotan el desarrollo de sus acontecimientos a lapsos breves, como una referencia, en “La rueda” (21), al Sanborns de Niza, inaugurado en 1960 (cf. Grupo Sanborns) y en moda en esa década —lo cual puede apreciarse en otras obras literarias (Zapata 40, 47)— y otra, en “El último verano” (58), al programa televisivo *Sábados con Saldaña*, vigente en las décadas de 1970 y de 1980 (Cruz Bárcenas y Baños). Pero la mayoría son referentes que indican lapsos temporales amplios, como en “La noche de las guitarras rotas” (28) la mención de *La montaña mágica* de Thomas Mann, publicada en 1924 y famosa después del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a su autor en 1929; o la televisión en “La carta” (74), servicio que en su uso comercial estuvo disponible en la capital mexicana después de 1950; o vehículos como el coche y el autobús en un pueblo de provincia en “Óscar” (61), lo que sitúa la trama sin duda en el siglo XX; u otros más curiosos como —en “Garden party” (39)— un vestido del diseñador español Cristóbal Balenciaga (1895-1972), activo en París desde 1937, pero cuyo estilo “se impuso en la moda internacional en la década de 1950” (Enciclopedia Hispánica 86). El conjunto de las fechas habla de un México en general moderno, en pleno siglo XX.

Si bien la persona gramatical en que están narrados los cuentos puede variar (primera o tercera), como también difiere de un texto a otro el grado de participación del narrador en la trama, la focalización interna fija es una constante, no observada solo en un cuento, “Garden party”; y aun en él puede identificarse como tendencia a relatar desde el mundo interior del protagonista, Rogelio, que es la única zona que atisbamos. Esa focalización es en buena medida responsable de las limitaciones cognitivas —a veces severas— que como lectores experimentamos para imaginar los mundos de esas

ficciones. En “El patio cuadrado”, no sabemos quién es el Horacio que acompaña a la narradora-protagonista ni quién es el suicida, ni por qué si Horacio ha subido, supuestamente a impedir que el otro se arroje, es él mismo quien al final “se precipitó al vacío” (12); ambos hombres son abandonados poco después por la mirada de la narradora y no sabemos más de ellos. Tampoco sabemos quién es el joven, llamado Marcos, que persigue a la narradora-protagonista de “La rueda” ni —aunque sea intrascendente para entender la historia— conocemos más de Juana o de Teresa que lo que la narradora cuenta de ellas; es su perspectiva y el nivel de conocimientos que ella decide exponer lo único que nos llega. Y así sucesivamente pasará en los demás cuentos. Los narradores dan acceso solo a una pequeña sección de los mundos imaginados (el de Shábada en “La noche de las guitarras rotas”, el de la remitente anónima en “La carta”, el de la visitante anónima en “Estocolmo 3”, el de la amante anónima en “Árboles petrificados”) o de los mundos de uno o dos personajes (Martha y Griselda en “Griselda”, la mujer encinta de “El último verano”, Mónica en “Óscar”, Angelina en “El Pabellón del Descanso”, Marina en “El abrazo”) y no sabemos más.

La afinidad más visible es la que atañe a los personajes, también mencionados en las teorías de Ingram, Mann, Dunn-Morris y Kennedy. Aunque en este libro no haya personajes recurrentes entre un cuento y otro, a lo largo de la mayoría de los cuentos se repite un tipo de protagonista: casi todos son mujeres, en la mayor parte de los casos son anónimas y, si atendemos a una dicotomía de base funcional, llama la atención que casi todas son víctimas o pacientes, según se utilice la nomenclatura de Vladímir Propp o la de Claude Bremond, respectivamente.⁷ Cabe advertir que, aunque esa

⁷ Respecto a estos conceptos, cabe recordar que Propp los caracterizó como sigue: “The hero of the tale may be one of two types: (1) if a young girl is kidnapped, and disappears from the horizon of her father (and that of the listener), and if Iván goes off in search of her, then the hero of the tale is Iván and not the kidnapped girl. Heroes of this type may be termed *seekers*. (2) If a young girl or boy is seized or driven out, and the thread of the narrative is linked to his or her fate and not to those who remain behind, then the hero of the tale is

clasificación fue propuesta en el nivel de las funciones por Propp, su valor puede extenderse —como es ampliamente sabido— hasta trascender el corpus folclórico que le sirvió de punto de partida.

Son pacientes o víctimas durante alguna parte de la historia las protagonistas de los siguientes cuentos: “El patio cuadrado”, “La rueda”, “La noche de las guitarras rotas”, “Griselda”, “El último verano”, “Óscar”, “Estocolmo 3”, “El Pabellón del Descanso”, “El abrazo” y “Árboles petrificados”. Nuevamente “Garden party” es la excepción, con un protagonista hombre, y estas rarezas dentro del conjunto posiblemente obedezcan a que se trata de un cuento de 1956, muy anterior a los demás que acabaron por integrar este libro. No obstante, también su protagonista, Rogelio, está marcado como una víctima, por haber perdido a Celina, y acaba por morir como resultado de esa condición. La búsqueda que podría otorgarle una función de agente al principio de la trama lo lleva a su perdición y a la muerte. En cuanto a las mujeres, la protagonista de “El patio cuadrado” tiene algunos momentos de búsqueda casual dispersos en la trama, pero básicamente es una víctima y como tal termina: tratando de respirar debajo de la tapa de un ataúd; la de “La rueda” comienza con un propósito (acudir a una entrevista), pero es interceptada por un personaje que la hunde en la tierra e insiste en llevarla a la muerte; Shábada, en “La noche...”, inicia con una débil búsqueda casual (es una *flâneuse*), pero es “atacada” por un “monstruo” y termina como víctima; Martha, en “Griselda”, debuta como aventurera (es una curiosa cuando entra a la finca con aspecto abandonado), es atacada por el “monstruo” representado por Griselda y termina como víctima, mientras huye; la de “El último verano” es

the seized or banished boy or girl. There are no seekers in such tales. Heroes of this variety may be called *victimised heroes*” (36). Para el análisis de los cuentos de Dávila, estos conceptos se utilizan de modo aproximado, en lo que pueden tener de equivalentes las situaciones (alguien que se define por buscar o por ser objeto de una amenaza o ataque), pues no hay raptos ni raptados. Por su parte, Bremond, quien no los vincula a una función de héroe o protagonista, distingue los roles de agente y de paciente en el relato: “les *patients*, affectés par des processus modificateurs ou conservateurs, et les *agents*, initiateurs de ces processus” (134).

presentada como una mujer derrotada desde el principio y su embarazo solo la convertirá en víctima de un posible sentimiento de culpa y de terrores que la llevan al suicidio; Mónica, en “Óscar”, parecía efectuar un desplazamiento que podría mostrarla como agente, en busca de algo, pero en realidad está regresando a un espacio dominado por otra figura monstruosa (la de su hermano Óscar) y será objeto de sus ataques de furia y de una agresión casi mortal en el clímax del cuento; la de “Estocolmo 3” también es presentada como agente o buscadora al inicio (va a visitar a unos amigos), pero es objeto de la aparición de una figura misteriosa que solo ella ve, que la deja en un estado de perturbación y que contribuye a precipitar su alejamiento. Angelina, en “El Pabellón...”, empieza como víctima de una visita familiar desconsiderada y de una enfermedad y, cuando decide tener voluntad para lograr algo, es para avanzar hacia su muerte; también Marina, en “El abrazo”, comienza como víctima de su propia suerte, como una mujer solitaria, triste, que siente el peso de su pasado; y la protagonista de “Árboles petrificados” comienza en la trama de modo muy similar a Marina, hundida en la soledad y en el recuerdo, como esposa de un hombre al que no tolera y, sin embargo, debe aceptar en su lecho.

En once de los doce cuentos, puede advertirse o al menos postularse una relación conflictiva entre el presente y el pasado del protagonista, en este caso, la excepción, sin embargo, no es “Garden party”, sino “La noche de las guitarras rotas”. No obstante, antes de continuar con el desarrollo de este tema, notemos que todas estas afinidades deberían ser suficientes para demostrar que *Árboles petrificados* es un ciclo cuentístico. Según la clasificación genética de Ingram, es un ciclo arreglado: “un ciclo arreglado [an arranged cycle] consta de cuentos que un autor o editor-autor ha juntado para iluminar o destacar unos con otros por yuxtaposición o asociación” (Ingram 17-18), y varios de los cuentos de *Árboles petrificados* se publicaron de manera independiente antes de su compilación definitiva.⁸ Según la tipología de Mora, se trata de una colección de integra-

⁸ Por ejemplo, ya se ha indicado que “Garden party” se publicó en 1956 con

ción restringida, fragmentaria o parcial porque en ella hay “algunos cuentos que parecen no estar relacionados con el resto” (128), (sobre todo uno, ya mencionado varias veces: “Garden party”).

La búsqueda de la libertad

Establecido el carácter de ciclo cuentístico de este libro, veamos la forma en que la relación entre el presente y el pasado de los protagonistas se va perfilando como un tema axial. El primer cuento, “El patio cuadrado”, está compuesto por medio de la yuxtaposición de secuencias narrativas en las cuales una mujer anónima experimenta temores frente a: 1) un desconocido que intenta suicidarse; 2) una muerta llamada Olivia; 3) un hombre con un cuchillo que la persigue en sueños y el polvo negro de las alas de unas mariposas, mientras habla con unos lectores del libro *La interpretación de los sueños*, de Freud; y 4) una superficie sólida, como la tapa de un sarcófago, que le impide regresar a respirar, tras haberse arrojado a una piscina, en una librería o biblioteca donde solicita un ejemplar del Rabinal Achí. Sabemos que es la protagonista solo porque su presencia sirve para unir los segmentos a modo de secuencia y porque su declaración de efectuar un movimiento de retroceso al final de cada segmento hace avanzar la acción. No obstante, su frase “yo comencé a retroceder” es ambigua: puede significar que se interna en las habitaciones de la casa donde tienen lugar los extraños hechos, alejándose del patio en movimiento de retroceso, o que se aleja de la escena inicial del suicida tanto en el espacio como en el tiempo, hacia habitaciones que podrían ubicarse en otras épocas. Varios pasajes sugieren que podría tratarse de un relato onírico, por la ausencia de una causalidad realista o incluso fantástica en el encadenamiento de las acciones,

el título de “Garden Party del olvidado”, en *Estaciones*, no. 3, pp. 375-78; “Árboles petrificados” se publicó en *Diálogos*, no. 6, 1966, pp. 15-16 y en *Zona Franca*, no. 53, 1968, pp. 14-16; y “El patio cuadrado” en *La Vida Literaria*, no. 28, 1977, pp. 4-8 (Ocampo 10).

por la referencia al clásico de Freud o por el valor quizá simbólico de esa búsqueda de una obra primigenia como el Rabinal Achí dentro de un estanque de agua, en lo más profundo del recorrido. Pero eso no aclara el sentido en el cual podría entenderse el retroceso.

En el segundo cuento, “La rueda”, otra mujer anónima sale de desayunar del restaurant de un Sanborns ubicado en lo que podemos identificar como una zona céntrica de la Ciudad de México. Mientras espera la hora de una cita, pasea y siente la presencia de un joven que identifica como Marcos. Huye de él, presa del terror, pero en la huida ambos caen por un abismo que indica una ruptura con el referente mencionado, y ella le reprocha —sin hablar— que la persiga y la quiera llevar a la muerte. Poco a poco empieza a escuchar los ruidos de un timbre y despierta, en su habitación, donde no hay Marcos ni peligros, sino su empleada doméstica, que le ofrece té y vida cotidiana, normal. La mujer se prepara para ir a desayunar con una amiga en el mismo Sanborns de la calle Niza del sueño y allí llega, conversa animadamente, sale a una cita y siente la proximidad de un joven, Marcos. El texto termina con tres puntos suspensivos que sugieren el reinicio de la pesadilla circular, ciclo que nos dificulta conocer los límites de la vigilia y el sueño. Pero, sobre todo, a los fines que aquí interesan, el cuento permite identificar una oposición entre un presente tranquilo, de vida cotidiana, de rutina grata en una casa de clase media y un pasado tormentoso, de un amor que se resiste a aceptar su muerte y que se erige como amenaza.

En una lectura sucesiva, ambas protagonistas, mujeres y víctimas, podrían tener un problema similar: una relación amorosa, con Horacio en “El patio cuadrado”, con Marcos en “La rueda”; un final con muerte, por suicidio o por accidente del hombre; un pasado que se niega a aceptar su final y amenaza con absorber y aniquilar a la sobreviviente. En este sentido, “El patio cuadrado” podría precisarse como la historia de un retroceso en el espacio-tiempo y no únicamente en el espacio, y estaría presentando uno de los temas medulares de la colección, aunque para saberlo haya que empezar a adentrarse en ella y luego “mirar atrás”. Desde luego, proponer esta interpretación no implica desconocer otras que pudieran hacerse de ese cuento como una obra autónoma —una lectura psicoanalítica,

por ejemplo, cosa que también puede ser—; pero su consideración desde este punto de vista al menos ofrece la posibilidad de adjudicarle sentidos partiendo de otras piezas cercanas, pertenecientes a la propia autora y a un contexto inmediato.

Si en la continuación de la lectura omitimos los cuentos “La noche de las guitarras rotas” y “Garden party”, en los que la postulación de ese conflicto implicaría análisis extensos, los que les siguen, “Griselda”, “El último verano”, “Oscar”, “La carta”, “Estocolmo 3” y “El Pabellón del Descanso”, son ejemplos bastante claros de ese significado amenazador y hasta destructivo que porta el pasado para una serie de mujeres. Para poner un solo ejemplo, en “Griselda”, tanto la protagonista, la joven Martha, como la enigmática señora que da título al cuento se sienten vinculadas a un pasado en el cual dos hombres murieron: Martha pudo reconstruir su vida con otro, en tanto que Griselda quedó presa de su antiguo amor, a quien le ofrendó sus ojos (se los sacó, se vació las cuencas, y los arrojó a un estanque). Griselda, incluso, parece una muerta, alguien que regresa a su vieja casa solo para recordar a su difunto esposo, aunque eso no se dice en el texto. Martha parece libre de ese pasado melancólico porque tiene un segundo novio; pero el hecho de ceder a la tentación que sintió por un espacio claramente caracterizado como abandonado y siniestro, cuya vegetación viciosa y mansión desierta son signos de una posible regresión (Vax 33-34), indica que su pasado la asedia de algún modo, como asedia a un personaje solo referido, su madre, que la ha llevado a San Jerónimo, cerca de la Ciudad de México, por el mismo motivo: porque fue donde falleció su padre.

El cuento que sigue, “El abrazo”, da una versión diferente de esa relación temporal. En él, Marina es una mujer presentada como protagonista paciente, víctima tanto de su pasado como de su presente: “sentía el peso de un pasado plenamente vivido, y la soledad presente que la envolvía” (237), pero pasa a comportarse como agente al permitirse tener un deseo, el de ver al hombre al que amó, muerto años atrás en un accidente: “sintió una imperiosa necesidad de verlo” (239). La noche avanzada, una tempestad, un corte súbito de electricidad y ruidos que pueden entenderse ambigualmente con-

forman la atmósfera que permite la aparición del hombre o lo que como tal Marina percibió, pues la perspectiva narrativa no permite hacer esa distinción. En todo caso, él, como fantasma que conoce el *decorum*, no habla, en tanto que ella pronuncia un discurso en el que su deseo se muestra colmado: su amante muerto ha regresado, ambos pueden ingresar en un tiempo “sin relojes” (241) que los obliguen a separarse, pues él tenía esposa, y solo falta que ambos se entreguen a un abrazo que sellará su amor para siempre. El abrazo no llega a consumarse, pero la felicidad que ello le promete a la mujer basta para que entendamos que el pasado que regresa puede llenarla de felicidad.

El cuento final vuelve sobre el tema. En “Árboles petrificados”, una mujer en condiciones y con rasgos psicológicos y morales similares a los de Marina, se define a sí misma como víctima: “Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Lluève” (243). La media noche la lleva a recordar a su amante, ausente y probablemente muerto; en cualquier caso, perteneciente a un pasado, aunque no sepamos si cercano o remoto. Los recuerdos son interrumpidos por la llegada de su marido, corpóreo, presente,⁹ que busca comida y canta, que

⁹ Estas oposiciones, tan marcadas, y el carácter furtivo de la relación con el hombre en el que la protagonista piensa (“pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche” [106]) dificultan la interpretación según la cual ambos podrían ser el mismo individuo en dos momentos diferentes de la relación, sugerida por una estudiosa: “puede tratarse de la narración del recuerdo de lo que fue la relación en sus inicios con el mismo hombre que hoy desprecia” (García Peña 87). El sentimiento de culpa que la mujer experimenta (“vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen” [106]) sería difícil de explicar en esa lectura, a menos que se suponga una relación formal o matrimonial distinta de la presente, respecto de la cual la protagonista y su actual marido hubiesen cometido la falta; pero esto es un elemento que la historia no da argumentos para suplir. Optamos, pues, por una lectura más apegada al texto, como la que efectúa América Luna Martínez, al incluir la mujer de este cuento entre los ejemplos de adulterio (sección “El adulterio de todos tan temido”).

se acerca a verla mientras ella supuestamente duerme. El pasaje es similar a los de otros cuentos de este y de otros libros de Dávila (“El huésped” de *Tiempo destrozado*, “Oscar” de *Árboles petrificados* y “Con los ojos abiertos” del libro homónimo), donde seres monstruosos u hombres agresivos perturban el sueño de una mujer. El momento en el que él se mete en la cama y comienza a acariciarla marca la culminación de lo que significa para ella ese presente: un peso intolerable. Y la imaginación es la vía de escape: ella avanza en un automóvil a toda velocidad a encontrarse con su amante, el espiritual y apasionado que una vez le regaló claveles rojos. Mas, ¿hacia dónde se dirige?: ¿hacia el pasado, donde estaban sus recuerdos, o hacia el futuro? Puesto que este último se hace de deseos, desde un espacio y un tiempo opresivos, puede verse como una prolongación del pasado y, desde este punto de vista, el pasado sería el único refugio. Su amante, dice ella, la ha estado esperando “a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha” (245), y el encuentro se efectúa, los anhelos de pasear tomados de la mano se cumplen, la unión física total se consume. Pero también, como en “El abrazo”, el tiempo se disloca y acaba por anularse: “Vivimos una noche siempre nuestra” (246), lo cual sugiere muerte, como también parece indicarlo la petrificación de los árboles a su alrededor y la suposición de la voz narrativa: “Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos...” (246). A diferencia de “El abrazo”, aquí la unión de los amantes se produjo, pero terminó en muerte, en una eternidad fría y rígida como las piedras. El espacio construido con las imágenes y los anhelos del pasado terminó en una forma de la muerte, como quizá era inevitable desde ese lecho, donde las solicitudes carnales del marido asedian a la mujer, que no lo desea.

Puesto que “Árboles petrificados” es la pieza final y le da título al conjunto, tiene un peso fundamental en la articulación del libro como ciclo cuentístico. Si en este cuento el presente es intolerable y la evasión hacia un futuro imaginario, hecho del pasado, conduce a una realización equívoca de la felicidad, que termina en una especie de muerte de los amantes, el balance es desolador: no hay vía de escape; el refugio se convierte en prisión de los amantes; la mujer

protagonista, víctima, puede huir de un presente agobiante, pero los mundos que construye se convierten en nuevas prisiones.

Este final puede ponerse en relación con los desenlaces de otros cuentos. Puede vincularse, por ejemplo, con el primero del libro, “El patio cuadrado”, y su imagen de la protagonista que intentaba recuperar la superficie de la piscina para respirar, luego de haber intentado obtener un libro, imagen explícitamente asociada con la tapa de un sarcófago. Si a la lectura que hemos hecho del retroceso en ese cuento como un valor no solo espacial, sino también temporal, se suma la relación con “Árboles petrificados”, la protagonista del primero quedaría más claramente presa no solo en un espacio asfixiante, sino también en un tiempo anterior; y la protagonista de “La rueda” quedaría atrapada, no solo en el espacio del sueño o del vacío que se abre en la calle, sino también en el tiempo del joven muerto; la lectura de la prisión temporal podría sostenerse de manera más firme. La incursión de Martha en una finca abandonada, en “Griselda”, sería también y de modo más fundamentado un viaje a un pasado que fue posible para ella, a un pasado en el que se miraría como en un espejo y del que pudo salir, como sale ante el miedo a Griselda, huyendo de pánico. Mónica, en “Óscar”, sería un caso paralelo al anterior: su viaje a la casa familiar es un regreso no solo al espacio original, sino también al tiempo del que una vez salió y del que, en la vez que se puede ver en la ficción, sale milagrosamente: ese pasado es una amenaza mortal. A la protagonista de “El último verano” la relación con el pasado le fue peor: su imagen del feto malogrado terminó por llevarla al suicidio. A las formas de “aprimonamiento” que distinguió Erica Frouman-Smith, como entornos opresivos y falta de “poder, amor, opciones, esperanza” (55), puede añadirse entonces la dimensión del pasado.

El pasado, parece decirnos este libro de Dávila, es amenazador, destructivo, falsa promesa ante un presente casi siempre irrespirable o de bienestar frágil y engañoso. Esto lo descubre una galería de mujeres. Amparo Dávila ha sido clara y enfática al rechazar afinidades con el feminismo; en una entrevista, por ejemplo, declaró: “No creo ser una escritora feminista, definitivamente no” (cit. en Lorenzo y Salazar, “Entrevista” 120). Pero libros como *Árboles petri-*

ficados explican el asedio al que la somete la ginocrítica, aun cuando se los analice como aquí se ha hecho, con métodos inmanentistas como el de los ciclos cuentísticos y con conceptos de origen formalista-estructuralista.

Si, ampliando la perspectiva, incorporamos otro componente de género, además del que hemos destacado al hacer un balance de las protagonistas (predominantemente mujeres), podemos notar que en las situaciones presentes que impulsan a las heroínas hacia el pasado o en los espacios pasados donde quedan atrapadas hay motivos vinculables a hombres. Así, en el último segmento de “El patio cuadrado” la protagonista debe arrojar a la piscina ante la negativa del bibliotecario a darle el libro y como resultado de eso queda atrapada bajo el agua; en “La rueda” ya hemos dicho que Marcos asedia a la protagonista de modo cíclico y obsesivo, y pretende llevarla a su mundo de hombre muerto; en “La noche de las guitarras rotas” un hombre de voz violenta interrumpe la conversación de las dos mujeres en la tienda y los juegos de las dos niñas con los instrumentos musicales; en “Griselda” dos mujeres recuerdan a dos hombres cuyas muertes las absorben hacia el pasado, aun cuando esto ocurra sin intervención de ellos; en “El último verano”, la mujer que se descubre tardíamente embarazada rechaza su embarazo entre otras razones por el número de hijos que ya tiene (seis) y por el escaso apoyo que recibe de su esposo, hombre descrito como “seco”, “indiferente”, “sin aspiraciones” (55); en “Óscar”, tanto el padre de Mónica como su hermano enfermo ejercen control sobre el resto de la familia, cada uno a su manera (el padre impone modales en la mesa y Óscar “desde el sótano . . . manejaba la vida de aquella gente” [65]); en “La carta”, la voz femenina reprocha desde su muerte a su antiguo amante el haber sido una nulidad la mayor parte del tiempo, el no haber correspondido a sus esfuerzos por lograr una comunicación siquiera; en “El abrazo”, Marina recuerda e invoca al hombre muerto del que fue solo amante; y en “Árboles petrificados” la protagonista rechaza al esposo, mientras desea a un amante al que solo parece alcanzar en un mundo de muerte.

Las presencias masculinas en *Árboles petrificados* suelen ser, pues, o bien amenazadoras, o bien fuerzas que vinculan a las mujeres a

pasados donde la realización es falaz o imposible; y el pasado puede a menudo ser una cárcel donde un hombre espera a una mujer. Esta no es la opinión personal de la autora sobre los hombres ni la conclusión que se deriva de los análisis de todos sus libros; Dávila ha aclarado al respecto: “también me interesa la problemática del hombre. Por ejemplo, en ‘Fragmento de un diario’, es un hombre. Tengo varios cuentos, ‘Moisés y Gaspar’ es un hombre, en ‘Final de una lucha’ es un hombre” (cit. en Lorenzo y Salazar, “Entrevista” 119). Es, en cambio, una conclusión que puede sacarse del análisis cuantitativo y cualitativo de los cuentos de *Árboles petrificados*.

Bibliografía

- Álvarez Rivera, Adriana. “Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2016, hdl.handle.net/10366/133062
- Baños, Sughey. “Añoranzas y nostalgia por el fallecimiento de Jorge Saldaña”. *El Universal*, 01 noviembre 2014, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2014/impreso/anioranzas-y-nostalgia-por-el-fallecimiento-de-jorge-saldania-134326.html
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Éditions du Seuil, 1973.
- Cluff, Russell M. “Panorama crítico-histórico del nuevo cuento mexicano”. Pavón, tomo 2, pp. 545-594.
- Cruz Bárcenas, Arturo. “Murió Jorge Saldaña, periodista crítico con ‘récord de censura’”. *La Jornada*, 1 noviembre 2014, www.jornada.unam.mx/2014/11/01/espectaculos/a07n1esp#texto
- Dávila, Amparo. *Árboles petrificados*. Edición conmemorativa, editado por Jonathan Minila, Secretaría de Cultura / Nitro Press, 2016.
- Dunn, Maggie y Ann Morris. *The Composite Novel: The short story cycle in transition*. Twayne Publishers / Maxwell Macmillan Canada, 1995.
- Enciclopedia Hispánica: Micropedia*. Vol. 1. Encyclopaedia Britannica Publishers, 1991-1992.

- Frouman-Smith, Érica. “Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila”. *Chasqui*, vol. 18, no. 2, 1989, pp. 49-55, www.jstor.org/stable/29740180
- García Peña, Lilia Leticia. “La soledad metafísica en Árboles petrificados de Amparo Dávila”. *Agathos*, vol. 9, no. 2, 2018, pp. 85-94, www.agathos-international-review.com/issue9_2/11.Lilia%20Pena.pdf
- Grupo Sanborns. “Acerca de Grupo Sanborns. Historia”. 14 mayo 2018, www.gsanborns.com.mx/historia.html
- Gutiérrez, León Guillermo. “Las historias ocultas de Amparo Dávila”. Casa del Tiempo, no. 14-15, 2008-2009, pp. 84-86, www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf
- Gutiérrez Piña, Claudia L. “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. «El último verano» de Amparo Dávila”. *Literatura Mexicana*, vol. 29, no. 2, 2018, pp. 133-151, DOI: 10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1133
- Herrera, Jorge Luis. “Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila”. *El Universo del Búho*, no. 86, 2007, pp. 14-17.
- _____. “‘Óscar’ de Amparo Dávila: el caprichoso dios del patriarcado”. *Texto Crítico*, no. 35, 2014, pp. 69-82.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a literary genre*. The Hague, 2012.
- Kennedy, G. Gerald. “Introduction: The American Short Story Sequence – Definitions and Implications”. *Modern American Short Story Sequences. Composite fictions and fictive communities*, editado por G. Gerald Kennedy, Cambridge University, 1995, pp. vii-xv.
- López González, Aralia, et al., coordinadoras. *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto. Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*. El Colegio de México, 1988.
- Lorenzo, Jaime y Severino Salazar. “La narrativa de Amparo Dávila”. *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 6, 1995, pp. 49-64, hdl.handle.net/11191/1386
- _____. “Entrevista con Amparo Dávila”. *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 6, 1995, pp. 115-126, hdl.handle.net/11191/1400

- Luna Chávez, Marisol, y Víctor Díaz Arciniega. “La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor”. *Sincronía*, no. 74, 2018, pp. 205-233, sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/74/205-233_2018b.pdf
- Luna Martínez, América. “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”. *Espéculo*, no. 39, 2008, www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html
- Mann, Susan Garland. *The Short Story Cycle. A genre companion and reference guide*. Greenwood Press, 1989.
- Mata Juárez, Oscar. “La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila)”. *Tema y Variaciones de Literatura*, no.12, 2008, pp. 13-24.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Versión corregida y aumentada, Editorial Danilo Albero Vergara, 1993.
- Nagel, James. *The Contemporary American Short-Story Cycle. The ethnic resonance of genre*. Louisiana State University, 2001.
- Ocampo, Aurora M., directora. *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Tomo 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Ortiz Sánchez, María de Lourdes. *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Un enfoque interdisciplinario*. Taberna Librería, 2016.
- Pavón, Alfredo, editor. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Tomos 1 y 2, Universidad Veracruzana, 2013.
- Pita, Beatriz. “La representación de la mujer en dos cuentos de Amparo Dávila”. López González et al., *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*, pp. 195-204, www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j.23
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Traducido por Laurence Scott, segunda edición, University of Texas, 2009.
- Reeve, Richard M. “Reseña de *Árboles petrificados* de Amparo Dávila”. *Hispania*, vol. 63, no. 1, 1980, p. 161, www.jstor.org/stable/340847

- Rivero Romero, Xitlalli. “‘Griselda’, de Amparo Dávila: la imposibilidad de escape”. *Iconicidad de la forma poética: una aproximación cognitiva a cuatro autores mexicanos*, Tesis doctoral, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2013, pp. 266-298, repositorio.tec.mx/bitstream/handle/11285/619496/TESIS%20Xitlally%20Rivero.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Valadés, Edmundo. “Realismo e imaginación”. Pavón, tomo 1, pp. 475-482.
- Vax, Louis. *L’art et la littérature fantastiques*. Presses universitaires de France, 1974.
- Vidal López-Tormos, Yolanda. “Brevisima historia del cuento mexicano (1955-1995)”. Pavón, tomo 2, pp. 619-633.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. Random House Mondadori, 2008.

