

ISSN 2448-6019

Núm. 21, 2020

21

CONNOTAS.  
REVISTA DE CRÍTICA  
Y TEORÍA LITERARIAS



UNIVERSIDAD DE SONORA





Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

**CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS**, agosto - diciembre 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.unison.mx)>, <<http://www.connotas.unison.mx>>, <[connotas@unison.mx](mailto:connotas@unison.mx)>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2015-060211493400-203. 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. 21, agosto - diciembre 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 Reis

*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*

Connotas Núm. 21

ARTÍCULOS

- Memoria, ficción y multilingüismo en “El boxeador polaco”, un cuento de Eduardo Halfon**  
 An Van Hecke ..... 9
- La performatividad en el cuento “Amor propio” de Enrique Serna**  
 Víctor Saúl Villegas Martínez ..... 33
- Testosterona* de Sabina Berman: revés y continuidad de la comedia romántica**  
 Claudia Gidi ..... 59
- Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa fiebre y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor**  
 José Manuel Suárez Noriega ..... 85
- La metamorfosis de la pérdida en tres cuentos de Amparo Dávila**  
 Cuauhtémoc Díaz González Domínguez ..... 123
- Pensamiento oral y verdad en “El Caguamo”, de Eraclio Zepeda**  
 Maribel Maldonado Alcocer ..... 147
- Palabras, trazos y sentidos al vuelo: dos propuestas estéticas en *Punta de plata. Bestiario***  
 Norma Esther García Meza y Daniel Domínguez Cuenca.. 167

**Horizontes literarios en Chiapas: producción poética y narrativa de escritores jóvenes**

Ana Alejandra Robles Ruiz ..... 191

***Don Quijote. Revista Mensual de Arte (1908-1911): estudio inicial de la cultura literaria en Puebla durante la primera década del siglo XX***

Alejandro Palma Castro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez ..... 221

RESEÑA

**Torres Mojica, Tarik, et al., coordinadores. *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*. Prólogo de Francisca Noguerol, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.**

Alejandro Arteaga Martínez ..... 247

## Memoria, ficción y multilingüismo en “El boxeador polaco”, un cuento de Eduardo Halfon

Memory, fiction and multilingualism in “El boxeador polaco”, a short story by Eduardo Halfon

AN VAN HECKE

ORCID: 0000-0001-7025-7758

Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica  
an.vanhecke@kuleuven.be

### *Resumen:*

Este artículo propone analizar el cuento “El boxeador polaco”, que forma parte de la colección del mismo título (2008) de Eduardo Halfon. En varios de sus libros, que suelen ser una mezcla de lo ficticio y lo autobiográfico, Halfon desarrolla la problemática de la identidad judía. A veces hay un narrador que no se reconoce en ciertas tradiciones judías, pero que al mismo tiempo percibe lo judío como algo que lleva dentro, lo que se observa sobre todo en el respeto y la admiración por su abuelo. Este abuelo es precisamente uno de los dos protagonistas del cuento “El boxeador polaco”. Los juegos sutiles entre las dos voces narrativas —del abuelo y del nieto— y entre los tres tiempos —el pasado lejano en Auschwitz, la infancia del narrador en Guatemala y el presente del narrador adulto— parecen ser estrategias literarias para enfrentarse a la conocida paradoja del trauma: la imposibilidad de hablar sobre un trauma, por un lado, y la fuerza de la lengua como herramienta para curar al traumatizado, por otro (Gilmore). ¿Cómo pasar a la literatura lo indecible del trauma? El abuelo rompe el silencio de sesenta años en los que no podía recordar aquel pasado doloroso. Cabe examinar en este contexto el carácter multilingüe del cuento,

con referencias al yiddish, al alemán y al polaco. Es nuestro objetivo tratar de entender cómo Halfon maneja la difícil relación, no solo entre memoria y ficción, sino también entre lengua e identidad.

*Palabras clave:*

Guatemala, literatura del Holocausto, autoficción, trauma, multilingüismo.

*Abstract:*

This article proposes an analysis of the story “El boxeador polaco”, which forms part of the short story collection with the same title (2008) by Eduardo Halfon. In several of his books, which are usually a mixture of fiction and autobiography, Halfon deals with the question of Jewish identity. Sometimes the narrator does not recognize himself in certain Jewish traditions, but at the same time, perceives Jewish identity as something that he carries inside, which can be inferred from the respect and admiration shown for his grandfather. This grandfather is one of the two protagonists of the story “El boxeador polaco”. The subtle interplay between the two narrative voices —the grandfather’s and the grandson’s—and between the three periods —the distant past in Auschwitz, the narrator’s childhood in Guatemala and the present of the adult narrator—, seems to be a literary strategy to confront the well-known paradox of trauma: the impossibility of speaking about a trauma, on the one hand, and the strength of language as a tool to heal the traumatized on the other (Gilmore). The grandfather breaks the silence of sixty years in which he could not talk about that painful past. In this context the multilingual nature of the story, with references to Yiddish, German and Polish, will be examined. We will try to understand how Halfon handles the difficult relationship, not only between memory and fiction, but also between language and identity.

*Key words:*

Guatemala, Holocaust literature, auto fiction, trauma, multilinguism.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.335>

Recibido: 10 de febrero de 2020

Aceptado: 22 de julio de 2020

## **Autoficción: la construcción de una identidad**

En el panorama de la literatura guatemalteca actual, Eduardo Halfon se ha convertido en una de las voces narrativas más llamativas. El ganador del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2018 se ha destacado por sus relatos cortos que se interconectan de tal forma que crean una sola obra que consiste en cuentos enlazados o “textos integrados” (Brescia y Romano). En este artículo se analiza el cuento “El boxeador polaco”, que forma parte de la colección de cuentos homónima. La primera edición de *El boxeador polaco*, publicada en 2008, constaba de seis cuentos; su reedición en 2019 incluye también tres cuentos del libro *La Pirueta* (2010).<sup>1</sup> Todos estos cuentos presentan un narrador en primera persona singular, llamado “Eduardo Halfon” por los otros personajes. En el prefacio a la nueva edición de 2019, con ocasión del décimo aniversario de la original, Halfon recuerda a “ese otro Eduardo Halfon, que en aquel entonces apenas nacía y que hoy aún me acompaña” (*El boxeador* 11). Este juego literario de confusión entre los nombres resulta ser un procedimiento apropiado dentro de la llamada autoficción, un género híbrido que se mueve entre lo ficticio y lo autobiográfico, y que se caracteriza por un “pacto ambiguo” en términos de Manuel Alberca (2007). También podemos definir los textos autobiográficos de Halfon, siguiendo a Angélica Tornero, como “yo-grafías” o “con-figuraciones de singularidades”, que parten de una propuesta

<sup>1</sup> Se trata de los textos “Fantasma”, “Postales” y “La Pirueta” (Halfon, *El boxeador* 103-186).

de recepción en “una relación yo-otro, como encuentro dialógico”, con narradores que relatan su vida desde un contexto histórico específico (Torneró 160-161). La separación entre el autor real y el yo-narrador ficticio, pero también la sutil relación entre ambos, se manifiesta ya desde el epígrafe que abre el libro, una cita de Henry Miller: “He pasado la máquina de escribir al otro cuarto, donde puedo verme en el espejo mientras escribo” (*El boxeador* 7). Además de la autorreflexión, el espejo también podría simbolizar aquí el desdoblamiento del escritor o la confesión camuflada de un yo íntimo que establece un juego complejo con un yo ficticio.

Matías Barchino, en su estudio de *El boxeador polaco*, considera que “el problema literario de la verdad y la ficción . . . constituye la preocupación fundamental del escritor Eduardo Halfon en estos relatos” (9). En una entrevista en Casa de América en 2018, el mismo autor prefiere situar sus textos dentro de la ficción:

Creo que la clave ahí es que no son memorias. No escribo memorias, no es autobiografía, es ficción. ¿No? Todo lo que escribo es ficción. Y la ficción tiene la magia de convertir algo muy individual, una historia muy muy individual, muy particular, en algo universal. Y uso la palabra “magia” a propósito, porque no sabemos cómo sucede eso o por qué sucede eso. (“Eduardo Halfon...”)

Sin embargo, el autor reconoce al mismo tiempo el carácter autobiográfico de estos textos: “Mi biografía es un telón de fondo. Yo pongo, digamos, la escenografía: . . . Todos los elementos del escenario se corresponden con mi vida, pero el drama que sucede ante ellos, la historia que escribo ya no lo es” (cit. en Gordo). Halfon visualiza la relación entre ambos términos como sigue: “Todo es real, y todo es ficción. No son términos excluyentes. Realidad y ficción son dos círculos que se traslapan en un diagrama de Venn, y la literatura es lo que sucede en la intersección” (cit. en Ailouti).

Halfon nació en una familia de judíos, de origen polaco y libanés, en Guatemala, un país donde, como bien se sabe, se refugiaron mucho menos judíos que, por ejemplo, en México o Argentina. Por

pertenecer a una minoría judía, Halfon ha demostrado un particular interés por otros grupos minoritarios situados al margen, como los indígenas en Guatemala o los gitanos en Europa. A primera vista, la historia de los judíos y su diáspora está muy alejada de la Guatemala profunda, tal como Halfon la describe en el primer cuento del libro, “Lejano”. Sin embargo, como bien lo ha analizado Stephanie Pridgeon en su estudio de *Mañana nunca lo hablamos*, el autor “plantea la posibilidad de una identificación afectiva entre los judíos y los indígenas en el contexto del violento conflicto político” (Pridgeon 99). El narrador de *El boxeador polaco* a menudo expresa sus dudas sobre la identidad judía. En la novela *Monasterio*, el narrador cuenta que, al llegar a Tel Aviv, el taxista le preguntó si era judío: “Sonreí y le dije que a veces” (26). En ambos libros, el narrador no puede reconocerse en ciertas tradiciones judías, pero al mismo tiempo percibe lo judío como algo que lleva dentro, lo que se observa sobre todo en el respeto y la admiración por el abuelo.

Halfon cuestiona la identidad judía con escepticismo, autocrítica, humor e ironía cuando se pregunta, por ejemplo, si lo judío se lleva “en la sangre” (*Monasterio* 48). La autocrítica sigue siendo un ejercicio difícil ya que se trata de una historia muy rica, de más de 2000 años, pero que al mismo tiempo puede constituir una carga religiosa y cultural. Al igual que otros autores judíos, su identidad está marcada por el desarraigo, por el hecho de no tener lugar en este mundo: “No me siento guatemalteco y menos aún norteamericano. Soy un desarraigado, pero eso es muy judío también, esa diáspora permanente, el sentido de nomadismo” (cit. en Mendoza).

Con vistas al siguiente análisis, en el que se acudirá al concepto de posmemoria, cabe subrayar el papel de la autoficción tal como Mariela Peller lo ha analizado en su estudio sobre la obra del autor argentino Félix Bruzzone: “la autoficción es un procedimiento estético narrativo que está al servicio de la posmemoria porque permite elaborar, aunque de forma precaria y fallada, el duelo por las pérdidas acontecidas” (424). También Beatriz Velayos Amo subraya la estrecha relación entre autoficción y posmemoria en la obra de la autora chilena Lina Meruane. Aunque Halfon escribe desde un contexto muy diferente, comparte con estos autores la búsqueda

desde un espacio autobiográfico marcado por un acontecimiento traumático: “La posmemoria se caracterizaría por una proyección de las memorias heredadas en una suerte de proceso creativo de recuperación, articulado por medio de la imaginación” (Forné cit. en Velayos Amo 179).<sup>2</sup>

## Memoria y ficción: el trauma del Holocausto

La literatura sobre el Holocausto cuenta ya con innumerables textos en todos los idiomas. A menudo estos libros, que suelen situarse entre el testimonio y la ficción, han sido causa de controversias sobre los límites de la creación literaria. Antes de abordar el tema del Holocausto, muchos autores se han visto confrontados con las mismas preguntas: ¿Cómo escribir otro texto sobre un tema tan trabajado por otros? ¿Cómo hablar de los horrores del Holocausto que ni se pueden imaginar? ¿Qué perspectiva adoptar: la de la víctima o la del verdugo? También hay editores que, algo apenados, se han quejado de una “saturación del mercado” (Astro 112) y hasta la crítica literaria ha observado el gran reto de abordar el tema del Holocausto, como por ejemplo Fernández de Castro en su reseña del libro de Halfon: “Y en principio se diría imposible aportar una nueva historia de Auschwitz que no se (*sic*) la misma retahíla de espantos que llevamos contabilizados a costa de los campos de exterminio”. El propio Halfon ha luchado con este dilema, tal como

<sup>2</sup> El concepto de posmemoria, desarrollado por Hirsch, en *The Generation of Postmemory*, para referirse a la conexión de los sucesores de los sobrevivientes del Holocausto con el pasado traumático de los padres o los abuelos, ha sido retomado en los estudios literarios de autores latinoamericanos, en particular en el contexto de las dictaduras en Argentina y Chile en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, se ha señalado también la diferencia en el uso del concepto. Si en el caso de la literatura del Holocausto se trata de testimonios de los hijos o los nietos que no vivieron el trauma directamente, en la literatura posdictatorial argentina o chilena, los escritores, si son hijos de desaparecidos, son víctimas que han vivido personalmente la experiencia traumática (Velayos Amo 179).

lo reconoce en una entrevista con Luis Figueroa en 2009, un año después de la publicación de *El boxeador polaco*:

No quería entrar al tema del Holocausto. No sabía cómo tratar un tema tan escabroso, tan cliché, de hecho ¿no?, de cuánta gente ha escrito sobre esto, otra historia más, otro nieto más, otro abuelo más, otro sobreviviente más. Entonces, estaba atrapado entre el miedo y el respeto. No sabía cómo manejarlo, hasta que finalmente le encuentro un derrotero, digamos, encuentro por dónde llevarla, y es la culminación de este libro. (“UFM.edu...”)

El objetivo de la presente investigación es tratar de revelar cómo Halfon maneja esta difícil relación entre memoria y ficción, y cómo logra distinguirse como una “voz fresca” (Fernández de Castro) dentro de la llamada literatura del Holocausto.

El cuento “El boxeador polaco” es un diálogo entre un nieto y su abuelo judío, quien le cuenta cómo logró sobrevivir los campos de concentración nazis, de Sachsenhausen y de Auschwitz. Se salvó gracias a un boxeador polaco en Auschwitz, quien la noche anterior a su juicio le había dicho en polaco “qué cosas sí decir durante ese juicio y qué cosas no decir durante ese juicio” (99). El abuelo perdió a toda su familia en la guerra. Los vio por última vez el día de su arresto, pero por una cuestión del azar fue salvado por las palabras del boxeador polaco, que también era judío. Se percibe un sutil juego entre las dos voces narrativas, la del abuelo y la del nieto, y entre tres tiempos: el pasado lejano en Auschwitz, la época de la infancia del narrador y el presente del narrador adulto en que se desarrolla también el diálogo. Parecen ser estrategias literarias para enfrentarse a la conocida paradoja del trauma que consiste en la imposibilidad de hablar sobre un trauma, por un lado, y la lengua como herramienta para curar al traumatizado, por otro (Gilmore y Kilby). El problema de la teoría del trauma, tal como lo analiza Kilby, es que no realza las maneras en las que el trauma ha sido experimentado en el momento mismo, sino más tarde como presencia inquietante. Esto lleva a las siguientes preguntas: ¿Cómo

conocer el trauma? ¿Cómo explicar lo que no se puede explicar? (Kilby 217). Y también: ¿Cómo pasar a la literatura lo indecible del trauma del Holocausto? El cuento enfoca el momento en que el abuelo rompe el silencio de sesenta años, toda una vida en la que no podía ni quería recordar su pasado traumático. Veamos las primeras frases del cuento:

69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, sobre su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo. Y eso creí mientras crecía. En los años setenta, los números telefónicos del país eran de cinco dígitos. (87)

Así lo creía el narrador de niño, pero rápidamente entendió “la bro-ma telefónica”. El abuelo de Halfon no es el único en haber recurrido a esta pequeña mentira del número telefónico. Otros judíos mayores cuentan en sus testimonios lo mismo (Guerrero). Los judíos que, por diversas razones del azar, sobrevivieron a los campos de concentración, tuvieron que buscar maneras de asumir una vida con el tatuaje. El autor Primo Levi encargó la grabación del número de Auschwitz en su tumba como si el número formara parte de su identidad. También en el caso del abuelo de Halfon, el número tatuado por un joven judío lo ha marcado profundamente: “Hipnotizado por aquellos cinco dígitos verdes y misteriosos que, mucho más que en el antebrazo, me parecía que él llevaba tatuados en alguna parte del alma” (Halfon, *El boxeador* 89). Cambiar la función del número, de marcador judío a número telefónico, es una estrategia de sobrevivencia, para poder olvidar el pasado y empezar una nueva vida en otro lugar. Surge entonces una tensión particular entre memoria y olvido, ya que, por un lado, el abuelo inventa el truco del número de teléfono “para no olvidarlo”; mientras que, por otro lado, toda su vida gira alrededor del esfuerzo por olvidar precisamente aquel pasado traumático. Durante tantos años el abuelo ha tratado de olvidarlo todo al no hablar del tema. El narrador realiza un trabajo de la memoria que puede poner incómodo al abuelo, pero que, en el fondo, solo está destinado a reflexionar sobre las experiencias de su propia familia.

Gran parte de la historia se desarrolla desde la perspectiva de un niño.<sup>3</sup> El narrador adulto evoca sus recuerdos de infancia, de cómo percibía a su abuelo. Son recuerdos llenos de amor y de ternura, de una nostalgia por una época feliz, como se observa en la estructura repetitiva de las siguientes frases. —todas empiezan por “me gustaba” — que se sigue repitiendo hasta seis veces en todo el fragmento:

Me gustaba su acento polaco. Me gustaba mojar el meñique (único rasgo físico que le heredé: ese par de meñiques cada día más combados) en su vasito de whisky. Me gustaba pedirle que me hiciera dibujos, aunque en realidad sólo sabía hacer un dibujo, trazado vertiginosamente, siempre idéntico, de un sinuoso y desfigurado sombrero. . . . Pero sobre todo me gustaba aquel número. Su número. (87; énfasis mío)

Inicialmente, el niño no asocia el número con nada terrible, al contrario, le gusta, solo porque es de su abuelo, a quien adora. Al adoptar una perspectiva infantil, los temas difíciles de hablar se observan con cierta ingenuidad, desde la inocencia y hasta con sentido del humor. Las interpretaciones de un niño matizan la visión sobre contextos políticos y religiosos, al no entenderlos completamente. Según Perkowska, “el niño-protagonista registra estos hechos, pero no los interpreta” (607). Como en cualquier novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, también en un cuento como este el niño evoluciona y va descubriendo el mundo, por más hostil que se presente.

Cabe distinguir aquí entre la memoria personal y colectiva. Partiendo del trabajo de Annette Kuhn, Perkowska subraya que “el trabajo de la memoria es un proceso muy personal, pero, al mismo tiempo, conecta los significados de memorias personales con una red más amplia de elementos culturales, económicos, sociales e históricos” (598). Halfon pertenece a la llamada tercera generación

<sup>3</sup> Al igual que en otra obra de Halfon, *Mañana nunca lo hablamos* (2011), estudiada por Stephanie Pridgeon.

del Holocausto, la de los nietos que quieren saber y recordar. La transmisión transgeneracional del trauma puede afectar no solo a la segunda, sino también a la tercera generación. No han vivido el trauma directamente, pero a menudo sufren las consecuencias o sienten una inquietud por conocer la verdad. El modelo de la posmemoria propuesto por Marianne Hirsch analiza estas experiencias de la segunda o tercera generación, de los que no han vivido los acontecimientos, sino que escucharon el relato de esas experiencias. Los hijos y nietos reinterpretan aquellas experiencias desde su presente (Hirsch, *The Generation of Postmemory* 35). Según Faúndez y Cornejo, “a nivel internacional, los estudios con tercera generación de familiares de víctimas del Holocausto son escasos, ya que la mayor parte de la investigación se ha centrado en la transmisión entre la primera y la segunda generación” (45). Sin embargo, recientemente nuevas narrativas de la tercera generación han visto la luz, como por ejemplo *The Lost* (2006) del autor estadounidense Daniel Mendelsohn, *La Shoah de M. Durand* (2015) de la autora belga Nathalie Skowronek y, en particular en América Latina, cabe mencionar *Hija del silencio* (1999) de la argentina Manuela Fingueret. En la contraportada de *La Shoah de M. Durand* leemos que, frente al silencio obligatorio de las dos generaciones anteriores, “la tercera generación ha intentado de una manera a veces torpe y excesiva desenterrar estos secretos poniendo la Shoah en el centro de todo” (traducción mía). Incluso está apareciendo ya una cuarta generación que quiere romper con estas actitudes, seguir adelante y ver hacia el futuro. Surgió entonces una situación algo paradójica: mientras que los abuelos se esforzaron en callarse para no implicar a sus hijos, para protegerlos incluso, los nietos se ponen a investigar aquel pasado con obsesión (Skowronek cit. en Astro 111). En el caso de Halfon, la Shoah es un tema fundamental, pero tampoco está en el centro de toda su narrativa, ya que desarrolla muchos otros temas. Sí se observa un deseo de revelar los secretos de la vida del abuelo, pero sin la intención de reivindicar algún derecho como nieto, ni de posicionarse como víctima. Además, es importante situar la obra de Halfon dentro del contexto específico de la literatura centroamericana. Perkowska sostiene que:

la literatura y las artes visuales (el cine, la fotografía) centro-americanas emprenden un diálogo crítico . . . efectuando un trabajo de la memoria y del duelo postergado o (de)negado, y explorando diversas formas en que el trauma, la memoria y el duelo se expresan y materializan estéticamente. (599)

Tanto la voz del abuelo como la del niño se mueven entre dos tiempos. El abuelo recuerda un pasado lejano, de hace más de sesenta años, un pasado doloroso que observa desde un presente. El niño también se mueve entre dos tiempos: el de su infancia, en un pasado no muy lejano, y el mismo presente, en el que dialoga con el abuelo. El narrador Halfon, adulto, se mueve sutilmente entre estos tres tiempos. Una vez descubierta la verdad sobre el número, el niño empezaba a imaginarse historias sobre cómo llegó el tatuaje al antebrazo de su abuelo. Seleccionamos aquí la última de las tres historias imaginadas, que tiene un toque humorístico que alcanza lo surrealista:

O mi abuelo, de pie ante una taquilla de cine, insertando el brazo izquierdo a través de la redonda apertura en el vidrio por donde se pasan los billetes, y entonces, del otro lado de la ventanilla, una alemana gorda y peluda se ponía a ajustar los cinco dígitos en uno de esos selladores como de fecha variable que usan los bancos . . . y luego, como si fuese una fecha importantísima, estampaba ella con ímpetu y para siempre el antebrazo de mi abuelo. (88)

Estimulado por el deseo de llenar los huecos de un silencio de muchas décadas, el niño demuestra una gran capacidad de imaginarse historias fabulosas, lo que de hecho continúa hasta el final del cuento, incluso después de haber escuchado la historia del boxeador polaco. Ante las muchas incógnitas, el narrador adulto también se deja llevar por la fuerza de la imaginación: “Intenté imaginarme el rostro del boxeador polaco, imaginarme sus puños, . . . imaginarme sus palabras en polaco que lograron salvarle la vida a mi abuelo” (100-101). Los intentos de imaginarse aquel pasado lejano son muy parecidos a lo que hace el narrador de *Lenta biografía* de Sergio Chej-

fec, autor judío argentino de la segunda generación. La novela autobiográfica de Chejfec consiste precisamente en una larga sucesión, no de recuerdos, sino de imaginaciones y suposiciones: “¿Cómo serán —habrán sido— mis tíos? . . . Esas preguntas eran, ahora pienso, una manera sutil de imaginar: yo imaginaba cara, gestos, ojos . . . Suponía las caras de mis tíos como variaciones de la suya” (Chejfec 12).

En *El boxeador polaco* parece que los últimos intentos de imaginarse los cabos sueltos de la historia del abuelo terminan en el fracaso, porque solo queda una imagen, una imagen terrible, que se sobrepone a todas las anteriores:

pero ya sólo logré imaginarme una cola eterna de individuos, todos desnudos, todos pálidos, todos enflaquecidos, todos llorando y rezando el Kaddish en absoluto silencio, todos piadosos de una religión cuya fe está basada en los números mientras esperan en cola para ser ellos mismos numerados. (101)

Al lado de la imaginación, aparece también el uso particular de la digresión. A primera vista parece una figura literaria común que tiene como principal objetivo hacer la lectura más amena y que consiste en una interrupción del hilo del discurso por medio de la introducción de un nuevo aspecto que puede desarrollarse en comparaciones, anécdotas o recuerdos (Estébanez Calderón 290). Sin embargo, por medio de asociaciones sorprendentes, estas digresiones crean nuevos hilos conductores a través del relato y se integran en la historia principal de una forma bien particular, hasta tal grado que el lector empieza a sospechar que es en la digresión donde puede estar la esencia del cuento. El narrador, de niño, le había preguntado a su mamá “cómo llegaban los bebés a las panzas de las mujeres” (96). Su mamá, algo avergonzada, le contó que “cuando una mujer quiere un bebé, va al doctor y éste le da una pastilla celeste si ella quiere un niño o le da una pastilla rosada si ella quiere una niña”. El niño entonces se imaginaba a sí mismo en un pequeño frasco de vidrio, esperando entre “un montón de niños” hasta que una señora llegara con el doctor y se lo tragara con un poquito de agua (97).

Escribe entonces: “Jamás he logrado sacudirme la sensación de soledad y abandono que sentí metido en aquel frasco de vidrio.” De vez en cuando vuelve este recuerdo absurdo de su fantasía infantil y entonces enumera momentos de su vida en los que tuvo la misma sensación de soledad y de encierro. El último ejemplo de esta serie es: “la imagen claustrofóbica del calabozo oscuro y húmedo y apretado y harto de susurros donde estuvo encerrado mi abuelo, sesenta años atrás, en el Bloque Once, en Auschwitz” (98). Así, lo que parecía una anécdota inocente de la infancia, bajo la forma de una digresión narrativa, se conecta inesperadamente con la historia del abuelo: ambas historias se sobreponen por la sensación traumática de estar encerrado: Halfon, de niño, en un frasco imaginado; el abuelo, de joven, en un calabozo oscuro en Auschwitz. Resulta que estas digresiones, que suelen ser típicas del teatro, “en realidad, cumplen una función precisa de intensificación o complicación de la intriga y de provocación del interés de los espectadores” (Estébanez Calderón 290), que es exactamente lo que hace el narrador de Halfon.

En estos procesos, tanto de los recuerdos como de las imaginaciones, es importante señalar el papel que juegan las fotos. El abuelo “conservaba una foto familiar, una sola, . . . que mantenía colgada junto a su cama” (91). Curiosamente, en su interpretación de la foto, el narrador confiesa que aquella foto le dejaba indiferente: “que a mí no me hacía sentir nada, como si aquellos pálidos rostros no fuesen de personas reales sino de personajes grises y anónimos arrancados de algún libro escolar de historia” (91-92).<sup>4</sup> En cambio, otra foto, la del abuelo en bicicleta poco tiempo después de ser liberado del campo de concentración, sí afecta al narrador, quien la describe en el último cuento del libro: “joven, delgado, en saco y corbata, montado en una bicicleta en alguna calle desierta de Berlín” (*El boxeador* 189). Tan significativa es esta foto para Halfon que la usó

<sup>4</sup> La foto del abuelo joven con su familia fue publicada en el periódico *Clarín*, en un artículo de Halfon sobre su abuelo: “¿Habrá mi abuelo judío saboteado aviones nazis?”.

para la portada de la nueva edición de 2019. La foto del abuelo en la bicicleta refuerza nuevamente el carácter autobiográfico de la obra, de la misma manera en que lo hizo, por ejemplo, Margo Glantz en su autobiografía *Las genealogías*, al incluir fotos de su familia, lo que da más credibilidad a la historia contada sobre la migración judía. El abuelo de Halfon, de joven, mira directamente a la lente.

En los estudios de posmemoria, las fotografías familiares se convierten en un medio privilegiado puesto que poseen un fuerte poder simbólico y evocativo. En su artículo “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”, Marianne Hirsch nota algo fundamental sobre las fotos de judíos sobrevivientes que circularon después del Holocausto, al observar la foto de una tía sentada en un entorno normal, en una casa: “No hay nada *en la foto* que indique su conexión con los eventos del Holocausto. . . . La foto solo dice: ‘Estoy viva’ o tal vez ‘he sobrevivido’, un mensaje tan simple, y al mismo tiempo tan cargado de significado que parece suplicar por una narración y un oyente, por una narración de sobrevivientes” (Hirsch, *Family Pictures* 5; traducción mía). De hecho, “los teóricos de la fotografía a menudo han señalado la presencia simultánea de muerte y vida en la foto” (Hirsch, *Family Pictures* 5). Este análisis de Hirsch explica bien la preferencia de Halfon por la foto del abuelo en la bicicleta, el único sobreviviente de la familia. La clara imagen de la cara del abuelo contrasta además con las caras olvidadas del cuento “El boxeador polaco”. El abuelo dice no recordar el nombre ni la cara del *lagerleiter*, el director del campo. Tampoco conoció el nombre ni el rostro del boxeador polaco (100), sin duda por la oscuridad de la noche en que ambos compartieron la celda. Todas estas caras terminaron en el olvido.

En los estudios del trauma se ha investigado también la necesidad imperiosa de regresar al lugar de la violencia, la escena del crimen donde se sufrió el trauma (Kilby 222). Así, por ejemplo, Primo Levi regresó dos veces en su vida a Auschwitz: en 1965 y en 1982 (Belpoliti). En el caso del abuelo de Halfon, este regreso no es evidente. Cuando el narrador Halfon relata el momento de la muerte del abuelo, en el libro *Monasterio* (2014), cuenta que había expresado varias veces a su abuelo su deseo de ir a Łódź, la ciudad

donde todo empezó. Con “el rostro entre cínico y desilusionado”, el abuelo reaccionaba: “Para qué quiere usted ir a Polonia, me decía. No debe usted ir a Polonia, me decía. Los polacos, me decía, nos traicionaron” (*Monasterio* 108). Resulta algo sorprendente entonces que el abuelo le apunte después en un pequeño *post-it* la dirección de la casa en Łódź, lo que el nieto interpreta como una orden. No es el abuelo quien regresa, sino el nieto, pero animado por un deseo profundo del abuelo.<sup>5</sup>

La figura del abuelo aparece en todos los cuentos de esta colección (Barchino 10). Sea solo como una mención, sea en fragmentos largos, estas repeticiones con variantes lo convierten en un *leitmotiv* por excelencia. Al igual que otros hilos conductores, el tema del boxeador polaco que salvó la vida del abuelo crea conexiones intratextuales, que Matías Barchino en su análisis de Halfon ha llamado “hipertextuales” y que “configuran estructuras narrativas más grandes o hiperrelatos” (1). Barchino hace un recorrido de todas las evocaciones del abuelo polaco, en particular en los cuentos “Lejano”, “Fumata blanca”, “Twaineando” y “Epístrofe”, pero también aparece en los cuentos del libro *La Pirueta*, integrados en la nueva edición de *El boxeador polaco*.

## Lengua e identidad

El cuento “El boxeador polaco” también llama la atención por su multilingüismo. Hay referencias al yiddish, al alemán y al polaco. Del yiddish aparecen tres palabras, todas al inicio. Para empezar, el nombre “Oitze”: “Yo le decía Oitze, porque él me decía Oitze” (87). El narrador añade que significa “alguna cursilería” en yiddish. Según la ficha biográfica del abuelo, incluida en el sitio web del Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá, “Oitze” significa

<sup>5</sup> En 2018, Halfon publica *Oh gueto mi amor*, un libro ilustrado por David de las Heras. Vuelve la historia del abuelo, que es el inicio de una nueva historia, la del nieto que va a Łódź.

“tesoro” en yiddish (León Tenenbaum). El apodo se usa igual de abuelo a nieto como de nieto a abuelo, una palabra poco frecuente que aparentemente se usa solo en su familia y refleja lo íntimo, lo personal. Luego surgen palabras en yiddish que refieren a la comida, lo que es típico de narraciones multilingües y, al igual que en las autobiografías de Glantz (1987) o Stavans (2001), estas palabras en yiddish suelen ser acompañadas de una traducción o explicación: el *jrein*, una tradicional salsa de rábano picante y remolachas, y el *guefiltefish*, el pescado (Halfon, *El boxeador* 87). El yiddish, que según Sergio Chejfec es un idioma “tan dulce y parecido a la masticación” (154), aparece aquí como el idioma de lo privado y de lo gastronómico. También hay palabras en alemán y tampoco sorprenden los campos semánticos de estas: el militarismo, los campos de concentración y el nazismo. Estas palabras aparecen casi todas con traducción, en la misma frase o en la siguiente: *Rassenschande* (‘La vergüenza de la raza’), *stubendienst* (‘el encargado de nuestro bloque’), *juden eintreffen* (sin traducción, significa “llegan judíos”), *lagerleiter* (‘director’), *Arbeit Macht Frei* (‘El trabajo libera’) y, finalmente, *Gnadenschuss* (‘un solo tiro en la nuca’). No hay frases en alemán, son solo palabras y expresiones, pero son suficientes para darle al texto un carácter multilingüe, cuya función consiste en reforzar la ilusión de realidad. Al mismo tiempo, el narrador adopta aquí el papel de traductor, un trabajo que realiza con mucho cuidado. La necesidad de la traducción se asocia al deseo de revelar los secretos callados del abuelo. Las palabras en yiddish y alemán en el texto son el reflejo de un multilingüismo literario y cultural más amplio, de un autor que se mueve entre diferentes culturas y lenguas.

A diferencia del yiddish y del alemán, lo que sí sorprende en el cuento es el papel del polaco, que es mucho más ambiguo. No hay palabras en esta lengua, aunque se le menciona constantemente. El abuelo “se negaba a hablar en polaco” y el narrador añade: “que él llevaba sesenta años negándose a decir una sola palabra en su lengua materna, en la lengua materna de aquellos que, en noviembre del treinta y nueve, decía él, lo habían traicionado” (100). Yasemin Yildiz, en su libro *Beyond the Mother Tongue*, plantea que el concepto de lengua materna supone un “romance” entre lengua e identidad,

pero este no es el caso para todo el mundo, como bien lo ilustra el caso de Kafka: “The ‘mother tongue’ can be a site of alienation and disjuncture, as German was for Kafka” (Yildiz 203-204). A pesar de la firme negación por parte del abuelo, el polaco sigue muy presente y afecta mucho al narrador, quien le otorga incluso una connotación muy positiva: “Me gustaba su acento polaco” (87). Toda la narración del abuelo, en español, está marcada por el acento polaco. Paradójicamente, aunque el abuelo fue traicionado por los polacos, fue también gracias al polaco que se salvó. Casi al final del cuento, cuando el abuelo relata el encuentro con el boxeador, es muy llamativa la insistencia en que le hablaba toda la noche “en polaco”, hasta siete veces, por lo que esta figura estilística de la repetición en Halfon sugiere sutilmente el gran impacto de la palabra “polaco”, al igual que la frase “me gustaba” al inicio del cuento. El nieto le pregunta al abuelo qué le dijo el boxeador, pero no recibe respuesta:

Nunca supe si mi abuelo no recordaba las palabras del boxeador polaco, o si eligió no decírmelas, o si sencillamente ya no importaban, si habían cumplido ya su propósito como palabras y entonces habían desaparecido para siempre junto con el boxeador polaco que alguna noche oscura las pronunció. (100)

Ya no importa conocer el contenido de las palabras, porque la esencia de estas palabras polacas era que habían cumplido su función de salvación de vida.<sup>6</sup>

Primo Levi, en una entrevista, definió el polaco de los campos de concentración como “una lengua infernal”, como “la lengua de la aniquilación”, lo que se entiende en su caso ya que no lo entendía y lo escuchaba como extranjero.<sup>7</sup> En cambio, para el abuelo de Hal-

<sup>6</sup> En su estudio sobre Primo Levi, David Gramling también ha señalado la importancia del multilingüismo en los campos de concentración para tener más probabilidad de sobrevivencia (180-181).

<sup>7</sup> “El polaco era esa lengua incomprensible que nos había recibido al final del viaje, pero no era ni mucho menos el polaco de la población civil que escu-

fon, puesto que el polaco era su lengua materna, el rechazo debió ser traumático. Llama la atención que el abuelo no es el único en haber rechazado esta lengua después de haber migrado a América Latina. También se observa en la abuela de Ilan Stavans, Bobbe Bela, sobre la que relata en su autobiografía *On Borrowed Words*. La abuela de Stavans huyó de Polonia en 1929 a la edad de veinte años. Hablaba con fluidez el polaco, el ruso y el yiddish. Desde su llegada a México, rechazó conscientemente hablar en polaco y en ruso (Stavans 52).

Frente al poder de las palabras, en todos los idiomas presentes en el texto, se observa también la fuerza del silencio. En el cuento aparece el silencio a tres niveles. Además del silencio del abuelo de casi sesenta años, están los silencios repentinos en la conversación con el nieto y en la última frase del cuento: el narrador se imagina a los judíos, antes de ser tatuados, “rezando el Kaddish en absoluto silencio” (101).

## Literatura y realidad

En otro cuento titulado “Discurso en Póvoa”, también de *El boxeador polaco*, el narrador vuelve sobre los cruces entre literatura y realidad, con motivo de una conferencia sobre el tema en la ciudad portuguesa de Póvoa. Para ilustrar la problemática, decide revelar el génesis del cuento “El boxeador polaco” y cuenta que hasta grabó la entrevista con su abuelo. Relata en detalle cómo logró llevar la realidad a la literatura a partir de una “simple historia del boxeador polaco” que le pareció “poderosamente literaria” (190). Grande fue

---

chamos hoy en los hoteles o en boca de nuestros acompañantes. Era un polaco zafio, vulgar, trufado de injurias e imprecaciones, y nosotros no comprendíamos aquello; era realmente una lengua infernal. El alemán lo era todavía más, desde luego; el alemán era la lengua de los opresores, de las matanzas, pero mucho de los nuestros —yo, entre otros— lo comprendíamos a retazos, no nos era desconocido, no era la lengua de la aniquilación. El polaco sí era la lengua de la aniquilación.” (Primo Levi cit. en Belpoliti).

su sorpresa al descubrir una mañana una entrevista en un periódico guatemalteco en la que su abuelo confirmaba “que se salvó de Auschwitz debido a —tuve que leerlo dos veces— sus habilidades como carpintero” (191). A primera vista, el narrador parece sentirse engañado y desilusionado, porque el cuento “El boxeador polaco”, que pensábamos que había nacido de un proceso de pasar una anécdota real a la literatura “todo lindo y perfecto”, como dice el mismo Halfon, resulta una gran mentira y se pregunta: “¿Qué pasó con el boxeador polaco, con Sherezade en disfraz?”. Pero entonces, el narrador concluye: “Y allí está. La literatura no es más que un buen truco, como el de un mago o un brujo . . . que crea la ilusión de que la realidad es una” (191). La metáfora de *Las mil y una noches* sugerida por el nombre de Sherezade, insinúa que la historia del Holocausto puede ser contada con variaciones infinitas (Astro 120), pero también puede referir la idea de la ejecución aplazada. Ilse Logie, en su análisis del cuento “El boxeador polaco”, concluye de manera acertada:

O sea que no sólo el narrador, sino también el propio abuelo ha ido ficcionalizando su testimonio, lo ha puesto en escena, lo que muestra la imposibilidad de la reconstrucción documental en términos de “verdad factual”. Esta información no va, sin embargo, en detrimento de la verdad de su historia, puesto que la disyuntiva ficción/no ficción aparece como accesoria. La finalidad consiste en la producción activa de realidad, en ir más allá de estos informes y documentos. De lo que se trata no es de ofrecer una representación fidedigna de los acontecimientos, sino de producirlos activamente en la potencia de la ficción para penetrar así más hondamente su realidad . . . (Logie 227)

A menudo pensamos que la literatura ayuda a entender mejor la realidad y es lo que se observa inicialmente en el narrador de “El boxeador polaco”, quien está obsesionado con entender la historia de su abuelo, con saber los detalles, con tener acceso a la verdad y, de ahí, poder convertirla en literatura. Sin embargo, como bien de-

muestra el giro inesperado del cuento “Discurso en Póvoa”, cuando esta realidad a su vez se vuelve incomprensible y confusa, tal vez cabe adoptar otra actitud hacia la literatura: la de una entrega total, dejarse llevar por los trucos del mago.