Carlos Gutiérrez Cruz, el poeta socialista de México

Carlos Gutiérrez Cruz, the socialist poet of Mexico

LEÓN GUILLERMO GUTIÉRREZ LÓPEZ

ORCID: 0000-0001-5705-5641

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

leongg@prodigy.net.mx

Resumen:

En este artículo se analiza la poesía de Carlos Gutiérrez Cruz (Guadalajara, 1897- Cuernavaca, 1930), quien en un principio incursionó en el cultivo del haikai y de la poesía modernista y de vanguardia, para finalmente convertir su ideario político en una fusión de poesía y manifiesto socialista en su libro capital: *Sangre roja: versos libertarios* (1924). También se hace una revisión del contexto histórico, político y cultural de la década de los veinte, con énfasis en la polémica del año de 1925, en donde los actores fueron los escritores y poetas más importantes de la época, incluyendo a estridentistas y Contemporáneos. En este trabajo se pone al descubierto el lugar significativo de Carlos Gutiérrez Cruz en la poesía mexicana.

Palabras clave:

Carlos Gutiérrez Cruz, *Sangre roja: versos libertarios*, poesía socialista.

Abstract:

This article analyzes the poetry of Carlos Gutiérrez Cruz (Guadalajara, 1897- Cuernavaca, 1930), who initially ventured into the development of the poetic form haikai and modernist and avant-garde poetry, to finally turn his political ideology into a

fusion of poetry and socialist manifesto in his capital book: *Sangre roja: versos libertarios* (1924). There is also a review of the historical, political and cultural context of the nineteen-twenties, emphasizing the controversy of 1925, when the protagonists were the most outstanding writers and poets of the time, including *Stridentists* and *Contemporaries*. This essay exposes the meaningful place of Carlos Gutiérrez Cruz in Mexican poetry.

Keywords:

Carlos Gutiérrez Cruz, *Sangre roja: versos libertarios*, socialist poetry.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.315>

Recibido: 26 de septiembre de 2019

Aceptado: 18 de febrero de 2020

Nada más que oportuna y contundente la afirmación de Evodio Escalante: “Carlos Gutiérrez Cruz es uno de esos nombres que hacen pensar que la verdadera historia de nuestra literatura todavía está por escribirse” (“La poesía”). En el año 2000 la Secretaría de Cultura de Jalisco, en la colección “Lo fugitivo permanece y dura”, publicó: *Poesía y prosa*.¹ En este libro, Luis Mario Schneider recopiló la obra completa de Carlos Gutiérrez Cruz. Desafortunadamente el deceso del investigador le impidió concluir el estudio introductorio, cuyas breves páginas perfilan las trazas de lo que sería el itinerario vital y creativo del poeta. No obstante, Schneider dejó los atisbos de la biografía y el somero análisis de sus versos iniciales. En el volumen de más de 350 páginas se encuentran los libros de poesía: *Rosas del sendero* (1920), *El libro de la amada* (1920), *Como piensa la plebe* (1923), *Sangre roja. Versos libertarios* (1924), *Dichos y proverbios populares* (1925), *Dice el pueblo* (1936) y *Poemas no coleccionados* (1919-1930).

¹ A lo largo de este trabajo se utilizará la edición: Gutiérrez Cruz, Carlos. *Poesía. Prosa*. Colección Lo fugitivo permanece y dura. Investigación y compilación de Luis Mario Schneider, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.

También reúne la prosa en: *El brazo de Obregón. Ideario de la Revolución Mexicana* (1924) y *Prosa dispersa* (1920-1930).

Como podemos observar, el poeta jalisciense, en su corta vida, realizó una obra considerable, enmarcada en los últimos fulgores del modernismo y en la cumbre de la poesía de vanguardia encabezada por el estridentismo y los Contemporáneos. Pero si algo realmente importante destaca en Gutiérrez Cruz, es el contexto político, social y cultural que se desprende de la experiencia de la Revolución mexicana y sus efectos a partir de 1920. Como bien se sabe, la década de los veinte, es quizá una de las más importantes en el siglo XX, a causa del término y resultados de la Primera Gran Guerra. En México se fragua en todos los aspectos el derrotero que seguirá el quehacer político y cultural. Mientras desde la directriz de los gobiernos posrevolucionarios se afina el nacionalismo y la creación de las instituciones, la disidencia política encontrará en el socialismo y el comunismo sus banderas. Muchos de los artistas de esta época abrazarán las causas sociales como impronta de su quehacer artístico y público. La riqueza de la diversidad de manifestaciones literarias, pictóricas, fotográficas y dramáticas se vio permeada por posiciones estéticas e ideológicas por parte de sus creadores, quienes en muchos de los casos se agruparon por motivos afines. Como sea que fuere, dejaron un legado artístico sin precedentes y sentaron las bases de lo que sería la cultura mexicana a lo largo del siglo.

Carlos Gutiérrez Cruz nació en Guadalajara el 10 de noviembre de 1897 (el mismo año que Carlos Pellicer) y murió en la ciudad de Cuernavaca el 16 de junio de 1930, a causa de insuficiencia mitral, según consta en el acta de defunción. Protagonista de su tiempo, plasmó en la poesía y en la prosa sus preocupaciones políticas y estéticas. Aunque no perteneció a ningún grupo, no fue inmune a las tendencias en boga. Pero ante todo prevalece su convicción social, lo que le da un lugar único en la poesía mexicana. Rosa García Gutiérrez afirma: “Los planteamientos de Cruz desempeñaron un papel importante, de considerables repercusiones literarias en los treinta con el desarrollo de la novela y la poesía social. Esa es razón suficiente para que se revise su obra” (28).

El poeta jalisciense publicó sus primeros poemas en *El Informador*, de Guadalajara, en 1919, donde dio a conocer sus haikais, (siguiendo a José Juan Tablada, quien en el mismo año publicó *Un día... poemas sintéticos*, en Caracas). De sus primeros poemas publicados en Guadalajara, Schneider señala: “‘Ironías’, de absoluto corte vanguardista en la revista *Aurora*. Un poema en tres estancias, que se integra con toda felicidad a los primeros momentos del Estridentismo” (14).

Gutiérrez Cruz contaba con solo veintidós años de edad cuando dio a conocer sus dos primeros libros: *Rosas del sendero* y *El libro de la amada*, ambos en Guadalajara. El primero está dividido en dos partes: “De lilas blancas”, una serie de sonetos, y “De rosas del sendero”, cantos de verso libre. En los dos poemarios se refleja la influencia romántica y modernista. Indudablemente son poemas juveniles, llenos de exaltación y de suspiros amorosos, con abundante uso de sinestesias. Algunos están dedicados a destacados poetas modernistas como Enrique González Martínez, Rafael López y Jesús Villalpando.

Dos años después, Gutiérrez Cruz se trasladó a la Ciudad de México, donde, en la revista *México Moderno*, en agosto de 1922, apareció una colaboración suya. En esa revista, fundada por Enrique González Martínez, publicaban de manera asidua López Velarde, Antonio Caso, Vicente Lombardo Toledano, Pedro Henríquez Ureña, Daniel Cosío Villegas, José Gorostiza, entre otros.²

Rosa García Gutiérrez, quien ha escrito con mayor puntualidad sobre el poeta jalisciense, documenta la importancia de su participación en el ámbito político cultural, tan agitado en esos tiempos, y no duda en señalar que: “Gutiérrez Cruz ocupó un lugar significativo” (27). Es decir, no estuvo en la periferia ni del quehacer poético,

² Luis Mario Schneider señala: “Es posible que partiera del terruño a comienzos de 1922 y que le incitara tomar la determinación al ver publicado en el célebre semanario *Revista de Revistas*, el 6 de noviembre del año anterior, tres poemas suyos con el elogioso título de ‘Los buenos poetas jóvenes de provincia’” (en Gutiérrez Cruz, *Poesía* 13).

y menos aun del combate que se daba en la búsqueda de lo que sería la cultura y el proyecto político del país. A Gutiérrez Cruz le tocan los gobiernos de Álvaro Obregón y de Plutarco Elías Calles. Los dos son decisivos y marcan el rumbo de la política en México durante todo el siglo XX.

Álvaro Obregón nombró a José Vasconcelos Secretario de Educación Pública, quien a su vez confió cargos de importancia a algunos de los Contemporáneos y, a Diego Rivera, la creación de murales en edificios públicos. La importancia de la labor de Vasconcelos fue trascendental para la cultura del país. Calles es el creador del Partido Nacional Revolucionario, que se convierte en el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En el ámbito cultural y artístico la década de los veinte en México es una verdadera explosión nunca antes, y quizás tampoco después, vista. Baste decir que ahí se encuentran los nombres de los grandes muralistas, de los poetas de la Vanguardia, de los Contemporáneos, de mujeres como Tina Modotti, Antonieta Rivas Mercado, María Izquierdo, Lola Cueto, Nauhi Ollin; pintores como Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Antonio Ruiz, Fermín Revueltas, Julio Castellanos, Abraham Ángel, Rodríguez Lozano; los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo y Edward Weston, entre otros muchos artistas y escritores.

Siguiendo a García Gutiérrez nos enteramos de que Carlos Gutiérrez Cruz, en 1922, pertenece al seminario de la Escuela de Altos Estudios, dirigido por Pedro Henríquez Ureña (quien será su mentor fundamental), donde asisten Gorostiza, Carlos Pellicer, Jiménez Rueda, Salomón de la Selva y Salvador Novo. Según la investigadora, Vicente Lombardo Toledano será el artífice de los cambios ideológicos en Henríquez Ureña y, sobre todo, en Gutiérrez Cruz. Un papel importante en ese tiempo lo jugará el Partido Comunista Mexicano que, a decir de Bertrand D. Wolf, según Rosa García Gutiérrez: era caótico y doctrinalmente desorientado. La misma autora señala: “La politización de la cultura se acentuaba y cada vez era más clara la delimitación de bandos discrepantes a la hora de decidir qué rumbo debían tomar la literatura o el arte para ser mexicanos y revolucionarios” (34). Tampoco hay que olvidar los efectos de la Revolución rusa y sus postulados en los partidarios del

socialismo y comunismo en México. Más adelante García Gutiérrez afirma:

Las luchas políticas tuvieron eco en diferentes instituciones universitarias, pero se notaron sobre todo en la Preparatoria donde Toledano, que intentaba introducir doctrinas socialistas en el sistema educativo, alentaba a los alumnos a afiliarse a la CROM y apelaba en sus intervenciones al credo social actualizado por la Revolución Rusa. (34)

Bajo este ambiente, Gutiérrez Cruz deja atrás sus versos románticos de provincia y, no obstante su cercanía con algunos de los Contemporáneos (Novo, Villaurrutia, Gorostiza, y Pellicer), opta por lo que llamaremos una disidencia política y estética. En ambas emplea toda una maquinaria en poemas y artículos. En 1923 funda la Liga de Escritores Revolucionarios (LER) y en 1924 publica su libro de poesía más importante: *Sangre roja: versos libertarios*, con prólogo de Pedro Henríquez Ureña, portada de Diego Rivera y dibujo de cuarta de forros de Xavier Guerrero. El lirismo de tedio provinciano de sus primeros escritos se transformó en violenta protesta social nunca antes practicada. El nombre de Gutiérrez Cruz cobra importancia en ese año a causa de la controversia suscitada por los versos que del poeta transcribe Diego Rivera en el mural que pintaba en el edificio de la Secretaría de Educación Pública:

Compañero minero,
doblegado bajo el peso de la tierra,
tu mano yerra
cuando saca metal para el dinero.
Haz puñales
con todos los metales,
y así,
verás que los metales
después son para ti. (133)

Fueron considerados como un llamamiento a la lucha armada, por lo que Vasconcelos, ya distanciado de Rivera, le obliga a quitarlos,

aunque los sustituye por otros del mismo poeta. Pero será el año de 1925 el de mayor intensidad, cuando Gutiérrez Cruz da a conocer su pensamiento ideológico a través de sus escritos publicados en *La Antorcha*. En ellos polemiza y pone de manifiesto su enconada lucha contra los Contemporáneos, protegidos de Vasconcelos, en especial contra Novo. En el poema “A la ciudad de México”, dice:

Ciudad de los poetas narcisos
que cantan con la inspiración
que mamaron de los hechizos
de la Secretaría de Educación... (193)

En el año de 1925 protagonizó una de las polémicas literarias más importantes en la literatura mexicana del siglo XX. Luis Mario Schneider, en el capítulo “1925” de su libro *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia*, da cuenta de forma pormenorizada del conflicto que tuvo como campo de batalla los periódicos de la época. Se puede decir que todos los escritores de ese tiempo fueron los actores de dicha pugna, principalmente los estridentistas y los Contemporáneos, pero también se hicieron presentes Francisco Monterde, Victoriano Salado Álvarez, Federico Gamboa, entre otros muchos. Al parecer el inicio fue la publicación del artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda, en *El Universal*.

Gutiérrez Cruz se suma a la polémica de 1925 y, en *La Antorcha*, publicó sendos artículos incendiarios bajo los títulos: “Literatura con sexo y literatura sin sexo”, “El sexo en la producción”, “Afeminamiento literario”, “Los poetas jóvenes sin sexo”, “Otros rasgos del afeminamiento literario”, “Poetas afeminados y filósofos indigestos”. Al parecer, según Rosa García Gutiérrez, el rompimiento entre Henríquez Ureña (por ende, entre Gutiérrez Cruz) y Novo se debió al enterarse el primero de la vida escandalosa homosexual de Novo. La investigadora, en su artículo, señala que Gutiérrez Cruz en “El Demócrata, periódico afín al PCM . . . se proclamó poeta de la Revolución Mexicana, configuró su ideario estético paralelo al de los muralistas y atacó con acritud a sus competidores, tanto a Contemporáneos como a Estridentistas” (36).

Gutiérrez Cruz deja en claro su animadversión a los poetas cuya poesía no considera viril. En “El sexo en la producción” dice: “Voy a presentar un minucioso análisis de dos poemas, uno viril y otro asexual; el primero de Rubén Darío, y el segundo de Amado Nervo” (*Poesía* 277). En “Afeminamiento literario” señala:

Nuestros poetistas de caras polveadas, de cejas depiladas, de uñas pulidas y de afeminada delicadeza . . . en pulcritud en que se refinan y se quintaesencian las más asquerosas degeneraciones de las clases zánganas, esa pulcritud que hace de cada poeta joven una señorita de la alta sociedad mexicana. (*Poesía* 283-4)

En “Los poetas jóvenes sin sexo”, arremete en contra de Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Francisco Monterde y Xavier Villaurrutia (*Poesía* 285-7). Los artículos fueron publicados entre enero y marzo de 1925 en *La Antorcha*.

En ese mismo año es cuando el poeta ruso Vladimir Maiakovski visitó México y estuvo en contacto con diferentes grupos sociales y culturales del país. La relación de los dos poetas no fue afortunada. El poeta ruso, comunista a ultranza, negaba toda religión y opinaba que desde el comunista Guerrero, redactor de un periódico ferroviario, hasta el proletario Cruz, escribían cosas líricas, dulzonas, con gemidos y rumores. Gutiérrez Cruz publicó en la tercera página de *El Demócrata* un artículo, el 23 de julio de 1925, titulado “Revolucionarios del Arte”:

Pero si redujéramos nuestra producción a la prédica de la guerra y a la apología del movimiento ruso, nuestro arte carecería de amplitud, de verdad, de generalidad, de universalidad. Muy bien que los poetas canten la epopeya de la dinamita, pero que no la canten exclusivamente, pues la revolución no puede significar un estrechamiento de temas ni el arte puede tomar el carácter de una simple práctica de lucha; y por tal razón es que la revolución estética no debe consistir únicamente en un cambio radical de orientación que transforme todos los puntos de vista humanos. (*Poesía* 326)

Más adelante, en el mismo artículo, el poeta agrega: “Los escritores revolucionarios de México pensamos que el cristianismo es el sumo ideal estético” (327). En estas breves líneas, Gutiérrez Cruz perfila su pensamiento social y estético, el cual es más profuso en su prosa.

José Emilio Pacheco, a finales del siglo XX, recuerda y consigna la polémica de los años veinte en el poema “El futuro pretérito (*Nuevos poetas* 1925)” (75-7). El poema, en tono narrativo, se refiere a un extranjero que adquiere un libro ochenta años después de su publicación. Transcribo una estrofa:

Compra *Nuevos poetas*
y regresa al hotel y abre sus páginas.
Lee la polémica
que estremeció las letras nacionales
a mitad de los años veinte.
No se lo explica:
a la vuelta de casi un siglo
todos escriben de manera idéntica. (76)

Entre 1926 y 1930 son escasas las publicaciones de Gutiérrez Cruz, apenas diez aparecen en: *Horizonte*, *El Machete*, *Crisol*,³ *Nuestra Ciudad* y *Revista de Avance* de La Habana, Cuba. En sus últimos años de vida, señala García Gutiérrez: “Se dedicó sobre todo a la política en cooperativas y organizaciones sindicales” (38). Poco se sabe de su vida personal, al igual que de su estancia en Cuernavaca, donde falleció. El acta de defunción señala que murió en su domicilio, ubicado en el número 9 de la calle Arteaga, de dicha ciudad. También hace constar que su estado civil era casado, siendo su esposa Elena Álvarez. Hasta ahora solo se conoce la fotografía y el dibujo que le

³ Evodio Escalante señala que: “Como ensayista, como teórico del arte, las colaboraciones de Gutiérrez Cruz son algunas de las más inteligentes de la revista *Crisol*, que aparece en México desde 1929 hasta casi finales de la época cardenista”.

hiciera Fermín Revueltas. En ambos se muestra un rostro anguloso, de frente amplia, labios delgados, facciones y expresiones duras.

Todo lo anterior nos da una idea, por lo demás panorámica, de ese “lugar significativo” que tuvo Gutiérrez Cruz en el acontecer político y cultural de los años veinte, que lo convierte por mérito propio en un protagonista importante de los tiempos que le tocó vivir. En cuanto a su poesía, trataremos de hacer un análisis de su evolución y cambios. Nos ceñiremos a un orden cronológico partiendo de su escritura. Así, iniciaremos con *Rosas del sendero* (1920), de las que Gutiérrez Cruz, en el prólogo, escribe que son fruto: “de mis diecisiete y mis dieciocho años” (21). La primera parte, “Lilas Blancas”, corresponde a quince sonetos de sustrato romántico en donde hace gala del dominio del género, pero sucumbe a lugares comunes muy cultivados en el siglo XIX y con mejor fortuna. Prueba de ello son algunos de los títulos: “Esperanza”, “A la luna”, “Romántica”, “Adiós”, “Tus lágrimas postreras”, “Amor” y “Una rosa”.

El uso de la sinestesia lo emparenta con el modernismo. El mejor ejemplo es el poema “La muñequita de Mimi”, que nos recuerda “La duquesa Job” de Gutiérrez Nájera. Al referirse a los sonetos de Gutiérrez Cruz, Evodio Escalante no duda en afirmar que el soneto perteneciente a *Poemas no coleccionados*, “El sol va por las calles”, merecería estar en las antologías y asocia el de Pellicer: “Hermano Sol, cuando te plazca vamos / a colocar la tarde donde quieras” (*Hora* 104) de *Práctica de vuelo* (1957) al del poeta jalisciense. Por su importancia transcribimos el soneto de Gutiérrez Cruz:

El sol va por las calles con su brocha en la mano
pintando las fachadas de las casas de cal;
es un pintor demente, dos horas más temprano,
¡yo lo encontré pintándolas de un rojo cardenal!

El sol tiene la cara alegre y satisfecha;
¡ríe con una risa de gran conformidad
al ver desde su altura, terminada y bien hecha,
su obra de pintura por toda la ciudad!

Pero ¡el sol es un loco que volverá mañana
a recorrer las calles para pintar de grana
lo que hoy de color blanco bellamente pintó!

Y ¡seguirá pintando a diario, eternamente,
hasta que se le acabe su brocha transparente,
o los frascos que lleva, repletos de color! (205)

En mi opinión, también guarda correspondencia con el poema “Deseos”, de Pellicer, del libro *6,7 poemas* (1924), que dice:

Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
se llenará de sol. (131)

En la segunda parte de *Rosas del sendero*, con el uso del verso libre, nos encontramos con poemas de mayor movimiento, alejados del encierro del soneto; el lenguaje y las imágenes sostienen el ritmo. Aunque se nota el esfuerzo por emplear nuevas formas del modernismo, lo vence el romanticismo de su juventud. En algunos poemas de repente asoman versos verdaderamente originales: “flota místico en los aires un aroma de azucenas” (44), “Una leve nostalgia otoñal late en las nubes vagabundas” (49). *El libro de la amada* (1920) es menos afortunado que el primero. En el epílogo, escribe que acepta la clasificación que le han dado de romántico del modernismo.

En el orden cronológico es obligado, antes de entrar a su poesía social, detenernos en el año de 1919, cuando Gutiérrez Cruz da conocer sus haikais en *El Informador* de Guadalajara. Son solamente cinco, pero le valieron el reconocimiento en vida y póstumo. Son lúdicos, de un gran ingenio, con el uso exacto de la brevedad y fuerza del lenguaje que los convierte en poesía visual:

El alacrán
Sale de un rincón
en medio de un paréntesis
y de una interrogación.

La bandera

Bulliciosa y bélica
guardiana de la azotea.

Los ratones

Los ratones detrás de la mampara,
escriben a máquina.

El pelícano

Cafetera de porcelana
que va flotando por el agua. (180)

José Juan Tablada, en el “Hokku”, que hace las veces de introducción a su libro *El jarro de flores (disociaciones líricas)*, escribe: “Dos jóvenes mexicanos, entre otros, han comenzado a escribir ‘haikais’. Uno, Rafael Lozano, muestra plausible propósito de sobriedad. Otro, Carlos Gutiérrez Cruz, es autor de varios poemas sintéticos, muchos buenos y uno perfecto, ‘El Alacrán’” (*Obras* 422). No cabe duda que es un enorme reconocimiento para Gutiérrez Cruz que Tablada lo mencione de forma tan laudatoria en su libro. El poeta tapatío más tarde escribiría: “En la misma época en que escribí cosas coloristas, produje algunos haikais que merecieron el elogio del poeta José Juan Tablada, quien por medio de cartas y en el prólogo de su libro *El jarro de flores* me aplaude y me alienta noblemente” (337). Los dos textos nos llevan a una doble inquietud: Tablada habla de “muchos” haikais, pero hasta ahora solo he podido documentar los cinco que se conocen; y Gutiérrez Cruz habla de “cartas”, lo que quiere decir que mantuvieron una correspondencia, quizás en ella se encuentren esos “muchos” haikais. Al parecer, todavía hay mucho que descubrir de este poeta.

La experiencia del trato con Henríquez Ureña y Lombardo Toledano, así como el ambiente que se vivía, lo llevan a un viraje en su convicción de que el socialismo es la única vía de acabar con las injusticias sufridas por el campesino y el obrero. En 1923, es decir, cuando tiene 26 años, publica el panfleto *Como piensa la plebe* en la Biblioteca de la Juventud Comunista. Más que poemas, son arengas en contra de la opresión de los sectores obrero y campesino. En lugar de encontrar en los modelos de la poesía de la época un modo

de expresarse artísticamente, el poeta encuentra en el pensamiento ideológico de la Revolución rusa el impulso que lo llevará a escribir, con fines políticos y en un lenguaje asequible, versos dirigidos al pueblo. En ellos apela a una toma de conciencia para que este, alejado de la sumisión, tome en sus manos las decisiones del cambio. Transcribo algunos versos:

Como aplastar el fierro frío,
a martillazo y martillazo,
tendrás que aplastar a los ricos.

¿Quieres luz para tu pobreza?
Enciende una tea.

Aplastando palacios, piafando dinamita,
viene el caballo gigantesco y rojo
de la Revolución Comunista.

El pobre que no ataca a los ricos,
ataca a los pobres,
se ataca a sí mismo.

Tienen los ricos a los trabajadores,
en un corral de monedas de cobre. (105-7)

En su artículo “Confesión estética”, perteneciente a *Prosa dispersa* (1920-1930), Gutiérrez Cruz defiende su escritura:

La preciosidad es uno de los elementos de que deberá abstenerse el poeta que abraza la nueva lírica, porque ella no tiene valor alguno fuera de los círculos *refinados*, auténticamente enemigos de la naturaleza y de la igualdad, e inútiles para la acción noble y laboriosa.

La literatura socialista, pues, no será preciosa, sino sobria, clara, sencilla, virgen, como son los espíritus de las gentes que necesitan de ella, como son los trabajadores en su vida y en sus ideas. (en *Poesía. Prosa* 337)

Ahora bien, toca ver más de cerca el libro capital de Gutiérrez Cruz: *Sangre roja: versos libertarios* (1924). En este poemario, Gutiérrez Cruz hace suyas las causas populares, las injusticias obreras y campesinas. Su acentuado socialismo no le impide ejercer un catolicismo en el que Jesucristo es compañero de lucha; ve en él los antecedentes de los ideales socialistas. Sus poemas, de cierta manera, llaman a una guerra santa, pero en este caso no se trata de la recuperación de los lugares sagrados, sino de la restitución de la dignidad y los valores humanos de la clase proletaria.

Por su valor y significado transcribo algunos párrafos del prólogo escrito por Henríquez Ureña para *Sangre roja*:

He aquí los versos del poeta socialista; mejor, del poeta social . . . este poeta no va a cantar la vida de los humildes que se resignan: quédese ello para cualquier poeta inglés, de éstos que son en el fondo *hombres del orden*. Este poeta viene a hablar de los que trabajan y luchan; y no como simple imagen: nada es tan ajeno como la ociosidad literaria para quien el trabajo y la lucha son temas favoritos de declamación. No: este poeta habla de los que conocen el trabajo y la lucha como realidad cotidiana y llena de sufrimiento y molestia; los que trabajan por su pan, todo el día y todos los días; los que luchan para que no les roben el sustento; o para exigir siquiera el indispensable, y en la lucha mueren o sólo alcanzan a vencer paso a paso, nunca de lleno.

Así, para el poeta, el sol, el hermano sol de Francisco de Asís, se hace digno de la fraternidad humana porque presta servicios: el sol es hermano del obrero porque trabaja todos los días. Así, el metal que el obrero saca de bajo tierra debe servirle para armarse contra la tiranía: lo que hoy sirve para esclavizarlo, debe servirle para libertarlo. (en Gutiérrez Cruz 111)

El primer poema de *Sangre roja* abre de manera potente, y deja ver desnudo el drama de los obreros:

¡Sangre Roja!
 Sangre de los obreros muertos en los engranes,
 sangre cuya conjuga
 tratábase en monedas para pagar desmanes (115)

Los últimos dos versos de la segunda estrofa son de una fuerza impresionante: “sangre que en dinamita / hace estallar su propio corazón” (115). En la tercera estrofa aparecen las dos grandes figuras de su ideario: Marx y Jesús, que fusionan su sangre con la del pueblo:

Sangre que parece lumbre,
 sangre que proyecta luz,
 sangre de la muchedumbre,
 de Carlos Marx y de Jesús,
 ennegrecida por el sacrificio,
 amoratada por el silicio
 y despreciada por la sangre azul. (115)

De esta forma, el primer poema funciona como manifiesto y umbral del libro. Efectivamente, Gutiérrez Cruz hace suya la voz de la desgracia de obreros y campesinos, no tamiza su enojo ante la brutal explotación de que son objeto, y pone su poesía al servicio y reivindicación de las causas populares. Cierra el poema con la misma fuerza:

Tal es la sangre roja que corre en las arterias
 de mis canciones bárbaras de tanta rebeldía,
 sangre impetuosa y bravía
 que se derrama para reivindicar miserias... (115)

No cabe duda de que la originalidad y autenticidad de su poesía responden a un reclamo revolucionario, y de que, si por un lado tuvo como fin la causa proletaria, es preciso también enfatizar los aciertos estéticos. El lenguaje que utiliza es simple y llano sin llegar a lo coloquial, y no podía ser de otra forma, ya que en un proceso de inversión es la voz colectiva quien se sirve del poeta para hacerse escuchar. De ahí la sencillez y logro de imágenes y metáforas me-

morables. Musicalidad y economía verbal son sus señas particulares. Para Jorge Aguilera López: “La métrica irregular de este poeta conserva una base proveniente de la poesía popular, a través del uso recurrente del hexasílabo y el octosílabo, combinados en ocasiones con formas cultas: heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos y alejandrinos” (en Gutiérrez Cruz, *Sangre* 31).