Podríamos concebir que Halfon no solo está traduciendo entre lenguas, sino que de alguna manera también realiza un trabajo de “traducción” entre géneros y registros de escritura, y hasta entre generaciones. En este cuento, memoria, autoficción y lengua están inextricablemente vinculadas. Entre los trucos de este mago, que también podríamos llamar estrategias literarias, vimos el juego ambiguo entre el yo ficticio y el real, así como el uso particular de la digresión y el multilingüismo, pero el análisis reveló también otra estrategia, a saber, el sentido del humor, como en la historia imaginada de la taquilla de cine (*El boxeador* 88). La cuestión judía, que se balancea entre continuidad y ruptura, es dura, pero se ve mitigada por el humor, que suele ser típico de los judíos. Halfon se enfrenta a la compleja cuestión de identidad, pero esto no le impide disfrutar también de las cosas placenteras de la vida, como de la relación amorosa con su pareja Lía que “dibujaba sus orgasmos” (*El boxeador* 75), del buen whisky que tomaba con el abuelo o de la música en un concierto de un pianista serbio entre las ruinas de Antigua, Guatemala. El lector termina por creerle todo a este mago que inventa una nueva literatura llena de trucos inesperados y que no deja de aspirar siempre a la verosimilitud.

## Bibliografía

- Ailouti, Marta. “Eduardo Halfon: “Todo es real y todo es ficción””. *El Cultural*, 3 agosto 2018, [elcultural.com/Eduardo-Halfon-Todo-es-real-y-todo-es-ficcion](http://elcultural.com/Eduardo-Halfon-Todo-es-real-y-todo-es-ficcion).
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Astro, Alan. “Avatars of Third-Generation Holocaust Narrative in French and Spanish”. *Third-Generation Holocaust Narratives: Mem-*

- ory in Memoir and Fiction*, editado por Victoria Aarons, Lexington Books, 2016, pp. 103-130.
- Barchino, Matías. “Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 6, 2013. pp. 1-13.
- Belpoliti, Marco, transcriptor. “Regreso a Auschwitz”. Entrevista a Primo Levi. *Letras libres*, no. 48, 30 septiembre 2005, [www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/regreso-auschwitz](http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/regreso-auschwitz).
- Brescia, Pablo y Evelia Romano, coordinadores. *El ojo en el caleidoscopio*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Chejfec, Sergio. *Lenta biografía*. Alfaguara, 2007.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza, 1999.
- Faúndez, Ximena y Marcela Cornejo. “Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial”. *Revista de Psicología*, vol. 19, no. 2, agosto-diciembre 2010, pp. 31-54.
- Fernández de Castro, Javier. “El boxeador polaco”. *El Boomeran(g)*, 09 diciembre 2008, [www.elboomeran.com/blog-post/189/5601/javier-fernandez-de-castro/el-boxeador-polaco/](http://www.elboomeran.com/blog-post/189/5601/javier-fernandez-de-castro/el-boxeador-polaco/).
- Fingueret, Manuela. *Hija del silencio*. Planeta, 1999.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Cornell UP, 2001.
- Glantz, Margo. *Las genealogías*. Lecturas mexicanas 82, Secretaría de Educación Pública (SEP), 1987.
- Gordo, Alberto. “Eduardo Halfon: ‘Si la literatura es mi casa, entonces yo estoy alquilado’”. *El Cultural*, 28 abril 2017, [elcultural.com/Eduardo-Halfon-Si-la-literatura-es-mi-casa-entonces-yo-estoy-alquilado](http://elcultural.com/Eduardo-Halfon-Si-la-literatura-es-mi-casa-entonces-yo-estoy-alquilado).
- Gramling, David. “An Other Unspeakability: Levi and *Lagerszprach*”. *New German Critique*, vol. 39, no. 3, otoño 2012, pp. 165-187. doi: <https://doi.org/10.1215/0094033X-1677318>.
- Guerrero, José Antonio. “El número de teléfono de Lotte: la superviviente de Auschwitz”. *Ideal*, 26 octubre 2018, [www.ideal.es/sociedad/numero-telefono-lotte-20181026082741-ntvo.html](http://www.ideal.es/sociedad/numero-telefono-lotte-20181026082741-ntvo.html).
- Halfon, Eduardo. *El boxeador polaco*. Libros del Asteroide, 2019.

- \_\_\_\_\_. “¿Habrá mi abuelo judío saboteado aviones nazis?”. *Clarín*, 10 diciembre 2016, [www.clarin.com/sociedad/abuelo-judio-saboteado-aviones-nazis\\_0\\_H1Ga49E7l.html](http://www.clarin.com/sociedad/abuelo-judio-saboteado-aviones-nazis_0_H1Ga49E7l.html).
- \_\_\_\_\_. *La Pirueta*. Pre-Textos, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Mi obra es una novela en marcha*. YouTube, publicado por Casa de América, 7 junio 2018, [www.youtube.com/watch?v=0c4I1rM-PV6w](http://www.youtube.com/watch?v=0c4I1rM-PV6w)
- \_\_\_\_\_. *Monasterio*. Libros del Asteroide, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Oh gueto mi amor*. Ilustrado por David de las Heras, Páginas de espuma, 2018.
- Hirsch, Marianne. “Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 15, no. 2, invierno 1992-1993, pp. 3-29.
- \_\_\_\_\_. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia UP, 2012.
- Kilby, Jane. “The writing of trauma: trauma theory and the liberty of reading”. *New Formations: a Journal of Culture, Theory & Politics*, no.47, 2002, pp. 217-230, [usir.salford.ac.uk/1459/](http://usir.salford.ac.uk/1459/)
- “León Tenenbaum”. *Yad Vashem. Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá*, [www.yadvashem.org/es/education/educational-materials/lesson-plans/educational-program/guatemala/tenenbaum.html](http://www.yadvashem.org/es/education/educational-materials/lesson-plans/educational-program/guatemala/tenenbaum.html)
- Logie, Ilse. “Un retorno a lo real? La tensión entre ficción y documento en la narrativa hispanoamericana actual”, editado por Carlos Walker, *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*, Hueders, 2017, pp. 201-231.
- Mendelsohn, Daniel. *The Lost: A Search for Six of Six Million*. HarperCollins, 2006.
- Mendoza, Ana. “Eduardo Halfon: ‘La ansiedad de vivir es algo muy judío’”. *Zenda*, 27 junio 2018, [www.zendalibros.com/eduardo-halfon-la-ansiedad-vivir-algo-judio/](http://www.zendalibros.com/eduardo-halfon-la-ansiedad-vivir-algo-judio/)
- Moreno Cabrera, Juan Carlos. *Multilingüismo y lenguas en contacto*. Síntesis, 2015.
- Peller, Mariela. “(No) seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en *Campo de mayo* de Félix Bruzzone”. *Kamchatka*.

- Revista de análisis cultural*, no.11, julio 2018, pp. 419-440, doi: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11221>
- Perkowska, Magdalena. “Infancia e historia: actos de la memoria en *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal y *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 51, no. 3, 2017, pp. 595-620, doi: <https://doi.org/10.1353/rvs.2017.0058>
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, 2006.
- Pridgeon, Stephanie. “Silences between Jewishness and Indigeneity in Eduardo Halfon’s *Mañana nunca lo hablamos*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 42, no. 1, otoño 2017, pp. 99-121.
- Skowronek, Nathalie. *La Shoab de Monsieur Durand*. Gallimard, 2015.
- Stavans, Ilan. *On borrowed words: A memoir of language*. Penguin Books, 2001.
- Tornero, Angélica, coordinadora. *Yo-grafías: autoficción en la literatura y en el cine hispánicos*. Síntesis, 2017.
- UFM.edu - Libro *El Boxeador Polaco por Eduardo Halfon: entrevista con Luis Figueroa*. YouTube, publicado por Newmedia UFM, 28 febrero 2009, [www.youtube.com/watch?v=AYfqh6CbMG4](http://www.youtube.com/watch?v=AYfqh6CbMG4).
- Velayos Amo, Beatriz. “Estancia en las fronteras del género: autoficción y posmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane”. *Imposibilia. Revista internacional de estudios literarios*, no. 14, 30 noviembre 2017, pp. 168-186.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. Fordham UP, 2012.



## La performatividad en el cuento “Amor propio” de Enrique Serna\*

The Performativity in Enrique Serna’s story “Amor propio”

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ

ORCID: 0000-0002-0589-2154

Universidad Veracruzana, México.

saulvm123@hotmail.com

### *Resumen:*

Este artículo estudia la representación de las identidades en el cuento “Amor propio” de Enrique Serna que está incluido en el volumen *Amores de segunda mano* (1991). A partir del análisis de las identidades de los dos personajes de dicho relato, con base en el marco teórico propuesto por los estudios *queer*, se demuestra que la diégesis apunta a señalar cómo los sujetos están sometidos a un dispositivo de género que determina su existencia. En consecuencia, el concepto de performatividad, que alude a la construcción cultural que sustenta la determinación de los roles de los sujetos, cobra sentido cuando el cuento pone en tela de juicio las identidades fijas y critica la naturalización del género. Por tanto, “Amor propio” exhibe cómo el individuo es construido a partir de identidades convencionales y se convierte en sujeto del entramado simbólico y físico del dispositivo de la sexualidad, todo ello mediante una alusión tácita a las relaciones y construcciones de género.

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (España).

*Palabras clave:*

cuento mexicano, género, performatividad, *queer*, identidad.

*Abstract:*

This article studies the representation of identities in Enrique Serna’s story “Amor propio” which is included in the volume *Amores de segunda mano* (1991). From the analysis of the identities of the two characters in this story, based on the theoretical framework proposed by queer studies, it is shown that this text points out how subjects are subjected to a gender device that determines their existence; consequently, the concept of performativity, which alludes to the cultural construction that underpins the determination of the roles of the subjects, makes sense when the story calls into question fixed identities and criticizes the naturalization of gender. Therefore, “Amor propio” exhibits how the individual is constructed from conventional identities and becomes the subject of the symbolic and physical framework of the device of sexuality, thus tacitly alluding to gender relations and constructions.

*Key words:*

Mexican short story, gender, performance, queer, identity.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.347>

Recibido: 03 de mayo de 2020

Aceptado: 23 de agosto de 2020

La publicación de *Amores de segunda mano* en 1991 fue para Enrique Serna uno de los hechos más afortunados en su trayectoria como escritor. Este volumen de cuentos se ha convertido en un auténtico clásico de la literatura mexicana contemporánea: varios de los textos ahí reunidos han aparecido en antologías altamente difundidas y, otros más, han sido objeto de estudio por parte de la crítica.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La crítica ha sido prolífica en torno a la obra de Serna, ya que, aparte de

Pudiera parecer que este libro debe su éxito a los inusitados temas trabajados por Serna; sin embargo, la cuestión no queda solamente en este aspecto. Sin duda, el gran acierto del autor fue la mezcla heteróclita y afortunada de tópicos irreverentes y estilo innovador, lo cual es fácil de advertir en el cuento que será analizado aquí: “Amor propio”, texto que, hasta el momento, no ha sido revisado por la crítica desde la perspectiva de la performatividad. Este estudio permitirá comprender cómo funciona este último concepto cuando en la diégesis es señalado el tema de la teatralidad como constituyente de las identidades de los personajes.

En este texto resalta, en el plano diegético y en el discursivo, la visión de la otredad y, por supuesto, la dualidad que esta conlleva: el lector acude a una concepción binaria —esto no necesariamente implica restricción o inamovilidad— del hombre como sujeto culturalmente construido, cuya base se halla en la representación de dos identidades en apariencia diferentes —hombre/femenino y mujer/masculina—, pero cuya mezcla produce un suceso extraordinario. De este modo, la historia del cuento plantea el encuentro erótico entre Anastasia y Roberto, donde la primera es una actriz de telenovelas con el sobrenombre de Marina Olguín y, el segundo, es un homosexual que imita a la primera en un bar gay del Puerto de Veracruz. Ambos se encuentran en dicho bar y Anastasia —bajo el efecto del alcohol y de las drogas— queda completamente cautivada por la interpretación que Roberto hace de Marina Olguín, además mediante el chantaje obliga a este a mantener una relación sexual con ella llevándolo a su habitación de hotel, aunque al final, cuando Anastasia observa a Roberto desnudo en la cama —desprovisto ya de su indumentaria travesti—, experimenta repulsión ante el personaje al grado de ofenderlo y expulsarlo de su habitación.

---

la importante cantidad de artículos y reseñas publicados en diversas revistas de México y del extranjero, se encuentran varios volúmenes dedicados por completo a su escritura como *La crueldad cautivadora: narrativa de Enrique Serna* (2016), *Seducciones y polémicas: lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna* (2017) y *La sonrisa afilada: Enrique Serna ante la crítica* (2017).

Esta diégesis remite al lector al tema de la performatividad, concepción base de la teoría *queer*, que señala cómo los sujetos poseen tal o cual identidad en virtud de un sistema de poder que categoriza los cuerpos a partir de sus diferencias fisiológicas:

Cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta en los diversos actos que conforman su realidad. (Butler 266)

En este sentido, el cuento de Serna alude a esta concepción desde la adquisición de diferentes identidades por parte de sus protagonistas y cómo estas ingresan en un plano lúdico que recrea una crítica social, especialmente en cuanto al género y la sexualidad se refiere.

Por otra parte, “Amor propio” posee un discurso cuya ruptura es inmediatamente percibida por el lector. Se trata de un cuento en el cual los signos de puntuación prácticamente son inexistentes, excepto por la presencia de los puntos finales en los tres párrafos que conforman el cuerpo del texto y en el último de estos donde se presenta el desenlace. Esta transgresión recuerda a una de las novelas emblemáticas de la tradición literaria mexicana homoerótica: *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata. Como es bien conocido, este discurso narrativo está escrito bajo la premisa de evitar los signos de puntuación y hacer del acto de contar un suceso absolutamente fluido y relacionado con la oralidad. En la novela de

Zapata, el hecho está justificado por cuestiones diegéticas que saltan al ámbito discursivo: la presencia de una grabadora en la cual el narrador autodiegético relata los acontecimientos más importantes de su existencia. Ahora bien, en “Amor propio” no hay una justificación aparente de esta circunstancia con base en un recurso de la historia bien definido; por el contrario, es evidente la libertad que puede tener el lector para interpretar dicho asunto, la cual puede sintetizarse, de forma general, en dos motivos: 1) la abrumadora presencia del alcohol a lo largo de la diégesis y 2) la alteración del discurso patriarcal y heteronormativo. Con base en estas dos premisas es posible consolidar una visión más clara de esta circunstancia y comprender cómo la transgresión del discurso está puesta en una amalgama con el plano diegético.

Aparte de la puntuación del texto, otra cuestión discursiva de suma importancia es la presencia de dos narradores cuya diferenciación es complicada, mas no imposible, en algunos fragmentos. La alternancia repentina de las voces narrativas es un acierto más del texto y produce, en el lector, una visión con dos enfoques diferentes, pero cercanos en cuanto a una cuestión espacial, sobre el mismo hecho. De este modo, se crea en el cuento una visión de simultaneidad que podría coincidir con un recurso cinematográfico llamado montaje o edición en paralelo. Cabe mencionar que una de las protagonistas del cuento es una actriz y cantante de telenovelas;<sup>2</sup>

<sup>2</sup> La figura de la diva es una cuestión imprescindible en la conformación de la cultura gay a lo largo del tiempo, es decir se trata de una fascinación generada con constancia que ha impactado directamente al mundo de la disidencia sexual. En consecuencia, no es gratuito mencionar que el cuento de Serna replica esta admiración por una figura femenina exacerbada que aparece en el mundo televisivo. Así, la imitación de Marina Olgún hecha por Roberto radica precisamente en ese seguimiento puntual que se hace sobre la figura de una diva. Al respecto, Ernesto Meccia menciona: “Las divas son utilizadas como recursos de inteligibilidad personal y social en un momento en el cual ya habían adquirido esa condición. Sea por la intervención de las industrias culturales, por las transformaciones de las tecnologías de la comunicación y la información y —por supuesto— por la devoción de sus seguidores, esos personajes lograron formar parte, en una extendida actualidad, del patrimonio cultural de las sexualidades no hegemónicas” (196).

indudablemente, esta coyuntura permite una proximidad con un discurso audiovisual.

Estos elementos del discurso ponen sobre la mesa el tema de la posmodernidad en el ámbito de los recursos usados por la literatura. Sin duda, “Amor propio” apela a este en la medida de la deconstrucción realizada tanto sobre asuntos discursivos como diegéticos. Al respecto, Elena Martínez menciona:

Por literatura posmoderna se entiende aquí las formas de representaciones sociales, estéticas y políticas. Entre los rasgos sobresalientes de esta literatura posmoderna que se empieza a producir en la década del sesenta están heterogeneidad, la tendencia hacia lo antihegemónico, el cuestionamiento de la capacidad representativa, la presencia de lo lúdico, lo marginal, un ataque al concepto de las verdades absolutas, un impulso paródico, la representación del género sexual como acto performativo y la desestabilización de las fronteras de los géneros literarios. (209)

Esto es claro en el cuento en cuestión, dado que el lector se enfrenta al desmantelamiento de los conceptos de género, sexualidad, matrimonio e identidad fija dispuestos como verdades absolutas por el dispositivo del poder.<sup>3</sup> Así, el cuento aborda el tópico clásico del enfrentamiento entre la disidencia sexual y la heteronormatividad, pero desde una perspectiva profundamente desestabilizadora para ambas representaciones a partir de una apuesta que evidencia la performatividad.