Indudablemente, en *Sangre roja: versos libertarios* está lo mejor de Gutiérrez Cruz; ya no se trata de arengas y de versos panfletarios. La poesía y la ideología socialista se funden en el poema. A lo largo del libro vemos los múltiples matices y registros de la poesía de vanguardia, pero con la singularidad de los elementos que lo convierten en un poemario sólido. El sol y el color rojo son la luz y el fuego que lo iluminan. Los títulos hablan por sí mismos: “Al campesino sol”, “El hachón de oriente”, “La simiente roja”, “El verso rojo”, “Sol campesino”, “La sangre del sol”, “El campesino rojo” y “Rojo”. Algunos ejemplos que permean la poesía de Gutiérrez Cruz de tintes vanguardistas son los siguientes: En: “El canto de la senda lírica”: “Múltiples poemas / empapados de sol” . . . Busca a la palmera / de su cantar, / y la ve desbordándose en estética / y repartiendo savia vital. (La palmera greñuda y neurasténica, / se ha puesto a trabajar)” (*Poesía* 119). Notable es “¿Cómo te va palmera?”:

¿Cómo te va, palmera?
 Sigues alta y greñuda
 sin humor para nada,
 y sigues todavía con la duda
 de ser verde o dorada.
 ¿Qué te dice la Tarde
 cuando mira tu puño de abanicos de oro
 y se esfuma la tinta de tu verde cobarde? (123)

La toma de conciencia social se hace patente a lo largo del libro, pero es en dos poemas donde resalta la convicción del poeta: que está en las manos de los explotados hacer suya la justicia. Sí, son poemas incendiarios que convocan a obreros y campesinos a tomar medidas radicales. Uno de ellos es “Al minero”, el cual Diego Rive-

ra usó para los murales de la SEP y del que anteriormente transcribimos una estrofa. El otro es “El Campesino rojo”, que dice:

Si eres un hombre de campo, compañero,
 lucha contra la sombra como el sol mañanero,
 más si es pobre tu fuerza para vencer su encono,
 prende fuego a la casa del patrono
 y ya verás que entonces se ilumina el potrero,
 y verás que las llamas son el mejor abono,
 compañero. (134)

Para García Gutiérrez, el jalisciense: “Intenta presentarse como poeta, no sólo revolucionario, sino sobre todo mexicano, capaz de trasladar la revolución social a una realidad mexicana con raíces culturales propias y de sustituir al inexistente obrero mexicano por el omnipresente campesino” (38).

El libro de Gutiérrez Cruz, además, tiene vasos comunicantes con la poesía de Carlos Pellicer. Esto es probable dada la relación que mantuvo con los Contemporáneos desde su arribo a la Ciudad de México y la cercanía entre José Juan Tablada y Pellicer, así como entre este último y Henríquez Ureña, a quien le dedica el poema “Estudio”, en su primer libro. Si algún poeta influyó de manera decisiva en Gutiérrez Cruz, junto con López Velarde y Tablada, fue Pellicer. Octavio Paz, quien señala que la poesía mexicana contemporánea arranca de la experiencia de López Velarde, afirma: “Ramón López Velarde y José Juan Tablada son los iniciadores de la poesía moderna en México. Nuestro primer poeta realmente ‘moderno’ es Carlos Pellicer” (75). El entonces joven poeta tabasqueño, entre 1921 y 1924, publicó los libros: *Colores en el mar y otros poemas*, *Piedra de sacrificio*, *Poema Iberoamericano* y *6,7 poemas*. El primero de ellos es uno de los iniciadores de la vanguardia en México, donde el sol se convierte en elemento activo. Veamos dos ejemplos:

El sol ya estaba viejo, pero era un rey
 que aburrido aquel día de bañarse en el mar,
 se embarcó en una nube
 y apenas si tenía algo que recordar... (*Poesía* 36)

El otro es el siguiente: “Ayer se hundieron / un barco holandés y el Sol” (41). En el poema “Motivos”, de 6, 7 *poemas*, es más notoria la cercanía con Gutiérrez Cruz. Dice:

Hombre que aras la tierra
tan de mañana,
tus bueyes vienen jalando
la proa del alba.
De tus manos potentes y rojas
caen limpios los granos;
y se humedecen con el rocío
y tu sudor sagrado. (*Poesía* 126)

Por su parte, Gutiérrez Cruz, hace del sol el compañero, el aliado y cómplice del campesino. Son cuatro poemas donde la vanguardia, el sol y la militancia social se fusionan: “La simiente roja”, “Al compañero Sol”, “Sol campesino”, “La sangre del sol”. Aunque todos son de excelente manufactura, transcribo “Sol campesino”, por su semejanza con Pellicer:

Sol redondo, colorado
y caliente,
el labrador al arado
y tú al oriente.

Sol, mientras ellos aran, tú calientas la tierra,
y la tierra caliente,
fecunda la simiente
que encierra.

Sol, trabajas en la tierra
y ves a los gañanes igualitariamente. (131)

De *Sangre roja*, señala García Gutiérrez: “Es un libro que responde a los ideales de la socialización del arte por su énfasis pedagógico y programático y su lenguaje sencillo . . . que alguna vez repite cierta retórica proletaria prototípica de procedencia soviética, la misma

que por entonces los muralistas comenzaban a introducir en sus paneles” (36).

La obra de Gutiérrez Cruz tuvo cabida y repercusión entre sus correligionarios y artistas de la época. Por desgracia, el poeta jalisciense murió joven, lo que no impidió que, en su poesía y en su prosa, plasmara su ideario estético e ideológico. Su poesía tuvo una primera recopilación en 1980 por Porfirio Martínez Peñalosa, quien bajo el título *Obra poética revolucionaria* publicó parte de su producción. También es importante señalar que Gutiérrez Cruz no se encuentra en el olvido. Luis Mario Schneider no solo reunió su obra completa, también documentó en la “Bibliografía indirecta” 87 fuentes sobre el poeta tapatío, que van de 1919 a 1993. Asimismo, se encuentra en las antologías del haikai cultivado por poetas mexicanos. En este siglo continúa despertando interés como lo demuestra el concienzudo artículo de Rosa García Gutiérrez y la reciente edición de *Sangre roja: versos libertarios* de 2014. Este año, Elsa Cross lo incluye en *La poesía mexicana del lejano Oriente* (2019). Con seguridad, Carlos Gutiérrez Cruz, el poeta socialista de México, seguirá despertando interés y en un futuro se darán a conocer estudios que arrojen más luces sobre su obra y quehacer social, como necesidad imperiosa de lo señalado por Evodio Escalante: “la verdadera historia de nuestra literatura todavía está por escribirse”.

Bibliografía

- Escalante, Evodio. “La poesía social de Carlos Gutiérrez Cruz”. *Proceso*, 2 mayo 1981, www.proceso.com.mx/130978/la-poesia-social-de-carlos-gutierrez-cruz
- García Gutiérrez, Rosa. “¿Hubo una poesía de la Revolución Mexicana? El caso de Carlos Gutiérrez Cruz”. *Foro Hispánico: revista Hispánica de Flandes, Holanda*, vol. 22, núm. 1, agosto de 2002, pp. 27-43.
- Gutiérrez Cruz, Carlos. *Poesía. Prosa*. Colección Lo fugitivo permanece y dura, investigación y compilación de Luis Mario Schneider, prólogo de Pedro Henríquez Ureña, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.

- _____. *Sangre roja: versos libertarios*. Malpaís Ediciones, 2014.
- Pacheco, José Emilio. *La arena errante (Poemas 1992-1998)*. Era, 1999.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Seix Barral, 1987.
- Pellicer, Carlos. *Hora de Junio y Práctica de Vuelo*. Colección Lecturas Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. *Poesía completa*. Vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México / Conaculta / Ediciones del equilibrista, 1996.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia*. Ediciones de Bellas Artes, 1970.
- Tablada, José Juan. *Obras. I-Poesía*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

La vertiente realista y la memoria en dos cuentos sobre la guerrilla mexicana

The realistic facet and the memory in two stories about
the Mexican guerrilla

BISHERÚ BERNAL MEDEL

ORCID: 0000-0002-3947-9210

Universidad Nacional Autónoma de México, México

bisharu@hotmail.com

Resumen:

Este trabajo inicia con un recorrido panorámico sobre las guerrillas de los años sesenta y setenta del siglo XX en México, uno de los episodios más difíciles de nuestra historia relativamente reciente que requiere ser incorporado a nuestro pasado social desde distintos ámbitos y con ejercicios como el presente. El objetivo en este espacio es analizar dos cuentos sobre el contexto referido desde la vertiente del realismo literario, para rescatar la memoria a través de la literatura, la cual se vuelve un instrumento clave al elaborar la revisión de acontecimientos traumáticos. De esta forma, se busca reivindicar con la escritura la lucha efectuada en esos oscuros tiempos del reciente pasado mexicano, en un intento por saldar al menos una pequeña parte de la inmensa deuda con las y los actores que ofrendaron su vida para crear la posibilidad de que las generaciones futuras vislumbraran un porvenir más luminoso.

Palabras clave:

memoria, violencia, guerrilla mexicana, literatura sobre la guerrilla.

Abstract:

This work begins with a panoramic review of the guerrillas of the sixties and seventies of the twentieth century in Mexico, one of the most difficult episodes of our relatively recent history, which needs to be examined from different fields, with exercises like this one, to be incorporated into our social past. The objective in this space is to analyze two stories about the context referred to from the perspective of literary realism, rescuing memory through literature, which becomes a key instrument when preparing the review of traumatic events. In this way, it is sought to claim with writing the struggle carried out in those dark times of the recent Mexican past, in an attempt to pay off at least a small part of the immense debt to the actors who offered their lives to create the possibility of that future generations would glimpse a brighter future.

Key words:

memory, violence, mexican guerrilla, guerrilla literature.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.318>

Recibido: 29 de septiembre de 2019

Aceptado: 18 de febrero de 2020

Existen dos grandes mitos: el de la literatura entendida como una actividad sobre lo irreal y el de la política como el reino de las acciones. Pero la literatura no es una sarta de mentiras. Es la representación de la realidad humana, moral, social y política de una época.

Carlos Montemayor,
en entrevista con Gerardo Ochoa

En el presente artículo propongo analizar dos cuentos que retoman el episodio de las guerrillas mexicanas de las décadas sesenta y setenta del siglo XX, el cual ha sido ignorado por la historia oficial. En

contraste, en los últimos años han surgido numerosos estudios que abordan con amplitud el tema, lo que no ocurría con anterioridad, pues era difícil conseguir información sobre lo acontecido en ese complejo contexto.¹ Es recurrente observar una actitud casi generalizada de silencio ante eventos que guardan una relación directa con lo traumático o que intentan ser borrados o negados desde las cúpulas que tuvieron gran implicación y responsabilidad en ellos. En oposición a lo expuesto, resulta relevante enunciar distintas voces que ofrezcan diversas versiones de lo sucedido, en un intento por comprender esos sucesos irregulares llenos de horror, de los cuales no da cuenta la narrativa institucionalizada. En principio mostraré un somero contexto sociopolítico sobre las guerrillas. Luego el interés se centrará en el estudio de “El banquito de la foto del recuerdo” (2003) de Enrique González Ruiz (San Luis Potosí, 1944) y de “Soldado” (2005) de Roberto Ramírez Bravo (Guerrero, 1964); tomando en cuenta que dichos relatos se aproximan a las características del realismo literario. Por último, se concluirá al resaltar la fuerte intención memorística contenida en los textos.

Las guerrillas en México de las décadas sesenta y setenta no surgen de la nada, sino que tienen importantes antecedentes en algunos grupos surgidos en los años cincuenta que demandan derechos sociales, principalmente en el movimiento encabezado por Rubén Jaramillo en el estado de Morelos. Tanalís Padilla enfatiza el hecho de que fue mucho antes de 1968 cuando campesinos, maestros, ferroviarios y petroleros montaron grandes protestas contra los abusos de un gobierno cada día más rapaz. Aclara: “Aunque no estaban relacionados de manera orgánica, estos movimientos compartían una característica en común: luchaban por preservar las cláusulas sociales contenidas en la Constitución de 1917” (Padilla 19).

¹ Judith Solís Téllez opina que, por ejemplo, en Guerrero la herida por la represión del pasado se ha comenzado a expresar literariamente alrededor de treinta años después de 1967, cuando Lucio Cabañas dejó de ser profesor y se convirtió en guerrillero. Ubica el año 2000 como el despertar de cierto auge literario sobre el tema (2016).

Posteriormente, la etapa de la guerrilla mexicana de los años sesenta, que continúa en los setenta, inicia con el convencimiento de muchas personas, en particular jóvenes, de que los cauces legales para la lucha social han sido clausurados de manera definitiva. Llegan a esta fatal conclusión a partir sobre todo de la masacre de 1968:²

La memoria del 68, reforzada por el halconazo de 1971, fue una razón poderosa que unida a la privación política, a la memoria de agravios, al sentimiento de injusticia, . . . convenció a muchos jóvenes de la justicia e inevitabilidad de la lucha armada como única forma de derrocar a un régimen autoritario, ilegítimo y caduco. Para los guerrilleros urbanos el poder del imaginario fue una fuerza tan poderosa como decisiva para optar por la vía armada. (Cabrera y Estrada 71)

Verónica Oikión se refiere al origen de los movimientos armados y completa la idea anterior al ampliar el marco contextual más allá de las fronteras mexicanas:

El entramado más profundo de estos procesos históricos es multifactorial y se asentó en un contexto internacional acicateado por los embates de la guerra fría y la puesta en marcha de experiencias guerrilleras –bajo la influencia del triunfo de la Revolución Cubana– en distintos países latinoamericanos sometidos a gobiernos autócratas y dictatoriales, así como por un clima interno asfixiante para la izquierda y de grandes contrastes impuestos por una oligarquía política y financiera en un régimen autoritario de partido único en donde la democracia no tuvo cabida. (256)

² Miguel Nazar Haro, represor paradigmático de la época, reconoce haber indagado sobre esto: “Después de los hechos del 2 de octubre de 1968, nosotros investigamos en diferentes universidades del país quiénes abandonaron sus estudios y el motivo por el que lo hicieron. Entrevistamos a sus familias para conocer la razón, concluyendo que los mismos familiares fueron notificados por sus hijos que dejarían sus estudios para irse a luchar contra el sistema” (cit. en Torres 32-33).

Tales fueron algunas de las condiciones contextuales que favorecieron la aparición de núcleos guerrilleros. Volviendo al caso mexicano, el asalto al cuartel militar de Ciudad Madera, Chihuahua, es una parte fundamental en la historia de las guerrillas. Este acontecimiento es conocido como “el primer foco de insurrección ciudadana” (Castellanos 63) y estuvo encabezado por el profesor Arturo Gámiz. Se trata de la declaración de guerra³ por parte de un grupo de estudiantes normalistas, maestros y campesinos contra la fuerza aportada al cacicazgo desde el Estado de Chihuahua. El día del ataque guerrillero, 23 de septiembre de 1965, será retomado por la “guerrilla urbana con mayor presencia en México: la Liga Comunista 23 de Septiembre, creada ocho años después, en 1973” (Castellanos 65). El saldo oficial del fatídico combate es de diez heridos y seis muertos, mientras que la población asegura que hubo veinticinco muertos y treinta y cinco lesionados (Castellanos 65-80). La Liga se formó con personalidades pertenecientes a diferentes corrientes ideológicas: estudiantes de diversos niveles académicos provenientes de varios estados de la República, militantes de distintos grupos guerrilleros con un sinnúmero de variaciones formativas y de concepción de lucha, así como adeptos a una corriente religiosa proveniente de los jesuitas, quienes tuvieron una inclinación hacia el pensamiento marxista y una preocupación por la problemática social que imperaba en el México de esa época (Gamiño 148).

En las profundidades del MAR es el testimonio de Fernando Pineda Ochoa sobre “una de las organizaciones guerrilleras más importantes del país y al mismo tiempo menos conocida” (Montemayor cit. en Pineda Ochoa 16). El Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) surgió durante la estancia en la Universidad de los Pueblos Patricio Lumumba en Moscú, pero se consolida con el entrena-

³ El término guerra se ha cuestionado en el caso mexicano. Según Adela Cedillo, el conflicto armado “no desembocó en una guerra convencional entre dos ejércitos. A diferencia de otros ejércitos latinoamericanos, el mexicano nunca habló de una guerra interna, si acaso empleó la vaga fórmula de ‘lucha contra la subversión’” (87). La asimetría entre los bandos enfrentados es evidente.

miento militar recibido en Pyonyang, Corea del Norte. Un aspecto novedoso que retoma este trabajo es la amplia participación del profesorado rural en diversos movimientos armados:

Un buen número de profesores rurales egresados de los 29 internados, distribuidos en toda la República, tuvieron una destacada participación —junto con otros combatientes— organizando y dirigiendo varias agrupaciones guerrilleras que fueron conformándose en la segunda mitad de la década de los sesentas. (Pineda Ochoa 162)

Numerosos especialistas han retomado esta historia todavía inconclusa, pues falta la reparación masiva de los daños causados, sobre todo de la gran pérdida de vidas, lo cual lleva a hablar de franco exterminio. Según estas voces, la intención inequívoca desde el núcleo del Estado fue la de terminar con todas las personas disidentes que habían sido orilladas a la clandestinidad y por tanto desplazadas del ámbito político. Una de ellas es la de Jacinto Rodríguez Munguía, quien retoma el Informe de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSSP), que fue impulsada en los primeros momentos del sexenio de Vicente Fox,⁴ sobre el que escribe:

Como no había ocurrido nunca antes, la versión no censurada del informe del gobierno federal sobre lo que pasó durante los años de la Guerra Sucia en Guerrero detalla las “armas”

⁴ “El método que utilizó la FEMOSSP para dar a conocer su informe es por sí mismo una estrategia para el olvido. Ocurre en un contexto donde no hay impacto ni efecto mediático. El hecho mismo de que se presentara públicamente tendría implicaciones simbólicas a las que ni el gobierno de Vicente Fox ni la fiscalía quisieron apostar. Una cosa es que se publique en una página de internet, y otra que el Estado mexicano, en este caso representado por el todavía presidente Vicente Fox, asuma que hubo una época en que las instituciones del Estado se equivocaron. Una cosa es que haya un documento oficial, y otra muy diferente, que oficialmente se acepten los contenidos” (Rodríguez Munguía, “Lo que se eliminó...”). El Informe fue publicado en una página de internet el 18 de noviembre de 2005.

del ejército mexicano en su lucha contra la guerrilla: torturó en el Campo Militar Número 1, asesinó a mansalva, bombardeó comunidades, desapareció a cientos de campesinos, arrojó al mar cuerpos de hombres y mujeres aún con vida y “estranguló” a pueblos enteros para doblarlos y conseguir su colaboración. En síntesis, hubo un “plan de genocidio de Estado”. (“La masacre...”)

La Fiscalía fue creada el 27 de noviembre de 2001, pero según el politólogo Sergio Aguayo, hubo una negociación “de facto” para invalidar el castigo a los criminales responsables de tantas muertes:

En secreto, [Fox] negoció una amnistía *de facto* a los delincuentes del viejo régimen. Rubén Aguilar y Jorge Castañeda acompañaron a Fox en el gobierno y confirmaron que accedió a las exigencias del PRI: “Nada de comisiones de la verdad, persecuciones, investigaciones”, nada de meterse en “los terrenos de la corrupción y de acusaciones a funcionarios del pasado”. (157)

Así, la Fiscalía quedó como una caricatura burlesca que permitió el olvido institucional del plan de genocidio del que habla Munguía.

Escribir sobre la historia de la guerrilla en México es referirse de forma inevitable al despiadado aplastamiento del que fueron objeto quienes en ella participaron. La represión hacia aquellas personas que se levantaron en armas para luchar contra el autoritarismo ciego y sordo del gobierno fue brutal. Tanto en el ámbito urbano como en el rural la intención fue de aniquilamiento. Así lo afirman numerosos documentos que retoman lo acontecido en esas décadas, todavía en espera de la justicia necesaria para transitar hacia una real democracia. Si bien ha habido innegables avances, manifiestos en la creación de ciertas instancias para hacer más tangible la transparencia en el ejercicio del poder, dichos avances resultan insuficientes y la apreciación generalizada es que se requiere mayor voluntad política para avanzar hacia un bienestar verdaderamente amplio, que abarque a toda la ciudadanía. La historia advierte que

solo el impulso colectivo de esa ciudadanía permitirá dar los pasos hacia una real transformación.

El Estado decidió violar sus propias reglas al ejercer un uso desmedido de la fuerza, comportándose de forma ilegal, sin respetar las normas que le exigen mantener el monopolio legítimo de la fuerza para salvaguardar a la ciudadanía. Lo anterior derivó, a través de la tristemente famosa Dirección Federal de Seguridad, en una intervención directa de esferas gubernamentales en la delincuencia organizada. Carlos Monsiváis describe con relación a esto lo siguiente:

La Brigada Blanca deja de existir en 1984 por las revelaciones que desata el asesinato del periodista Manuel Buendía. La DFS se desvanece en 1985 y su último director, José Antonio Zorrilla, es encarcelado como responsable del asesinato de Buendía. La impunidad conocida en la “guerra sucia” desemboca en el narcotráfico. (Scherer y Monsiváis 195)

Lo anterior está documentado en otros libros que retoman el tema.⁵ El terror desatado por el Estado ante el miedo de perder el poder derivó en su extralimitación jurídica, ya que en su lucha “antisubversiva” cometió un verdadero genocidio contra sus opositores de la izquierda radical y contra las bases de apoyo campesinas de la guerrilla (Cedillo 19). A pesar de la cruenta represión aplicada a estos movimientos, la historia de las guerrillas en México ha tenido una continuidad casi ininterrumpida. El paradigmático Ejér-

⁵ Tomás Tenorio Galindo ofrece el siguiente testimonio en el libro de Miguel Ángel Granados Chapa, *Buendía. El primer asesinato de la narcopolítica en México*: “Para dar una idea de las dimensiones que alcanzó la corrupción y las relaciones de la DFS con el narcotráfico, [se cita] al comandante Juventino Prado, quien dijo que él personalmente solía entregar a Zorrilla ‘unos tres o cuatro millones de pesos mensuales’ provenientes ‘de los asuntos que se veían en la Brigada’. Esos ‘asuntos’ eran casos de secuestro y tráfico de drogas, precisó el comandante, quien obedecía órdenes de manejarlos ‘de la mejor manera’. . . . los demás comandantes de la DFS entregaban igualmente a Zorrilla portafolios con dinero . . .” (212-3).

cito Zapatista de Liberación Nacional, desde su levantamiento en 1994 a la actualidad, permanece firme en su lucha por dignidad y justicia, inexistentes para ellas y ellos antes del alzamiento. El movimiento zapatista resiste desde sus territorios liberados a 24 años de su nacimiento público,⁶ a pesar de que la represión continúa en varias modalidades a través de la mal llamada guerra de “baja intensidad” (término eminentemente eufemístico): el asesinato selectivo de líderes, los despojos de tierras, las violaciones a mujeres y demás actos de los distintos grupos paramilitares que operan de forma cotidiana en la región.

Por otra parte, el Ejército Popular Revolucionario (EPR) se manifiesta públicamente el 28 de junio de 1996 en el evento luctuoso de la Masacre de Aguas Blancas, Guerrero, donde fueron asesinados 17 campesinos y muchos más quedaron heridos justo un año antes, el 28 de junio de 1995. La perpetradora de la matanza, se sabe, fue la policía municipal. Ese funesto día, que ha marcado el inicio de la violencia en la época reciente, un grupo de campesinos se dirigían en un camión de redilas a un evento para exigir la liberación de dos compañeros presos de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS) cuando fueron atacados desde diversos frentes a balazos. Es importante recordar que, además del impacto mediático que significó la aparición del EPR en el evento de conmemoración justo al año de la matanza, hubo también un ataque militar de la guerrilla guerrerense en respuesta a la masacre de Aguas Blancas:

El 7 de julio de 1995 en el paraje de Ojo de Agua, entre los municipios de Cualac y Huamuxtitlán, una *Brigada Campesina de Ajusticiamiento* ejecutó una emboscada contra la policía

⁶ Me refiero al momento en que se dan a conocer al mundo, pues se sabe que la fecha real de su creación fue el 17 de noviembre de 1983, en ese entonces eran llamadas Fuerzas de Liberación Nacional. Es por eso también la mención sobre las guerrillas ininterrumpidas en la historia reciente de México, pues si las de los años sesenta y setenta se dan por “terminadas” desde el Estado, y a principios de los años ochenta existe la que se convertiría en el EZLN, esto demuestra que prácticamente no ha dejado de existir esta forma de lucha.

como respuesta inmediata a la masacre: “concluimos que esto ya había llegado a su límite, que no había otro camino, que responder era urgente y necesario” [comunicado enviado a un periódico de la Ciudad de México]. Así, la guerrilla en Guerrero dejó de ser un secreto a voces. (Lofredo 51)

Según Carlos Montemayor, la aparición del EZLN acelera el proceso de aparición del EPR; y este nuevo brote de guerrillas en los años noventa obedece a las grandes deudas del Estado mexicano con las zonas más marginadas, como Chiapas y Guerrero. El especialista llama la atención sobre la real labor que debería realizar la Seguridad Nacional, que es analizar la violencia social para evitar la génesis de más grupos guerrilleros.⁷ Así, la guerrilla es vista como la fase final de la lucha social cuando no encuentra cauces legales para ver cumplidas sus demandas.

La literatura de la guerrilla

No se preserva el orden potenciando la impunidad, no se construye una sociedad mutilando la memoria histórica, no se trascienden los crímenes del pasado remitiendo al olvido de los nombres y las trayectorias de los criminales, aún pendientes de la sentencia justa.

Carlos Monsiváis, *Los patriotas. De Tlatelolco a la guerra sucia*.

Décadas después de la etapa inicial de silencio, cuando la realidad se volvió inexpresable, surgieron una serie de propuestas que buscaron traducir el episodio traumático de la represión contra las guerri-

⁷ Cf. Mendoza, Carlos. *EPR. Retorno a las armas*. Documental, dirigido por Mendoza, Canal Seis de Julio, 1996. y *EPR de cerca*. Documental, distribuido por Canal Seis de Julio, 1997.

llas por medio del lenguaje del arte. Uno de los medios para hacerlo fue la literatura.

Es sabido que la producción literaria de un periodo específico arroja luz sobre aspectos de la subjetividad y del imaginario político que el análisis de los procesos socioeconómicos y de la historia política de dicho periodo no alcanzan a iluminar en su totalidad (Cabrera y Estrada 38).⁸ Las obras escritas en torno a este acontecimiento invitan a reflexionar sobre un pasado todavía doloroso y en muchos casos vivo. Es imposible saber si un episodio como el referido puede o no ser asimilado, ya que depende de las subjetividades de las y los sobrevivientes. Sin embargo, es una realidad que, a través de diversas expresiones artísticas, en este caso la literatura, se logra repensar el fenómeno y alrededor de ese análisis se transforma *el sentido* de ese pasado, volviéndolo más asequible para la persona que reelabora el trauma.

José Enrique González Ruiz, nacido en San Luis Potosí en 1944, es abogado de profesión y doctor en Filosofía Política. Tiene una larga trayectoria académica. De 2007 a 2014 fue profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y es reconocido también porque fue asesor jurídico de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Víctimas de Violaciones a Derechos Humanos en México (AFADDEM - FE-DEFAM). En nombre de esta organización, presentó alrededor de ciento cincuenta denuncias penales contra el general Mario Arturo Acosta Chaparro. También fue abogado y rector de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG). Ahí le tocó conocer personalmente al entonces mayor y reclamarle la presentación con vida de algunos universitarios que habían sido desaparecidos por organismos policíacos (Madera). Por lo anterior, es también reconocido como un

⁸ Las investigadoras citadas profundizan la idea al afirmar que “El texto literario es una fuente fragmentada, pero rica y plena de matices, para la comprensión de una época, para la recuperación de la experiencia, la conservación de la memoria o la figuración de proyectos y alternativas, tareas relevantes de las ciencias sociales” (Cabrera y Estrada 39).

incansable defensor de los derechos humanos. Publicó el relato “El banquito de la foto del recuerdo” en 2003. Se desconoce si escribió más obras de corte literario.

Por su parte, Roberto Ramírez Bravo nació en Ometepec, Guerrero, en 1964, pero ha vivido desde pequeño en Acapulco. A partir de 1990 ha sido reportero de varios medios como *El Sol de Acapulco*, *Milenio Guerrero* y *La Jornada Guerrero*. Ha impartido clases de periodismo en la Universidad Autónoma de Guerrero y en la Universidad Loyola del Pacífico. En cuanto a su obra, la cual es mayoritariamente cuentística, ha publicado *El viaje* (1987), *Sólo es real la niebla* (1999), *Hace tanto tiempo que salimos de casa* (2005), la novela *Las pausas concretas* (2009), *El nombre de la luna* (2013) y *Embrujo en el faro y otros relatos* (2015). A continuación, damos paso al análisis de los relatos que abordan la dura temática planteada en este espacio.

“El banquito de la foto del recuerdo” (2003), de José Enrique González Ruiz, es una ficcionalización, conformada por varios capítulos, de la biografía no autorizada del siniestro militar Mario Arturo Acosta Chaparro, activo torturador y asesino durante la etapa en cuestión. En la trama, el personaje principal se llama Manuel Pedro Ávila Chaparro y se cuenta su paso por el ejército y la policía mexicanas a través de la voz narrativa que es omnisciente, ya que observa los hechos desde un lugar privilegiado y conoce los pensamientos del protagonista. El texto contiene numerosas alusiones a la realidad extratextual. Se cambian algunas referencias o nombres, pero siempre se deja entrever la relación inequívoca con los hechos históricos. Dado que el realismo literario no descansa sobre la veracidad de lo que se enuncia, sino sobre su verosimilitud (Beristáin 499), tanto este relato como el que analizaré más adelante, “Soldado”, se inscriben en la vertiente del realismo literario.

El texto está compuesto por diez breves capítulos y abarca desde el ingreso de Ávila Chaparro a la milicia hasta el momento en que la represión aumenta a través de la tortura, los asesinatos y las desapariciones, cuando se realiza un uso sistematizado de la muerte. La sensación que deja la lectura del relato es impactante. Es visible el crecimiento paulatino de la violencia que no siempre se detalla, pero en ciertos episodios se exhibe casi como trofeo y hasta da

lugar al desarrollo de un diálogo entre Ávila Chaparro y un torturador argentino, lo cual otorga una idea cercana de la atmósfera latinoamericana que también vive sus regionales y particulares episodios sangrientos en esa misma época.

Aunque la intención de la escritura realista es “ilustrar las características más significativas de una época” (Lukács 164), cabe recordar que esta postura no deja de ser una convención literaria y que el ejercicio de la objetividad responde a exigencias ficcionales surgidas del contexto general que permite dicha producción (Sosnowski 7). El crítico argentino citado profundiza la idea anterior al afirmar que:

Es así que esta convención del realismo postula un narrador que confía en su capacidad para describir mundos, que considera que su lenguaje está capacitado para describir lo observado y para intimar las características psicológicas de sus personajes, permitiendo, al mismo tiempo, comentarios que lo acercan al “lector”, integrándolo en el mundo que presenta. (Sosnowski 7)

Algunos de los rasgos mencionados por Sosnowski se aprecian en “El banquito...”, como la psicología del torturador, en este caso Ávila Chaparro:

Hay distintas motivaciones: para mí son importantes el dinero y el poder, pero más lo es la posibilidad de regir la vida humana. Uno se asemeja a los dioses cuando puede disponer de la existencia de alguien a quien tienes enfrente y que está totalmente sometido a tu voluntad. Nada hay comparable a la sensación de superioridad que te da el infligir sufrimiento a otro, incluso al grado de poder exterminarlo. Es muy bonito como usted se ha podido dar cuenta. (13)

La escalofriante confesión del protagonista lleva a la persona lectora a reflexionar sobre ese siniestro mundo que se intentó ocultar pero que a partir de numerosos testimonios emergió. La psicología del

personaje masculino queda al descubierto y se evidencia el principal móvil: la sensación de poder absoluto, que abarca también la total impunidad de que gozaron los torturadores en la realidad extratextual.

La ilusión de verdad contenida en un relato, una de las características básicas del realismo, se observa partir de la mención de personajes provenientes de la realidad externa al cuento, como el secretario de la defensa nacional durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), Marcelino García Barragán, que es retomado en “El banquito...” como quien propuso a Ávila Chaparro para ir a tomar un curso para torturadores en Estados Unidos. Por otra parte, también se cita a Dan Mitrionne, el considerado “maestro de la tortura” de la CIA durante los años sesenta y principios de los setenta, quien practicó aberraciones inenarrables en diversos países de América Latina. Dentro de la trama, el protagonista recita palabras de ese siniestro personaje que ha interiorizado como letanías inseparables:

Nuestra civilización está amenazada por el comunismo internacional. Con el pretexto de acabar con las desigualdades y las injusticias que son connaturales a la humanidad, los agitadores quieren tomar el poder en el mundo para instaurar una dictadura planetaria. Nos ha correspondido la inmensa responsabilidad de hacer frente a esos peligrosos sujetos, para lo cual tenemos que utilizar métodos que se correspondan con sus perversas intenciones. (2)

Partamos del hecho de que el realismo se centra en un ámbito social que abarca capas más amplias y por tanto potencia una percepción de los fenómenos generales para acceder a “una comprensión racional de la situación de la sociedad del momento” (Sosnowski 7). De esta forma, a la voz narrativa le interesa exhibir el discurso manejado por los represores para justificar la criminalidad encubierta que los caracterizó. Así se ostentan los hábiles eufemismos con los que intentaron disfrazar actos innombrables e injustificables.

La serie de datos aportados por la voz narrativa sobre el exhaustivo entrenamiento del protagonista en el “combate contra la

subversión” (tortura, estrategias para extraer información, su propia experiencia con las técnicas de sobrevivencia extrema) induce la “adhesión del destinatario” para que acepte algo como verdadero al percibirlo (Beristáin 499). Es decir, los datos, producto del referente real, le otorgan gran verosimilitud al relato; lo cual contribuye al pacto de “verdad lógica” (*idem*) que produce el texto.

Como recurso recurrente se utiliza la ironía. Esta figura retórica “. . . supone siempre una cierta autonomía afectiva y mental frente a la admiración desmedida, autonomía que le permite reírse de valores institucionalizados que son exaltados demagógicamente” (Domenella 79). Al inicio, la voz narrativa se burla del “privilegio” conseguido por Manuel Pedro: “Estudiar tácticas antiguerrilleras en Estados Unidos es el sueño de cualquier aspirante a *salvador de la patria*” (2). Poco más adelante se aprecia de nuevo la estrategia irónica, cuyo fin es posicionarse políticamente del lado de las y los guerrilleros: “Le enojaba el sólo pensar en los enemigos internos ¿A quién se le ocurría atentar contra las *sagradas instituciones de la patria*, representadas por su *digno gobierno*?” (3; énfasis mío). La ironía busca, de este modo, desvalorizar tanto el discurso como quien lo emite (Domenella 78).

La voz narrativa insiste en resaltar la mediocridad del personaje principal poniéndola de manifiesto en numerosas ocasiones:

Ávila Chaparro estuvo en el ejército sin hacer aspavientos durante varios años. Como que la disciplina era más dura de lo que pensaba y no le daban muchas ganas de matarse para hacer carrera. Por eso cuando se enteró de que podía participar en la contrainsurgencia pensó que había dado con su vocación. (1-2)

Se vuelve evidente el nulo esfuerzo en mostrar más habilidades que la de seguir una obediencia ciega hacia el Estado y por supuesto, contar con un alma criminal sin reparos a la hora de ejecutar los siniestros mandatos desde el lado oscuro del poder político.

La construcción de la voz enemiga desde el punto de vista del narrador/a es de una gran lucidez, pues retrata de manera fiel y

concreta el pensamiento represor, como se observa cuando Manuel Pedro detalla la estrategia a seguir para terminar con la subversión:

Intensificar la cacería. Ya tenemos en nuestros *hoteles de lujo* a decenas de individuos relacionados con las llamadas reformas universitarias, magisterio democrático, sindicatos independientes, comunidades de base organizadas conforme a la teología de la liberación, colonias proletarias y agrupaciones campesinas. Vamos a mantenerlos desaparecidos para que sus congéneres se llenen de terror y no se les ocurra seguirles los pasos. (9-10)

La descripción se asemeja de forma contundente a las estrategias del mundo extratextual para hacer perdurar el miedo y la parálisis colectiva, siendo la desaparición de personas el clímax de tal método represivo.

Es sabido que el escritor realista ha sido visto como “el literato consciente de su medio, aquél que desea registrar lo más fielmente posible aquello que transcurre ante sus ojos” (Sosnowski 7). El relato en cuestión ofrece un ejemplo de lo anterior referido al ejército mexicano, el cual tiene un lado ominoso que contrasta con el sentido de heroicidad absoluta proporcionado por los distintos gobiernos que han buscado su protección en las últimas décadas. El irónico narrador de “El banquito...” exhibe la labor de espionaje extremo que la institución castrense ha ejecutado:

[Ávila Chaparro] Siempre se interesó por el área de inteligencia del ejército. Ahí se enteró de la forma como se organiza la defensa nacional, llevando un riguroso seguimiento de las actividades de políticos, empresarios, gobernantes, curas, artistas y, sobre todo, líderes obreros, campesinos, estudiantes y maestros de todos los niveles. Estos últimos le caían como patada de mula en la boca del estómago, porque a pesar de que vivían del gobierno, lo señalaban siempre como injusto y servidor del capital. (3)

Partiendo de que el realismo “desenmascara inexorablemente la realidad social de una época” (Lukács 142), vemos en la obra analizada esta fuerte intención, cuando la voz narrativa compendia lo acontecido durante aquellos oscuros años en una corta frase: “La guerra sucia no distinguió edad, sexo o condición social: barrió con todo lo que consideró peligroso para el *status [quo]*” (11). Además, el escritor deja de ser solo un observador de la realidad para describirla, se incluye en el movimiento social que trata de combatir las injusticias sociales referidas, como señala el teórico citado:

Poco importa en qué movimiento popular el escritor singular encuentra el objetivo de su adhesión . . . [por lo regular] se arraiga en movimientos que tienden a la emancipación del pueblo, y por ello combate en lo profundo de su alma. La consecuencia cultural y artística de esta adhesión es que los escritores superan su aislamiento, su función de simples observadores, consecuencia del actual estado de desarrollo de la sociedad capitalista. (Lukács 28)

Impacta la vigencia de las palabras del teórico húngaro, a pesar de haber sido escritas hace algunas décadas. González Ruiz, como ya se vio en la breve semblanza biográfica ofrecida, gran parte de su vida ha sido defensor de los derechos humanos, incluso al estar en riesgo por señalar en los momentos de mayor represión al torturador que denuncia en esta biografía no autorizada en forma de relato.

En el cuento se aprecia de forma evidente la intención de ridiculizar al protagonista y, por la magia extensiva de la labor literaria, al conocido torturador y asesino Mario Arturo Acosta Chaparro. Se podría decir que se trata de una venganza desde la escritura, sublimada, pues al no haber cauces legales cumplimentados para una justicia verdadera, ante la corrupción desbordada que ha significado la institución militar y la policial, se busca al menos descargar el enojo y la frustración acumulada de décadas enteras a través del ejercicio literario.

Termino el breve análisis con el último capítulo, titulado “El banquito y la espada justiciera”. Este trata de los grandes recursos

con que contó el torturador Ávila Chaparro para realizar las tareas encomendadas por el Estado, entre los que se contaron un centro de tortura en Pie de la Cuesta, Acapulco; y la disposición de varios vehículos aéreos para arrojar a las y los guerrilleros al mar. El realismo contenido en el relato en cuestión alcanza gran verosimilitud en este breve y significativo apartado. Si consideramos que la obra establece una realidad autónoma, distinta de la realidad objetiva, y que esa realidad se constituye a sí misma, pero también mantiene, en diversos grados, una relación con el mundo, porque consigna datos provenientes de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza atendiendo otras consideraciones (Beristáin 499-500), resulta evidente que la realidad autónoma creada en “El banquito...” tiene una amplia correspondencia con lo acontecido en el mundo extratextual, como se aprecia en la siguiente cita:

Ávila Chaparro bautizó su pistola como “La Espada Justiciera”, comparándola con la de Hernán Cortés, que tantos indios atravesó y descuartizó. . . . con esa arma, el mayor hizo saltar los sesos de alrededor de 200 personas, según declaró en juicio un testigo protegido por la justicia norteamericana. Esto, cuando el sistema malagradecido encarceló al ya general Ávila Chaparro, por sus nexos con el narcotraficante conocido como “El Señor de los Cielos”. (González Ruiz 22)

La historia extraliteraria fue constatada por numerosos testigos, uno de los cuales declara lo sucedido:

Quirós Hermosillo y Acosta escogían a los detenidos y los sentaban en una silla para sacarles “la foto del recuerdo”. Luego les disparaban en la nuca con una pistola calibre .380 a la que Quirós nombró “la espada justiciera”. Los cadáveres eran metidos en bolsas de lona que se subían a un avión Arava del entonces Escuadrón 301 para lanzarlos al mar durante vuelos exprofeso. Según Gustavo Tarín Chávez, Acosta Chaparro ejecutó personalmente a unas 200 personas, “por supuesto con la autorización del general Quirós Hermosillo”. (Díaz)

La representación de lo acontecido en “El banquito de la foto del recuerdo” guarda un vínculo muy cercano con la realidad histórica. Si bien el aspecto estético se deja un tanto de lado, el valor del relato se centra en el invaluable aporte memorístico, elemento primordial de nuestro lenguaje, que se convierte en un testimonio valiosísimo que desplaza al silencio y el olvido impuestos desde la postura oficial.

La escritura como huella memorística en el ámbito rural

Con la línea amarilla llegaron los armados verdes y la gente se volvió hosca y desconfiada. La palabra desaparecido ramificó sus letras.

Jesús Bartolo Bello López, “No es el viento el que disfrazado viene”

Al escribir sobre la guerrilla del entorno rural, me centraré en el estado de Guerrero por tratarse de un lugar que padeció la represión en sus modalidades más cruentas⁹ y cuya historia está vinculada a diversos métodos de lucha y a una constante reivindicación de quienes padecieron la violencia de manera directa. Numerosas luchadoras/es sociales provienen de este Estado donde la tortura, las desapariciones y demás formas represivas arrasaron personas y familias enteras durante el periodo estudiado. Tal vez a esto se deba que es la entidad que más ha reivindicado la memoria a partir de distintas manifestaciones. La inclusión del caso Rosendo Radilla, campesino y cantante de corridos desaparecido el 25 de agosto de 1974, en la Corte Interamericana de Derechos Humanos donde la resolución condena al Estado mexicano por las múltiples violaciones y abusos cometidos; así como la creación de la Comisión de la Verdad del Estado de Guerrero (2012), son solo dos episodios importantes que dan constancia de ello.

⁹ Ana María Cárabe afirma que “El 40% de las desapariciones forzadas registradas ante la CNDH se dio en ese estado y ante la actitud represiva del gobierno los conflictos se radicalizaron tanto ideológicamente como en sus métodos, que desembocaron en la actividad de dos grupos guerrilleros” (“El corrido...” 16).

Hay una amplia obra sobre el periodo estudiado, pues las generaciones posteriores se han dedicado a ejercer la memoria por medio de la creación artística para evitar la dolorosa repetición de acontecimientos traumáticos.¹⁰ La intención es contar la historia borrada y reivindicar a sus seres queridos para que sean integrados en la conciencia nacional.

Una de las propuestas fundamentales del realismo literario es la “emancipación del hombre” (Pañeda 382). Por tanto, en sus obras representativas buscó atacar las injusticias sociales de manera directa, los privilegios y el sistema de explotación. Los escritores realistas buscaban el bienestar de los marginados, que el gobierno corrigiera los abusos, leyes más humanas e igualitarias y mayores posibilidades de desarrollo y ascenso social (Pañeda 382). En este sentido, la institución castrense mexicana ha sido fuertemente cuestionada por su larga participación en diversos actos represivos contra la población civil en las últimas décadas;¹¹ en particular en las de los años sesenta y setenta, cuando el Estado sometió de formas por demás cruentas a las guerrillas. En tal contexto se inserta el siguiente relato.

“Soldado”,¹² cuento de Roberto Ramírez Bravo, narra la confesión de un militar, a modo de monólogo, dirigida a un sacerdote. Esta inicia con la declaración de un crimen, el asesinato de un hombre al que tortura durante días, y culmina en la locura del confesor. La voz narrativa aumenta de manera progresiva la tensión del

¹⁰ Algunas de las obras más representativas son: *La fórmula, Si tienes miedo (novela con apéndice)* y *Gallo Rojo* de Juan Miguel de Mora; *El infierno de todos tan temido* de Luis Carrión Beltrán; *La revolución invisible* de Alejandro Íñigo; *Guerra y sueño* de Salvador Mendiola; *¿Por qué no dijiste todo?*, *La patria celestial* y *El de ayer es Él* de Salvador Castañeda; *Guerra en el Paraíso*, *Las armas del alba* y *La fuga* de Carlos Montemayor; *Veinte de cobre. Memoria de la clandestinidad* de Fritz Glockner y *Septiembre* de Francisco Pérez Arce (Solís Téllez, “La temática de la guerrilla en la obra...” 112).

¹¹ Cf. Pérez, Ana Lilia. *Verdugos. Asesinatos brutales y otras historias secretas de militares*. Grijalbo, 2016. y Rea, Daniela y Pablo Ferri. *La tropa. Por qué mata un soldado*. Aguilar, 2019.

¹² Publicado por primera vez en *Semanario La Palabra*, en el año 2000.

relato, con lo cual logra la intensidad necesaria para mantener la atención de la persona lectora.

Lukács afirma que “[l]os escritores realistas parten siempre de los mayores y más actuales problemas de la vida del pueblo: su *phatos* artístico es alimentado siempre por los padecimientos más dolorosos del pueblo; éste determina también qué y cómo ven en sus visiones poéticas” (20-21). El *motivo* dentro de la trama es “un indio”, el cual es asesinado por el soldado protagonista. El contexto dentro del cual ocurre tal crimen es descrito así por la voz narrativa: “Dejamos varias rancherías incendiadas a nuestro paso, varios cadáveres sembrados. Las órdenes eran claras: ‘cácenlos, mátenlos’, nos gritaba el general desde adentro de nuestras cabezas. Y así lo hicimos” (170).¹³ La descripción minuciosa del momento brutal en que el soldado irrumpe en la vida del “indio” impacta por su crudeza:

Lo encontramos en una casita de barro, sentado en la mitad de aquel cuarto oloroso a tierra. No habló ni cuando le rompimos los dientes, o cuando se los rompí yo solo, porque aunque lo cuento en plural, nadie me acompañó en aquel hallazgo. Estaba sentado en el suelo, con las rodillas dobladas, rodeadas por sus manos toscas. Vestía de blanco y parecía un pájaro a punto de alzar el vuelo, quizás una paloma asustada. Era un viejo, indudablemente, pero no podría saberse si tenía cien o quinientos años. (170)

La edad indescifrable del anciano evoca el misticismo indigenista particular de ciertas regiones del México rural. Por otra parte, la paz abandona para siempre el entorno casi bucólico descrito al irrumpir la “crueldad y frialdad del gran realismo” (Lukács 180).

¹³ El artículo de Judith Solís Téllez “La temática de la guerrilla en la obra narrativa y poética de cuatro escritores guerrerenses...” (2015) contiene una “Analogía mínima” que incluye el cuento “Soldado”. Todas las citas corresponden a esa edición. Me fue imposible conseguir la publicación original.

El uso de la primera persona del singular y la narración intradie-gética refuerzan la verosimilitud de la historia, rasgo indispensable ya enunciado del realismo literario. El protagonista describe en un inicio cómo una emboscada guerrillera los atacó, asesinando a ocho militares e hiriendo a varios más. A partir de ahí, su superior les dio la orden a los sobrevivientes de ir a cazar a los armados. La consigna era violar mujeres, asesinar niñas/os y ancianos/as y someter a cualquier persona que pudiera dar datos para cumplir la orden. Aparece entonces un primer elemento sobrenatural:

cuando llegábamos a un pueblo lo encontrábamos vacío, algunas veces sólo con los ancianos y los enfermos, otras veces sólo veíamos a los chivos y a las iguanas trepándose en las piedras, o eso parecían en la oscuridad, y quizás no eran sino los mismos indios huyendo de nosotros. (169)

La ambigüedad descrita impide saber con certeza lo ocurrido; lo incierto aparece dando lugar a cierto ambiente onírico o a visiones, mediante la conversión (desde ciertas tradiciones ancestrales) de indígenas a animales y viceversa, los naguales. Pero el realismo retoma el papel protagónico un poco más adelante, con la descripción del asesinato del “indio” por parte del soldado, que es de una violencia impactante:

Sólo me miraba. Sus ojos eran inexpresivos, pero terribles por la ausencia de rencor que había en ellos, terribles porque aunque lo pateara y aunque le pegara con mi arma no dejaba de mirarme, terribles porque callaban lo que hubieran querido gritarme. Sus ojos me taladraban, padre, era aquella visión un grito pesado porque no se oía, pero entraba por mis cuencas, estallaba en mi cerebro y desnudaba lo poco que me quedaba de emociones, arrojándome al miedo, arrojándome a una maldita condenación sin sentido. Le pegué hasta cansarme, y cuando sentí su mirada fría le descerrajé un balazo entre las cejas para callar ese delirio, pero los ojos de plato del muerto seguían mirándome. Entonces grité: ¡Ya cállate, ya cállate! (170)

El protagonista asesina a su víctima porque no puede soportar su mirada, motivo que lo va llevando a una locura definitiva. Hay un desarrollo interesante en este personaje durante el que va adquiriendo cierta conciencia sobre su responsabilidad directa en el asesinato; pues al principio actúa como cualquier “soldado”, es decir, alguien que cumple órdenes sin cuestionamiento ético alguno, pero poco a poco coloca en tela de juicio su propio accionar por medio de esa mirada que lo persigue sin tregua, que no lo deja descansar. La tensión del relato aumenta debido a la actitud inexplicable del protagonista, quien pierde la razón: “Entonces me revolqué por aquel piso de tierra roja y mis compañeros pensaron que deliraba debido a la herida en el dedo. Y yo gritaba, y me arrancaba los cabellos y no podía apagar esos ojos que estaban adentro de mí, padre. Por eso lo maté” (170-1). La propia conciencia del protagonista se ve reflejada en la mirada del “indio” asesinado, por eso es imposible que olvide sus ojos, porque una parte de su propio ser es la que le grita la infamia cometida, la que le quita la paz.

Hacia el final del relato, el soldado abandona la milicia y se vuelve una visión errante que solo desea que se acerque su final. Ya nada parece importarle:

Hace tres días, o un mes, o un año, no sé bien, dejé el servicio militar. Ya no puedo matar números, no puedo crear otras estadísticas. Ahora sólo busco escaparme de aquel indio que no me dijo una palabra, que no violó a mi mujer ni asesinó a mis hermanos, pero que me persigue desde adentro, que murió de mi mano, ese a quien convertí en fantasma. Perdóneme, padre, he pecado. O no me perdone, quizá no vale la pena, porque no hay escapatoria. ¿Sirve de algo intentar huir? (171)

La violencia es reforzada por la ausencia de motivos reales para llevar a cabo el asesinato. El militar no se perdona que el hombre no le haya causado algún mal, no soporta pensar en que era inocente y él a cambio lo asesinó. En contraparte, el torturado no lo observa con rencor, ni con odio, lo que hace que esa peculiar mirada, tal vez de azoro o francamente inexpresiva, vaya apoderándose de su con-

ciencia, que ya no puede sino pensar en ella, en esa inefable mirada, y también en su acción deleznable. Pero el hombre al que asesinó ni siquiera fue capaz de odiarlo y esa idea simplemente no la puede soportar, por eso la única salida que encuentra es la locura.

El desenlace verdadero del cuento es todavía más inquietante, la “vuelta de tuerca” que ofrece la voz narrativa en palabras provenientes del protagonista otorga al relato un nivel deslumbrante:

En la puerta de la iglesia él sigue sentado. Lo miro desde aquí, lo huelo, lo siento. Está esperando levantar el vuelo, está esperándome. Y yo tengo miedo. ¿Quién me ayudará en este funeral, padre? ¿Quién detendrá mi pánico en este cortejo fúnebre con su olor de flores de difunto por aquel soldado que murió hace tres días, o un mes, o un año, no sé bien? El indio está sentado, y al muerto le lloran sus hijos sin que él lo sepa, pues no oye los ruidos, ni siente el viento correr, ni tampoco la asfixia de su féretro. Sólo es un soldado muerto, simple y felizmente muerto. Y yo aquí padre, tengo miedo. Porque nadie me mira, porque nadie tropieza con mi cuerpo ni se topa con mi mirada. (171)

Es decir, el soldado ya no es tal, sino que está muerto y es su fantasma quien realiza el monólogo, tal vez por esa razón nunca recibe respuesta del sacerdote. Esa conciencia del soldado, que se vuelve un *motivo* en el relato, se queda flotando en el limbo, sin descanso posible; lo que hace que sienta envidia por la tranquilidad aparente del cuerpo del soldado muerto que yace en el féretro.

Baste esta breve mirada al panorama literario del duro episodio de las guerrillas en México para apreciar la gran carga simbólica que todavía representa este importante suceso, el cual tiene una deuda significativa con la memoria y la justicia, elementos imprescindibles para trascender esta experiencia pendiente. En los cuentos analizados se ha podido observar que el gran realismo y el humanismo popular constituyen, en palabras de Lukács, “una unidad orgánica que aborda los problemas fundamentales del pueblo de su época, como la inexorable representación de la verdadera esencia de la realidad”

(21-22). He ahí el invaluable peso de la escritura en la construcción social de la memoria.

El Estado enfrentó de la peor forma la etapa en cuestión y cabe reflexionar sobre si las consecuencias de esa decisión están aún palpables en el contexto social y político devastado que vivimos en la actualidad. Por otra parte, la impunidad imperante ha significado el componente esencial para que el episodio de la guerrilla resuene con gran vigencia pues, a pesar de las distancias históricas, dicha impunidad sirve como vínculo innegable entre el pasado y el presente; por lo que se puede hablar de un *pasado que no pasa*. El carácter cíclico de la historia se personifica en el aquí y el ahora, con sus evidentes especificidades.

La intención de olvido que se intentó imponer al cooptar a casi toda la prensa de la época, con sus raras y honrosas excepciones, trató de negar lo acontecido y hacer que prevaleciera a toda costa la versión oficial de la inexistencia de las guerrillas.¹⁴ Pero esa intención de olvido y negación ha cambiado, al menos en algunos sectores, pues numerosos familiares de las personas desaparecidas han llevado a cabo una larga y penosa lucha en búsqueda de justicia. Además, a pesar de que el Estado sigue empeñado en negar su responsabilidad con sus constantes omisiones —la cual es a su vez una estrategia para evadir las necesarias reparaciones de los daños—, la batalla continúa y se extiende hacia otros sectores de la sociedad; a lo que ha contribuido sin duda el *boom* de memoria sobre este episodio, a partir sobre todo de la escritura de testimonios, cuentos, novelas,

¹⁴ A la guerrilla no se le reconoció como tal, se le enclaustró en la categoría de delinquentes y terroristas. Su manifestación como actor social pasó desapercibida para una gran parte de la población mexicana. Si no había guerrilleros tampoco podían existir excesos contra ellos: hubo, en consecuencia, una especie de programación del olvido, pues al no haber noticias sobre los actos de represión, estos, en los hechos, no existieron. Ese manejo de la situación, al paso del tiempo, es el manejo de la relación memoria-olvido, olvido que posibilita la garantía de la impunidad: lo que no se sabe o no se recuerda no ocurrió, no tuvo lugar en el pensamiento de la sociedad y, por tanto, no se puede condenar (Mendoza García).

reportajes, libros periodísticos y académicos que de manera relevante están reelaborando esas memorias diversas, necesarias para la creación de un proceso que pueda dar cuenta de distintas versiones de lo acontecido. La literatura se vuelve entonces, también, ese gran instrumento cuyo fin es integrarse a los debates sociales orientados hacia una real transformación de realidades tangibles.