Como se dijo al inicio de este artículo, en “Amor propio”, subyace de modo efervescente el tema de la dualidad; sin embargo, esta concepción binaria no es, para nada, un artefacto fijo. Así, en el texto

<sup>3</sup> Es interesante lo que, sobre este punto, menciona Guillermo Núñez Noriega: “Las relaciones de poder suelen expresarse también en formas más sutiles, menos explícitas y físicas, mediante la definición/representación de la realidad, de lo que creemos posible e imposible, deseable o indeseable, malo o bueno, hermoso o feo, normal o anormal, natural o antinatural, sano o insano, etcétera” (30).

conviven dos personajes de diferente “sexo”,<sup>4</sup> Roberto y Anastasia Gutiérrez, que representan, de forma similar, a un tercer personaje, Marina Olguín. El siguiente cuadro puede expresar mejor esta circunstancia:

Identidad base:	Roberto	Anastasia
Identidad representada:	Marina Olguín	Marina Olguín

Como se observa, la identidad “base” —que corresponde a aquello que convencionalmente se ha establecido a partir del género— es “diferente” en cada uno de los personajes del cuento, es decir que, para el *habitus* mexicano,<sup>5</sup> Roberto y Anastasia serían dos entidades perfectamente bien diferenciadas a partir de su cuerpo y de la lectura establecida para este. Por otro lado, de modo parcial, podría entenderse que las entidades cuyo nombre es el mismo, Marina Olguín, son una sola *cosa*; no obstante, en el universo del cuento, cuya

<sup>4</sup> Como definición de sexo se está utilizando la concepción de una categoría que parte de la idea de una diferencia biológica anclada en los genitales y otros aspectos corporales; sin embargo, debe tomarse en cuenta que este concepto no es enteramente biológico y que, a su vez, implica una cuestión vinculada con la construcción social e histórica. Al respecto, Judith Butler menciona: “En este caso no tendría sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si éste es ya de por sí una categoría dotada de género. No debe ser visto únicamente como la inscripción cultural del significado en un sexo predeterminado (concepto jurídico), sino que también debe indicar el aparato mismo de producción mediante el cual se determinan los sexos en sí” (55).

<sup>5</sup> Sobre este término, es importante recuperar lo que Bourdieu señala: “La división en clases que opera la ciencia conduce a la raíz común de las prácticas enclasables que producen los agentes y de los juicios clasificatorios que éstos aplican a las prácticas de los otros o a sus propias prácticas: el *habitus* es a la vez, en efecto, el *principio generador* de prácticas objetivamente enclasables y el *sistema de enclasamiento* (*principium divisiones*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* —la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)— donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (*La distinción* 169-170)

alegoría ataca los fundamentos del dispositivo de género mexicano, esto es totalmente opuesto. De este modo, el texto de Enrique Ser-  
na lanza un alegato en contra de la imposición de una determinada  
identidad por parte de un aparato de poder.

En principio, Roberto y Anastasia, por cuestiones relacionadas  
con una cotidiana visión del género y de la sexualidad, serían dos  
personas totalmente distintas: el primero tendría que representar  
la visión de un “hombre” y, la segunda, seguiría la causa de ser  
“mujer”.<sup>6</sup> Así, se tiene dos entidades bien diferenciadas: el cuerpo y  
aquello que, con base en una visión de la colectividad, se tiene por  
el mismo y a partir de lo cual se va construyendo:

El género es por lo tanto la investidura de significados que  
en cada sociedad concreta asume el sexo biológico, el cual  
se toma en principio como dado. El sistema sexo/género es  
el proceso o mecanismo por el cual se transforma a machos  
y hembras de la especie humana en hombres y mujeres so-  
cialmente adaptados a la división de papeles que la sociedad  
establece entre ellos. (Córdoba 35)

Por tanto, Roberto y Anastasia brindan, al interior del texto, una  
apuesta bien definida por esta cuestión binaria del género; sin em-  
bargo, la inestabilidad de esta es rota cuando el cuerpo de cada uno  
de ellos no se sujeta, de modo arbitrario, a la definición dada por  
su entorno. Es muy importante esta situación en el cuento, ya que  
con ella se inicia una crítica subrepticia hacia esta capacidad de una  
sociedad dada para construir sujetos a partir de cuerpos, lo cual im-  
plica una verdadera ruptura más allá de una clásica oposición entre  
dos sistemas de deseo, uno soterrado y otro prestigiado.

Roberto, como narrador autodiegético, menciona cómo se pro-  
dujo este cambio de una situación de identidad y de deseo impues-

<sup>6</sup> Colocar el señalamiento de género entrecomillado no es algo gratuito; al  
contrario, con esto se pretende aludir a las características culturales con las cuales  
se advierte la formación de las identidades.

tas a un ámbito de libertad: “Roberto el beisbolista su retiro de los diamantes por culpa de jardinero izquierdo el *catcher* y el *short stop* que me dieron pira en un terreno baldío” (Serna 134). La alusión es directa al descubrimiento de la homosexualidad y la desavenencia con ámbito de lo masculino. En este caso, el béisbol connotaría un espacio dedicado a los “hombres” y, por ende, la virilidad:

Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle. Pero además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente. (Gil 25)

A la luz de esta cita, puede comprenderse que el “retiro” es, obviamente, una salida de este sitio de masculinidad para convertirse en un sujeto diferente: un audaz travesti<sup>7</sup> que imita, en un bar gay, a Marina Olgúin, una famosa actriz y cantante de telenovelas. Se tiene aquí un salto de una identidad hermética a una más laxa, adquirida con base en las decisiones del individuo. Sobre este aspecto, conviene citar lo que Pablo Pérez Navarro menciona en cuanto al tópico de la performatividad en la obra de Judith Butler:

Recogiendo tanto el énfasis foucaultiano en la construcción del sujeto a través de la incorporación del poder normativo, como en la proliferación de los focos de resistencia como

<sup>7</sup> Félix Rodríguez, en su *Diccionario gay-lésbico*, menciona lo siguiente sobre este concepto: “Referido a una persona que se disfraza de otra del sexo contrario, con ayuda de la ropa, el maquillaje y el peinado, y adopta sus ademanes, con intención de lograr una gratificación emocional o sexual. Generalmente se refiere al hombre que se disfraza de mujer, y lo hace con propósitos lúdicos o eróticos” (Rodríguez 455).

efecto de ese mismo proceso, Butler trata el poder performativo de los dictados de la norma cultural en los términos de una interpelación sostenida de los sujetos, no ya a través del nombre propio, sino de los diferentes nombres, insultos y/o categorías sociales que producen y regulan las identidades colectivas. Un poder normalizador que, también, en el caso de sus variantes subordinantes o injuriosas, crea las condiciones para su propia subversión, pues toda interpelación de este tipo representaría el desafío de forzar la posibilidad, y la ocasión, de responder de formas que subvierten cualquier efecto hiriente o subordinante. (111-112)

Puede advertirse entonces cómo existe ese poder normalizador que trata de constreñir al sujeto, en este caso a Roberto, de una supuesta identidad masculina correspondiente a su anatomía. Sin embargo, dicho poder es subvertido mediante una rebelión del personaje contra la norma mediante el descubrimiento de la sexualidad y la exhibición paródica de la identidad en el hecho del travestimiento.

El caso de Anastasia es muy diferente al de Roberto: no hay un poder de decisión que tome como base aquello que el personaje desea; al contrario, la transformación de Anastasia en Marina Olguín ocurre a partir de una circunstancia mercadológica: “Tampoco yo soy Marina estúpida mi nombre verdadero es Anastasia Gutiérrez a Marina Olguín la inventó el director de *Corazones sin destino Corazones sin rumbo* corrigió ella” (138-139). Como puede observarse, el hecho en este caso es devastador y con una alegoría muy profunda en cuanto a la visión del poder económico como creador/impulsador de identidades.

Así, Roberto y Anastasia, padecen, a su modo, la hegemonía del poder a partir de una condición social/genérica y una necesidad económica/clasista que, a final de cuentas, poseen un fundamento cercano y se emparentan al momento de establecer una identidad:

El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así,

es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler 49)

Ahora bien, los cuerpos de los protagonistas son revestidos con una condición diferente a la necesaria, según sus propias convicciones en un plano inverso: Roberto altera y destruye las características genéricas instituidas a partir de su cuerpo de varón para convertirse en un travesti, Marina Olgúin; y Anastasia es forzada a cambiar su nombre e identidad con la finalidad de adquirir el éxito y remuneración proporcionadas por otra Marina Olgúin, lo cual constituye un travestimiento también. Sobre este tema, y en especial en cuanto a se refiere a Roberto, es importante anotar lo que Butler menciona:

La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación. Del mismo modo que la travestida produce una imagen unificada de la “mujer” (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia. (268-269)

En este sentido, como se había anotado algunos párrafos atrás, los dos personajes en una primera lectura pudieran parecer diferentes; sin embargo, mirándolos con mayor detenimiento constituyen una alegoría que conlleva la deconstrucción del sistema sexo/genérico al exhibir la performatividad implícita en este. Por tanto, Roberto y

Anastasia, antes de ser incluso ese nombre que los llama y determina, son un cuerpo, cuyo principal rasgo es el deseo y la vulneración de cualquier límite de la demarcación extrínseca: ser hombre, ser homosexual, ser mujer, ser producto del mercado televisivo, ser objeto sexual. Esto significa una apertura hacia las diferentes posibilidades tenidas por el cuerpo para transformarse en cualquier circunstancia, la única problemática en este caso es la hegemonía impulsada por las representaciones heteronormativas, patriarcales, clasistas y racistas. Al respecto, Ricardo Llamas menciona:

Estamos, pues, ante la articulación de un “régimen de la sexualidad” como sistema relativamente coherente de organización de toda una serie de criterios a partir de los cuales se construyen, se realizan y se interpretan las relaciones afectivas entre las personas y las prácticas corporales placenteras, y a partir de los que se establecen sus implicaciones en todos los órdenes de la vida social. El régimen de la sexualidad que se establece en Occidente está determinado por discursos y prácticas que emanan de instancias de poder, o que las hacen emerger como tales, en unas sociedades y en un momento histórico determinados. (11)

El dolor producido por esta determinación a partir del “régimen de la sexualidad” aparece en el cuento con la visión de dos deseos enfrentados y, por tanto, dispares. Debe recordarse aquí que Anastasia está en el puerto de Veracruz grabando una telenovela y durante su estancia en dicha ciudad, sus amigos le suplican que los acompañe a un bar en el cual se presenta un travesti que la imita, en su representación de Marina Olgúin, con gran “exactitud”. Esto ocurre también por el deseo de estos mismos amigos de sacarla de una supuesta depresión, que la ha mantenido encerrada en el cuarto del hotel desde su arribo a la ciudad.

Una vez que Anastasia acude al lugar, observa con mucha curiosidad, pasión y morbo la presentación de Roberto en el papel de Marina Olgúin. Por otro lado, Roberto, ante la noticia de que en el bar está presente Anastasia, padece un auténtico ataque de nervios:

Cuando Gertrudis el mesero me dijo que Marina Olgún la verdadera Marina Olgún acababa de llegar al Marabunta Club acompañada de dos caballeros . . . pero antes de salir a escena eché un vistazo por la rendija de bastidores y al descubrir que Gertrudis no mentía las piernas me temblaron de miedo a que Marina hubiera venido a burlarse de mí pues traía puesto el mismo vestido que yo usaba en el número. (Serna 133)

Debido a la presencia de Anastasia, Roberto exagera la actuación que realiza de Marina y termina cautivando a la primera, quien no solo advierte el poder histriónico y la capacidad vocal del personaje, sino que comienza a manifestar el deseo de un posible encuentro sexual entre ambos. Esto último es fácil de deducir a partir del insistente coqueteo y acercamiento por parte de Anastasia. Posteriormente, esta invita a Roberto a la habitación de su hotel, en el cual Anastasia le promete varias cosas a cambio de un encuentro erótico.

El enfrentamiento entre ambos personajes se produce en esta ansiada relación sexual por parte de Anastasia y profundamente rechazada por Roberto. Esta situación extraña genera una escena poco convencional, pero muy bien articulada por la voz de los dos narradores del cuento que apela de nuevo a la performatividad y al desmantelamiento de las fronteras culturales adjudicadas sobre la corporalidad:

Me perdió creí en sus promesas y aprovechando este titubeo la empujé sobre la cama nos enredamos los brazos y las piernas rompí los botones de su vestido creí que se desilusionaría cuando quedó al descubierto la prótesis de mis senos pero su perversidad no tenía límites me desgarró el brasier y besé mi plexus solar cuidadosamente rasurado canta me pido canta te digo y su voz fue la rúbrica de nuestro amor es lo más bello del mundo nuestro amor era lo más grande y profundo porque trascendía la posesión superficial que sólo reafirma la separación de los cuerpos era la posesión total gestando una nueva persona yo tú ella dotada de senos testículos clítoris en la manzana de Adán cuatro dieciséis sesentaycuatro ojos

mirándose mirar a la contorsionista que chupaba su propia verga subía en ella y se cabalgaba convertida en un monstruo bicéfalo canta Marina canta gemía mientras su inmunda zanja devoraba mi sexo vendido en aras del éxito profesional canta Marina canta mamacita padrote puta dame la encarnación. (Serna 139)

Es de notar en esta cita la transgresión realizada al menos en tres niveles: 1) la mezcla heteróclita de genitales de hembra y varón como si constituyeran un mismo cuerpo, 2) la imagen de dos mujeres en un acto sexual y, más allá de esta circunstancia que sería convencional hasta cierto punto, la presencia del juego del travestimiento de ambos y 3) el carácter sacrílego adoptado por parte de Anastasia para denominar el encuentro sexual con Roberto. La combinación de estos tres rasgos realiza una “herida” grave al dispositivo de la heteronormatividad y el patriarcado, exhibiendo su carácter performativo. El mero hecho de la enumeración de los genitales de forma abrupta y sin una aparente organización genera la idea del hermafrodita, cuyo solo acotamiento hace estremecerse al sistema de género occidental, tan anclado en una visión binaria y bien “definida” de lo correspondiente a uno y otro “sexo”. El hermafrodita trastrueca por completo las bases de esta dicotomía y su correcta separación al aglutinar, en un único cuerpo, las características correspondientes a la separación “lógica” de las representaciones sociales del “ser hembra” y “ser varón”, tal como lo menciona Eva Alcántara:

La palabra hermafrodita, asociada con la interpretación mítica, se encuentra en diferentes lugares y épocas, representada en estatuillas o esculturas en las que confluyen formas masculinas y femeninas. Las historias de seres mitológicos sexualmente ambiguos, andróginos, aquellos que transitan de uno a otro sexo o los dotados con ambos sexos, aparecen en innumerables obras literarias que han incitado la imaginación de las más diversas culturas. . . . Michel Foucault (1985, 2000), Alice Dreger (1998) y Thomas Laqueur (1994) relataron historias de hermafroditas que vivieron entre los siglos XV y

XIX. Estos autores documentan cómo, en diferentes periodos, al hermafrodita se le identificaba con la monstruosidad, la anormalidad o el delito. (156)

El segundo elemento transgresor que se mencionó en el párrafo anterior es el relacionado con el observar una escena en la cual dos “mujeres” sostienen un encuentro sexual. Aquí es importante recalcar la definición del género, según la cual este concepto apunta hacia el caparazón cultural dado a las características fisiológicas de la diferencia sexual; puesto que, tomando como base la definición del ser humano a partir de su identificación con uno u otro género, lo advertido en esta parte del cuento es un acercamiento erótico entre dos cuerpos cuya representación apunta, en cuanto a su *performance*, hacia lo femenino. Debe mencionarse además que los cuerpos de Roberto y Anastasia está cubiertos por una vestimenta que, aparte de corresponder con lo “femenino”, es la misma: el vestido usado por el primero para la interpretación del papel de Marina Olguín es casi idéntico al portado por Anastasia. Sumado a esta visión de ruptura, está la alteración de los roles como activo y pasivo, cuya correspondencia está con el “ser hombre” y “ser mujer”. La sociedad mexicana y, en general, la tradición judeocristiana determina el ámbito de la sexualidad femenina al resguardo de una actitud pasiva, es decir que la mujer no puede afirmarse como un sujeto deseante, al contrario, solo puede ser vista y construirse como un objeto de deseo. Por otro lado, al hombre correspondería una actitud marcada por un halo de actividad y decisión, mediante el cual puede asumirse como un ser eminentemente sexual y con la capacidad de objetivar a lo femenino:

Así pues, la definición social de los órganos sexuales, lejos de ser una simple verificación de las propiedades naturales, directamente ofrecidas a la percepción, es el producto de una construcción operada a cambio de una serie de opciones orientadas o, mejor dicho, a través de la acentuación de algunas diferencias o de la escotomización de algunas similitudes. . . . las diferencias visibles entre los órganos sexuales masculino y femenino son una construcción social que tiene su génesis

en los principios de la división de la razón androcéntrica, fundada a su vez en la división de los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer. (Bourdieu, *La dominación* 27-28)

Esta postura está determinada por una visión del falo y la vagina como órganos de superioridad e inferioridad correspondientemente; sin embargo, en “Amor propio” acontece una operación contraria: lejos de ser Roberto quien determinaría la relación sexual, es Anastasia quien la domina y, a su vez, el primero refiere cómo esta “devoraba” su miembro, lo cual implica una supeditación del personaje “masculino”<sup>8</sup> en el ámbito sexual. A la par de esta circunstancia, Anastasia llama a Roberto como “mamacita padrote puta”, esta determinación sin duda crea la idea de amalgama con respecto a los roles genéricos y les otorga un carácter movable y placentero, según sea el caso. Por lo tanto, el uso del nombre adquiere un poder de anclaje para el sujeto interpelado, quien permanece designado siguiendo una oposición muy remarcada: ser al mismo tiempo un individuo dominante y dominado.

El último elemento de esta transgresión está relacionado con el carácter sacrílego dado por Anastasia, quien pide a Roberto que le proporcione la “encarnación”, concepto relacionado claramente con un acontecimiento religioso. En *Amores de segunda mano* este hecho resulta muy cotidiano, puesto que las diégesis de varios cuentos o, al menos, en alguna parte del discurso, se menciona un rasgo cuya repercusión está directamente referida con una sanción al discurso religioso imperante en México. El ejemplo más claro de ello es

<sup>8</sup> Una novela que aborda magistralmente esta perspectiva es *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. En dicho texto un hombre travestido, la Manuela, es “seducido” por una mujer, la Japonesa, quien lleva también el control de un furtivo encuentro sexual. Al respecto, Mark Millington menciona lo siguiente: “Durante sus relaciones sexuales la Japonesa asume el rol dominante, refiriéndose a ella misma como ‘la macha’ y a Manuela como ‘la hembra’ y así disocia los roles varón/hembra de todo vínculo automático con la identidad sexual física. Y es significativo que el interés sexual de Manuela se despierte sólo cuando la Japonesa toma este rol dominante de la macha” (Millington 291).

“Extremaunción”, cuento en el cual un sacerdote cobra venganza a través del revestimiento simbólico y físico perturbador dado a un sacramento. Algo similar ocurre, aunque en un menor grado de sacrilegio, en “El desvalido Roger” y “El coleccionista de culpas”, textos en donde se alude a un cuestionamiento del concepto de piedad y pecado, respectivamente.