“El banquito de la foto del recuerdo” y “Soldado” son textos que nos invitan a la revisión del pasado, enriqueciendo con su dolorosa pero necesaria evocación temática el debate ineludible que como integrantes de esta sociedad debemos a quienes padecieron la violencia y muerte en aquella época. Dichos relatos abonan sin duda a la transmisión memorística, que en palabras de Pilar Calveiro

[n]o sólo es posible, sino que está ocurriendo de manera constante. El interés por la transmisión conlleva el cuestionamiento por las propias explicaciones y la consideración de otras formas de entender lo vivido, que permite al sobreviviente ser parte activa del procesamiento social y no su lastre. (84)

Es así que tanto González Ruiz como Ramírez Bravo, los autores, contribuyen a reivindicar esa memoria de quienes dieron su vida para cimentar parte del bienestar civil actual, dado que esas luchas han constituido las libertades de expresión y acción que ahora poseemos como ciudadanía. La exigencia de restituir la memoria social es un hecho palpable que abona a la esperanza de un futuro distinto, la cual se resiste al silencio, a la violencia y a la muerte que embarga a la realidad mexicana actual.

Bibliografía

- Aguayo, Sergio. *De Tlatelolco a Ayotzinapa. Las violencias del Estado*. Sextil Editores, 2015.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1997.
- Cabrera, Patricia y Alba Teresa Estrada. *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México*. Vol. I, UNAM, 2012.

- Calveiro, Pilar. “Testimonio y memoria en el relato histórico” en *Acta Poética*, núm. 27-2, 2006, pp. 67-86.
- Cárabe, Ana María. “El corrido como testimonio popular de los problemas sociopolíticos de la Guerra Sucia del estado de Guerrero, 1960-1980”. *Reflejos de la guerra sucia en el estado de Guerrero. Historia, literatura, música e imágenes*, pp. 11-74.
- Cárabe, Ana María, coordinadora. *Reflejos de la guerra sucia en el estado de Guerrero. Historia, literatura, música e imágenes*. Universidad Autónoma de Guerrero / Porrúa, 2015.
- Castellanos, Laura. *México armado. 1943-1981*. Era, 2007.
- Cedillo, Adela. *El fuego y el silencio. Historia de las Fuerzas de Liberación Nacional Mexicanas (1969-1974)*. Tesis, UNAM / FFyL, 2008.
- Díaz, Gloria Leticia, “El general que a hierro mataba, un nombre asociado a la tortura”. www.proceso.com.mx/305089/el-general-que-a-hierro-mataba
- Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibarjúengoitia: la transgresión por la ironía*. UAM, 1989.
- EPR de cerca*. Documental, distribuido por Canal Seis de Julio, 1997
- Gamiño Muñoz, Rodolfo. *Del barrio a la guerrilla: historia de la Liga Comunista 23 de septiembre (Guadalajara 1964-1973)*. CEDEMA, 2006.
- González Ruiz, José Enrique. “El banquito de la foto del recuerdo”. 14 enero 2003, editorialhuasipungotierrez.files.wordpress.com/2014/05/el-banquito-de-la-foto-del-recuerdo.pdf
- Granados Chapa, Miguel Ángel. *Buendía. El primer asesinato de la narcopolítica en México*. Grijalbo, 2012.
- Lofredo, Jorge. “Cualac. Prehistoria de la guerrilla”. *Revista Contralínea*, año 15, no. 531, 20 de marzo 2017, pp. 50-54.
- Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Siglo XXI, 1965.
- Madera, Joaquín. “Para el gobierno de México los militares son intocables. Entrevista a José Enrique González Ruiz”. *Historias guerrerenses*, 31 julio 2007, guerrerocultural75.blogspot.com/2010/08/entrevista-jose-enrique-gonzalez-ruiz.html
- Mendoza, Carlos. *EPR. Retorno a las armas*. Documental, dirigido por Mendoza, Canal Seis de Julio, 1996.

- Mendoza García, Jorge. “La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva”. *Revista Polis*, vol. 7, no. 2, enero 2011, pp. 139-179.
- Ochoa Sandy, Gerardo. “*Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor”. *Proceso*, 06 abril 1991, www.proceso.com.mx/156856/guerra-en-el-paraiso-de-carlos-montemayor
- Oikión, Verónica. “La guerrilla olvidada. La historia de una página manchada con sangre de estudiantes de la Universidad de Guadalajara”. *Letras Históricas*, no. 13, otoño 2015/invierno 2016, pp. 255-260.
- Padilla, Tanalís. *Después de Zapata. El movimiento jaramillista y los orígenes de la guerrilla en México (1940-1962)*. Ediciones Akal, 2012.
- Pañeda, Elvira, coordinadora. *Historia crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*. Tomo V, Editorial Crítica, 1982.
- Pérez, Ana Lilia. *Verdugos. Asesinatos brutales y otras historias secretas de militares*. Grijalbo, 2016.
- Pineda Ochoa, Fernando. *En las profundidades del MAR (el oro no llegó de Moscú)*. Plaza y Valdés Editores, 2003.
- Ramírez Bravo, Roberto. “Soldado”. “La temática de la guerrilla en la obra narrativa y poética de cuatro escritores guerrerenses: Baloy Mayo, Felipe Fierro Santiago, Roberto Ramírez Bravo y Jesús Bartolo Bello López. Antología mínima”, de Judith Solís Téllez, pp. 168-171.
- Rea, Daniela y Pablo Ferri. *La tropa. Por qué mata un soldado*. Aguilar, 2019.
- Rodríguez Munguía, Jacinto. “La masacre desconocida en Guerrero. Del Informe FEMOSPP”. 2007, <https://latiraniainvisible.com/2011/02/04/la-masacre-desconocida-en-guerrero-el-informe-oficial-sin-censura-sobre-la-guerra-sucia-de-luis-echeverria/>
_____. “Lo que se eliminó del Informe Oficial de la Guerra Sucia”. *La tiranía invisible*, 31 enero 2011, latiraniainvisible.com/2011/01/31/lo-que-se-elimino-del-informe-oficial-de-la-guerra-sucia/3/
- Scherer García, Julio y Carlos Monsiváis. *Los patriotas. De Tlatelolco a la guerra sucia*. Aguilar, 2004.

Solís Téllez, Judith. “La temática de la guerrilla en la literatura guerrerense”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, mayo-agosto 2016, núm. 68, año 22, pp. 38-47.

_____. “La temática de la guerrilla en la obra narrativa y poética de cuatro escritores guerrerenses: Baloy Mayo, Felipe Fierro Santiago, Roberto Ramírez Bravo y Jesús Bartolo Bello López. Antología mínima”. *Reflejos de la guerra sucia en el estado de Guerrero. Historia, literatura, música e imágenes*, coordinado por Cárabe, pp. 111-182.

Sosnowski, Saúl. *Realismo y Naturalismo*. Editorial La Muralla, 1983.

Torres, Jorge. *Nazar, la historia secreta. El hombre detrás de la guerra sucia*. Random House Mondadori, 2008.

Actualización del *ranchero* como tipo popular en *Los fuereños*, de José Tomás de Cuéllar

Actualization of the *ranchero* as a popular type in José Tomás
de Cuéllar's *Los fuereños*

CLAUDIA ALEJANDRA COLOSIO GARCÍA

ORCID: 0000-0001-5379-0630

El Colegio de San Luis, México

claudiacolosiog@gmail.com

Resumen:

Los fuereños (1883) de José Tomás de Cuéllar actualiza la figura del tipo popular del *ranchero*. Contrasta la idealización del costumbrismo, reflejada en las primeras décadas del siglo XIX y registrada en el compendio *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855), con el realismo representado en el choque de su ingenuidad ante los usos de la ciudad mexicana moderna. En este artículo se realiza una interpretación del personaje en los textos mencionados. El objetivo consiste en determinar cómo el contraste que plantea Cuéllar entre la mirada sublimada de antaño y la risible de su contexto formula su crítica al desarrollo artificial y vicioso de la capital que consume a los provincianos, incapaces de entender sus códigos. La metodología gira en torno al análisis comparativo e interartístico (relación texto-litografía) de las obras. Dicho enfoque, extensivo a otras novelas ilustradas del periodo, permite leer la obra integralmente como un doble discurso, complementario entre sí. Examinó la función de los cambios idiosincráticos, textuales e iconográficos, reflejados en la configuración de Gumesindo, el *ranchero* en la novela corta de Cuéllar, en relación con el paradigma anterior. Tales cambios permiten al tipo popular obtener cierta autonomía en sus decisiones, y estas, al conducirlo a los bajos fondos,

conceden a la voz narrativa el hilo argumental para completar su diatriba social.

Palabras clave:

José Tomás de Cuéllar, *Los fuereños*, narrativa mexicana siglo XIX, litografía mexicana siglo XIX.

Abstract:

Los fuereños (1883) by José Tomás de Cuéllar updates the figure of the popular type of the *ranchero*. Contrasts the idealization of costumbrism reflected in the first decades of the 19th century, recorded in the compendium *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855), with the realism reflected in the clash between its naivety and the customs of the modern Mexican city. This article interprets the character in the texts previously mentioned, with the objective of determining how Cuéllar's contrast the exalted gaze of yesteryear and the laughable one of its context to formulate its critique of the artificial and vicious development of the capital that consumes the provincials, unable to understand their codes. The methodology followed revolves around the comparative and interartistic analysis (text-lithography relationship) of the works. This approach, extended to other illustrated novels of the period, makes it possible to read the work in its entirety as a double discourse, complementary to each other. I examine the role of the ideological, textual and iconographic changes, reflected in the configuration of Gumesindo, the *ranchero* in the Cuéllar novel, in relation to the previous paradigm. Such changes allow the popular type to obtain a certain autonomy in its decisions, and these, by leading it to the underworld, give the narrative voice the thread of argument to complete its social diatribe.

Keywords:

José Tomás de Cuéllar, *Los fuereños*, 19th-century Mexican Narrative, 19th-century Mexican Lithography

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.321>

Recibido: 29 de octubre de 2019

Aceptado: 27 de febrero de 2020

Introducción

En las colecciones de tipos populares¹ aparecieron (literaria y plásticamente) los espacios y actores sociales que aún hoy identifican a México y al mexicano. Hacia los últimos veinte años del siglo XIX, en un estado de supuesta estabilidad artística bajo el régimen porfirista, la relación texto-imagen —consolidada ya tecnológica y culturalmente— siguió al servicio de escritores, dibujantes y editores, quienes siguieron leyendo la sociedad desde esta doble óptica.

En el presente artículo me propongo explorar las relaciones del discurso interartístico en la novela corta *Los fuereños*² de José Tomás de Cuéllar (1830-1894), también conocido por el pseudónimo de Facundo. La novela se publicó originalmente en los meses de marzo, abril, mayo y junio de 1883 en el periódico mexicano *El Diario del Hogar* y luego con variantes en España como parte de la segunda época de la colección *La linterna mágica*³ en 1890. El ejemplar correspondiente a esta obra también incluyó *La Noche Buena*, otra novela de 1883 y del mismo diario. Como se verá a continuación, *Los fuereños* permite su lectura bajo la óptica de los artículos y las no-

¹ Acudo a la definición del género de tipos propuesta por María Esther Pérez Salas: “consiste en un relato sobre un personaje determinado que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar o por el papel que desempeña dentro de la sociedad . . . la peculiaridad del personaje podía ser manejada desde ángulos diferentes, ya fuera moralista, satírico, folklórico o nacionalista” (Pérez Salas, *Costumbrismo*... 53).

² Todas las referencias textuales a esta obra pertenecen a: Cuéllar, José Tomás de. *Los fuereños. Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*, UNAM, 2012. Las ilustraciones proceden tanto de esta edición, como de la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León y de la edición publicada por la Biblioteca Digital Hispánica. Las tres fuentes, a su vez, recuperaron las imágenes del volumen *Los fuereños y La Noche Buena* de 1890, editado en Santander por la Imprenta y Litografía de “El Atlántico”.

³ Según Ana Laura Zavala: “*Los fuereños* no se proyectó como parte de una serie ni se distribuyó en fascículos para su venta semanal e independiente, sino que sus catorce entregas se insertaron en las heterogéneas columnas del periódico de Filomeno Mata, *El Diario del Hogar* (1883)” (“Espesjismos de la modernidad...” 12).

velas costumbristas que circularon en revistas literarias durante las décadas de 1840 y 1850⁴, pese a su distancia temporal con la poética de este periodo, con la diferencia de que la obra de Cuéllar presenta un cuadro de costumbres en movimiento.

El presente artículo definirá la perspectiva del tipo popular del *ranchero* empleada por Cuéllar para designar y configurar el personaje de Gumesindo en *Los fuereños*, la cual corresponde a una actualización de la figura del *ranchero*, figura central de la provincia de México, respecto a la manejada con anterioridad en la cultura escrita y visual mexicana. Para ello, compararé la visión de Cuéllar con la de otro momento clave de la centuria decimonona: *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales* (1854-1855),⁵ colección que sintetiza el interés de 1850 por la definición de los elementos tipificantes del acervo sociocultural del país letrado. El contraste y la parodia que Cuéllar sugiere con este personaje y otros de la novela tiene la finalidad de examinar la superficialidad y vicio que se expanden sobre la capital mexicana moderna. El tratamiento que recibe el *ranchero* refleja la oposición moral e idiosincrática entre el campo y la ciudad. Los atributos que definían al tipo a mediados de siglo como un hombre firme, directo, práctico y responsable, conectado de forma casi sublime con la tierra y estéticamente distinguible por su vestimenta particular, en esta novela son em-

⁴ Cfr. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México* 194. La preocupación por fijar y difundir las costumbres “nacionales” por medio de descripciones pintorescas y discursos didácticos-moralizantes se estableció en la década de 1840 como modelo para las publicaciones del momento y posteriores, como *Los mexicanos pintados por sí mismos* en 1854. No obstante, aunque se buscaba la originalidad visual se mantuvo la apertura de tomar ejemplos de la producción gráfica española. Tal perspectiva cambiaría paulatinamente conforme a los cambios tecnológicos y sociales hacia el final del siglo, cuyo ejemplo puede considerarse la obra aquí estudiada.

⁵ A partir de aquí, todas las referencias textuales a esta obra pertenecerán a: Frías y Soto, Hilarión, et al. *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. Miguel Ángel Porrúa, 2011. La litografía aquí utilizada, por su parte, proviene de la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, correspondiente a la edición de la imprenta de Manuel Murguía en 1855.

pleados como elementos clave para desacralizarlo, pues la llaneza e ingenuidad del personaje lo exponen a los ardidés maliciosos de la capital.

La revisión cronológica de las obras permitirá establecer la imagen que para 1880 se había establecido del ranchero en el imaginario lector, mismas cualidades que ahora la obra de Cuéllar presenta como risibles y degradantes con el fin de advertir los problemas del advenimiento forzado de la modernidad. Para la novela, esta ha sido malentendida por la sociedad, que en vez de emplearla como vehículo de progreso ha permitido la instalación de infraestructura defectuosa y la proliferación de actitudes moralmente cuestionables.

Iniciaré el análisis con la presentación individual tanto de la colección de tipos como de la *nouvelle* y sus respectivos vínculos con las ilustraciones, para luego contraponer sus perspectivas. Con ello ilustraré la dinámica del personaje en ambos materiales para demostrar que Gumesindo, el ranchero de *Los fuereños*, es una actualización paródica respecto a la representación canónica del tipo popular. La función del efecto desacralizador y hasta cierto punto, caricaturesco, podría leerse como alegoría de la inserción artificial y hasta torpe del mexicano ante los avances de infraestructura urbana europea implementados en México, que no solo parecen ajenos al contexto particular del tipo, sino que además han sido mal adaptados a la realidad del país.

En la novela, Gumesindo es el único personaje que aparece en las tres ilustraciones que acompañan la obra. Para establecer el esquema comparativo entre la colección de tipos y la novela corta finisecular recurriré al estudio del conjunto de relaciones entre los medios artísticos visual y textual, empleando la comparación como medio para entender el diálogo que, en ambos casos, esclarece el matiz de solemnidad, orgullo, humor o degradación del personaje. El cambio de perspectiva entre uno y otro periodo se apoya de este vínculo entre artes:

Necesidad o argumento comercial según los editores, para casi todos los novelistas realistas supuso el acompañamiento de imágenes una intrusión, una competencia con el imagi-

nario propiamente literario ya que la imagen gráfica no se contenta con representar sino que «hace creer»: casi una usurpación de una función tradicional de la literatura. (Botrel 224)

La importancia que reconoce Botrel en el espectro de las publicaciones de la segunda mitad de la centuria decimonónica española es extensible a Latinoamérica en cuanto al refuerzo didáctico e ideológico que la imagen constituyó para los lectores de su tiempo, quienes podían reconstruir visualmente la imagen literaria propuesta en la narración. De igual manera, concuerdo con William John Thomas Mitchell, cuya reflexión sobre los estudios de objetos culturales verbales y visuales es aplicable a las obras aquí estudiadas. La pertinencia de la revisión simultánea de los discursos artísticos visual y textual se debe a que los dos libros se concibieron materialmente como estructuras conjuntas que pueden responder a las convenciones dominantes que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal (Mitchell 85).

Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales es un compendio de artículos literarios y estampas litográficas. Las plumas de Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar e Ignacio Ramírez sintetizan las convenciones formales y estilísticas del género de las colecciones de tipos. El propósito de cada texto es “presentar” al público una serie de actores sociales de la cotidianidad mexicana (capitalina, en la mayoría de los casos), quienes ejercen diversos oficios que les atribuyen comportamientos y costumbres determinadas supuestamente por su ambiente social de origen. Los personajes no fueron inventados por los autores, sino recuperados de la tradición popular porque efectivamente pertenecían al espectro laboral.

Los mexicanos pintados por sí mismos... fue publicado por entregas en el periódico *El Siglo XIX* desde octubre de 1854, antes de aparecer como volumen en 1855 en la imprenta de Manuel Murguía. Presenta treinta y tres tipos a través de escenas costumbristas⁶ que

⁶ “uno de los subgéneros del costumbrismo que relataba una breve historia

incorporan extractos de diálogos teatrales y versos en sus narraciones. Está emparentada con una amplia tradición visual y textual cuyo afán de categorizar oficios y actores sociales propició textos con la etiqueta “por sí mismos” en Inglaterra, Francia, España y Cuba, además del modelo mexicano. Según cada nación, los personajes respondían a sus paradigmas del comportamiento social. En este contexto, la relación interartística con la plástica mediante el grabado y la litografía reforzó la formulación estética, literaria e identitaria del naciente país desde los primeros intentos de publicaciones literarias y costumbristas ilustradas, pues mientras el artículo se dedicaba principalmente a la descripción ética del personaje, sus motivaciones y lenguaje —aunque también sugerían un esbozo físico—, la imagen ofrecía el retrato visual.

Los protagonistas de *Los fuereños* se presentan como una propuesta de tipos populares modernos, que reside en la definición sistematizada de su apariencia y mentalidad. El argumento de la obra tiene como eje central las peripecias de la familia Ramírez, terratenientes acaudalados de provincia poco habituados a la vida urbana, durante su visita a la Ciudad de México. Cada integrante de la familia se deja llevar por las novedades que ofrece la capital y, por el exceso de confianza que ingenuamente depositan en ella y sus habitantes, cada uno padece una desgracia moral y social diferente. Don Trinidad y Doña Candelaria sufrieron humillaciones públicas y terminan temporalmente en la comisaría, su hijo Gumesindo perdió dinero y salud en un burdel, y las hijas fueron seducidas por jóvenes ciudadanos maliciosos. El choque de su estilo de vida, códigos de comportamiento e ideas preconcebidas sobre la vida urbana lleva a los personajes del deslumbramiento inicial a la degradación moral, física y financiera, aunque pasando brevemente por momentos deleitantes al ver cumplidas sus fantasías, pues su inocencia fue aprovechada por los capitalinos más abusivos, quienes propiciaron su declive.

que servía de hilo conductor para describir el modo de ser de los personajes, en especial el del tipo en cuestión, así como el ambiente en que trabajaba, su indumentaria y su manera de hablar” (Pérez Salas, *Costumbrismo...*289).

El origen de la familia no responde a un sitio particular del interior del país, ni se autodefinen por un gentilicio, sino que sus miembros se configuran respecto a una concepción genérica del provinciano. Incluso el narrador omnisciente y las voces de otros personajes los llaman por la categoría tipológica en la que se encasillarían, simplemente *fuereños*. Entre ellos, el rancharo, cuya representación visual y literaria se basa en su traje pintoresco, lenguaje sin miramientos y recelo de los ciudadanos, resalta porque en contraste con estos es un hombre confiado en demasía, curioso y torpe en los usos de la capital —pero deseoso de aprenderlos—. Lo anterior es congruente con las necesidades discursivas del dibujo social propuesto por Cuéllar con el fin de ofrecer una lección didáctica. Critica la transición artificial hacia una sociedad moderna que, ante los cambios en su paradigma de comportamiento, reniega y ridiculiza sus “verdaderas” (o tradicionales) costumbres. A su vez, algunas de las representaciones culturales fijadas por la tradición para describir a la población nacional se han quedado anquilosadas en el pasado y serán otras figuras menos morales quienes definan al mexicano del momento.

El rancharo entre el medio siglo y los albores finiseculares

Antes de analizar al rancharo, propongo la siguiente clasificación general para el resto de los personajes. *Los fuereños*: Don Trinidad y Doña Candelaria, son los padres absortos ante las diferencias entre su pueblo y la gran ciudad, representan el contraste entre uno y otro ambiente; *las pollas*: Clara y Guadalupe, las hijas jovencitas de la pareja mencionada que adoptan normas de urbanidad francesa y quieren relucir en la capital con sueños provenientes de lecturas novelescas; *el rancharo*: Gumesindo, es el hijo dedicado a los quehaceres del campo y curioso ante los placeres que la capital le ofrece; *los lagartijos*: Manuel, Carlos, Nito, Trujillo y Pepe, personajes ajenos a la familia que guían a Gumesindo por la cartografía dionisiaca de la ciudad, retratos emparentados con *los pollos*, ya pertenecientes al

mundo literario de Cuéllar.⁷ De igual modo, la obra expone el modelo de *los criados*, que entre los personajes secundarios, son los que mayores implicaciones tienen en el desarrollo de la trama por sus complicidades con los jóvenes; son el vínculo entre *pollos*, *lagartijos*, *fuereños* y el mundo exterior.⁸ Dejo fuera de esta clasificación, deliberadamente, a Gutiérrez, porque constituye la óptica interna del narrador y su rol es presentar la capital a la familia recién llegada, explicar su funcionamiento y criticar sus errores.⁹ Resalto también a Nicolás, otro hijo del matrimonio que, si bien no aparece en la narración, es referido por sus padres como un joven campirano que llegó a la ciudad para ser *estudiante* y que ahora rechaza su procedencia rural en favor de preferir el ambiente citadino. Sus padres atribuyen su nueva actitud a la mala influencia de la formación académica adquirida.

Cabe resaltar que la diatriba mediante el uso de personajes tipo fue una constante en la narrativa de Cuéllar quien, bajo el nombre de *La linterna mágica*,¹⁰ construyó un universo literario de relaciones

⁷ “En el México de la segunda mitad del siglo XIX, los ‘pollos’ personificaban a un importante sector de la juventud mexicana marcado por la ociosidad, el vicio y las apariencias, así como la falta de nacionalismo, manifiesto en el afrancesamiento de sus costumbres” (Zavala, “Más allá de la linterna mágica...” 112).

⁸ José Tomás de Cuéllar ofrece una catalogación completa de las características y hábitos de los *pollos* en la novela corta *Ensalada de pollos* (1869-1870).

⁹ Su función “es traducir para los fuereños todo aquello que contemplan; más aún, especie de álter ego de Facundo, representa la mirada crítica, encargada de hacer visible la principal paradoja de la incipiente modernidad porfiriana: el progreso científico y tecnológico que ha transformado de manera tan evidente el espacio citadino (ferrocarriles, telégrafo, teléfono, luz eléctrica, etcétera), no guarda relación alguna con los usos y costumbres de sus habitantes” (Zavala, “Espejismos...” 15).

¹⁰ De acuerdo a la prensa finisecular, además de apelar al éxito editorial de Cuéllar, la reedición española de *La Linterna Mágica* también se concibe como un proyecto en el que participó el autor directamente para reordenar y presentar su literatura con el fin didáctico de dar a conocer las condiciones de la sociedad y combatir sus vicios. Así lo deja ver el “Boletín bibliográfico” del periódico mexicano *El Nacional* el 30 de mayo de 1889: “Los editores dicen en su prospecto lo siguiente:

intertextuales donde participan los tipos populares más problemáticos, como los ya mencionados criados y pollos, u otros como las *jamonas* (mujeres coquetas de mediana edad, avejentadas en la época), para evidenciarlos como partícipes de los problemas sociales más allá del nivel ficcional, en el espacio social mexicano. La novela confirmará que la ciudad se ha vuelto una entidad totalizadora, basada en espejismos de modernidad, como lo define Ana Laura Zavala, que engulle a quienes no comulgan con sus convenciones:

[L]e mostró [a los lectores] los enormes riesgos económicos y sociales de imponer en un país como México, inacabado, todavía en construcción, un sistema capitalista basado únicamente en los valores de cambio, en el progreso material, en las apariencias. Al hacer este “retrato” el autor actualizó en *Los fuereños* la preocupación que insufló su amplio ejercicio escritural: la urgencia de definir el rostro de la nación, a partir de la configuración modélica de los espacios y de los cuerpos que dieran existencia a ésta . . . (Zavala, “Espejismos...” 26-27).

«Esta publicación tiene por objeto reunir en una colección las obras completas del eminente poeta y distinguido novelista Sr. D. José Tomás de Cuéllar, inédita muchas, diseminadas otras en multitud de periódicos de diferentes épocas, y en tomos cuyas ediciones se han agotado completamente. Tal empresa no encierra solamente una cuestión bibliográfica, sino que prestará positivo servicio a la literatura nacional y a la moral social, puesto que Cuéllar no solo es nuestro primer escritor de costumbres, sino que la tendencia moral que predomina en todo lo que escribe llena el alto y noble objeto de la sana literatura, presentando cuadros fidelísimos de nuestras propias costumbres, con el estilo jovial, fácil y chispeante que le es peculiar, inculcando siempre serias y trascendentales ideas de la moral más pura.»

Tratándose de una colección de obras de un escritor mexicano, que han obtenido grande aceptación, no dudamos que obtendrán una numerosa clientela, y más por la circunstancia de haber establecido suscripciones muy cómodas para los abonados” (2).

A pesar de que los personajes manifiestan deseos y tratan, en algunos casos, de salir de su condición de *fuereños*, sus decisiones erróneas responden a la oposición indisoluble entre los valores de uno y otro espacio. No obstante, la vida rural tampoco se consagra como el modelo moral definitivo para la sociedad mexicana; pues, aunque la ciudad es pícara y ociosa, los recién llegados son directos y confiados, pero también torpes y pretenciosos. En la óptica narrativa, la ciudad no castiga la bondad, sino la ingenuidad, al contrario de lo que hicieron las colecciones de tipos de mediados de siglo con la representación del hombre campirano.

En el compendio *Los mexicanos pintados por sí mismos*, cada texto se acompaña de una litografía, dibujada ya sea por Hesiquio Iriarte¹¹ o por Andrés Campillo¹², que muestra un retrato del personaje inserto en un espacio físico conforme a su condición social y rodeado de objetos característicos de su labor. El lector reconocería oficios comunes de la ciudad como “El aguador”, “El maestro de escuela” o “El evangelista”. Su publicación coincide con el último periodo presidencial de Antonio López de Santa Anna, los años posteriores

¹¹ Según Fróes Da Fonseca, “Hesiquio Iriarte y Zuñiga (1824-1903) . . . trabajó en el taller de Manuel Murguía, y sus litografías fueron de varios géneros, incluyendo la ilustración científica, la estampa religiosa, el género de batalla, y los retratos civiles. En su obra litográfica se destacó la de tipo costumbrista, presentando escenas de la vida cotidiana en la ciudad de México y en el campo. Ilustró artículos en periódicos como *El Museo Mexicano*, *El Mosaico Mexicano* y *El Almacén Universal*. Hasta 1855 firmaba sus obras como ‘Litografía de Iriarte y Compañía’. Sus litografías también estaban en *El Gallo Pitagórico*, en *El Parnaso Mexicano*, y en revistas culturales como *El Renacimiento*, y *El Artista*. Integró el grupo que fundó la *Revista Científica y Literaria*, creada en 1845. Participó de obras científicas como la *Memoria de los trabajos de la Comisión Científica de Pachuca* de 1865. Tiene inúmeras litografías suyas publicadas en la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales, por varios autores*” (47; cursivas mías).