Ahora bien, una vez anotadas las características transgresoras del acontecimiento sexual entre Roberto y Anastasia —y su correspondiente repercusión en el concepto de identidad y su cualidad performativa—, es preciso regresar al cuadro presentado al principio de este análisis, en donde aparecen dos tipos de identidad —base y representada—, los cuales se relacionan no con una visión intrínseca de la conceptualización del discurso sobre el cuerpo, sino con el proceso de adquisición de un determinado revestimiento genérico. Roberto es “hombre” debido a una cuestión biológica enfatizada de modo voraz por el dispositivo del género y la sexualidad; lo mismo ocurre con Anastasia. Puede decirse entonces que ambos personajes poseen esta identidad base no necesariamente como lo deseado, sino como lo demarcado por una instancia de poder para su cuerpo. Por otro lado, la identidad representada es aquella separada totalmente de la base: como ya se mencionó, Roberto es Marina debido a un proceso placentero que lo llevó al descubrimiento de su homosexualidad y el goce en el travestimiento; Anastasia es Marina por una mera causa de mercado, en buena medida dolorosa para el personaje. Así, estos dos tipos de identidad ponen en entredicho el mecanismo de naturalización de esta y aluden a la *performance*:

Para Butler, el performativo es “un dominio en donde el poder actúa como discurso”. . . . Funciona como un dispositivo en la configuración del género al imponer una marca lingüística —una denominación que es una interpelación: niña o niño— sobre los cuerpos. Esa marca, al llamar al ser de una persona, inicia su proceso de feminización o masculinización. Afirmar que la feminidad o la masculinidad de un cuerpo es performativa equivale a decir que no es natural —no hay una esencia biológica que le dicte su ley— sino artificial, convencional. (Torres y Moreno 241)

De este modo, las cuatro identidades surgidas —Roberto, Marina Olgúin (Roberto), Anastasia y Marina Olgúin (Anastasia)— son el producto de esta capacidad performativa que posee el hombre para dotar de significados a su propio organismo. La alegoría mostrada por Serna constituye un verdadero giro *queer* en cuanto a la concepción del género, la sexualidad y el deseo como categoría estable, cuando en realidad son el resultado de un proceso de biopoder establecido a lo largo de la historia. Lo que pone en evidencia “Amor propio” a través de la capacidad representacional de sus personajes es un desmantelamiento de la naturalidad tenida por el cuerpo en relación con el género que le corresponde. Así, es difícil imaginar al cuerpo como una sustancia previa a un abigarrado método de posibilidades sígnicas, cuya repercusión consiste en devolver ese mismo cuerpo sin una esencia anterior y sí con una definición ontológica con base en su género, cuya concepción permea, sin lugar a dudas, toda la vida del individuo, tanto en un ámbito temporal como espacial. Por otro lado, no hay que omitir que la imitación que hace Roberto de Marina Olgúin es en realidad una copia de una identidad creada por cuestiones de mercado. En este sentido, se crea un juego de espejos en el que la imagen original es también un reflejo, es decir una construcción que funciona de forma paródica en cuanto a la idea de una identidad esencial.

Ahora bien, una metonimia de la situación performativa en el cuento es el vestido usado tanto por Roberto como por Anastasia para representar cada uno, a su modo, a Marina Olgúin. Este vestido es un *leitmotiv* a lo largo del texto y lejos de ser un mero dato curioso se convierte en el ser del género:

actué confiada en que mi trabajo la sorprendería y me vi retratada en la marquesina con el vestido rosa que yo había cosido esmerando por copiar con exactitud las lentejuelas doradas de los hombros el encaje de florecitas que subía de la cintura al escote formando una V la falda muy entallada para lucir las soberbias nalgas que hicieron de Marina un símbolo sexual.  
(133)

Como se observa, dicha prenda ha definido en gran medida la imagen popular que se tiene de Marina, por esta razón Roberto decide copiar el vestido y usarlo para su *show*. Casualmente, Anastasia lleva esta misma ropa el día que acude a ver a Roberto al bar, y lo que los personajes asistentes a dicho lugar, así como el lector, tienen ante su mirada es la presencia de dos “mujeres” con la misma ropa: dos Marinas enfrentadas una a la otra. Sin embargo, el vestido, a pesar de ser idéntico no posee la misma tela: el de Roberto es de lino, mientras que el de Anastasia es de algodón. Este guiño no es para nada inocente, se trata de una auténtica declaración de la consistencia performativa del género que más adelante, con el supuesto deseo de intercambiar ropa por parte de Anastasia, será enfatizado. Esto último da la pauta entonces para interpretar la relación sexual de los dos personajes como un suceso netamente alegórico, mediante el cual es posible el intercambio no solo de vestimenta, sino de rol con base en un desmantelamiento de una identidad fija e impuesta. Finalmente, el intercambio de vestidos planteado por Anastasia ocurre al final del cuento, pero de un modo mucho menos afortunado que el esperado por Roberto:

Después de la tortura caímos en un sueño de plomo. Al día siguiente desperté con ganas de vomitar, como siempre que mezclo el alcohol con la marihuana. Desde la cama oí que Marina volvía el estómago pero como estaba demasiado cansada para ir a la grabación tuve que inhalar una raya de coca y fingirme dormida. Salió del baño bastante recuperada y fui a sacar ropa del closet. Entonces encontré a un naco pintarrajeado en mi cama y gritó lárgate de aquí o llamo a la policía pero qué tienes Marina lárgate pendejo. Vi mi peluca en el suelo y entonces deduje recordé el estúpido capricho de la noche anterior que al verme sin el disfraz se había desencantado. En mi desconcierto recogí por error el vestido de algodón y ese mismo día encargué otro a Carlos porque no estoy loca para usar el del mugroso joto que salió del cuarto a medio vestirse, atropellado por esa infame a la que maldije desde el elevador y no la he vuelto a imitar desde entonces. (139-140)

Se observa nuevamente el trastrueque de la perspectiva de un género inamovible. Esto es muy importante para el tema tratado en este artículo, puesto que hay cuestionamiento de las bases establecidas para el dispositivo de la sexualidad, tomando en cuenta una destitución de la posible naturalización del paradigma heteronormativo. Con base en esta doble crítica, “Amor propio” plantea una alusión muy clara al tema de las identidades estratégicas tan señalado por la teoría *queer*. Para comprender esto, debe aclararse en primer lugar la existencia de las identidades fijas, las cuales son el bastimento de un régimen de género bien “definido”; sin embargo, no solamente estas representaciones estarían ancladas al espacio de la heterosexualidad, sino también al ámbito de la homosexualidad. Para ambos sistemas de deseo, resulta prácticamente imposible poseer una identidad para enfrentarse a otra y por esta razón es, en ocasiones, tan problemática la presencia de la bisexualidad. De este modo, cualquiera de los dos sistemas —homo u hetero— poseen como base una fijación de la identidad a partir de su carácter único y dominante: o se es una cosa o se es otra.<sup>9</sup> Buena parte de la teoría *queer* surgió como respuesta a este axioma, lo cual genera numerosos conflictos al individuo. Para la teoría *queer*, la identidad va más allá de cualquier anclaje social y tiene una caracterización plenamente subjetiva y dependiente de los deseos del individuo en cuestión —y la cita de Judith Butler anotada páginas atrás sobre la performatividad justificaría lo mencionado—. Por esta razón, resulta mucho más fácil de concebir una identidad estratégica, la cual cambiaría de acuerdo con la edad, necesidades y contexto del sujeto.

<sup>9</sup> Esta situación aplica sobre todo para la creencia de una sexualidad única a lo largo de toda la existencia. Ciertamente es que para la identidad “homosexual”, con frecuencia el individuo atraviesa una etapa de transformación que va de la identidad impuesta a la identidad adquirida a partir de los deseos propios, lo cual se traduce como el famoso “salir del closet”. No obstante, cualquiera de las dos etapas define siempre el carácter y sexualidad del individuo y, claro está, resulta difícil aceptar un cambio o poseer ambas. Esto último concuerda mucho con lo descrito anteriormente sobre “Amor propio” cuando se señala el carácter andrógino que domina el ambiente de la relación sexual entre Roberto y Anastasia.

En *Amores de segunda mano*, “Amor propio” no es el único cuento que se ocupa de este problema, puesto que en “El alimento del artista” también se propone y concreta una relación de pareja entre dos sujetos marginales que mutan de identidad. Los personajes del cuento citado, habitantes al igual de un espacio relacionado con la vida nocturna, realizan una unión muy parecida al matrimonio, pero que se sostiene a través de un pacto poco convencional. Por otro lado, “La gloria de la repetición”, perteneciente al mismo volumen de cuentos, presenta una visión un tanto desencantada de una posible homonormatividad: cuando el protagonista del texto acude a un bar gay, y descubre casi una copia de la cosmovisión heterosexual, se siente “defraudado” y aburrido de advertir en dicho espacio una situación de la que ya está fastidiado.

Igualmente, la presencia de personajes que ponen al límite o vulneran el dispositivo de la sexualidad normativa no queda únicamente en *Amores de segunda mano*. De modo muy amplio, casi toda la obra de Enrique Serna plantea una ruptura con respecto a dichos valores hegemónicos y, obviamente, una crítica hacia el posible daño causado por estos en sujetos con una sexualidad y deseos diferentes. Un caso muy peculiar al respecto es el cuento “La tía Nela” incluido en *El orgasmógrafo* (2001). En dicho texto el personaje principal, Efrén, también experimenta un “cambio” de identidad que lo lleva a convertirse en una chica transexual. Todo esto se corresponde a su vez con el discurso contestatario de su tía Nela, quien representa la perspectiva hermética tenida por la sociedad mexicana con respecto a las identidades disidentes de la matriz heterosexual. De este modo, entre los dos personajes se construye una suerte de estira y afloja con base en el enfoque que cada uno de ellos posee del cuerpo: mientras para Efrén se trata de algo sujeto a modificaciones por motivos placenteros, para la tía es algo imposible de “alterar” por el sustrato religioso de su cosmovisión.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Se ha mencionado hasta ahora la presencia de personajes que rompen con el dispositivo de la sexualidad hegemónica sobre todo en los cuentos, por tratarse del género abordado en este artículo; sin embargo, las novelas ofrecen un

Con estos ejemplos, es fácil advertir cómo la obra de Serna presenta un nuevo ángulo del género y la sexualidad mexicanas usando a personajes cuya representación resulta poco adecuada para dichos fines hegemónicos e inamovibles. Así, de vuelta a “Amor propio”, el lector puede percatarse de varias infracciones lanzadas contra el dispositivo del poder que convierte a los cuerpos de sustancia “pura” a un sujeto al servicio de un ámbito social, cuya característica es la capacidad de definir roles sin “preguntar” al individuo si desea llevarlos a cabo. Desde la visión de una identidad estratégica y la crítica hacia la imposición de un determinado género, “Amor propio” condensa un agudo cuestionamiento de la heterosexualidad y el patriarcado; sin embargo, va más allá de estas características y también supone una crítica a la homonormatividad, cuya hegemonía planteó también un socavamiento de las identidades marginales de esta, como el travesti, la prostituta, el bisexual, el sadomasoquista, entre otros. De forma general entonces, el cuento aglutina, en pocas páginas, un acérrimo debate en contra de todas aquellas representaciones que oprimen al sujeto y supone un coqueteo con el universo *queer*.

A modo de conclusión, es preciso destacar que a lo largo de este artículo el eje generado por el concepto de la performatividad ha permitido comprender el funcionamiento del juego de las identidades en “Amor propio”: los personajes son sujetos de un dispositivo de poder que los oprime para generar en ellos un rol e imagen acorde con los patrones de género establecidos; pero no necesariamente dicha construcción es llevada al pie de la letra, lo cual genera un discurso subversivo que hace pensar en la teatralidad implícita en dicho dispositivo de poder al momento de generar el cúmulo de identidades dentro de la matriz heterosexual. De este modo, el cuento apela a observar dicha performatividad de una forma más

---

amplio panorama al respecto de este tópico. Por ende, es posible encontrar con frecuencia personajes disidentes desde *Señorita México* (1987) hasta *El vendedor de silencio* (2019), sin olvidar que *Fruta verde* (2006) y *La doble vida de Jesús* (2014) están dedicadas por completo a dicho tema.

clara que permita hacer hincapié en que la identidad de género es un constructo que pertenece a una cuestión convencionalizada a lo largo del tiempo. Dicha reiteración de identidades y comportamientos apunta a una verdad que se entiende como hegemónica y única, pero su distorsión, que permite la exhibición del plano performativo, es una desestabilización de esta premisa.

“Amor propio” desentraña de manera lúdica esa madeja que implica la performatividad al plantear las identidades de los personajes, así como en la forma en la que llevan a cabo su sexualidad. Así, a pesar de haber sido publicado hace casi treinta años, el texto sigue vigente en cuanto a la crítica realizada hacia la concepción de las identidades en el dispositivo de género mexicano, debido a que crea un alegato contra las ideas dominantes al respecto de los roles que deben desempeñar los sujetos en una sociedad heteronormativa. Por ello, Serna presenta con sátira y humor los diferentes mecanismos usados por el poder para replicar y empoderar identidades que funcionan como metas para los sujetos, es decir que hay un acercamiento a la norma de género que impulsa a los individuos a convertirse en tal o cual representación, en la medida en la que estas son aquello que se considera aceptable y digno de elogio. Sin embargo, dicha exhibición es realizada desde bambalinas, en donde el juego presente en la teatralidad de la normativa implica su desestabilización. En consecuencia, cuando Roberto y Anastasia adquieren otra identidad, lo que se coloca sobre la mesa es el mecanismo de articulación de los roles de género y su supuesta naturalidad. Lo mismo ocurre con la manera en la cual mantienen un encuentro sexual: las descripciones apuntan a una disolución de las fronteras genitales para entender que el cuerpo ha sido materializado y revestido con diferentes categorías que lo modelan.

## Bibliografía

Alcántara, Eva. “Intersexualidad”. Moreno y Alcántara, pp. 151-167.  
Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, 1998.

- \_\_\_\_\_. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 2016.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz, Paidós, 2015.
- Córdoba, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, coordinado por David Córdoba, Javier Sáenz y Paco Vidarte, Egales, pp. 21-66.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Alfaguara, 1997.
- Gil, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama, 2006.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. Siglo Veintiuno, 1998.
- Martínez, Elena. “Género y posmodernismo: intención paródica en *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi”. *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, coordinado por Dieter Ingenschay, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 209-221.
- Meccia, Ernesto. “La invención de la diva. Homosexualidad y comunidades interpretativas en el cine argentino clásico”. *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay*, coordinado por Jorge Luis Peralta, Egales, pp. 195-213.
- Millington, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Traducido por Sonia Jaramillo, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Moreno, Hortensia y Eva Alcántara, coordinadoras. *Conceptos clave en los estudios de género*. Volumen 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Núñez, Guillermo. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. El Colegio de Sonora / Universidad Nacional Autónoma de México/ Porrúa, 2015.
- Pérez Navarro, Pablo. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Egales, 2008.
- Rodríguez, Félix. *Diccionario gay-lésbico*. Gredos, 2008.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. Cal y arena, 2007.

Torres, César y Hortensia Moreno. “Performatividad”. Moreno y Alcántara, pp. 233-250.  
Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. Grijalbo, 1979.



## *Testosterona*, de Sabina Berman: revés y continuidad de la comedia romántica

*Testosterona* by Sabina Berman: setback and continuity  
of romantic comedy

CLAUDIA GIDI

ORCID: 0000-0002-8581-0963

Universidad Veracruzana, México

cgidi65@hotmail.com

### *Resumen:*

En este artículo me ocupo de una de las obras teatrales más recientes y exitosas de Sabina Berman: *Testosterona*. En ella, la autora centra la mirada en las conflictivas relaciones de poder entre hombres y mujeres, apelando a la comedia romántica; género dramático y cinematográfico que suele tratar, desde una perspectiva humorística, las relaciones amorosas y del enfrentamiento entre los sexos. Considero que es importante analizar cómo Berman aprovecha muchas de las características artísticas de dicho género para darles un giro y poner en evidencia los mecanismos sociales que avasallan a las mujeres; con lo que trastoca todo un horizonte de expectativas.

### *Palabras clave:*

comedia romántica, teatro mexicano, relaciones de género, Sabina Berman.

### *Abstract:*

In this article I deal with one of Sabina Berman's most recent and successful plays: *Testosterone*. In it, the author focuses her

gaze on the conflicting power relations between men and women, appealing to romantic comedy; a dramatic and cinematographic genre that usually deals, from a humorous perspective, with love relationships and confrontation between the sexes. I consider that it is important to analyze how Berman takes advantage of many of the artistic characteristics of this genre to turn them around and highlight the social mechanisms that overwhelm women; thus, upsetting a whole horizon of expectations.

*Key words:*

romantic comedy, Mexican theater, gender relations, Sabina Berman.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.349>

Recibido: 13 de junio de 2020

Aceptado: 27 de septiembre de 2020

La desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres es un problema social extendido y de larga data que rebasa con mucho las fronteras de las naciones. Sin embargo, es innegable que, en México, el machismo, una de las formas que adopta la desigualdad entre los sexos, constituye un escollo social de gran trascendencia. Por si fuera poco, la sociedad mexicana actual se encuentra atrapada, desde hace más de una década, en un ciclo de violencia del que por desgracia no hemos logrado salir. En ese contexto, la violencia contra las mujeres ha llegado a límites pavorosos.

Ante esta situación, es normal que el arte no mire hacia otro lado, ni pase por alto la crisis en la que estamos inmersos; crisis que sin duda plantea preguntas acuciantes. En el ámbito teatral, Sabina Berman, sin duda una de las dramaturgas más importantes del México contemporáneo, ha indagado sobre diversos asuntos centrales de la vida actual en el país; y cuenta en su trayectoria con una serie de obras donde se ocupa, precisamente, del problema de las relaciones de género. Muestras de este interés fundamental son: *Águila*

o sol, *El bigote*,<sup>1</sup> *Entre Villa y una mujer desnuda* y *Muerte súbita*. Es importante hacer notar también que, a pesar de que la autora considera como un asunto grave y de gran trascendencia social tanto el problema de género como el machismo asociado a él, el tratamiento artístico que con frecuencia le confiere se acerca a las estéticas de la risa, ya sea apelando al más incisivo humor negro o al sarcasmo.<sup>2</sup>

En esta ocasión me interesa enfocar la mirada en *Testosterona*, una de las obras dramáticas más recientes de Berman, publicada por El Milagro en 2013 y llevada a las tablas con gran éxito en más de una ocasión; a la fecha ha tenido cuatro temporadas en la Ciudad de México y se ha representado también en diversas ciudades del extranjero, como Madrid, Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires —donde la puesta en escena tuvo tal éxito, que se mantuvo en cartelera por tres años, con el teatro lleno—.<sup>3</sup> Me interesa estudiar este texto no sólo porque en él la autora actualiza el debate que gira alrededor de la violencia y el sojuzgamiento de la mujer —el cual puede adoptar desde formas sutiles, muchas veces naturalizadas por las mismas mujeres, hasta las más agresivas y evidentes—, sino porque lo hace centrándose en personajes pertenecientes a una clase social media-alta ilustrada, y apelando, paradójicamente, a un género dramático y cinematográfico que en principio no podría parecer más alejado de la problemática que trata: la comedia romántica; géne-

<sup>1</sup> *El bigote* es una de las obras en un acto que integran *El suplicio del placer*. Sin embargo, como es habitual en Berman, existe más de una versión de este texto dramático: en 1977, *El suplicio...* estaba integrado por tres obras, mientras que en 1998 aparece formado por cuatro. Con todo, en una edición posterior del Fondo de Cultura Económica —*Puro Teatro* (2004)—, en la que Berman reúne once de sus textos dramáticos, *El suplicio...* vuelve a aparecer integrado únicamente por tres piezas.

<sup>2</sup> En una entrevista con Francine A'ness, Berman ha dicho: “para mí el machismo no es una fuerza ridícula, es una fuerza muy amenazante que conduce a mucho dolor. Se le puede ver el lado ridículo, pero es una fuerza real, muy viva” (56)

<sup>3</sup> Para este ensayo uso la edición de El Milagro, de 2013, aunque existe una versión posterior, que continúa inédita (de 2017), que amablemente me proporcionó la autora.

ro que convencionalmente trata de relaciones amorosas, desde un punto de vista humorístico.

Como en muchas tragedias de corte neoclásico, la obra de Berman se desarrolla en un solo espacio, en un lapso de 24 horas; tiempo en el cual los personajes sufren un vuelco de fortuna. Sin embargo, según se nos advierte en una de las primeras acotaciones, no estamos frente al género del drama considerado históricamente como el más noble y elevado; lo cual no supone, como veremos, que los acontecimientos recreados sean poco trascendentes. Por el contrario, en dicha acotación se lee que se trata de una “*comedia romántica*”; aunque a renglón seguido se nos explique que Miky, su protagonista, no se ajusta al estereotipo femenino de este género dramático.

Con esta información, al comenzar la obra, el lector convencional se prepararía para disfrutar de una pieza en la que, pese a las múltiples peripecias que puedan sufrir sus personajes principales, culminará con un desenlace feliz, en el que el amor saldrá airoso. Desde luego, no me parece ingenuo ni intrascendente que se clasifique la obra en un género literario y cinematográfico específico, dado que los géneros no solo traen consigo una historia y un desarrollo estético particulares, sino que cada uno de ellos entraña también una cierta visión de mundo. Sin embargo, como intentaré mostrar, Sabina Berman le da un giro de tuerca en muchos aspectos a esta forma de comedia —en nuestros tiempos, mucho más presente en el cine que en el teatro—. Por esta razón, me interesa reflexionar sobre la manera en que Berman trastoca el género y, con ello, todo un horizonte de expectativas.

Así pues, tras una primera lectura surgen algunas preguntas que considero vale la pena intentar responder: ¿en qué medida se puede pensar que *Testosterona* es una comedia romántica? Y si lo es, ¿cuáles de sus rasgos característicos permanecen y cuáles se transforman? Y finalmente, ¿qué sentidos se generan a partir de estos cambios y en virtud de su peculiar configuración artística? Para pensar con atención en estos problemas, es preciso tener presentes los rasgos con los que nació la comedia romántica en el teatro, para observar después cómo, desde la primera mitad del siglo xx y hasta la

actualidad, este género adquirió carta de naturalización en el cine hollywoodense y, con ello, todo un conjunto de rasgos claramente diferenciados. Asimismo, considero que, si bien nuestro concepto del amor ha sido forjado por múltiples discursos sociales, en la actualidad el cine ha cobrado una importancia especial, que le ha permitido incidir en el imaginario de millones de personas. En otras palabras, hoy día el cine constituye un referente cultural tan importante que difícilmente podría pasarse por alto.

Para emprender nuestra aproximación a un género tan elusivo como puede resultar la comedia, me parece oportuno comenzar recordando los planteamientos de Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*, a propósito del *mythos* de primavera.<sup>4</sup> Para Frye, las obras literarias que participan de este *mythos* se vinculan con una tradición teatral que comienza de manera destacada con Plauto y Terencio —aunque ciertamente existen antecedentes en Aristófanes— y que, desde luego, se extiende hasta la actualidad. El investigador señala que, en términos generales, en el argumento cómico se recrea el paso de una forma de sociedad a otra, que el público reconoce como conveniente y dichosa —aunque con frecuencia resulte más deseable que verosímil—. Es el paso de un estado de conflicto a otro de armonía; el recorrido de las cosas tal como son hasta llegar a la forma en que deben ser. Entraña, por lo tanto, un desenlace feliz, acompañado de un descubrimiento imprevisto y comúnmente precedido por una serie de sucesos también inesperados. Siguiendo esta línea de pensamiento, es posible afirmar que la comedia aspira al bien común, que triunfa sobre un modelo social caduco y a menudo represivo, ya sea porque se castigue un vicio o porque los amantes, jóvenes por lo general, logran superar los obstáculos que se les plantean, hasta que su amor cristaliza en una boda.

Si la Comedia Antigua tenía un carácter eminentemente político y satírico, la Comedia Nueva —con los latinos a la cabeza y luego

<sup>4</sup> Frye considera que existen cuatro categorías, más amplias que los géneros literarios ordinarios y anteriores a ellos: la romántica, la trágica, la cómica y la irónica o satírica.

sus herederos renacentistas— desarrolla con frecuencia una intriga amorosa: un muchacho y una muchacha deben superar obstáculos, como los que pueden surgir del desacuerdo del padre (*senex*). Sin embargo, es frecuente también que el héroe deba resolver otro tipo de dificultades, como su pertenencia a una clase social inferior, la falta de recursos económicos o el deseo de algún rival. Como hemos dicho, la historia concluye, por regla general, con la cristalización de una nueva sociedad, que gira alrededor de la pareja de los jóvenes amantes, y no es raro que el feliz desenlace se celebre con una fiesta.

A propósito de la comedia romántica, que es la variante que ahora interesa, Frye considera que también hunde sus raíces en “la tradición medieval del drama ritual de las estaciones”, al que también llama “el drama del mundo verde”. Es decir, del “triumfo de la vida y el amor sobre la tierra baldía”, del ciclo vital que le permite a la naturaleza renacer una y otra vez (241). Así pues, en la comedia romántica —según se desarrolla en el teatro isabelino, con Shakespeare a la cabeza—, la trama comienza en el mundo “normal”, el de la vida cotidiana, para trasladarse después a un “mundo verde”, en el que se resuelven los conflictos cómicos, para finalmente regresar al sitio de partida. Este “mundo verde” se puede asociar de manera inmediata con el bosque, pero simboliza algo más: representa no solo la naturaleza idílica, el *locus amoenus* de la inocencia, sino la fecundidad, el triunfo de la primavera sobre el invierno e incluso el mundo onírico en el que se realizan nuestros deseos.

Siguiendo la misma línea de pensamiento, observamos que el amor cortés, tal como se desarrolló en la literatura medieval, ha dejado también una importante huella en la comedia romántica. Se trata de un amor idealizado, que no llega a la consumación sexual, y en el que se destacan las hazañas y servicios que ofrece el caballero a su dama. Sin embargo, con el desarrollo del género cómico, los personajes femeninos se alejan de la dama muda y distante del amor cortés, pasiva receptora del amor, para desarrollarse como caracteres con una participación determinante en el desarrollo de la trama, así como en la solución de los problemas y la restauración del bien común (Carbajosa 360). Tampoco es extraño que en este tipo de

comedia campee cierta dosis de melancolía, lo que en ocasiones ha llegado al punto de poner en entredicho su afiliación al género cómico, según se entendía en la Antigüedad.

El enfrentamiento entre los sexos constituye uno de los conflictos que muy a menudo deben superar los protagonistas cómicos de la vertiente romántica. Dicho enfrentamiento sirve como motor de la acción —y es común que se desarrolle en ambientes lujosos o fantásticos, donde personajes extravagantes generan sucesos igualmente extravagantes—. Entre sus características cobran también relieve los diálogos ingeniosos, el ritmo ágil (si no francamente vertiginoso), el tono ligero y los enredos cómicos, a menudo asociados con los cambios de identidad. Un ejemplo teatral paradigmático es sin duda *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare; obra que Irving Singer, en su amplio estudio histórico sobre el amor, considera que ha servido como referencia obligada para las comedias románticas cinematográficas de principios del siglo xx.<sup>5</sup> Así pues, desde sus orígenes esta comedia ha constituido el espacio idóneo para elaborar discursos artísticos sobre lo masculino y lo femenino, así como en lo que toca a las relaciones amorosas.

La edad de oro de la comedia romántica cinematográfica o *screwball comedy* (comedia “alocada”, “disparatada” o “de enredo”) se da entre los años treinta y cuarenta del siglo xx. En ella prevalece un notable optimismo, ya que se percibe una gran confianza en la capacidad de regeneración de los individuos. Pablo Echart afirma que: “Frecuentemente bajo la apariencia del enfrentamiento y del rechazo, subyace un afán lúdico, animoso, y una alta sensación de complementariedad, que, no obstante, tiene que redefinirse o

<sup>5</sup> En opinión del investigador, la pareja conformada por Titania y Oberón “es el arquetipo de las comedias hollywoodescas de enredos de la década de 1930, en las que unos divorciados se juegan malas pasadas, experimentan con compañeros extramaritales que resultan tan inadecuados como un burro para la Reina de las Hadas, y terminan por darse cuenta de que, aunque su amor es imperfecto, resulta preferible (por alguna razón desconocida) a cualquiera de las alternativas” (268).

encontrarse” (*La comedia* 52). Así, los que están hechos el uno para el otro se descubren, o se reconcilian y renuevan su relación matrimonial.<sup>6</sup>

Si se compara dicha expresión cinematográfica con la imagen victoriana de la mujer de un par de décadas antes, se advertirá que hay en los años 30 y 40 una leve tendencia a reivindicar a la mujer; sin embargo, casi todas sus protagonistas, aun las independientes y plenamente incorporadas al mundo laboral, aspiran a encontrar al hombre ideal y casarse. Es decir que, por más inteligentes, trabajadoras y bellas que sean, no parecen realizarse plenamente si no tienen junto a ellas a un hombre que las ayude a ver sus propias virtudes. En otras palabras, se confirman, una y otra vez, “las diferencias jerárquicas entre los roles desempeñados por hombres y mujeres”; por lo que se puede considerar que el género ha sido “un instrumento más de la subordinación de estas últimas en la sociedad patriarcal” (Deleyto, “Introducción” 117).

Con todo, como sus antecedentes teatrales isabelinos, las mujeres protagonistas de la comedia hollywoodense de la época se caracterizan por ser inteligentes, ingeniosas y capaces de esgrimir diálogos tan agudos como lúdicos. Sin embargo, el lugar donde ocurren los sucesos —alejados de las leyes que rigen la vida cotidiana y que permite soluciones idealizadas de los conflictos— deja de ser el espacio pastoral de la comedia romántica del siglo xvi. Donde ocurren los sucesos representados por la nueva comedia de principios del siglo xx suelen ser los lugares de retiro de la burguesía,<sup>7</sup> aunque con el paso del tiempo acabará por imponerse el entorno citadino. Un ejemplo notable de esta transformación es *Mambattan* (1979), de Woody Allen, filme que se desarrolla en la Gran Manzana, con su aura de magia y cosmopolitismo.

<sup>6</sup> Son buenos ejemplos de este tipo de filmes: *Al servicio de las damas* (*My Man Godfrey*) de Gregory La Cava y *La pareja invisible* (*Topper*) de Norman Z. McLeod. Ambas de la década de los treinta.

<sup>7</sup> Así ocurre en películas como *La pícara puritana*, *La fiera de mi niña*, *La costilla de Adán* y *Las tres noches de Eva* (Echart, *La comedia* 54-55)

El tono desenfadado y festivo es otra de sus constantes, ya que se relaciona estrechamente con la manera optimista de concebir el mundo, es decir, la confianza en el efecto benéfico del amor y la capacidad de los seres humanos de aprender de sus errores. Son comedias que ponen el énfasis en la reconciliación y el reconocimiento, que se da cerca del desenlace; aunque se trate de un final más deseable que realista. Sin embargo, Celestino Deleyto hace algunas precisiones al respecto que vale la pena considerar. Si bien es cierto que la comedia romántica ha promovido el matrimonio y la familia nuclear como base de la organización social, por lo que ha proclamado “la heterosexualidad, la monogamia y el amor romántico como la opción más deseable en las relaciones humanas, en detrimento de una serie de alternativas tradicionalmente reprimidas”, con los cambios sociales suscitados hacia los años sesenta del siglo pasado —“la crisis de la pareja, la proliferación de las opciones sexuales, la decreciente credibilidad del concepto del amor romántico y la firme resistencia de las mujeres a ocupar posiciones de inferioridad social y sexual con respecto al hombre”— esta forma de comedia “se ha convertido en foro de algunos de los debates más importantes sobre las relaciones entre los sexos y sobre las identidades masculina y femenina.” (Deleyto, “Introducción” 117-118). Naturalmente no puedo entrar aquí en detalles de los derroteros seguidos a lo largo del tiempo por la comedia romántica cinematográfica. Valga decir que en los años 70 encontramos ejemplos notables, como *Annie Hall* y *Manhattan* de Woody Allen (1977), en los que se ha puesto en entredicho la confianza irrestricta en el amor romántico. En ambas películas, los personajes sienten la necesidad de buscarse a sí mismos; y a pesar de que perciben con ironía el ideal romántico, intentan construir una relación amorosa estable. Las dos terminan con la separación de los amantes.

Por lo que respecta a las películas de este género de los últimos años, es preciso señalar que acusan una notable falta de méritos artísticos; a pesar de lo cual, no se puede dudar de su permanencia en el cine hollywoodense. Ya en décadas recientes, Pablo Echart identifica dos vertientes claramente diferenciadas: por un lado, la grosera, en la que se observa un “sensible incremento de los gags

escatológicos, la rudeza en los diálogos y la explicitud en el tratamiento de la sexualidad (más en el plano de las alusiones que en el de su representación), sin menoscabar por ello las convenciones más tradicionales e idealistas del amor romántico”; y por otro lado, la llamada comedia “retro” o “neotradicional”, en la que se narran fantasías inocentes y amables —a veces hasta extremos insólitos—, la mayor parte de las veces de forma rutinaria y poco creativa (“La última comedia” 166-167).

Ahora bien, tras esta brevísima recapitulación a propósito de la comedia romántica, es momento de regresar a mi punto de partida, es decir, a las primeras preguntas sobre el género dramático de *Testosterona* y a mi propuesta de desentrañar los sentidos que se forjan con los cambios que se le imprimen al género. Pero vayamos poco a poco.

La acción de la obra comienza la tarde de un 24 de diciembre en un lujoso edificio, concretamente en “*La oficina del último piso de un rascacielos, de una elegancia minimalista*” (107). Se trata de la oficina de Antonio, el director de un periódico importante. Afuera llueve y “*se escucha, de muy lejos, un jingle de Navidad*” (109). La trama se desarrolla, como en muchas comedias románticas cinematográficas, en una gran urbe.<sup>8</sup> Al comenzar la obra la situación es sencilla: Antonio está a punto de irse al aeropuerto para viajar —en su avión particular— y llegar a casa, para pasar la nochebuena con su familia. Pero antes de hacerlo debe plantearle a Miky, la Subdirectora de Contenidos del periódico —Alex en la versión de 2017— una situación de gran trascendencia; se trata de un “gana todo o pierde todo” (113):

<sup>8</sup> Así ocurre en el filme británico *Love Actually* (2003), cuya acción se desarrolla en Londres, en los días previos a la Navidad. En esta película, protagonizada por un elenco de famosos actores, se narran una serie de historias divertidas, que nos hacen ver que el amor se puede encontrar en todas partes. De igual manera, *Annie Hall* y *Manhattan*, las dos célebres comedias románticas de los años setenta de Woody Allen, que marcaron un hito en la historia de este género cinematográfico, se desarrollan en espacios reconocibles de la isla de Manhattan, particularmente en los barrios elegantes de las clases acomodadas, como el Upper East Side y el Upper West Side, aledaños al Central Park.

Antonio deja la dirección del periódico y debe elegir a su sucesor. Para ello considerará a dos candidatos. Elegirá de entre ellos “al líder más fuerte”, mientras que el otro será despedido —de este modo se despeja el camino para que el nuevo director seleccione a su propio equipo (126-127)—. Pero antes de llegar a este planteamiento, lo que ocurre cerca del final del primer acto, la escena nos ofrece datos importantes sobre los personajes y sus relaciones, que es necesario considerar.

Como corresponde a los protagonistas de una comedia romántica, tanto Antonio como Miky —los únicos que aparecen en escena— son personajes encantadores. Él “*está en su cincuentena, tiene una melena blanca, un vigor y una apostura que llenan el espacio*” (109). Ella “*tiene cuarenta y dos años, es atlética, va en traje de pantalón y saco . . . no es una belleza, pero le tiene sin cuidado y se comporta como si fuera dueña del mundo*” (109). Ambos pertenecen a una élite intelectual, moderna y atractiva, que puede aludir con soltura lo mismo a García Lorca que a los ideales libertarios del teórico de la contracultura Herbert Marcuse, o a Lévi-Strauss, y desde luego, como parte de la convención del género, a películas clásicas de los años cuarenta. Pertenecen a una sociedad urbana, en un mundo híper tecnologizado y gozan de un nivel económico que los orilla a “no ser dueños de su tiempo” (110). Han trabajado juntos por veinte años, aunque fue Antonio quien formó a Miky en el periodismo —se conocieron en la universidad donde ella estudiaba filosofía—; y a pesar de la relación jerárquica que existe entre ambos, su relación tiene un tono amistoso, en la que hay espacio para el juego.

Miky es un personaje que representa a la mujer moderna que vive con libertad su sexualidad y para quien existen más opciones que las relaciones heterosexuales. Para ella, amor y sexo son independientes; el erotismo no está necesariamente condicionado por el amor, por lo que puede constituir un fin en sí mismo. Tener una pareja no es un objetivo prioritario, ni su máxima aspiración en la vida, como sí ocurre en la mayor parte de las comedias románticas conservadoras; aunque, como señala Deleyto, hay comedias en las que los personajes son capaces de sentirse simultáneamente seducidos por la fantasía del amor romántico y al mismo tiempo distan-

ciarse irónicamente respecto de las convenciones que dicha fantasía supone (“Amor, parodia y tiramisú” 129-130).

En la relación que ambos personajes establecen, ella ha sido la alumna destacada, que ha admirado a su maestro por años; mientras que él ha asumido actitudes hasta cierto punto paternalistas; con todo es claro que existe entre ambos una intensa atracción física que han logrado mantener bajo control, por lo que se han mantenido en los límites del enamoramiento platónico. En el siguiente diálogo vemos cómo la situación excepcional en la que se encuentran posibilita que los dos personajes se confiesen lo que han sentido el uno por el otro, tras veinte años de silencio. La escena que evocan se remonta al tiempo en que se conocieron, cuando Antonio impartía un curso de periodismo en la universidad. Ella se sintió deslumbrada por el “reportero de las revueltas de estudiantes en París y Latinoamérica. El corresponsal de las guerras de Asia” (120):

MIKY: Me sentaba a admirarte de lejos tomar tu café exprés, cortado, lo revolvías con una cucharita —eso me admiraba al extremo: tus dedos grandes, tus dedos machos, meneando la cucharita, en la tacita. No era posible que hubiera hombres así: tú con tu cigarro negro en la otra mano, tu chaqueta caqui de corresponsal, tu cabellera rubia de león, meneando la cucharita . . .

ANTONIO: Una tarde te apareciste a mi lado en el cine.

MIKY: Dios. Me había olvidado de mi asalto al cineclub.

ANTONIO: ¿Cómo? Fue el día que lo nuestro se volvió importante. Estaban volviendo a pasar *Casablanca*.

MIKY: Oh sí. ¿Qué pensaste?

ANTONIO: Pensé que. Que estaba casado, con un hijo recién nacido, y que era una lástima que los mundos paralelos no sean accesibles a voluntad.

MIKY: Estás siendo amable. Pensaste: alerta roja, esta joven puede ser una psicótica.

*Los dos se miran con atención.*

ANTONIO: No creo, porque empecé a murmurar los parlamentos medio segundo antes —para impresionarte.

MIKY: Increíble: te sabías de memoria *Casablanca*. (120-121)

A estos parlamentos los siguen otros en los que ambos juegan recreando algunos momentos de la famosa película de 1942, hasta llegar a una de las frases con la que más se la asocia y una de las más memorables en la historia del cine: “*Play it, Sam... For old times sake, play it Sam*”. Se trata, como todos recordamos, de la escena en que Ingrid Bergman, interpretando el personaje de Ilsa, le pide al pianista, Sam, que interprete una canción, no para recordar el pasado, sino para hacer como si el tiempo no hubiera transcurrido y los protagonistas del filme pudieran instalarse en “el instante infinito del enamoramiento”, un instante que “vale por toda una eternidad” (Arias 51). Acto seguido, Antonio y Miky canturrean “*As Time Goes By*”, mientras ella lo mira arrobada. Poco a poco evocan el tiempo en que comenzó su amistad y su relación profesional. Él la formó en el periodismo, ella fue un poco de barro entre sus manos, le dio la vida que tiene.