¹² La breve noticia biográfica de Andrés Campillo, compuesta por datos dispersos, menciona que fue un grabador italiano, hermano de otra figura destacada de la litografía mexicana de los años de 1850, Julián Campillo, quien participó en 1885 en la ilustración de *México y sus Alrededores. Colección de Vistas, Trajes y Monumentos*. “Ellos se encargaron de producir las primeras imágenes costumbristas del estereotipo mexicano” (Arellano 372).

al final de la guerra contra Estados Unidos (1846-1848) y la pérdida de grandes extensiones de territorio nacional. En tales circunstancias, la obra se configura como un escaparate de marco intelectual para difundir una imagen formulada a partir de los trajes y costumbres etiquetados como “nacionales”, en un intento de unificación por la continua inestabilidad política y económica. Hilarión Frías y Soto aprovecha el primer artículo de la obra, “El Aguador”, para establecer los alcances literarios del proyecto:

Lo que te atañe saber es que tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que te es peculiar o propio, tienes que contárselo al mundo entero: hasta una estampa se ha hecho donde estás pintiparado, tal como eres, para que todos te conozcan. Ahora bien; como tú no puedes escribir o hacer tu retrato, yo me he apropiado esa obligación pero necesito que me des datos, que me informes de todo lo que te concierna, para poder escribir tu artículo e imprimirle. (8)

El objetivo se basa en trazar las características físicas y psicológicas de los personajes a partir de “conversar” con ellos para construir sus perfiles con mayor verosimilitud.¹³ El intelectual considera que tiene la oportunidad de asir la cultura popular para ofrecerla al público curioso. A través del humor se retratan tipos de la incipiente sociedad urbana en la capital, a excepción del rancharo y el arriero, de origen rural, y otros que pudieran encontrarse en los dos ámbitos.¹⁴ La distancia temporal de casi treinta años entre *Los fuereños* y este volumen evidenciará el proceso de cambio de perspectiva.

¹³ Cfr. Zavala Díaz, Ana Laura “Espejismos de la modernidad: la Ciudad de México en *Los fuereños* de José Tomás de Cuéllar”. *Literatura Mexicana*, vol. XXVII, no. 2, 2016, p.12.

¹⁴ Cfr. Pérez Salas Cantú, María Esther. “Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX”. *Histoire(s) de l’Amérique latine*, vol. 1, 2005, p. 7. Asimismo, cabe añadir a su clasificación nacional “El Evangelista”, quien se dedicaba a leer y escribir cartas y otros documentos por pedido en la Plaza de Santo Domingo, en la Ciudad de México.

“El ranchero”, artículo de José María Rivera¹⁵ fechado en junio de 1855, se presenta como una crónica de su experiencia como huésped de la familia de Don Alonso, quien aceptó ser tomado como ejemplo para describir su habla y sus costumbres. El texto no enlista taxonómicamente las características físicas y psicológicas del personaje, sino que las reconstruye a través del contraste entre el propio estilo de vida urbanizado de Rivera y el de sus anfitriones mediante el artificio narrativo.

No sé la hora que es. Olvidé dar cuerda a mi reloj; pero según las ganas que tengo de dormir creo que la condenada *guía*, que ha comenzado a ser mi mala estrella, ha surgido en el horizonte antes de tiempo.

—¿*Siñor* amo?

—¡No lo digo! ¿Qué hay, Pancho?

—Nos coge el día, *siñor*.

—Hombre, me parece que aún es muy temprano.

—Ojalá, *siñor*, pero *dende* que aquel gallo ha cantado ya por tres ocasiones.

—¡Demonio de muchacho! ¡qué orejas tiene...! Yo no tengo gallo, ni creo que lo haya en las vecindades. (Rivera 362)

Madrugar al canto del gallo como Pancho, hijo de Don Alonso, le parece al narrador una práctica incómoda y distante, pues está acostumbrado a desvelarse en la escritura, característica asociada a su

¹⁵ A propósito de este escritor, Webster Henestrosa apunta que “[s]olo unas cuantas noticias se tienen de José María Rivera, y alguna, confusa. La fecha que se da como de su nacimiento, 1807, no se sabe a punto cierto si se refiere a él o algunos de los otros José María Rivera que fueron contemporáneos suyos: un sacerdote y un editor, quizás los dos poblanos. Ninguno de los autores de historia de la literatura mexicana lo aluden. Tampoco los diccionarios biográficos. Con frecuencia se le confunde con José María Ramírez. . . . José María Rivera escribió, ciertamente, siete de los retratos de *Los mexicanos pintados por sí mismos*; otro, El Poetrastro, lo firmó con [Hilarión] Frías y Soto, con el anagrama *Feva Irisarrí?* (559-560).

propia concepción del intelectual, cuyos pensamientos brotan en la ensoñación nocturna. En cambio, Pancho se rige por las señales de la naturaleza, que resaltan en él los atributos que definen a todo su modelo, como la fuerza, la generosidad y la honestidad. Según Rivera:

Don Alonso, verdadero tipo de esta gente, es un hombre laborioso, franco, urbano a su modo, filántropo sin haber pertenecido a ninguna sociedad de beneficencia, y sobre todo, es ingenuo, cándido y sencillo a toda prueba. Es uno de aquellos hombres que le dicen a usted con mayor frescura: Beba, amito, hasta que se llene: coma su mercé cuanto quiera que aquí no tenemos hambre; y en suma, no tuvo embarazo para pedir la novia de su hijo Pancho, por medio de una carta, en la cual le decía al padre de la pretensa: *El bestia de mi hijo ha dado en la gran tontera de quererse casar con la hija de usted, Juanilla la aguanosa.* Y sin embargo, lector, don Alonso jamás pensará ofenderte con semejantes frases, que por cierto no expresan más que la verdad, si bien las examinas. (369)

Los rancheros se expresan con franqueza dan o reciben todo lo posible dentro del equilibrio de su entorno. La procedencia rural define la genealogía del tipo. Su dominio del campo no solo se basa en el trabajo físico sino en la posesión de la tierra; la compenetración con la naturaleza se da desde el sentido de la propiedad.

Si bien esta descripción no corresponde al estrato social de Gumesindo, sí comparte elementos como la descripción inicial, dada en la novela corta a partir del comentario de Don Trinidad:

—Éste es rancharo. A éste quítelo usted de lazar y andar a caballo y no sabe hacer nada. No es para los estudios.
—A él le gusta el campo, agregó Doña Candelaria. (177)

En el texto de José María Rivera, de igual forma se menciona el *barbear* un becerro, actividad que consiste en “arrojarse sobre el animal, asiéndolo de la oreja derecha con una mano, y con la otra de la barba; en seguida, se hace un violento esfuerzo, se tuerce el cuello de la víctima, y se le echa por tierra en un abrir y cerrar de ojos” (371);

con lo cual el brío y la fuerza física se mantienen como características —y virtudes— reconocidas en el personaje por las dos obras.

Rivera, quien constantemente compara el cuadro que contempla con su realidad cotidiana, recalca que,

[a]hora, el que fuere curioso haga una especie de balance de unos [las usanzas rancheras] y otros goces [diversiones de la capital], y hallará: que por cada ranchero que espicha a causa de sus diversiones bárbaras, hay mil gentes ilustradas que pe-recen a manos de sus delicias cortesanas. (370)

En este ejercicio metonímico, el ciudadano encarna la sumisión al vicio; mientras que el ranchero, la virtud. Para Don Trinidad, padre de Gumesindo, la apología a sus cualidades también justifica su falta de formación académica desde la creencia de que la prioridad es formar hijos diestros en las labores del campo, pues así tendrán un futuro digno y provechoso:

Yo quiero a mis hijos rancheros y no catrines. Y así lo ha hecho, señor Gutiérrez, y se va saliendo con la suya de hacerlos hombres honrados. Los muchachos son trabajadores, y las labores de mi compadre se pueden ver; da gusto ver sus campos y sus animales. (Cuéllar 178)

En este punto coinciden nuevamente las dos publicaciones, pues la formación del ranchero se basa esencialmente en el cuidado de la tierra y obediencia familiar. Su valor reside en la capacidad para moldear un patrimonio con esfuerzo, cuya prosperidad sea visible en cuanto al dominio y manejo de la tierra. Según David Skerritt Gardner:

Ligada a la autoridad está la educación, que también se considera algo inútil, no enseña habilidades prácticas para el desempeño de las labores del rancho. La enseñanza más bien tiene dos pilares que están entendidos como internos: la iglesia y el hogar. El catequismo es especialmente importante ya que éste precisamente apuntala la centralidad de la familia y la obediencia. (140)

La ignorancia es otro factor definidor del personaje y, simultáneamente, base del declive de Gumesindo en la ciudad. Este rasgo, al que José María Rivera ya hacía alusión en su artículo,¹⁶ se confunde con la inocencia de quien está acostumbrado al trato directo —y sincero— y a creer lo que ve, incluso antes de saber los códigos de un ambiente nuevo. Rivera, después de conocer al ranchero, se dio cuenta de que nadie podría ser más feliz en el mundo que él (369). Esta configuración del ranchero se mantendría en los años posteriores, pues siguió apareciendo en otros espacios editoriales donde el personaje seguía como epítome de las cualidades intrínsecas del hombre mexicano.¹⁷ Por el contrario, en el momento de la escritura de Cuéllar, esta cláusula ya solo es aplicable a su propio entorno;

¹⁶ En la primera conversación con Rivera, Don Alonso se resiste a la entrevista y al proyecto de escritura de aquel por la desconfianza de la visión ciudadina que se tiene de los hombres de campo: “¡Acabara su mercé de reventar! Hasta las últimas palabras no caí en la cuenta de lo que su mercé quiere hacer conmigo. ¡Pues! usted solicita darles a los de la suidá el gusto de que se rían del payo, del lechero, del boca e palo, como ustedes nos llaman, ¿no es verdad amito?” (Rivera 360).

¹⁷ Destaco su mención en el artículo “Trajes mexicanos” que Niceto de Zamacois incluyó en el álbum *México y sus alrededores* (1855-1856), cuyo tono discursivo es similar al retrato ya referido y se acompañó con su respectiva litografía: “[Los rancheros] son los que forman verdaderamente el tipo nacional, tanto por las costumbres originales que los distinguen, cuanto por el agradable y pintoresco traje que visten. / El ranchero mexicano es hombre franco, sencillo, valiente y hospitalario: sus costumbres son puras, sus necesidades pocas, su ambición ninguna, su diversión favorita el caballo, su arma temible el lazo, y a nadie cede en nobles sentimientos. Promuévase alguna conversación de un asunto difícil, y después de manifestar un talento natural y despejado, concluirá diciendo con franqueza, que teme haberse equivocado, y añadirá luego estas palabras, que releven su decidida afición a la vida del campo. . . . / La diversión favorita de los rancheros es, cuando tratan de celebrar alguna boda u otro acontecimiento notable, el *travesear con los animales*, como ellos dicen. . . . / Examinemos ahora el traje del ranchero, de ese hombre que parece que le han clavado a la silla del caballo, según lo firme y bien sentado que va en ella. ¿Qué vestido más propio para montar sobre un arrotante alazán que el suyo? Los extranjeros lo miran con interés y gusto, y aplauden entre sí la feliz idea del que lo inventó, como la aplaudí yo, cuando al venir de España pude admirar tan pintoresco traje” (30).

fuera de él es un forastero curioso. La seducción de los placeres urbanos es el punto de quiebre para este personaje.

El proceso de cambio en Gumesindo se refleja desde su primera experiencia individual ciudadana: la visita a la 1ª calle de Plateros, donde el narrador reafirmará cómo el personaje resalta entre otros jóvenes por su vestimenta (factor decisivo para la construcción de un tipo, pues, ante los lectores, la representación visual lo define mejor que la descripción literaria):

Gumesindo descollaba, entre los pollos vestidos de negro, por su sombrero canelo adornado con anchos galones de oro y por su pantalón de montar ajustado a la pierna. Gumesindo peinaba los veintiuno, era buen mozo, de grandes ojos negros y estaba en esos momentos en que el hombre piensa sólo en dos cosas: en su persona y en el amor. (Cuéllar 198)

El lector conocerá su adaptación por los comentarios de los demás personajes o las mediaciones del narrador. La voz que conoceremos de Gumesindo no será la de quien se sorprende ante los cambios —se siente seguro gracias a los consejos previos que recibió en su pueblo antes de partir— sino la de sus propios deseos e ilusiones, rasgo de individualismo que rompe con la esquematización fija del tipo, pero que igualmente lo lleva a los bajos fondos. Dicho retrato de un rancharo es localizable en otro momento de la narrativa del autor. En *Las gentes que son así (Perfiles de hoy)* (1872) el personaje de Alberto, un joven que se transforma en bandido con el nombre de José María Gómez, representa su conversión cuando adquiere la indumentaria de un rancharo o charrito coronada por un sombrero llamativo:

Lo primero que hizo Gómez, que así le llamaremos en lo sucesivo, fue comprar el sombrero de más costo que encontró en las tiendas. / El sombrero bordado de plata y oro es, en el país, la introducción indispensable al bien parecer . . . / Gómez era a la sazón un mozo presentable, era gran jinete, y su color bronceado y sus maneras no carecían de atractivo para

la mujer que fuera capaz, como lo son muchas, de hacer de un charrito el bello ideal de sus ensueños. (*Las gentes* 19)

La similitud en el tratamiento de Gómez y Gumesindo reformula a través de diferentes obras la situación social de los rancheros, para lo cual Cuéllar empleó los referentes de la imaginaria social decimonónica (Ramos 28). Lo anterior indica que, si bien el ranche-ro de *Los fuereños* no es un personaje malvado ni comete crímenes conscientemente, hay una pretensión por parte de la figura auto-ral de desacralizarlo como referente de virtudes al predisponerlo al vicio, lo que a su vez podría originarse en la conciencia de que su figura ha perdido vigencia como representación nacional en el marco de la modernidad. El desconocimiento de los códigos para relacionarse en la ciudad permite que Gumesindo confunda una meretriz finamente ataviada con una señora de alcurnia, a la que corteja con cuantiosos regalos (Zavala, “Espejismo...” 19-20). La diferencia entre el estado inicial de Gumesindo y el desafortunado final de su aventura se resume y reafirma en la novela por medio de las imágenes que acompañan el texto.

Lecturas visuales del tipo popular

En este contexto, la relación entre *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *Los fuereños* con sus ilustraciones complejiza la interpretación del retrato. En la relación establecida entre el texto y la imagen en el espectro editorial hispanoamericano del siglo XIX, este segundo elemento no solo decora el folio, sino que también complementa, imita o reafirma el contenido (Pas 74). Por lo cual, antes de asentar el vínculo cronológico de la perspectiva del ranche-ro en uno y otro periodo, es necesario establecer primero cuál es el vínculo entre las obras escritas y las pictóricas por separado. Visualmente los tipos de ambas obras también comparten elementos, como el sarape y los pantalones abotonados; otros se modernizan, como el tránsito del pantalón acampanado al tubular y el diseño del sombrero *jarana* que pasó de copa media a copa alta (que en *Los fuereños* deja suficiente espacio para el monograma “GR”).

Las ilustraciones, más que un elemento paratextual, como Genette define a los elementos accesorios de una obra literaria como el título, subtítulo, epílogo, entre otros (11), es la síntesis física del personaje y la primera representación cultural que registra un lector en su memoria, aun si no sabe leer. La estampa presenta el cúmulo de características de espacio y vestimenta asociadas al tipo, lo cual lo visibilizaría en la calle ante otros y lo volvería afín a los pares, quienes podrían identificarse y sentirse parte de una colectividad. Las ilustraciones complementan el texto porque mediante la personificación aportan el contexto físico y cultural que los incluye. Veamos lo que sucede en las figuras siguientes:



Figura 1. Litografía “El rancharo” de Hesiquio Iriarte, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Colección Digital UANL, 1854, pp. 190-1



Figura 2. Cromolitografía sin firma que representa a “Gumesindo” en *Los fuereños*, UNAM, 2012, p. 166

Ambas pertenecen a la misma tradición de retratos de México y el mexicano, pero con diferentes funciones. A partir del género del retrato, los personajes están enmarcados en su entorno: el primero, en balance con él; mientras que el segundo, simulándolo. La tipología visual en la litografía de la izquierda y la cromolitografía de la derecha también funcionan como imágenes ejemplificadoras que, según Manuel Antonio Castiñeiras “al contrario de lo que sucede con la ilustración, este tipo de imágenes posee una alta autonomía

de información con respecto al mensaje verbal que ejemplifica visualmente” (60). En ambas ilustraciones la disposición del espacio aprovecha la necesidad iconográfica del dibujante de colocar a los personajes en un espacio físico para complementar el planteamiento literario. Según Botrel:

tampoco puede el ilustrador representar exclusivamente retratos de personajes o personajes en pie y dejarlos, por decirlo así, en vilo; tiene que ponerles un marco, un entorno verosímil que suele ser muy realista y si quiere representarlos sentados tiene que acercarlos una silla, un sillón, un taburete. (226)

Si bien hay casos en la tradición litográfica decimonónica mexicana del periodo y en la misma obra de Cuéllar¹⁸ donde los retratos son dibujados usualmente en fondos vacíos o apenas esbozados con marcas del crayón grueso sobre la piedra, sí corresponde al caso de *Los fuereños*, donde el par de momentos representados están iconográficamente anclados al espacio citadino por medio de la inclusión de elementos relacionados.

Estas precisiones del lugar no se mencionan en el texto, pero la imagen los recrea según los elementos que sugiera la narración. La lámina que acompaña al artículo costumbrista, dibujada por Hiriarte en 1854-1855 (ver Fig. 1), presenta al personaje íntegro al centro, rodeado de la flora del monte y cerca de un caballo ensillado que, por la presencia del jinete que aparece en el tercer plano de la litografía, se interpreta como analogía de la habilidad para controlar a la bestia; de igual forma que el lazo, que sostiene con la mano izquierda, se relaciona con la fuerza para domar el ganado y, con ello, todo su mundo. El retrato no corresponde a un momento específico de la crónica, sino a una representación general y alegórica del personaje. El protagonista está orgulloso en el espacio geográfico y moral que domina. Otros artistas plásticos destacados como el alemán

¹⁸ Véase la litografía “Castaños” de la imprenta la Bohemia Literaria en el capítulo L de *Obras VII. Narrativa VII. Las gentes que son así*. UNAM, 2014, p.409.

Carl Nebel (1802-55), el francés Edouard Pingret (1788-1875) y el mexicano Casimiro Castro (1826-1889) en diferentes momentos de la primera mitad del siglo XIX también elaboraron representaciones del personaje siguiendo estas pautas iconográficas.

La estampa de Gumesindo (ver Fig. 2), a la inversa, es presentada casi como la caricatura del tipo original. Si bien, la postura y el traje son similares, está inserto artificialmente en el contexto (según el paradigma marcado por el ejemplo anterior y seguramente también presente por experiencia cotidiana en el imaginario de los lectores) y, consciente o no de ello, lo disfruta. Aquí la estampa sí corresponde a un momento específico de la narración, el paseo de Gumesindo por las calles del centro de la ciudad. No obstante, a diferencia de la estampa de Hiriarte, que aparece junto a su texto, esta cromolitografía se ubica en las primeras páginas del libro junto a la información editorial. El lector tiene contacto con ella antes de comenzar la lectura. La altivez que pretende proyectar facialmente se confunde con la imitación de la pose de un *pollo* o *lagartijo*, según el propio texto, pero diferenciado por su atuendo campirano: “Gumesindo descollaba, entre los pollos vestidos de negro, por su sombrero canelo adornado con anchos galones de oro y por su pantalón de montar ajustado a la pierna” (198). La banqueta provee elementos cuya interpretación se basa, mas no se limita, a la novela corta, y que resaltan la condición de fuereño de Gumesindo: el aparador exhibe tipos de telas con las que su traje no se confeccionó, el figurín de modas muestra el atuendo de las mujeres que lo deslumbran y finalmente lo enamoran, por ser distintas de todas las que hubiera visto en provincia. Asimismo, y no referido por el texto, en el fondo aparece un hombre de frac asomándose, posible reflejo del afán de Gumesindo por mimetizarse con ellos, o pudiera ser su autopercepción, sostenida por una vanidad que, según la propia descripción literaria, “le decía que con eso [sus atractivos personales] le bastaba, y le parecía imposible que así como a él le habían gustado más de diez mujeres en menos de una hora, él, por de contado, bien podría hacer impresión en una o dos” (Cuéllar 198). De esta manera, su traje no representaría mayores complicaciones para triunfar en la empresa de enamorarse.

Carlos Monsiváis señala la crítica social perenne en todo el proyecto de *La linterna mágica* contra el desequilibrado tránsito de la Ciudad de México hacia la modernización finisecular: “Cuéllar extrema su crítica a la vanidad, al juego de las superficialidades que para él denota la falta de educación que es la ausencia de propósitos en la vida” (19). A través de los comentarios de Gutiérrez las descripciones de las novedades tecnológicas ponen en entredicho la capacidad de la ciudad y sus habitantes para adaptarse al transporte, a las dinámicas culturales y en general a la vida moderna. Cuando explica a Don Trinidad el uso del tranvía, añade su aparente inutilidad como transporte ágil, pues solo abarca dos circuitos cruzados que ralentizan los trayectos en favor de los empresarios.¹⁹ Esta ironía sobre el manejo de la vialidad se suma a otros comentarios sobre la desafortunada situación del escaso mantenimiento e higiene de las plazas públicas o la visibilidad de las calles prostibularias. Lo anterior, visto a partir de la cromolitografía, justificaría que el ranchero en la ciudad se ridiculice al participar de la dinámica superficial que apenas sostienen las clases acomodadas que asisten a la nueva oferta cultural europea,²⁰ en comparación con la solemnidad de su imagen precursora de 1855 que trataba de mostrar plástica y narrativamente el orgullo por la vida en el campo. En este sentido, el joven ranchero es el mejor ejemplo del contraste entre la familia fuereña y los capitalinos, por lo que se le dedica no solo el retrato

¹⁹ “—Entonces cómo se explica V. ese rodeo?

—Es muy sencillo. Ya hemos dicho que en otras partes el plano de las tranvías lo traza el municipio para bien de la población. En México traza el plano el mismo empresario para resolver un problema a todas luces favorable a sus intereses, aunque molesto para el público . . . Lo más acertado, pues, para la empresa, fue extender sus circuitos de tal manera que abarcasen la area de la ciudad, para no dejar lugar a nuevas empresas. Así el empresario monopoliza el servicio, y el público, que no se ocupa de hacer comparaciones, está muy ufano con tener tranvías, y como va sentado le parece muy divertido eso de hacer números 8 por sólo seis centavos” (20-21).

²⁰ Gutiérrez relata cómo las compañías teatrales mexicanas coexisten con las extranjeras, lo que ocasionaría pérdidas económicas para los primeros.

inicial de la edición española de 1890, sino también la cromolitografía pegada en la portada del ejemplar (ver Fig. 3).



Figura 3. Portada de *La Linterna Mágica*, de José Tomás de Cuéllar o Facundo, con cromolitografía (sin firma) que representa a Gumesindo. Biblioteca Digital Hispánica, 1890.

La estampa es una versión de plano medio corto del retrato de Gumesindo dibujada específicamente para ser la parte “alumbrada” por la linterna. La insistencia editorial por mostrarlo constantemente lo vuelve el personaje más valioso para ser observado en su arco narrativo. Tanto su imagen completa como el texto equivalen a una construcción satírica del campirano cauteloso ante los peligros de la ciudad, que ahora se deja arrastrar por ella.

Respecto a la estructura del artículo costumbrista de José María Rivera, María Esther Pérez Salas apunta que “dicha relación permitió al autor [José María Rivera] describir los diferentes modos de vida entre la ciudad y el campo, y los peligros que cada uno presentaba, sobre todo cuando el personaje incursionaba en el medio ajeno” (*Costumbrismo...* 292). La ciudad se asocia para los personajes de Rivera y de Cuéllar con la educación (recelosa, pero se admite la posibilidad de acceder a ella) y el ocio; mientras que el campo se asocia al trabajo y la ignorancia. La identidad tipificada del rancharo se diluye

en la modernidad citadina. El carácter franco, dadivoso y hasta bronco que lo caracteriza se vuelve inocencia a merced de los pícaros:

[N]o obstante que es el único de los jóvenes fuereños que no intenta mimetizarse físicamente con la urbe, también sufrirá las consecuencias de construir en la idílica provincia una imagen de la Ciudad de los Palacios, en consonancia con sus anhelos amorosos, así como de mostrarse en ese espacio como un ingenuo charrito ansioso de aventuras, pero que ignora las dinámicas sociales de la fauna capitalina. (Zavala, “Espejismos...”¹⁹)

La representación nacionalista de la estampa de 1855 se desprecia porque el texto dota a los personajes de un limitado albedrío más allá de su carácter tipificado. No obstante, salir de su configuración modélica los desprotege ante sus propios impulsos guiados por la búsqueda de la satisfacción del deseo, móvil de sus acciones. Gumesindo y su hermana Clara creen encontrar la idealización de pareja y ambos son burlados por sus amantes: Clara cede ante la seducción de Manuel, y Gumesindo pierde dinero y salud en el burdel donde se reúne con Luisa, a quien confunde con una señora elegante. El deseo mueve a los personajes, pero nubla su visión y los pierde al desviarlos de los códigos morales que debían regirlos.

La segunda ilustración de la novela corta, con base en la edición de 1890, es una litografía a plumilla con *titul*²¹ que aparece a la mitad del capítulo XVI (ver Fig. 4). Narra visualmente el pasaje cuando Gumesindo es descubierto por Don Trinidad y Doña Candelaria, sus padres, al interior de la casa de su amante Luisa en la 1ª calle de Plateros luego de frecuentarla durante días. Posteriormente, la policía lo arresta debido a un escándalo suscitado dentro que involucró varios disparos. Por una confusión digna de una comedia de enredos, el matrimonio Ramírez también es llevado por la policía:

²¹ “Consiste en una palabra o frase simple que acompaña a la figuración para identificarla o aclarar su contenido” (Castiñeiras 61).

La escena del tumulto anterior había tomado un carácter de solemnidad y de silencio al emprender la marcha hacia la inspección de policía; la comitiva desfilaba en este orden: iba por delante Gumesindo, custodiado por un guarda, pistola en mano. Seguía don Trinidad al lado de otro guarda; después el joven desconocido. En seguida dos mujeres vestidas de blanco que levantaban sus largos vestidos dejando ver su calzado de baile; llevaban *salidas de teatro*²² en la cabeza, y por último, doña Candelaria entre un guarda y aquel señor curioso que le había ofrecido su protección. (Cuéllar 266)

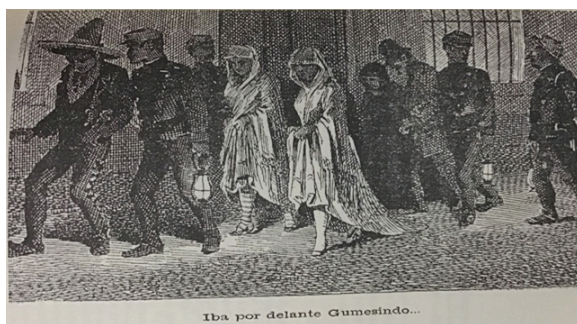


Figura 4. “Iba por delante Gumesindo”, grabado de *Los fuereños*, de José Tomás de Cuéllar, UANI, 1890, p. 151.

El hecho de que sea la última estampa y corresponda al momento culminante de la deshonra supone una recapitulación del conflicto de la obra. El desfile de los personajes ilustra cómo la torpeza y el apasionamiento de unos, como Gumesindo y sus hermanas; y la ingenuidad de otros, como Don Trinidad y Doña Candelaria, provoca que sean arrastrados a los bajos fondos. La inocencia fuereña evitó

²² De acuerdo al *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española, es un “[a]brigo ligero que usan las señoras para cubrirse el vestido que llevan al teatro”. Estos mantones, que podían ser de distintas telas, eran el equivalente femenino de la capa para las señoras de estatus social elevado.

que desarrollaran suficiente malicia para escudarse de los peligros de la urbe y de cualquier otro entorno ajeno a sus costumbres. Cabe resaltar que, al contrario que en la descripción literaria, la estampa muestra a Gumesindo al frente y, detrás suyo, a un par de mujeres vestidas de blanco, presumiblemente las prostitutas al ser las únicas en la imagen que exhiben sus piernas, seguidas por Doña Candalaria, de color oscuro, cubierta completamente junto a su esposo. La solemnidad que mencionó Cuéllar se adapta por la composición pictórica como una escena lúgubre que transcurre en la oscuridad, apenas iluminada por los candiles que cargan los gendarmes y la luz que emana de las ventanas. Al igual que en la estampa “Gumesindo”, aparece un rostro anónimo asomándose a la izquierda del fondo de la estampa, cual ojo público que además de situar visualmente que la procesión camina por la banqueta, reafirma la exposición al escarnio social.