Como vemos, tal como ocurre en la realidad extratextual, en la ficción creada por Berman, el cine influye decisivamente en la manera como los personajes conciben el amor romántico. Llama la atención la alusión explícita a *Casablanca* —lo que ocurre en más de una ocasión a lo largo de la obra de Berman—, por varias razones.<sup>9</sup> En primer lugar, porque tal como señala García Mainar, en las llamadas *new romances* —es decir las comedias románticas de finales de los ochenta y principios de los noventa— son frecuentes tanto las referencias a las comedias clásicas cinematográficas, como la alu-

<sup>9</sup> Si bien *Casablanca* (1942) no es exclusivamente una película romántica, ya que se pueden reconocer en ella dos líneas argumentales que se entrecruzan, una intriga política que sucede durante la Segunda Guerra Mundial y una historia de amor desgraciado entre Rick (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman), la película desarrolla uno de los conflictos amorosos por excelencia. Me refiero al triángulo amoroso, de gran presencia tanto en el arte cinematográfico como en teatral, ya sea en su vertiente seria o humorística.

sión a ideas o motivos artísticos del pasado. Así, por ejemplo, muchas de estas comedias hacen referencia a narraciones románticas famosas.<sup>10</sup> En segundo lugar, porque la evocación de filmes románticos que han marcado un hito en la producción cinematográfica, como es el caso de *Casablanca*, evidencia el reconocimiento, por parte de los personajes de *Testosterona*, de las convenciones y rituales del amor romántico. Lo cual no excluye que Miky y Antonio sean conscientes de la artificiosidad de sus códigos de seducción, de su naturaleza fantasiosa e idealizada. En otras palabras, ambos pactan para que el juego fluya. Así describe el fenómeno Celestino Deleyto en un artículo dedicado a la comedia romántica contemporánea, particularmente al filme *Sleepless in Seattle* (1993), de Nora Ephron:

ni personajes ni espectadores creen en el amor ‘que nos han vendido’ pero, aun siendo perfectamente conscientes de que tal amor nunca ha existido en la realidad (ni en la realidad del espectador ni en la “realidad” ficticia de los personajes de las películas contemporáneas), quisieran creer que es verdad, que a ellos también les puede ocurrir. Es por eso por lo que son personajes de una comedia romántica y es por eso también por lo que los espectadores van a ver la película. (“Amor, parodia y tiramisú” 128)

Pareciera, pues, que Sabina Berman juega con una convención propia de las comedias románticas conservadoras —aunque los valores que se enarbolan en *Testosterona* sean muy diferentes de los que promovían dichas comedias—. A la vez se vuelve una manera eficaz de hacernos sentir a los lectores/espectadores que, pese a que Antonio y Miky viven en una época que ha buscado distanciarse de los paradigmas del amor convencional, de alguna manera sienten nostalgia

<sup>10</sup> Así ocurre, por ejemplo, en *Hechizo de luna* (Norman Jewison 1987), donde se alude a *La Bohème*; en *Roxanne* (Fred Schepisi 1987), a *Cyrano de Bergerac*; en *Cuando Harry conoció a Sally* (Rob Reiner 1989), a *Casablanca*; y en *Mujer bonita* (Garry Marshall 1990), a la leyenda de la Cenicienta (Deleyto, “Amor parodia y tiramisú” 122).

por la idea de un romance idealizado, que se encuentra muy lejos de su experiencia cotidiana.<sup>11</sup>

Durante el segundo acto,<sup>12</sup> antes del intermedio, la escena va cobrando cada vez una mayor tensión dramática: ambos están solos en el piso más alto del edificio, Antonio no puede viajar, una tormenta de nieve lo impide, por lo que se ve obligado a pasar la Navidad fuera de casa; ambos beben champaña y por momentos se enfrascan en discusiones acaloradas. Él le hace saber a Miky cuál es la razón que lo obliga a dejar la dirección del periódico: tiene un cáncer avanzado por lo que le pide que lo ayude a escribir sus memorias, para darle batalla a la Muerte. Pero, sobre todo, la tensión sexual y el deseo que hay entre ellos se va apropiando poco a poco de la escena. Esto lo percibimos en un principio por una serie de insinuaciones juguetonas. Sin embargo, la tensión llega a un punto culminante cuando él decide que pasará la noche en la oficina, donde ambos están solos. Tras unos silencios de indecisión ella se despide, para regresar unos instantes después:

MIKY: [tras un silencio] Me vi luchando contra la nieve para alejarme de lo que deseo. Así que di media vuelta, subí en elevador veintiocho pisos y estoy acá —donde está lo que deseo.

*No se mueven.*

*Ella se acerca más a él. Le quita los lentes . . .*

*Le abre el abrigo y pasa por abajo del abrigo las manos para abrazarlo.*

*Él pasa las manos bajo el abrigo de ella.*

<sup>11</sup> “En los años 90 del siglo pasado se produjo un auge de la comedia romántica en detrimento del drama romántico. La fortaleza de la comedia romántica, que se mantiene en los comienzos del nuevo siglo, indica que la sociedad confía aún en el ideal del amor pese a vivir en la ‘edad del descreimiento’”, afirma Pablo Echert (“La última comedia” 186).

<sup>12</sup> La obra está dividida en tres partes o actos, sin embargo, entre el primero y el segundo no hay ninguna marca textual que indique una suspensión de la acción. En cambio, entre el segundo y el tercer acto hay una elipsis, un salto en el tiempo; así se indica en la acotación que abre la tercera parte: “El mediodía del día siguiente”; es decir que la acción se suspende la noche del 24 de diciembre y continúa hacia las 12 horas del día 25.

El acto acaba cuando los personajes comienzan a hacer el amor. En ese momento las acotaciones indican que se hace un oscuro, al tiempo en que, poco a poco, se va encendiendo la luz de la sala, mientras se oye nuevamente la canción “As Time Goes By” (158). Las estrofas que se escuchan crean un ambiente de ilusión romántica, en la que el amor parece ser una fuerza inextinguible:

*Moonlight and love songs,  
Never out of date.  
Hearts full of passion  
Jealousy and hate.  
Woman needs man  
And man must have his mate.  
That no one can deny.*

*It's still the same old story  
A fight for love and glory  
A case of do or die  
The world will always welcome lovers  
As time goes by.*

Desde mi punto de vista, la manera en que se cierra el acto genera la expectativa en el lector/espectador de que Miky y Antonio puedan superar todos los obstáculos y terminar juntos. La experiencia como espectadores de comedias románticas nos dice que así ocurre en innumerables comedias, en cuyas tramas se construyen las condiciones necesarias para que la unión de la pareja sea posible, a pesar de que sus protagonistas tengan, en principio, concepciones de la vida radicalmente opuestas.

Como vimos al principio, las diferencias entre hombres y mujeres constituyen uno de los temas más socorridos en la comedia romántica, y en muchas ocasiones son la causa de las discrepantes visiones de mundo de las parejas cómicas. En *Testosterona*, Sabina Berman las evidencia poniendo en escena situaciones socialmente reconocibles, donde las diferencias jerárquicas entre los sexos determinan las conductas de los personajes. Así, por ejemplo, al co-

mienzo de la obra Miky aparece cargada con los regalos de Navidad que ha comprado para su jefe.

ANTONIO: Gracias, Miky.

MIKY: ¿De qué?

*Miky empieza a acomodar los regalos en la mesa baja de la sala.*

...

ANTONIO: ¿Qué haría sin ti?

MIKY: Enviarías a tu secretaria.

ANTONIO: No tiene tu buen gusto. Cada año vuelve a pasarme, llega la noche del 24 de diciembre y yo estoy en la oficina, atendiendo los últimos impostergables.

...

MIKY: ¿De qué sirve una subdirectora de Contenidos si no es para comprar los regalos de la familia de su jefe? (110-111)

Como vemos, Miky “actúa” con naturalidad, aunque no sin un dejo de sarcasmo, el rol femenino que le “corresponde”. Pero un poco más adelante, sobre todo a partir de que Antonio le pide a la subdirectora que le hable de su vida personal, pues lo considera necesario para la propuesta que le hará, los roles de género se vuelven un tema sobre el que discuten de manera explícita.

Al intentar responder a la pregunta sobre su vida privada, Miky reconoce que no hay mucho qué decir; su vida personal es casi inexistente, una “caja vacía”. Su antiguo novio se esfumó porque ella no quiso tener una existencia más hogareña. “El novio”, como ella lo llama, “sentía el tic-tac de su reloj biológico” (116) y no solo deseaba que pasaran juntos los fines de semana, sino que sentía una necesidad urgente de “reproducirse”. Llama la atención cómo Miky retoma el lugar común del supuesto *reloj biológico de las mujeres* para mofarse de su exnovio. El tono burlesco continúa cuando además afirma que a él “no le bastaban los espejos” para reproducirse, por lo que, como era biólogo, se fue al Golfo de México “a reproducir pulpos” (116-117). Lo que me parece más interesante de este juego no es solo la inversión de roles que se da en la pareja, sino que resulta una forma jocosa de poner en cuestión una serie de ideas sobre

las supuestas necesidades de las mujeres, ideas que en el espacio social se tienen casi por axiomas.

Sin embargo, unas líneas después vemos que la elección de Miky no es tan sencilla. No solo lleva la cuenta exacta del tiempo que ha transcurrido desde la partida de su ex — “cuatro meses y siete días” — sino que todavía al hablar del asunto se le cierra la garganta (117). Afirma también que “sus semanas son un largo día de trabajo lleno de gente, con pausas para dormir”; los domingos son “desiertos interminables”, aunque la noche de los sábados tenga “sexo casual” (118). Pero sobre todo deja ver que en el mundo en que vive la maternidad no es una opción para la subdirectora de un periódico de gran calibre, si es que quiere vivirla plenamente:

MIKY: Parir un hijo para luego delegar en fuentes externas su crianza me parece una pendejada. . . . Yo quiero darle de mamar un año completo. Dormirlo abrazado a mi cuello, como un chango bonobo. Cargarlo como marsupial sobre la panza un par de años. Todo el paquete mamífero. Es decir, cuando lo tenga, o la tenga, si lo tengo, o la tengo. (119)

Por lo tanto, tener un hijo no queda excluido de la vida de Miky por su propio deseo sino por las condiciones laborales que debe cumplir si quiere desarrollar una carrera profesional de alto nivel. Desde luego, no es el caso de Antonio:

ANTONIO: Yo tengo cuatro hijos preciosos —dos de mi primer matrimonio, las gemelas del actual— y un nieto; pero soy hombre. Se sobreentiende que los cuidan las madres. Sus madres y las niñeras. Mi única obligación es disfrutarlos los domingos. Es injusto que. Es decir, es injusto que el mundo laboral siga siendo un mundo diseñado para hombres y por hombres. (118)

Y es precisamente en el universo laboral,<sup>13</sup> pero con todas sus implicaciones en la vida privada, donde en la obra se muestran estas diferencias. Todo ello nos acerca a un debate ideológico que está presente en la sociedad actual.

En síntesis, durante los primeros dos actos, la pugna entre los sexos se establece en buena medida como una esgrima de ingenios, que debaten puntos de vista convencionales sobre la masculinidad y la feminidad, en la cual se ponen en circulación discursos críticos y hasta amargos sobre el matrimonio y las relaciones de pareja. Así y todo, no hay que perder de vista que en las comedias románticas es muy habitual que el amor se exprese en forma de hostilidad, hasta el punto en que, como afirma Echart, “distintas formas de agresión mutua, de supuesta aversión y enemistad se traban en una estructura narrativa que camina, sin embargo, hacia la unión/reunión de la pareja” (*La comedia* 227).

Aunque por momentos el tono se vuelve confesional —lo que facilita la identificación del lector/espectador con los conflictos de los personajes—, hay constantes rupturas marcadas por un juego con el lenguaje que, sobre todo en Miky, suele ser sarcástico e irónico. A pesar de todo, hasta el fin del segundo acto la comedia parece cubrir a los personajes con su halo protector, lo que nos invita a considerarlos con cierta ligereza y esperar con optimismo un feliz desenlace. Esto cambia radicalmente en el acto tercero. La acción se retoma al “*mediodía del día siguiente*” (159). Antonio ha recibido ya las propuestas de Miky para la dirección del periódico y se ha entrevistado con Beteta para discutir las suyas. Las ideas de ella son “Brillantes. Audaces”, va “engarzada al Espíritu del Tiempo” pero camina “dos pasos adelante” (161). Sin embargo, a pesar de todos

<sup>13</sup> En diversas entrevistas televisivas, Sabina Berman ha dicho que con *Testosterona* buscaba hacer una *Casa de muñecas* del siglo XXI, ya que, si en la obra de Ibsen la discusión sobre los derechos de las mujeres se daba en el ámbito familiar, en la intimidad de la casa, ahora, en el contexto del movimiento feminista actual, que en buena medida tiene como detonante el *Mee too*, la discusión se centra mucho más en los espacios de trabajo.

sus méritos, Antonio decide que será Beteta, a quien ambos consideran un enano mental, el nuevo director.

Ahora es momento de detenerse a considerar las diferencias en la manera de trabajar de Miky y Beteta. Importan para la discusión que se entabla en la obra acerca de las actitudes “femeninas” y “masculinas”. Mientras que él asume una actitud dictatorial con sus subordinados y es capaz de cualquier cosa, incluso de actos ilegales, para ganar una noticia, ella es una “jefa inspiradora”, creativa, que sabe colaborar, escuchar a los otros y crear “sinergias horizontales”. Con todo, a los ojos de Beteta y del propio Antonio, ella se comporta como “la madre Teresa de Calcuta” y, en resumen, le falta testosterona. Es decir, le falta ser competitiva, incluso al precio de ser injusta y no reconocer la idea de un subalterno; debe olvidarse de su don “para la horizontalidad” y aspirar a “ocupar la cima de la verticalidad” (132):

ANTONIO: El poder es vertical en el mundo como es, mi pequeña filósofa. En otros mundos posibles podría no serlo; pero en este mundo, lo es. Donde el poder es parejo hay fricción e inestabilidad, donde es vertical no hay fricción. (133)

Como vemos, Berman parece dar por bueno el lugar común que dice cuáles son las características “femeninas” y cuáles las “masculinas”. Y no hay señal alguna en el texto, pensado en su conjunto, que sugiera, incluso pálidamente, que las relaciones laborales puedan ser de otro modo. La salida que tiene Miky es aumentar su agresividad y para ello debe tener más testosterona. “Te necesito con más pelotas”, le dice Antonio al tiempo que le entrega, al final del primer acto, un sobrecito con la hormona, que ella se unta en el abdomen (134).

La noticia da un giro de 180 grados a las expectativas generadas tanto en Miky como en los lectores/espectadores, y da lugar a un cambio radical en el tono de la escena: los diálogos se vuelven agrios, pierden el ingenio para volverse agresiones directas, burdas, incluso soeces. Tras una serie de suposiciones, por parte de Miky, acerca de las razones que llevan a Antonio a tomar esa decisión, él le confiesa que se ve forzado. Beteta ha puesto cámaras en la

dirección y los ha grabado durante la noche. Tiene fotos de ambos manteniendo relaciones sexuales y amenaza con denunciarlos ante la Junta que gobierna el periódico.

A partir de este momento Antonio se ve como un ser disminuido, mezquino, que solo busca encontrar una salida para salvarse a sí mismo, “una salida digna para este desastre” (174). “Ahora ya no se trata de. De ser felices. Se trata ya solo de salvar los despojos, las apariencias”, afirma (177). La solución es que Miky se case con él y, desde luego, pierda su oportunidad de dirigir el periódico. Llega incluso a abofetearla porque en cierta forma la responsabiliza de la catástrofe:

ANTONIO: . . . Ahora estoy en manos de un inmoral, de un tipo sin remordimientos. ¡Estoy completamente en su poder! Y ese miserable me puede pedir lo que se le antoje, exigirme cualquier cosa sin que yo me atreva a protestar. ¿Te alcanza el cerebro para comprender lo que me hiciste?

MIKY: Sí.

ANTONIO: Qué bueno, porque a mí sigue pareciéndome imposible. Voy a apresurar el procedimiento. Ahora mismo, en unos minutos, voy a escribirle al Consejo mi decisión y pedirles que apresuremos las etapas. (176)

Pero antes de que se lleve a cabo el proceso de sustitución del director, Miky lo amenaza con denunciarlo por acoso sexual y narra lo ocurrido entre ambos durante esa noche, pero dándole un giro para que todo cuadre con la perspectiva del abuso. “Yo... regreso. Cedo por fin al acoso. Me entrego al acosador. Me jalas al escritorio. Se llama violencia física. Me penetras. Se llama violación” (180). Las mismas fotos tomadas por Beteta serán la prueba de lo que está dispuesta a afirmar. Ella misma redacta su nombramiento en la computadora de Antonio, lo sube a la red para que aparezca en la primera plana de la edición digital y lo envía al Consejo.

Durante los últimos diálogos, Miky va consiguiendo el aplomo y la fuerza que tanto admiraba en Antonio. La noticia se ha divulgado y los teléfonos no dejan de sonar. La última llamada que recibe es del propio Beteta, aunque la escuchamos solo a ella. Y lo que

dice es prácticamente lo mismo que, unas escenas antes, le había dicho Antonio a ella:

MIKY: . . . Dije: cierra el puto hocico y escucha tú cómo será. Hoy no. El lunes. Cuando los empleados de Información te acompañen mientras vacías tu escritorio. Entonces bajaré a darte yo la despedida. Tú y yo nos daremos la mano. Nos tomarán algunas fotos. Le darás la mano al hijo de puta, que ahí estará también. Nos daremos todos las manos. . . . (185)

Finalmente, Miky —o Magdalena, como exige ahora que Antonio la llame<sup>14</sup>— reproduce el estilo, los tonos de un jefe, asume el control, la “verticalidad”. Y en este punto, me surgen dos preguntas: ¿Qué pasó con la comedia romántica?, ¿fue abandonada del todo? Dije arriba que el tono cambia por completo en el último acto. Ciertamente deja de ser ligero, para volverse agresivo, sin más. En esta medida hay una ruptura total con las convenciones genéricas. Queda por pensar en el “final feliz” que, aunque desaparece en algunos casos, se sigue asociando con la comedia. Desde una perspectiva conservadora, si pensamos en la posibilidad de la pareja, el desenlace no es afortunado. Pero hacerlo así supondría traicionar la preocupación central de la obra de Berman. El debate ideológico en que se centra *Testosterona* tiene que ver con los discursos sociales sobre los derechos de las mujeres, sobre el abuso y la violencia contra ellas; debate vigente en el espacio social contemporáneo, tan ajeno a la igualdad entre los sexos, y en el que están presentes las ideas dominantes sobre la masculinidad y la feminidad, sobre el amor y el sexo.

<sup>14</sup> Desde luego no es indiferente usar un nombre u otro. Los nombres con los que se nos llama no son nunca neutros. Por el contrario, se relacionan directamente con un contexto (tanto objetivo como subjetivo) en el que se dan las relaciones humanas y, por lo tanto, tienen que ver con las relaciones jerárquicas y de poder. Este simple acto del habla puede situar a los seres humanos en un lugar de dependencia o inferioridad. Por esta misma razón resulta develador, que Miky, unas líneas adelante, llame Tony a Antonio.

Miky, como muchos personajes femeninos en las comedias románticas de Woody Allen, se ha sentido atraída por la mente brillante y la personalidad seductora de su antiguo profesor, pero ha terminado por darse cuenta de la opresión patriarcal en la que vive. Así, la obra construye una situación límite, pero no da lugar a una solución utópica, ni a la transformación cómica de los personajes. Las expectativas generadas hacia el final del segundo acto quedan completamente fuera de la obra y atestiguamos una disminución tajante en la presencia del humor. En este universo ficcional, el amor y el deseo no son la solución a los problemas.

¿Qué ocurre, entonces, si el final no es el final feliz de la comedia romántica? Hay que recordar que la comedia romántica no siempre celebra el matrimonio, aunque no cabe duda de que reflexiona sobre él; amén de que en los últimos tiempos han aumentado de manera considerable las dudas sobre la viabilidad del matrimonio en los filmes pertenecientes a este género (Deleyto, *Woody Allen y el espacio* 75). De esta manera quizá pudiéramos convenir que en *Testosterona* no se defiende o idealiza ni el amor ni la pareja, pero se reflexiona, así sea de manera tangencial, sobre ambos. Sin embargo, la obra va más allá. Las ideas sobre las conductas “femeninas” y “masculinas” reclaman la atención del lector/espectador.