Gracias a la incorporación del retrato cromolitográfico es posible establecer una transición visual del personaje: en las dos primeras se le muestra rozagante y confiado; mientras que en la litografía a pluma está reducido a sombras, enredado en tumultos y denigrado a la cabeza de la procesión policiaca. En este diálogo entre imagen y texto el antecedente visual es la litografía *El ranchero*, de Hesiquio Iriarte. Se le reconoce en el grabado por los mismos elementos compositivos que en la cromolitografía: su traje y su sombrero.

Crítica a partir de personajes tipo

El diálogo establecido por Cuéllar con la tradición costumbrista precede la publicación de *Los fuereños* y no se limita a la revisión de las colecciones de tipos. Desde la puesta en escena de *Natural y figura* (1864), hasta el inicio y desarrollo de su novelística como la obra por entregas *El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789]* (1869) o *Ensalada de Pollos. Novela de estos tiempos que corren tomada del “carnet” de Facundo* (1869-1870), *Historia de Chuchito el Niño* (1871) y *Las gentes que son así* (1872), el autor empleó su escritura para externar una crítica al funcionamiento de la sociedad mexicana

ante los cambios del contexto político, social y cultural. Asimismo, la usó para describir sus costumbres y señalar sus problemas, principalmente la falta de educación y la ascendiente frivolidad de la clase media,²³ temas estructurales de sus textos. El empleo de los tipos populares como el rancharo, los criados y los lagartijos, entre otros, le permitió a lo largo de su trayectoria presentar comportamientos concretos mediante personajes con características fácilmente reconocibles, práctica que mezclada a su estilo directo y cómico se acercaría a los lectores en forma de “contraejemplos” (Zavala, “Prólogo” 13) para erradicar las actitudes restringentes del progreso del ciudadano mexicano. Asimismo, la obra facundiana recibió buenas críticas por parte de Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano “quienes elogiaron la habilidad del narrador para recrear el entorno nacional” (Zavala, “Prólogo” 11), lo cual demuestra que su propuesta formativa no solo era aceptada, sino congruente con los postulados éticos en boga entre tales autores y otros del periodo.

La exploración del realismo nacionalista de la segunda mitad del siglo XIX en la obra de Cuéllar, aún cercana al costumbrismo, tampoco terminó con *Los fuereños* (1883), pues otras publicaciones, como la destacada *Baile y Cochino...* (1885) continuaron por esta vía. De igual forma, la preocupación estética de Facundo se mantuvo cercana permanentemente a la plástica, pues la inclusión de imágenes fue una práctica constante en sus proyectos editoriales, tanto en *La linterna mágica*, como en la revista *La Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades y Avisos, 1869* o incluso en las publicaciones periódicas como la que aquí se ha estudiado. Esto permite reafirmar la pertinencia del escrutinio a partir del contraste con *Los mexicanos pintados por sí mismos*, tradi-

²³ “La mayor parte de sus producciones se dirigían a la emergente clase media capitalina, así como a las altas esferas de la comunidad nacional. . . . A través de ellos [los tipos] le fue posible recrear críticamente el comportamiento de estos grupos, considerados por Facundo como los principales responsables de lograr la consolidación y el progreso de México en tanto nación independiente. Siempre con ironía y cierto humor negro, se propuso así, retratarlos a la luz de su linterna” (Zavala, “Prólogo” 9).

ción textual con la que es enlazable genealógicamente la narrativa de Cuéllar y editorialmente mediante el uso de imágenes.

Bajo este panorama, tipificar a Gumesindo puede entenderse como una pieza del gran proyecto de escritura formativa compuesta por la totalidad de la obra facundiana donde, como se afirmó antes, hubo anteriormente otros charros que experimentaron un cambio degradante. La popularidad con la que contaba de antemano el tipo del rancharo le permite ser una presa ejemplar de la degradación que acecha a los ciudadanos inocuos. La advertencia por la caricaturización y el fin trágico del personaje no es aplicable solo para otros rancharos; alcanza a toda la población impresionable por las novedades tecnológicas, estéticas e infraestructurales, que no entienden los nuevos códigos de conducta que estos cambios conllevan y se amoldan a ellos con torpeza.

Para Vicente Quirarte, Cuéllar retoma la tradición de los cuadros de costumbres y el dibujo de los tipos populares, pero los innova tanto en aspectos formales, en cuanto que sus personajes actúan enlazados por el vínculo de la trama narrativa, como en el proceso metódico de estudiarlos y rastrear su genealogía (36). Asimismo, cabe añadir que los personajes eligen por sí mismos cambiar su comportamiento, aunque influidos por el ambiente. Gumesindo, el rancharo o “charrito”, como también se le define en la obra, se mueve conforme a su búsqueda personal de amor y novedad, hasta que los excesos lo vencen. La integridad que define sus modelos tipificados previos se deja de lado por adoptar nuevas libertades y placeres, influidos por la reciente oferta cultural y tecnológica que llegaba al país. Sin embargo, estas satisfacciones se alejan del trabajo y la familia, y por ello conducen irremediabilmente al declive emocional y físico:

No había podido apreciar hasta hoy la tranquilidad que se disfruta en medio de las costumbres sencillas, como tampoco había podido figurarme hasta dónde pueden llegar los peligros del lujo y la prostitución de las grandes ciudades. Ya usted lo ve, señor Gutiérrez, Gumesindo era bueno, sencillo, sobrio y honrado. Me lo llevo enfermo, de una enfermedad

que acaso no alcanzaría a curarle ya ni el campo ni el trabajo.
(Cuéllar 283-84)

La última litografía sintetiza textual y pictóricamente a los fuereños como extraños, ingenuos y derrotados. En la estampa también aparecen un lagartijo y las prostitutas, actores sociales cuya degradación puede considerarse como parte intrínseca de la propia ciudad. Sin embargo, para la honesta familia de provincia, la humillación representa el fin de su tranquilidad, su orgullo y estabilidad familiar, tres de los aspectos pendulares de la vida del rancharo que defendía José María Rivera con mayor vehemencia en 1855.

El ciclo del rancharo en *Los fuereños*, iniciado textual y visualmente con su definición tipificada, termina en el mismo punto en ambos discursos: con la disolución de su imagen. Al final del texto, el propio padre asevera tristemente que el daño de su hijo será irreversible. La desgracia les permite apreciar la tranquilidad que tuvieron mientras su vida fue sencilla en el campo.

La litografía aprovecha la texturización de las marcas de la pluma para oscurecer a Gumesindo, reduciéndolo a una silueta lúgubre en el cortejo, donde el resto de las figuras también aparecen difusas u ocultas entre los policías y su vergüenza. La procesión de los personajes es comparable visualmente con una *danza de la muerte*, pues la universalidad del trance mortuario arrastra consigo a todos los personajes, mezclados sin distinción estamental o moral.²⁴ Los policías simbolizarían las alegorías de la muerte o muertos que conducen a todos, mientras que la deshonor es el tránsito hacia el fin de la vida, pues la escena también se plantea como parte de un cortejo fúnebre; ambos casos indican la muerte social.

²⁴ “En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte. Todos ellos confluyen en la Danza Macabra y ayudan a comprenderla. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, sin tomar en cuenta su estatus social o económico” (González 25).

El realismo literario de la novela facundiana aspira a mostrar de manera objetiva los sucesos de la vida humana. El amor es una pasión más y no el centro de la existencia donde el dinero es bien de mayor valor. Sus personajes son los tipos porque son modelos para representar a toda una clase social (Mata 103). De igual forma, la imagen refuerza este realismo desde su técnica y estilo, el cual pudo tener por resultado una evidenciación y acentuación del realismo —un como “exceso de realidad” (Botrel 228)—. Cuéllar expone las leyes que determinan la sociedad de la Ciudad de México a finales del siglo XIX, y con ello, visto desde el destino de sus personajes, concluye que del proyecto del ciudadano en formación que representaban los tipos populares de las décadas pasadas, solo queda la imagen nostálgica del intento de caracterizar al mexicano como ser pícaro y rudo, pero bueno y firme en el interior. Dichos atributos son inútiles sin la malicia para entender las dinámicas sociales de la nueva urbe. Como afirmó Don Trinidad al principio de la obra, “A este quítelo usted de lazar y andar a caballo y no sabe hacer nada” (176).

Conclusiones

En suma, Gumesindo es la actualización del tipo popular mexicano retratado en la década de 1850. Pierde la solemnidad del hombre de campo y se caricaturiza textualmente, con base en el tratamiento burlesco de los rasgos identitarios del personaje. El rancharo se configuró tradicionalmente como un hombre centrado en sus labores de la tierra, con una relación ambigua y esencialmente económica con la ciudad, debido al recelo mutuo ante la actitud y costumbres del otro. El sujeto citadino y el rural se veían uno al otro con desconfianza, por la soberbia del primero y la ingenuidad provinciana del segundo.

Es por ello que en los albores de la modernidad, durante la búsqueda de apertura y expansión cosmopolita a un ritmo similar al de las capitales europeas, llegó a considerarse que este emblema del campo y de la masculinidad mexicana tradicional —hasta la actuali-

dad—posiblemente fuera un anclaje anticuado al pasado de un país esencialmente campirano a lo largo de la centuria decimonónica. Esto podría haber dado pauta para retomarlo visual y éticamente en este momento de la década de 1880, desde una perspectiva revisionista, para contrastarlo con el devenir social en un entramado narrativo que roza lo paródico. Sin embargo, pese a la aparición de otro ranchero vicioso en *Las gentes que son así*, no considero que tal tinte paródico indique una predisposición negativa del autor hacia esta figura representativa, sino que responde a una tradición caricaturesca en ascenso visible en otros soportes artísticos, como las representaciones gráficas irónicas del ranchero revolucionario en las calaveras de pliegos de cordel.

La obra corrobora, en el marco del realismo literario, que la familia de fuereños representa la actitud impresionable de quienes por primera vez se enfrentan a los cambios en costumbres, valores, tecnología e infraestructura traídos por la “modernidad”. Los Ramírez, compuestos por diferentes personajes tipificados de la escena literaria en general y en la propuesta narrativa de Cuéllar en particular, modificaron su dinámica social por tratar —sin éxito— de adaptarse al comportamiento capitalino. Asimismo, agrupados pueden verse como un solo tipo en sí mismo: *los fuereños*.

Desde una postura crítica a las conductas “inmorales” de la ciudad moderna, la desgracia que se cierne sobre cada uno de los integrantes de la familia Ramírez se debe a su propia sed de placeres; al saciarla renunciaron a costumbres y valores de su vida provinciana. Desde la tipificación son capaces de leer el mundo solo desde la predeterminación de su origen social. La movilidad que les permitió el supuesto “libre albedrío” les resultó perjudicial. Su otredad no se limita a su procedencia rural, sino también a representar lo opuesto de los valores de la vanidad, el ocio, el vicio y la simulación que ahora preponderan en la urbe y modelan sus nuevas costumbres. Para Manuel de Ezcurdia,

La incisiva y desesperada visión que tiene Cuéllar de México y de los mexicanos, de las condiciones urbanas de su capital, . . . su rechazo de lo autóctono, esta crítica que él debió conside-

rar “sana” ya que se ocupó de dar las prescripciones necesarias, son giros “inoportunos” en el desierto de complacencia de la sociedad mexicana que sabía leer en el siglo XIX . . . (64)

No hay un énfasis en una representación regional específica porque no es necesario, desde la óptica del lector puede ser cualquier fuereño. El objetivo de la trama es contrastar uno y otro estilo de vida.

No hay otros tipos presentados visualmente de forma exhaustiva en la novela, mas la configuración textual de *Los fuereños* enfatiza la descripción plástica. Los tipos se conforman mediante la adaptación de esquemas previos, donde su léxico y vestimenta están predeterminados por su genealogía. Su recuperación también permite desacralizarlos, apartarlos de la versión solemne y moralizante que trató de establecerse en la década de 1850 cuando apareció *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Su acartonamiento anterior, en el cuadro costumbrista, se rompe al desenvolver los tipos en un ambiente narrativo heterogéneo. De igual manera, la imagen configura visualmente a quienes muestra y marca dos momentos narrativos esenciales: la presentación y la degradación del rancharo.

La compenetración y diálogo entre los discursos textual y visual contribuye a formular varias críticas: una contra la pérdida de las costumbres mexicanas en favor de imitar usos extranjeros y otra sobre la inadaptación que condena a quienes son extraños en este mundo moderno. La insatisfacción de las expectativas del fuereño reside en su incompatibilidad con el tiempo-espacio que se cierra a la imitación europea, donde los elementos antes vanagloriados como “nacionales” no han perdido visibilidad, pero sí vigencia modélica.

Las diferencias composicionales entre la representación literaria del tipo popular en las dos publicaciones aquí estudiadas, apoyada por el discurso visual de las litografías, refuncionalizan al rancharo desde su aparición en las colecciones de tipos previas a 1883 hasta el tratamiento paródico de Cuéllar de los valores que este encarnaba. Asimismo, *Los fuereños* coincide con el afán didáctico de las publicaciones mexicanas e hispanoamericanas decimonónicas que buscaban la formación de lectores. La ilustración litográfica también es una guía de lectura que contribuye a expandir los márgenes de la in-

interpretación del lector, pues las estampas pueden inspirar tanto burla como lástima ante los incidentes desafortunados de Gumesindo.

La degradación de Gumesindo no solo es la de un personaje concreto, sino la de una imagen pictórica identificable y asumible como “propia” y “nacional” que, a pesar de vivir en el imaginario con dignidad, ahora es humillada. Sin embargo, esto se aleja de la añoranza nostálgica por un pasado glorioso. Para Cuéllar, en los albores del porfiriato durante el cuatrienio de Manuel González entre 1880 y 1884, el problema reside en optar por máscaras cosmopolitas sin atender primero el espacio moral y social donde habrían de lucirse, convirtiendo a la ciudad y sus habitantes en revisiones caricaturescas de sí mismos.

Bibliografía

- Arellano Vázquez, Lucila. “Análisis de las portadas impresas en México de 1820 hasta 1845: una visión del sector editorial a través de los libros y sus portadas”. Tesis, Universitat de Barcelona, 2007.
- “Boletín Bibliográfico”. *El Nacional*, 30 de mayo de 1889, p. 2.
- Botrel, Jean François. “Imágenes para leer y para ver: La ilustración de las novelas realistas españolas”. *O século do romance Realismo e Naturalismo na ficção oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, coordinado por António Apolinário et al., Centro de Literatura Portuguesa, 2013, pp. 223-240.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Ariel, 2005.
- Cuéllar, José Tomás de. *Los fuereños. La Linterna Mágica. Segunda Época. Colección de novelas de costumbres mexicanas, artículos y poesías*. Tomo VII, Imprenta y Litografía de “El Atlántico”, 1890, Colección de la Biblioteca Digital Hispánica.
- _____. *Los fuereños. La linterna mágica: colección de novelistas de costumbres mexicanas, artículos y poesías*. Tomo VII, Imprenta y Litografía de “El Atlántico”, 1890, pp. 7-187, Colección Digital Universidad Autónoma de Nuevo León, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080046422_C/1080046422_C.html

- _____. *Los fuereños. Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp.166-284.
- Diccionario de la lengua española*. Versión 23.3 en línea, 24 de febrero de 2020, dle.rae.es/salida#FD1Kzsp
- Ezcurdia, Manuel de. “Modernidad de Cuéllar”. *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp.59-68.
- Frías y Soto, Hilarión, et al. *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- _____. *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. Imprenta de Manuel Murguía, 1854-1855, Colección Digital UANL, cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html?fbclid=IwAR1-QUgCUKBN2el2kIIWGRIRE8SMNg7n0NL-BxEubnaH-_8ObsumoQJSbw2c
- Fróes Da Fonseca, María Rachel. “La vulgarización científica en México: “La leyenda ó novelita” de José Joaquín Arriaga (1831-1896)”. *Revista Inclusiones*, vol. 5, no. 4, octubre-diciembre, 2018, pp. 31-46
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- González Zylma, Herbert. “La danza macabra”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, no. 11, 2014, pp.23-51.
- Mata, Oscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. UNAM, 2003.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. AKAL / The University Press of Chicago, 1994.
- Monsiváis, Carlos. “Las costumbres avanzan entre regaños”. *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, UNAM, 1997, pp.13-22.
- Pas, Hernán. “Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata”. *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, coordinado por Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, 2014, pp. 64-79.

- Pérez Salas Cantú, María Esther. “Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX”. *Histoire(s) de l’Amérique latine*, vol. 1, 2005, pp.1-10.
- _____. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. UNAM, 2005.
- Quirarte, Vicente. “Usos ciudadanos de José Tomás de Cuéllar”. *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, coordinado por Margo Glantz, UNAM, 1997, pp.29-40.
- Ramos Bautista, Gretel y Belem Clark de Lara. “Advertencia editorial”. *Obras VII. Narrativa VII. Las gentes que son así*, de José Tomás de Cuéllar, UNAM, 2014, pp.11-32.
- Rivera, José María. “El ranchero”. *Los mexicanos pintados por sí mismos*, de Hilarión Frías y Soto, pp.191-205.
- Skerritt Gardner, David. “Rancheros y capas medias en la historia de México: Unas reflexiones”. *Anuario. Centro de Investigaciones Históricas. Instituto de Investigaciones Humanísticas. Universidad Veracruzana*, vol. VII, 1990, p. 131-145.
- Zavala, Ana Laura. “Espejismos de la modernidad: la Ciudad de México en *Los fuereños* de José Tomás de Cuéllar”, *Literatura Mexicana*, vol. XXVII, no. 2, 2016, pp.9-30.
- _____. “Más allá de la linterna mágica: *Baile y cochino...* (1885), de José Tomás de Cuéllar”. *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglo XIX y XX. Afinidades, simpatías comlicidades*, coordinado por Marco Antonio Chavarín González e Yliana Rodríguez González, Colegio de San Luis / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp.103-127.
- _____. “Prólogo”. *Historia de Chucho el Ninfo y Los fuereños*, de José Tomás de Cuéllar, Penguin Random House / Grupo Editorial México, 2017, pp. 2-19.

Entrevista

El poema nos dice y nos desdice. Conversación con el poeta cubano Octavio Armand

Poetry defines and undefines us. A conversation
with the Cuban poet Octavio Armand

ADA AURORA SÁNCHEZ

ORCID: 0000-0001-7195-8708

Universidad de Colima, México

sanchezp@ucol.mx

Resumen:

En el marco de la poesía latinoamericana, el poeta cubano Octavio Armand (1946) representa una voz sólida y audaz que ha apostado, desde muy joven, por la exploración lúdica del lenguaje y la resignificación del silencio y el espacio en blanco dentro del poema. Ensayista, traductor y poeta cuya obra fue motivo de atención por parte de autores imprescindibles como Severo Sarduy y Javier Sologuren, Octavio Armand ha vivido en el exilio desde la adolescencia: primero en Nueva York y luego en Caracas, donde actualmente reside.

La presente entrevista indaga acerca de la estética del poeta, sus temas recurrentes, los vínculos que establece entre poesía y ensayo, lecturas personales y recursos estilísticos. Asimismo, esta conversación recupera el tópico del exilio y las transformaciones poéticas que el autor ha experimentado a lo largo del tiempo y a raíz de la vivencia de la diáspora.

Palabras clave:

Octavio Armand, poesía cubana, estética, exilio.

Abstract:

In the context of Latin American poetry, Cuban poet Octavio Armand (1946) represents a solid and bold voice that has bet, from a very young age, on the ludic exploration of language and the resignificance of silence and blank space within the poem. Essayist, translator and poet —whose work received the attention of essential authors such as Severo Sarduy and Javier Sologuren—, Octavio Armand has lived in exile since his teenage years: first in New York and then in Caracas, where he currently resides.

This interview explores the poet's aesthetic, his recurring themes, the connections he establishes between poetry and essay, his personal readings and his stylistic resources. Likewise, this interview discusses the topic exile, and the poetic transformations that Armand has experienced through time, as a result of the experience of the diaspora.

Keywords:

Octavio Armand, Cuban poetry, aesthetics, exile.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi20.317>

Recibido: 29 de septiembre de 2019

Aceptado: 25 de febrero de 2020

En diciembre de 2017, por el tiempo en que preparaba un artículo sobre la poesía de Octavio Armand (Guantánamo, Cuba, 1946), le solicité al poeta una entrevista por correo electrónico. Para mi sorpresa, contestó de inmediato que estaba dispuesto a atender mis preguntas, dejando entrever su sencillez y un especial —enigmático a veces— sentido del humor.

Octavio Armand, radicado en Venezuela, desde 1985, es autor, entre otros libros clave para la lírica hispanoamericana, de *Horizonte no es siempre lejanía* (1970), *Piel menos mía* (1977), *Cómo escribir con erizo*

(1979), *Biografía para feacios* (1980), *Origami* (1987), *Clinamen* (2011) y *Concierto para delinquir* (2016). En *Canto rodado. Poesía reunida (1970-2015)*, publicación en dos tomos bajo el cuidado de Federico de la Vega (2017), se concentra gran parte del universo poético de quien fundara, en 1978 en Nueva York, la emblemática revista de poesía escandalar. Tras publicar *Contra la página. Ensayos reunidos (1980-2013)*, en 2015 dio a conocer *El lugar de la mancha* (2018), el último de sus libros de ensayo. En *El ocho cubano* (2012) reúne sus “memorias del olvido”, una serie de crónicas periodísticas en que rememora, entre otras etapas, la infancia idílica en la playa azul añil del Uvero y el doloroso exilio neoyorkino. Incluido en el volumen II de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* (1993), coordinado por Guillermo Sucre y editado por Ana María del Re; en *Twentieth-Century Latin American Poetry (A Bilingual Anthology)* (1993), editado por Steven Tapscott; *Poesía cubana del siglo XX* (1996), con selección y notas de Jesús J. Barquet y Norberto Codina; y en *Pristina y última piedra* (2003), compilado por Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras, por citar algunos trabajos antológicos, Octavio Armand —como bien apunta Johan Gotera, su crítico más sistemático— se inscribe en el “cuestionamiento radical de las relaciones del lenguaje” y, desde esta perspectiva, finca una poética de profunda apelación al lector.

Traductor de Mark Strand, “bilingüe esquizoide” como se define a sí mismo, Armand va *desarmándose* en cada poema-ensayo o ensayo-poema que escribe, no solo por las pistas cuasi biográficas que en ocasiones ofrece a sus lectores, sino también por la lúdica energía lingüística que imprime a sus versos, proyectados, siempre, en un espejo de infinitas referencias culturales, festivas paranomasias y bordes liminales. La presente entrevista, en su primera versión, se concretó en diciembre de 2017, pero se reactualizó en septiembre de 2019, tras nuevos intercambios de correos electrónicos con el poeta cubano que, siempre atento, prodiga con facilidad el disfrute de su charla y las recomendaciones bibliográficas.

Su concepción acerca de la poesía, ¿ha sido más o menos la misma desde el principio de su trayectoria literaria? ¿Qué se mantiene igual y qué ha cambiado con respecto a ese “canto rodado” que son sus versos?

El canto ha rodado mucho. Existen ruinas de mis doce a quince a. C. enterradas bajo las que ahora construyo. No hay tiempo presente, solo tiempo ausente, parecen decir estos escombros del futuro hechos en el pasado durante una época de fuertes conmociones: la lucha contra Batista, la revolución, las muchachas que insinuaban la gramática del cuerpo.

Entonces conocía algo de la poesía cubana del XIX —sobre todo Martí, y por supuesto el Martí de los versos sencillos. A la sombra de tan escasa lectura, fui una redondilla, un octosílabo, no tan sencillo como francamente pobre; algo así como un círculo trazado sin compás y sin Euclides. Sentimientos nobles, vastos pero con b, y realidades más deseadas o adivinadas que vividas; luego vertidos con prisa en poemas cívicos o de cardío enamorado; todos de mármol mal desbastado y peor tallado por el cincel de la rima. Ni canto ni cántaro: cantera para estatuas ecuestres y cupidos manuscritos o mecanografiados. ¿Poemas cívicos? Banderas sin ondeo, inertes como el vuelo de pterodáctilos en la Caliza de Solnhofen. ¿Poemas de amor? Muchos versos por pocos besos. Total: cero, nada, rien, niente, nothing.

Luego un cambio profundo, que me llevó, ya no a la arqueología de mi cero no ser, sino a la geología de la intimidad. Para resumirlo con literatura: durante mis veinte años no es nada descubro las vanguardias europeas. Eso mientras leo poesía española, tanto medieval como renacentista y barroca; y poesía latinoamericana, desde *Grandeza mexicana* y sor Juana, Othón y Díaz Mirón, Villaurrutia y Paz, en el norte, hasta los *cielitos* de Hidalgo y el juego por fuego del *Martín Fierro*, Lugones, Girondo y Borges, en el sur. Años universitarios en que pude contar con dos profesores amigos: Luis Mario Schneider, un argentino muy mexicano, y José Vázquez Amaral, un mexicano muy mexicano, de Jalisco, nada menos. Con ellos aprendí mucho y mucho más fuera de clase; les debo lecturas, libros, orientación.

Con Luis Mario conversaba la vanguardia, incluyendo a los estridentistas, y a los Contemporáneos; eso en cuanto a la tradición piramidal (primera piedra, esta palabra, del *Primero sueño* de sor Juana, esa sombra sobre la que se empina el canto mexicano, que luego —en otra pirámide y con Octavio Paz— estallará en un carajo); pero discutía también a Huidobro, Vallejo, Moro... José Vázquez Amaral me obsequió las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier, una edición en dos volúmenes, de Porrúa, del año en que yo nací, 1946. La vida de este rebelde marcó la mía, como lo hicieran, por otros motivos, el *Walden* de Thoreau y los ensayos de Emerson. Con Amaral tomé un curso de un año sobre gauchesca, pero me comentaba, sobre todo, los *Cantos* de Pound, que él tradujo *pound for pound* con el poeta, quien corregía de su puño y letra los manuscritos de Vázquez Amaral José, como con cariño al revés le decía a su traductor.

Simultanear la vanguardia y la poesía medieval, renacentista y barroca fue un azar y un azor. Cetrería de tradición y ruptura, clinamen que me alejó de ismos sin tensión y de los alardes más mecánicos que conceptuales de los nietos y bisnietos de Duchamp. Yo no he dejado de celebrar los *Milagros* de Berceo por disfrutar los de Apollinaire, iniciáticos, exultantes y tan asombrosos como los de su ADN en Villon.

¿Cómo define su estética literaria? ¿Qué principios la alientan?

De la poesía ya yo solo espero realidades y milagros.

Las estéticas suelen resultar estéticas. Quizá por eso he planteado una *estética invertebrada*. Flexibilidad hacia dentro; hacia fuera, armaduras medievales, blindaje, pinzas, formas que dan la cara y hasta seis caras, como los dados, transparencia o acuarela para agitar alas, telas que desvisten al viento, tejidos suspendidos como irresistibles hamacas para incautos, laberinto de espirales calcáreas, seda durísima, progresiones logarítmicas, zumbidos, antenas, aleteos, pasión por andaduras y devoción a pétalos, cera para Dédalo y fotutos para el taíno, agujijones, miel.

No tengo principios, a menos que entre estos se incluya el zumbido de las moscas, tan tenaces, según Homero, como los guerreros aqueos y troyanos.

Creo que la poesía es tan real como ese otro sueño llamado realidad. Que hay que mentir menos. Que hay que entregarse al verbo y desconfiar de todas sus conjugaciones. Que el laberinto del oído es cretense y poesía eres tú, porque el poema leído se oye y se reescribe —ojalá se reavive— en cada lector y con cada lectura. Que el poema es antiguo y moderno; que si razona a corazón abierto —como cirugía a corazón abierto— tiene algo de eucaristía y *cnauhxicalli*. Que hay una complicidad entre mi mano y tus ojos: yo ando a tientas, ciego, palpando las paredes húmedas del laberinto; tu mirada es lo único que veo y solo veo con tu mirada.

¿Cuáles son los poetas que siente más cerca de su visión de mundo?

Entre ellos hay un ángel y un diablo: San Juan de la Cruz y François Villon. Siento *el silbo de los aires amorosos* cada vez que logro prescindir del verbo; pero sé conjugarlo con insolencia y rabia cuando en alguna taberna de buena vida y mala muerte, poeta vuelto profeta por el vino, Villon me asegura “pronto sabrá mi cuello lo que mi culo pesa”.

Siento cerca a los poetas de la lengua que saben sacarle la lengua a la lengua. Que sirva de ejemplo el “Ejemplo” de Salvador Díaz Mirón:

La desnudez impúdica, la lengua que salía
y alto mechón en forma de una cresta de gallo,
dábanle aspecto bufo; y al pie de mi caballo
un grupo de arrapiezos holgábase y reía.

Como lector de primera instancia siento la raíz medieval del *exemplum*; como lector cómplice, me uno a los arrapiezos y río la breve hazaña de este Mirón escultor de palabras y rimas: el poema se burla de mí, me desafía, me saca la lengua, para que de una vez por todas sepa reconocer el cielo de la boca.

Desde su punto de vista, ¿cuáles son las principales vertientes de la poesía latinoamericana hoy en día? ¿Hay una vertiente poética que usted distinga como propia? ¿Se ve conversando con otros poetas, en la misma ruta? ¿O es usted un poeta solitario?

Soy un solitario. Vivo aislado —algunos también me han hecho el favor de aislarme— de cuanto sucede más allá de mi círculo inmediato: lecturas, amistades, cuerpos, voces, sombras que la vida me regala. Por eso no sabría señalar esas vertientes de la poesía latinoamericana, que con toda seguridad existen. Como vivo sin vivir en mí, y solo tengo espacio para lo pequeño y tiempo para lo breve, no me vierto, me di/vierto.

Desconfío de modas, vertientes y corrientes. ¿Por qué? Valga otro ejemplo, aunque no tan pendular y provechoso como el de Díaz Mirón. *In illo tempore* en Cuba se impuso como moda la poesía conversacional. Había quienes conversaban como loros donde no se podía hablar. Cumplían así, acaso inconscientemente, con el papel que les asignaba el todopoderoso estado. Habían quedado en estado del estado. Su misión como supuestos intelectuales era equivocarse, engañándose y engañando al conversar sobre cualquier cosa sabiendo que no podían decir nada, pues la censura y la propaganda, la autocensura y la desinformación creaban en torno a ellos, y con ellos, una sociedad solo capaz de creer en mentiras.

El espíritu lúdico, inquebrantable, de su trabajo poético, ¿nace con Horizonte no es siempre lejanía, o con otros poemarios que no se publicaron, pero que estaban alentados por las exploraciones lingüísticas, la urgencia de “sacudir” el lenguaje?

Sacudo el lenguaje y soy sacudido por el lenguaje. Me hago, me deshago y me rehago para buscar a otros y a otras en mí que soy tú. Relincho como el caballo de madera aqueo y aro en Troya con la sombra de un buey egipcio. Sé no sé quién soy; buscándome en espejos que no me multiplican, mi propia imagen me divide, me da vida, me da viudas. En fin...

Algo de mi naturaleza esquizoide sin duda se debe a mi condición bilingüe. Quizá porque en el Colegio Sarah Ashhurst de mi pueblo estudié *en inglés*, no inglés, podría ser espía de Shakespeare en Cervantes y de Miguel en William. Durante años los dos idiomas se movieron como placas tectónicas bajo el cielo de la boca, provocando sismos que nunca cuajaron en ismos ni silogismos, pero que, implacables, se solían sacar chispas al deslizarse. No sé si en aquella *plaque* horizontal quise arrancarme la lengua o sacarle la lengua a una lengua con la otra. Al fin y al cabo, ¿fue aquello una Babel de papel? ¿Fui ahí el Caín de Babel o solo caí de mi papel? Adán y nada, da lo mismo decir todo al revés.

Tuve que ser lúdico para no derrumbarme. Crisis traducida a juegos malabares donde sentía —sabía— que era yo quien daba tumbos en el aire, no las bolas de palabras que lanzaba. Clásico *in vino veritas* y barroco burlas veras, he conservado por instinto, no por razonamiento, algo de esa *techné*, solo que los malabares ahora son telas de araña. En uno y otro caso se trata de quedar suspendido en el aire, a merced del viento, atrapando o atrapado, atrapando y atrapándome en el laberinto de seda y nada, siamés en Minotauro y Teseo.

Por eso, de nuestro hangar, me ha acompañado siempre el vuelo de *Altazor*, paracaidismo en picada cuyo vértigo arranca —todavía— desde los concurrentes vértices de la pirámide que llamamos poesía.

Observo que en su ensayística e, incluso, en sus propios poemas, hay claves para leer su poesía. ¿Le preocupa que los juegos experimentales, el sacar al lector de su zona de confort, le impidan un diálogo con sus receptores?

Podría citar el “Romance del Conde Arnaldos”: “Yo no digo mi canción/ sino a quien conmigo va.” Lo haría para acercar a los lectores, no para alejarlos. Desearía que el poema, como la galera del marinero, fuera imán de arriba y abajo; para que

las aves que van volando
al mástil vienen posar
los peces que andan al fondo
arriba los hace andar.

Pero tienes razón, hay algo así como un Diccionario de la Real Academia de mi Propia Lengua en ciertos ensayos y poemas. ¿Serán claves para que yo mismo pueda reencontrarme? ¿Claves para perderme? Soy, quiero ser tú, él, ella, segunda, tercera persona de mí mismo, que eres tú, lector que al tutearme te tuteas.

Estas claves, en cierto modo, ¿son “migajas de pan” para que los lectores reconozcan el camino de vuelta a casa, como en el cuento de Hansel y Gretel?

Claves, señales, huellas, signos: hay que hacer el camino con migajas de pan, y también con el hilo de Ariadna, y con pájaros, y ríos, nubes, voces, sabores. ¿Acaso la vuelta a casa no cuenta con *letter* en G y *lezna* en H, bilingüe orden alfabético invertido, desorden H, G que regresa agujereado a la A de *asa* que tanto sujeta al vacío que nos sostiene?

¿“Volver a casa” es volver a un Armand más transparente?

Más transparente sería invisible. Bromeo pero no tanto. Al pulir la piedra el remoto antepasado que nos inicia en la *techné* de cazar la casa, no solo pretendía darle mayor dinamismo a la flecha, haciéndola aerodinámica; como tampoco solo pretendía darle mayor estabilidad al rematar el astil con plumas. La *techné* tenía magia, creaba un gavilán, un azor, un águila, arma infalible de instintivo blanco en el tiro. Y me atrevo a conjeturar también que, al pulir la punta de flecha, afilándola como un pétalo hasta sacarle brillo, la arrancaba del mundo mineral, despojándola de solidez, de lo pétreo, grávido. Mito de Sísifo al revés, descarga la piedra, pues el artero propósito de su arte era desmaterializarla, volviéndola velocidad, zumbido, viento.

En *Entre testigos* hay un poema cuyo título y *ritornello* reza “Un niño me llevará a casa.” No sé si esa casa es la definitiva, la ruina futura y permanente enterrada para mí, por mí, en la otra orilla. Pero presiento que ese niño algo profético, mesiánico, soy yo, solo que nunca sabré si ese yo soy yo que escribo o tú que me lees. En todo caso, y pese a la advertencia que deja López Velarde en “El retorno maléfico”, aquel niño va apareciendo y reapareciendo en

algunos poemas recientes, como si yo lo estuviera buscando o él me estuviera buscando a mí para llevarme a casa. Está —¿estoy?—, por ejemplo, en el poema “Álbum de Clinamen”. Pareciera, pues, que el *ritornello* de *Entre testigos* es un retorno que no puede ser vuelta atrás. Para volver tendría que convertirme en punta de flecha pulida, lograr la velocidad del viento y zumbiar como aire atravesado. Un Armand más transparente, como dices.

¿Dónde ha dejado usted más señales para ir tras la cas(z)a de Armand?

Soy el bisonte de Niaux. Vivo, revivo ese episodio que me asombra. Me petrifica. Imagen que me intriga, me sobrecoge, me define. Búscame bajo las gotas de agua que desde hace miles de años me matan con las flechas que aún no han llegado ni jamás llegarán. Sé non mío y seremos par. Cada palabra que digo me oculta y me dice. El poema, como el niño que se esconde y grita, tiene algo de inocencia; nos dice y nos desdice; y quizá al preguntar ¿estás ahí? diga aquí estoy.

Salvo un par de veces, creo que la palabra “exilio” no aparece explícitamente en su poesía. Sin embargo, sí está presente de muchas otras formas. Tal pareciera que se trasluce en todas aquellas imágenes poéticas que sobrevuelan el sentido de la fragmentación, de la carencia, del “ya no”. ¿Es así? ¿Ha evitado conscientemente la palabra exilio? ¿Exilia al exilio?

Conscientemente, no. Repito algo que dije hace tiempo: ser cubano como a mí me ha tocado serlo es una vocación tan difícil como la poesía. No me siento cómodo en el exilio, que es un sitio bastante incómodo, como tampoco me sentiría cómodo en Cuba, patria que me va resultando muy ajena. A veces me siento como un muñeco de nieve en Kamchatka, y disfruto el frío, con el cuerpo redondo segmentado como el de un insecto, pero aplomado, fijo en un bloque de hielo que no se derrite.

Mi exilio ha ido perdiendo su rostro político, ese que mira hacia el territorio de cuya historia presente me arrancaron, y que ya no

me pertenece. No estoy exilado en el espacio sino en el tiempo; y en el tiempo me siento más guantanamero que cubano. Mi bandera es el Guaso, la Punta de la Mula, El Uvero, los amigos que quise y me quisieron, mis padres, Alfonso, el fufú de plátano que me hacía Nestora, en fin, las teselas sueltas del mosaico que en vano trato de armar. En lo disperso, lo fragmentario, la insuficiencia, en mi cero como límite, en la extrañeza de sentirme más al ser menos, ahí donde tú sientes mi exilio, ahí estoy en otra parte, aquí, allá, donde digas que yo dije ya no.

¿Exilia al exilio?, preguntas. Es lo que planteé hace décadas, en 1980, en el PEN Center de Nueva York en la polémica que sostuve con Ángel Rama, cuando cierta izquierda excluía a los cubanos exilados del exilio latinoamericano. Hablé entonces de un *doble exilio* para referirme a esta particular clasificación que lamentablemente se debía a líneas políticas, no a Linneo.

¿Cuál es el eco terrestre, más profundo, de la geografía que se anidó en los albores de la primera memoria, por el cual sigue habiendo un puente —a pesar de los años— entre usted y Guantánamo? ¿Es una geografía física o humana la que se evoca en primer término?

Entre el paisaje y yo está mi padre como una puerta abierta, como una ventana. Fíjate: en la terraza de El Uvero él tiene los brazos abiertos y la mirada perdida en el horizonte, que son dos azules; desconcertado, oigo que me ofrece el mar y el cielo. Recuerdo sus palabras, las oigo como si aún estuviera junto a él aquella mañana: —Hijo, todo esto es tuyo. Me regala esos añiles profundos, altísimos, remotos y yo los acepto como herencia. Sin comprender cómo, ni por qué, ni para qué, me quedo con ellos como si fueran el color de mis ojos.

Otra escena: mi padre está en lo que llamaban la roca de Luis Armand. Parado en el dienteperro, equilibrando bien el cuerpo, lanza el cordel. Me enseña a pescar pero yo aprendo otra cosa: aprendo a pintar con aquella acuarela que es el mar. Lección de colores, solo de colores, que me permitió un aprendizaje oblicuo, quizá para

evitar que me convirtiera en el pez que todavía agoniza muy cerca de mí, a mis pies, las agallas tratando de sobrevivir tanta intemperie, la arena adhiriéndose como una costra a la respiración imposible.

Mi padre es el puente entre aquel niño que fui y su paisaje imposible; y yo soy el pez que en la dura orilla va entregando la reluciente humedad de las escamas a la arena que poco a poco lo cubre, lo opaca, como si se enterrara una acuarela. Mi mundo simbólico nace ahí, entonces. En ese preciso dónde y cuándo. Por eso he dicho que nací del vientre de mi padre. Ese vientre son los dos azules que me regala y yo soy la rabirrubia que él acaba de sacar viva de ellos; y soy también el senserenico que en otro ritual de mar y cielo mi padre entrega a esos dos colores: el pajarito sacado de la jaula al final del verano, y que ahora él sujeta en su puño sin apretarlo, y cuya cabecita beso antes de que lo lance al aire, al viento, para que vuelva a ser libre, mucho más libre que nosotros, que lo habíamos atrapado y enjaulado para luego liberarlo y por un instante, con él, ser tan libres como él.

Lo que se revela en escenas como estas constituye el puente hacia el paisaje guantanamero. La geología de la geografía que a veces todavía me sacude. El epicentro que está allá pero late rojo en mi sangre y negro en la noche del pulmón.

Vuelvo a tu pregunta ¿acaso para dejarla en suspenso? Trato de señalar al horizonte que no siempre es lejanía. Trato de morder y saborear una fruta mientras cae del árbol. La fruta sabe a sombra, a vuelo, a precipicio. Porque carezco de geografía física, porque soy mapa sin territorio y paisaje sin país, mi geografía física es humana. Lo mío no es el país, que perdí; mío es el paisaje que no me pudieron ni me podrán quitar. Algo así como *La guantanamera* cantada en polaco o en swahili. Una guantanamera que no se entona en Guantánamo.

Mi isla, AA, está en el Libro de Isaías y en el Cántico espiritual de San Juan. Soy su mar. La llevo incorporada. Reúno lo disperso y repito: soy sumar: la llevo dentro.

¿Qué dicta la forma del poema?, ¿qué el ritmo? ¿Cómo decide la espacialidad de los versos? ¿Alcanza a decidir todo esto o el poema llega/llaga, sin que se le piense de antemano?

El poema se piensa y me piensa mientras yo lo siento y lo pienso. La respiración es el puente entre voz y escritura y la noche del pulmón es el blanco de la página. Respiro las palabras, escribo el aliento. Porque no quiero enmudecer en lo que escribo, callo en lo que escribo. O sea, trato de ser voz y callarla para así poder decir no solo lo que digo sino lo que callo: lo que digo en lo que callo y lo que callo en lo que digo, como si cada labio me interpretara al hablar, uno lengüilargo y otro literalmente deslenguado, uno parlanchín y el otro sin parla, taciturno, melancólico. Silencios como los silencios musicales, ausencias presentes, imprescindibles para que resuenen las notas.

Espacio y tiempo se funden d,e,s,p,a,c,i,o. Espacio despacio: el centro de la página; o los márgenes, donde me siento a gusto, puesto que soy marginal, y sé que los márgenes pueden perder su inercia y sumarse al movimiento de la escritura, fijándola con arbitrariedad para obligar al lector a leer con un ojo sí y otro no. Confieso que preferiría pasar del margen al filo de la página y escribir ahí, solo ahí, con precipicios a cada lado de cada palabra. Sería como aprovechar el filo de la guillotina que cae para decapitar a las palabras y decapitarme, pasando, gracias a las decapitaciones, al Tao del cuerpo y de la mente, a la sombra, al vacío, a ese tú que tanto le falta al yo. El Reino del Terror en minúsculas, convertido en reino del error y del errar.

El margen corta las líneas y las palabras. Aprovechándolo al escribir, el marginal puede cortarlo y así incorporarlo. La decapitación como incorporación. Los aztecas tenían un recipiente de piedra para los corazones que arrancaban, el *cuanhxicalli*; en su pobretón *cuanhxicalli* de madera, los franceses recogían las cabezas que cortaban. Los primeros adoraban al sol que se alimentaba de soles que latían; los otros adoraban a la razón que en sí misma se saciaba.

En Canto rodado, tomo I, hay poemas, del tipo de “La palabra como periferia (fragmento)”, que pueden leerse como ensayos. Y viceversa: ensayos — pienso en Contra la página— que pueden leerse como poemas. ¿Por qué se presenta tan natural esta simbiosis en Octavio Armand?

Quítale los signos de interrogación a esta pregunta. El arcángel puede blandir la espada sin necesidad de ese marco encorvado. Tu observación es válida. De hecho puede ser una afirmación. ¿Por qué?

Desde mi oficio aventuraré algo que quizá sirva de respuesta a esos signos de interrogación que te acabo de quitar para clavármelos como banderillas.

Sin prosa no hay poesía. La poesía es una intensidad de la prosa, una prosa sin prisa. Los poetas de brío conjugan ambos verbos a la par. Buenos ejemplos, tres de los nuestros: Jorge Luis Borges, José Lezama Lima y Octavio Paz. Cuando no se da la conjunción entre prosa y poesía hay altibajos aun en poetas fuertes. Piensa en Neruda. *Residencia en la tierra* es clave en la historia de la poesía. Pero hay mucho Neruda prescindible, ¿no crees?

Mi prosa nace de la conversación con los amigos y conmigo. Prosa es esto que ahora mismo hacemos tú y yo. Es lo que llamo conversaciones con escalera, que arrancan en cualquier punto y giran 360°, pero empinándose, poniendo punto y aparte en los escalones de una catedral o de una pirámide, en la escalinata invisible de los pájaros o dando revueltas espirales en una escalera de caracol.

Algunos temas asoman lo mismo en prosa que en poesía. “La partida de nacimiento como ficción”, de forma más espontánea, menos elaborada, es un autorretrato sin mí. Llamo refracciones a estas convergencias: como la luz al pasar de la atmósfera al agua, el tema se refracta al pasar de un medio a otro, de la poesía a la prosa o viceversa. En 1994, en el inglés de Carol Maier, se publicó una selección de estas convergencias en un volumen titulado precisamente *Refractions*.

Usted ha escrito: “creo en las cicatrices que llamamos música, pintura, poema”, ¿son las cicatrices artísticas que más lo han marcado?

Cada nota en su herida, cada color en su herida, cada palabra en su herida, dejan cicatrices. Nos abrimos como puertas y alguien entra. Abrimos una puerta en el fuego y nos quemamos para abrir otras puertas en el agua, en el viento, en la tierra; y así entrar transparentes en la brisa o cobijarnos, pétreos, en el centro de una piedra. Morimos un poco para vivir más. He usado la expresión cicatriz sin cuerpo. Pero en cada cicatriz puedo sentirme ajeno y evocar otro cuerpo, también mío. Cada cicatriz es huella de una separación, un ombligo: donde haya herida hay madre, y es posible nacer, renacer. Conocer es co-nacer. ¿Optimismo? Tal vez.

¿Practica alguna otra disciplina artística, además de la literatura? ¿Qué hay del dibujo o la pintura?

Vivir y escribir, escribir, así, con b de burro y v de vaca, ha sido lo mío. Tiempo atrás, entre el 86 y el 87, hice ensamblajes de madera, con cerraduras antiguas y otros elementos en metal y tela. Luego el apartamento se me convirtió en una cajita de fósforos y perdí el espacio de que disponía para eso. Pero siempre he tratado de dibujar y hasta de pintar con palabras, que no otra cosa son mis espejos y autorretratos. Por cierto, uno de los mejores retratos del barroco español, tenso, intenso, como los de Velázquez, se lo debemos a la mano de un escritor. Un sevillano que murió allá en México: Mateo Alemán. Recuerda la escena del pícaro mirándose en el espejo. “Estáte como te estás, Guzmán amigo,” se dice cara a cara. Dramático autorretrato, esas pocas palabras. Óleo de un puñado de palabras, de un puñal de palabras, que a mí me conmovió a tal punto que en más de una ocasión me he sentido Guzmán, aunque no de Alfara-che sino de Guantánamo.

Ni ego ni ergo: ergon. Ser yo lo mejor posible siendo yo lo menos posible. Mi disciplina ha sido la vida. Con ella me dibujo y me pinto. Con ella me retrata el canto donde ruedo.

El tema de la amistad, en poemas como “Cuchillo tairona”, “Enrique Gay García” o “Todas las palabras se llaman Juan”, está presente. ¿En su trabajo

poético es más fuerte el tema de la amistad que el del amor? ¿La amistad es un sentimiento superior al amor?

He sido devoto del dios Eros. Según mi credo paganísimo la atracción entre los cuerpos rige en la tierra tanto como en el cielo, donde los cuerpos estelares se arraciman en constelaciones para soñar encuentros que tardan millones de años. Nosotros no contamos con plazos tan dilatados, sobre todo para rendirle culto a Eros. Otros tipos de amor, como la amistad, resultan más duraderos, sin duda porque en su caso la atracción se fundamenta en un crecimiento más pausado, donde los flechazos de Cupido, si los hay, se demoran en su trayectoria, como si fueran disparados por Zenón.

No me atrevo a jerarquizar estos sentimientos, ni siquiera con ayuda de los griegos. Pero tu impresión me parece justificada. En mi caso hay enlaces entre ellos que sugieren un posible empate. Nada sentimental, o más físico que sentimental, sumo las cifras del amor a la amistad, ya que mis compañeras del cuerpo a cuerpo también son amigas. O por lo menos yo las considero así. ¿Cómo? ¿Por qué?

Quizá pueda solucionar el problema complicándolo, distinguiendo, como suelo hacer, entre enamorarse y querer.

Hace unas cuantas décadas un doblemente viejo amigo —era mucho mayor que yo y nuestra amistad era añeja— me confesó que de nuevo estaba enamorado. No lo critiqué. Me alegré por su renovado brío y lo felicité, señalándole que él siempre se enamoraba y nunca quería, mientras que yo siempre quería y nunca me enamoraba.

Sigamos complicando el asunto, dejándolo en manos de un personaje. Siguen tres párrafos de un ¿cuento? titulado “Piropos”, que si convence al editor aparecerá en la segunda edición de *El ocho cubano*. A mí ese ¿cuento? no me convence del todo. Es el intento de narrar que me ha acercado a la ficción; y yo, lamento decirlo, no sé mover piezas en ese tablero, pues al hacerlo siento que miento. En otras manos, la ficción revela difíciles, complejas verdades; en las mías, temo, digo la verdad a medias, lo cual equivale a mentir.

Va la cita, pues. Y disculpa la escabullida:

Al soltar los dados, una escena de la infancia asomó en el tumbo de las cifras. Ahí vislumbró el posible origen del vicio que lo arrastraba como una sombra hacia las mujeres, a quienes rendía un culto que nunca quiso o pudo creer recíproco. Prestaba su cuerpo como un juguete; y en el cuerpo poseído encontraba, más allá del placer compartido, una razón para empatar sus días, cuyas horas, contadas en la soledad, le pesaban como lustros, décadas, siglos. P, Q, R, S, T, todas, eran una mentira que se inventaba a diario para vivir, para sobrevivir, apostando a un fin próximo pero elusivo.

Recibía la absolución de la carne para apuntalar su mayor vicio, el orgullo, que era tan frágil como su voluble envés, la rabia, la amargura. Pero rechazaba cualquier transigencia con eso que llamaban el amor, pues siempre le parecía demacrado y falso, por inmerecido. Para él bastaba el placer, lo único que conocía, lo único que deseaba. No solía ser así para ellas, que al tachar los días en el calendario de los vaivenes pasionales empezaban a insinuar otra cosa, como si hubiera algo más que el cuerpo y la sombra, el deseo y luego otra vez el deseo.

A gritos, o balbucientes, lloriqueando, hasta sorbiéndose los mocos como si estuvieran de regreso en el kínder, ofrecían fidelidad y ternura en crescendo, o amor sin ningún empacho; y lo pedían, lo suplicaban, dándose cabezazos contra un lamentable muro de imposibilidades, como si intuyeran que él había roto ese otro juguete tiempo atrás, y que ni siquiera como limosna lo podría dar. Era un semental, no un sentimental. Era cuerpo, amistad, complicidad, o nada.

Si hablásemos del Armand en Nueva York y del Armand en Caracas, ¿cuáles son las semejanzas y las diferencias temáticas en uno y otro? ¿Es la forma, más que el tema, lo que cambia? ¿El segundo Armand experimenta con el lenguaje desde formas más “reposadas” del lenguaje?

En Nueva York era un animal bilingüe. Vivía el español en otra lengua y con otra lengua. En casa de mis padres, que es donde escribía, predominaba la materna; pero en los apartamentos que

compartía con amigas americanas, o en el más allá que comenzaba justo al abrir la puerta, el inglés se imponía, disfrazado por innumerables acentos, o francamente babélico, apenas deslindado de algún dialecto italiano o chino, del catalán o el árabe, o del griego pasado por francés.

En Caracas me rodea la lengua nuestra. No hay tensión entre el laberinto del oído y el cielo de la boca, no me retan otras lenguas, ni yo reto a interlocutores turcos, japoneses o eslavos con un inglés que no logran entender porque lo hablo bien, sin panderetas guturales ni resoplidos ni aldabonazos importados de Transilvania.

He atribuido posibles diferencias de mi quehacer al tiempo, o sea a mis años, a los desvíos o la sedimentación de los impulsos iniciales. Pero cabe considerar el cambio geográfico, que me ha llevado del trópico a la nieve y de la nieve al trópico, acaso para recordarme la página en blanco de Mallarmé. ¿Cambio climático o cambio climatérico? La menor tensión debida al cese del constante paso de un idioma a otro, ¿determinaría un declive en cuanto a la convulsión de la forma? Si este declive no es solo conjetural, ¿tendrá que ver más bien — además — con el faltante acicate de lo bilingüe en lo esquizoide?

¿Qué escribe ahora? ¿Hacia dónde va? ¿Qué superficies poéticas pisa?

En mi poco a poco y mi más o menos intento seguir con mi ¿qué hacer? hacia allá, ese dónde que siempre estoy por descubrir en algún rincón de la tierra o el cielo. O en mí.

Digo cielo y suenan las alarmas. ¿A qué cielo me refiero?

Está el cielo de los *cielitos* de Hidalgo, tan firme, promisor y confiable como la tierra; uno que se puede pisar, sobre el que se puede bailar:

Si de todo lo criado
es el cielo lo mejor,
el cielo ha de ser el baile
de los Pueblos de la Unión:

Cielo, cielito y más cielo,
 cielito siempre cantad
 que la alegría es del cielo,
 del cielo es la libertad.

Cielito lindo, este, para decirlo en mariachi, que es el de mi prehistoria, el que cubría los poemas cívicos y amorosos o nemorosos de mis doce a quince, y que pronto se fue nublando, desdibujando, al acompañarme al segundo exilio. También se ensombreció el cielo de la boca, pues el celaje celado, de palabras teñidas de azul, escondido pero infinitamente maleable, se fue haciendo sospechoso. No se trataba de una alternativa a la realidad, ni siquiera constituía un sueño contrapuesto a lo real, sino una supuesta o impuesta realidad añadida, improvisada, precaria. Y así tuve que arrimarme a una melancólica conclusión: tanto como el celado y cincelado firmamento, nos engaña ¿el verdadero?, ese repleto de constelaciones y dioses que quisiéramos tocar: “Porque ese cielo azul que todos vemos — cito a Argensola— ni es cielo ni es azul.”

No solo los retratos son *engaños coloridos*; el lenguaje también lo es. O puede serlo. Esto que ahora mismo digo, ¿será un engaño? ¿Acaso solo podremos tener fe en la duda? Con estas cautelas recorro las superficies vertiginosas que me atraen. Superficies del espacio o del tiempo con escalones a veces amenazantes como garras y colmillos. Lo señalo —guiñando de paso la etimología de ‘climaterio’: del gr. κλιμακτήρ *klimaktér* ‘escalón’— para cerrar con otro cielo, uno aún más barroco: el zafiro soberano de Góngora.

En este occidental, en este, oh Licio,
 climatérico lustro de tu vida,
 todo mal afirmado pie es caída,
 toda fácil caída es precipicio.

¿Caduca el paso? Ilústrese el juicio.
 Desatándose va la tierra unida;
¿qué prudencia, del polvo prevenida,
 la ruina aguardó del edificio?

La piel no solo, sierpe venenosa,
 mas con la piel los años se desnuda,
 y el hombre, no. ¡Ciego discurso humano!

*¡Oh aquel dichoso que, la ponderosa
 porción depuesta en una piedra muda,
 la leve da al zafiro soberano!*

Por último, *¿qué acróstico podría escribir con la palabra poesía?*

Al derecho y al revés van los únicos que he escrito.

Poesía

Para AA

1

Por el sendero bailan los perritos colimotes,
 Orientando tus pasos hacia la otra orilla.
 En las faldas del volcán los cristeros
 Saludan al pasar a tu lado;
 Inmutables entre una vida y otra se persignan,
 Adivinando en lo que callas lo que dices.

2

Al revés de la aldaba que vuela de par en par
 Izo otro arcoíris como bandera y juro nubarrones
 Sembrando gotas vacías en la sed que tuve
 Encuentro surtidores de verbos sin futuro
 Ocurro en plural cuando no me esperas
 Para que al callar yo digas tú nosotros ellas