Estamos ante un texto dramático que no se atiene hasta el final al género aludido. Que si bien en la primera parte, antes del intermedio, la autora juega con rasgos importantes de comedia, estos prácticamente desaparecen tras el intermedio. Con esto establece un camino para pensar en una realidad compleja, para cuestionar el discurso patriarcal, las ideas hegemónicas sobre los roles de género y la identidad sexual estereotipada. En esa medida se trata de una obra contestataria —como muchas otras de Sabina Berman— que pone en entredicho, que intenta desmitificar las estrategias del poder, dejándolas a la vista. El problema, en mi opinión, es que a final de cuentas, la única salida que tiene el personaje femenino es reproducir las estrategias masculinas de dominación y de ejercicio del poder. Resulta muy revelador que la propia Miky descubra qué es lo que la atraía de Antonio:

MIKY: ¿Te has preguntado por qué me quedé contigo ayer?

ANTONIO: Me dijiste que me has deseado durante años.

MIKY: Pero ¿por qué te he deseado? ¿Qué deseaba en ti?

ANTONIO: Tú dime, Miky.

MIKY: ¿Tus piernas atléticas? ¿Tu torso herculano? [*sic*] ¿Tu rostro apolíneo, sin una raya de edad?

ANTONIO: Supongo que no.

MIKY: Deseaba tu seguridad, tu aplomo, tu autoridad. Lo deseaba con todo mi deseo. Quería tocarlo, abrazarme a él, quedar incluida en su halo. Y chuparlo, lamerlo, tenerlo dentro de mí. Absorberlo. Y ayer, cuando lo pusiste a concurso, también deseaba tu puesto. Esta oficina. Tu escritorio. Tu chofer. Tu jet. Ser tú mismo. ¿Qué me das ahora a cambio? Algo que yo no deseo por mi cuenta. Un matrimonio con un pobre hombre enfermo. Un libro que yo podría escribir por mi cuenta. Un hijo que yo puedo tener por mi cuenta. (173)

En síntesis, el personaje femenino ha terminado por interiorizar las estrategias de ejercicio del poder. “[E]l sujeto se forma en la subordinación”, en palabras de Butler (13). Desde luego no quiero decir que la mujer no pueda o deba ejercer el poder. Reconozco también cómo en el espacio social se mide con dos raseros diferentes las actitudes determinadas y ambiciosas en los hombres y en las mujeres. En ellos es una virtud mientras que en las otras es un defecto. Asimismo, debo reconocer que me parece una pena que la obra abandone el sentido del humor como apuesta artística y que la “solución” a los conflictos de género sean las mismas actitudes que ha enarbolado una sociedad injusta, que exalta las cualidades supuestamente masculinas como la agresividad, la independencia y la dominancia, mientras que rechaza las cualidades supuestamente femeninas, como la sensibilidad y la solidaridad con el otro.

Por último, la obra se cierra con otra repetición, casi un *déjà vu*. Antonio ha abandonado la oficina, para regresar unos instantes después:

*Entonces se abre la puerta. Es Antonio, que ha vuelto. Miky pone el auricular a un lado, descuelga el otro auricular y lo deja a un lado. Pulsa*

*el mute del celular. Todo queda en silencio.*

ANTONIO: Mi bufanda. La olvidé.

MIKY: Ya.

*Antonio va al perchero y toma su bufanda.*

ANTONIO: Bien hecho.

MIKY: ¿Perdón? No te escuché. Repítelo.

ANTONIO: Bien hecho.

MIKY: Música para mis oídos. Repítelo.

ANTONIO: Bien hecho.

MIKY: Siempre te he amado —y siempre te amaré.

*Antonio la besa en los labios. Un beso largo. Luego camina a la salida. Suena el teléfono.*

*Cuando Antonio sale ella responde el teléfono.*

MIKY: (Por fin con el aplomo de él.) Sí.

*Oscuro.* (186-187)

Como vemos, parece haber una concesión final al género de la comedia romántica. Es, me parece, un final más convencional que sustentado en el desarrollo del conflicto y de los personajes; un guiño que busca dejar en el lector/espectador un sabor de boca más dulce.

## Bibliografía

- A'ness, Francine M. “Diálogo con Sabina Berman”. *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*, compilado por Jaqueline E. Bixler, *Escenología*, 2004, pp. 43-63.
- Arias, Luis Martín. “¡Dios te bendiga!”: utopía y anamnesis en *Casablanca*?. *Trama y fondo: Revista de cultura*, no. 18, 2005, pp. 31-54.
- Berman, Sabina. “Testosterona”. *El narco negocia con Dios. Testosterona*, prólogo de Stuart A. Day, El Milagro / CNCA / LATR Books, 2013, pp. 106-187.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducción de Jacqueline Cruz, Cátedra / Universidad de Valencia, 2015.

- Carbajosa, Natalia. e-book, *Shakespeare y el lenguaje de la comedia. Teoría, crítica y análisis*. Verbum, 2009.
- Deleyto, Celestino. “Amor, parodia y tiramisú: *Sleepless in Seattle* y la comedia romántica contemporánea”. *Archivos de la Filmoteca*, no. 44, 2003, pp. 121-139.
- \_\_\_\_\_. “Introducción”. Dossier “La comedia romántica estadounidense en la década de los noventa”, *Archivos de la Filmoteca*, no. 44, 2003, pp. 116-119.
- \_\_\_\_\_. *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*. Ediciones de la Filmoteca, 2009.
- Echart, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_. “La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado”. *Comunicación y Sociedad*, no. 1, 2009, 161-195.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila, 1991.
- García Mainar, L. M. “El amor en la encrucijada: comedia romántica, identidad y autor en *Manhattan Murder Mystery*”. *Archivos de la Filmoteca*, no. 44, 2003, pp. 173-191.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor. 2 Cortesano y romántico*. Traducción de Victoria Schussheim. Siglo XXI, 1992.

## Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa fiebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor<sup>1</sup>

The Neo-Fantastic and The Abject in *Falsa liebre* (False Hare)  
and *Temporada de huracanes* (Hurricane Season)  
by Fernanda Melchor

JOSÉ MANUEL SUÁREZ NORIEGA  
ORCID: 0000-0001-8540-1038  
Tecnológico de Monterrey, México.  
jmsuarez@tec.mx

### *Resumen:*

El presente ensayo tiene como objetivo el abordar lo abyecto como vehículo estilístico y de contenido necesario para superar la repulsión y el rechazo hacia la abyección y entrar al terreno del pensamiento crítico sobre la naturaleza humana. Para ello, se presentarán algunas aproximaciones teóricas a dos novelas mexicanas contemporáneas: *Falsa liebre* (2013) y *Temporada de huracanes* (2017) de la escritora veracruzana Fernanda Melchor. Lo que estas novelas tienen en común es la caracterización derrotista y fragmentaria de sus personajes, el carácter neofantástico de sus historias a través de la aparición de lo insólito y lo sobrenatural, y la inclusión de la abyección como contenido y

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este texto fue presentada en noviembre de 2019 durante el XXVII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana de la Universidad de Sonora, México. En aquel momento, el título de este trabajo era “La armonía de lo abyecto: apuntes para un análisis literario de *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”.

forma. Finalmente, la combinación de los elementos anteriores dota de un sentido lírico a lo que, tradicionalmente, podría considerarse como grotesco y transgresor. Este sentido lírico y estético va más allá de la estilística: es el puente que conduce a la reflexión moral sobre la compleja, inacabada y ambivalente condición humana.

*Palabras clave:*

abyección, neofantástico, literatura mexicana contemporánea, condición humana.

*Abstract:*

The purpose of this essay is to address some aspects of the abject as a literary vehicle to overcome repulsion and rejection towards the abject. Also, this form of aesthetics may bring about critical thinking about human nature. To this end, some theoretical approaches will be used in approaching two Mexican novels, *Falsa liebre* (False Hare) and *Temporada de huracanes* (Hurricane Season), by contemporary Mexican writer Fernanda Melchor. What these novels have in common is the defeatist and fragmented characterization of their characters; the neo-fantastic nature of their stories through the recurrent references to the supernatural, and the inclusion of abjection as content and form. Finally, the combination of these elements gives a lyrical sense to what, traditionally, could be considered as grotesque and transgressive. This lyrical sense goes beyond stylistics: it is the bridge that leads to moral reflection on the complex, unfinished, and ambivalent human condition.

*Key words:*

abjection, neo-fantastic, contemporary Mexican literature, human condition.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.331>

Recibido: 05 de febrero de 2020

Aceptado: 31 de mayo de 2020

Fernanda Melchor, escritora mexicana nacida en Veracruz en 1982, ha recibido importantes galardones y reconocimientos a pesar de contar con solo dos novelas y un libro de relatos. En 2019, su segunda novela, *Temporada de huracanes*, fue galardonada con el premio Anna Seghers (Alemania) y el Premio Internacional de Literatura de la Casa de las Culturas del Mundo (Alemania). En 2020 fue nombrada finalista del premio *Booker* Internacional del Reino Unido. La crítica nacional e internacional han puesto sobre la mesa el trabajo<sup>2</sup> de Melchor como uno de los más promisorios de Latinoamérica.

En su narrativa aparecen mundos en los que la ficción es auténticamente corrosiva; el uso del lenguaje es inteligente, mordaz y sensible, y la armonía entre forma y contenido se da a través de una poética transgresora. Sus personajes parecen estar subyugados al imperativo del destino que recuerda a la irrevocabilidad del sino griego y sus acciones llegan a traspasar los límites de lo socialmente aceptable. Este trabajo se centrará en sus dos novelas: *Falsa liebre* (Almadía 2013) y *Temporada de huracanes* (Random House 2017) a partir de tres rasgos que tienen en común: 1) personajes caracterizados desde su marginación social o conductual dominados por la fragmentación de sus relaciones interpersonales y el derrotismo en su devenir; 2) la recurrencia a lo «neofantástico», término acuñado por

<sup>2</sup> Especialmente, *Temporada de huracanes* le ha dado mayor visibilidad internacional a la narrativa de Melchor. Como muestra de ello, a continuación se presenta un fragmento de la revisión que Julian Lucas hace de la novela para *The New York Times* el 31 de marzo de 2020: “Melchor has an exceptional gift for ventriloquism, as does her translator, Sophie Hughes, who skillfully meets the challenge posed by a novel so rich in idiosyncratic voices. Rage, anxiety and a contempt laced with carnival humor are the keynotes. . . . ‘Hurricane Season’ belongs to the Gothic-grotesque tradition of the transnational American South. The novel’s tortured self-deceptions and sprung-trap revelations evoke the stories of Flannery O’Connor, or, more recently, the neuroses of Marlon James’s Kingston gunmen in ‘A Brief History of Seven Killings’ In an interview about that novel, James spoke about the need to ‘risk pornography’ in the portrayal of violence — and Melchor certainly does. At times, she enters so deeply into the psyche of sexual violence that she skirts the voyeurism risked by any representation of cruelty”.

Jaime Alazraki, por medio de la aparición constante de lo insólito y lo sobrenatural; y 3) la estética de lo abyecto en cuanto a la ruptura de las fronteras de lo aceptado y lo establecido por el orden social. La abyección aquí se analizará en términos de la teoría de Judith Butler como el rechazo a la homosexualidad; y la abyección desarrollada por Julia Kristeva, como la representación explícita de la muerte, la corporalidad de lo repulsivo y las conductas que sobrepasan los límites de lo moralmente deseable. Por lo anterior, el objetivo de este ensayo es evidenciar que la abyección, entendida como una extralimitación de las fronteras sexualmente heteronormadas, físicas, morales y conductuales es fundamental en ambas novelas para poner de manifiesto una poética de lo amoral, lo fragmentario, lo repulsivo, lo extraño y lo incómodo. El valor de la narrativa de Melchor radica en la libertad que ofrece a los lectores para que estos sean quienes adopten una postura frente a las acciones y condiciones abyectas haciendo evidente, en todo momento, la deliberada ficción literaria que, lejos de imponer una visión maniqueísta de la realidad, confronta al lector con sus prejuicios y límites morales.

*Falsa fiebre* es narrada por una voz omnisciente que emplea digresiones y analepsis. Los tiempos no son cronológicos y esto conduce a una sensación de suspenso y tensión constantes. Se divide en dos partes y cada una en cuatro capítulos cuyas focalizaciones van variando: el primero se centra en Andrik, un chico de catorce años; el segundo en Pachi, de diecinueve años; el tercero en Zahir, supuesto hermano de Andrik; y el cuarto en Vinicio, amigo de Pachi. La novela se construye alrededor de un contrapunto que comienza a cobrar forma en la segunda parte y en el que las cuatro historias tienen relevancia. Sin embargo, es la historia de la prostitución y constante huida de Andrik a la que se dota de mayor atención a lo largo de la novela. En los capítulos se entremezclan varias líneas narrativas, pensamientos, recuerdos, añoranzas por medio de un lenguaje coloquial, diálogos y abundante analepsis. Se presenta la ordinariedad de vidas clasemedieras que sobreviven entre la rutina y la promesa de la distracción en ambientes tanto naturales como artificiales alrededor del puerto de Veracruz. En los personajes no se vislumbran aspiraciones ni intelectuales ni espirituales. Solamente

materiales y, si acaso, afectivas, aunque estas rayan en la obsesión, la codependencia y la violencia. Los personajes masculinos son presa del miedo, de la preocupación por su autoimagen y, principalmente, muestran una continua contención emotiva. Los personajes femeninos son presa de un frenesí, una desarticulación emocional productos de la ira, el odio, el rencor y la pérdida de control.

*Temporada de huracanes* emplea el estilo indirecto libre con una presencia fuerte de la conciencia de los personajes, una marcada polifonía y actos de pensamiento entremezclados con actos de habla. Hay un narrador que varía de la tercera persona singular a la tercera persona plural y que, por momentos aparece extradiegéticamente y, por otros, intradiegéticamente. Es una novela de ocho episodios escritos de manera corrida sin espacios entre párrafos. Los tiempos narrativos se yuxtaponen lo mismo que las historias que se van enlazando en una especie de concatenación de ideas y contrapuntos. La acción comienza el primer lunes de mayo cuando un grupo de niños encuentra el cadáver putrefacto de La Bruja. A partir de este incidente, los siguientes episodios emplean estrategias narrativas tales como el testimonio, el rumor, la analepsis, la prolepsis y las digresiones para dar los antecedentes de La Bruja y la investigación sobre su asesinato en el que Luismi y Brando están involucrados. Aparece el testimonio de Yesenia, prima de Luismi, quien constata su odio hacia este y el rencor hacia su abuela muerta. Posteriormente, la focalización se centra en Munra, padrastro de Luismi y en la historia de Norma, la menor de edad involucrada con Luismi y cuya aparición en la vida de este, marcará profundamente el rumbo que toma la trama de la novela. Finalmente, los dos últimos episodios hacen uso de una narración omnisciente. El VII presenta la voz popular del rumor, centrándose en lo que pasó después del asesinato de La Bruja: el encuentro macabro del cadáver de su madre vuelta huesos y polvo en la cama de la habitación que había permanecido tapiada por años; el destino siniestro del comandante a cargo de la investigación y la plegaria de las mujeres del pueblo, quienes claman por respeto al dolor de las que habitaron la casa legendaria: La Bruja y su madre. El último episodio también emplea una voz omnisciente: se habla del Abuelo quien,

en su función como sepulturero en una fosa común, va contando uno a uno los cadáveres que van llegando, los retazos de personas, los mutilados, los cuerpos descuartizados, abandonados a su suerte y a la podredumbre, cuerpos del crimen, cuerpos del olvido. En este episodio ya no se hace referencia a los personajes de la novela. En él se vislumbra que la temporada de lluvias está por llegar y con ella termina la canícula a la que, en episodios anteriores, los personajes se refieren como causante de la ola de violencia en la región.

### **Relaciones humanas fragmentadas**

Fernanda Melchor delinea, en sus dos novelas, personajes —tanto masculinos como femeninos— que participan de igual manera en la opresión, la crueldad, la discriminación, el abuso del poder y el fracaso existencial. Hay fragmentación de identidad y fragmentación relacional o, todo lo contrario, relaciones compulsivas y codependientes. Ambas novelas rompen con ideas tradicionalmente arraigadas y con mitos sobre lo femenino y lo masculino. Un ejemplo de ello es el tratamiento que dan a la maternidad. En *Temporada de huracanes* se afirma que:

eso de tener hijos está de la verga... a la mera hora es una la que tiene que partirse la madre para sacárselos de adentro, y partirse la madre para cuidarlos, y partirse la madre para mantenerlos, mientras el cabrón de tu marido se va de pedo y se aparece cuando se le hincha la gana. (145)

Mientras que en *Falsa fiebre* las figuras estereotípicas de las mujeres protectoras son desmanteladas para presentar madres alcohólicas, violentas, crueles, desapegadas de sus hijos; madres que se ensañan con ellos y les generan culpas y sentimientos ambivalentes:

[Andrik] se inclinó para besarle la base de la nuca. Ella lanzó un chillido de furia y dejó caer sus puños cerrados sobre el chico. Buscaba su cara, sus mejillas, su vientre, las partes menos duras de ese cuerpo que era todo ángulos, carne de niño

sobre huesos que comenzaban a engrosarse. Andrik sólo atinó a cubrirse el rostro, protegerse los ojos de aquellas uñas que dejaban surcos escarlata a lo largo de sus brazos. Todo terminaría pronto, si permanecía quieto, si no ofrecía resistencia. (132)

El resultado es un amplio catálogo de relaciones interpersonales destructivas como la de Yesenia y su abuela en *Temporada de huracanes*:

Y supo también, mientras se hundía en los ojos cada vez más rabiosos de la vieja, que su abuela la odiaba con toda su alma y que en aquel mismo momento la estaba maldiciendo, y Yesenia, con un hilito de voz, quiso pedirle perdón y explicarle que todo había sido por su propio bien pero fue demasiado tarde: una vez más, la abuela le había dado a Yesenia en donde más le dolía, y por eso se murió en aquel momento, temblando de odio entre los brazos de su nieta la más grande. (59)

Esta ambivalencia limítrofe aparece también en *Falsa fiebre* en Zahir, cuya misión es rescatar a Andrik, huir con él y hacer una vida juntos:

[Zahir] le rodeó el cuello con un candado hasta que se quedó quieto y luego rompió a llorar de impotencia. No quería lastimar a su hermano pero no podía dejarlo ahí: la marea subía. Le llenó el rostro de besos, mientras lo acunaba, sentados en la arena. . . . Había estado tan cerca de perderlo, en el bosque. No volvería a pasar. No lo soltaría nunca. Aunque [Andrik] pareciera no reconocerlo, aunque luchara por librarse de sus brazos, aunque no dejara de chillar como una bestia acorralada. (190)

Se trata de personajes que, de acuerdo con el teórico Gérard Imbert, son *border* y a los que define como:

sujetos en ruptura con el sistema, a la deriva . . . se sitúan en los bordes y pueden caer en conductas al margen de la norma y en conductas de riesgo. Se caracterizan por tener relacio-

nes interpersonales caóticas y un comportamiento fácilmente descontrolado. Viven en estados de ánimo inestables, en un continuo vértigo emocional [pues] han perdido la noción de los límites. (266)

Aunado al carácter *border* y a las ambivalencias emocionales al interior de todos los personajes de Fernanda Melchor, la escritora narra mundos de adolescentes y adultos que viven entre las drogas y el alcohol; en los que el sexo es un acto violento y la rabia contenida se desborda en fantasías de destrucción y crimen. Personajes que buscan huir de su propia vida y que, sin embargo, permanecen estáticos y encolerizados en ella. No existe un atisbo de heroicidad en ellos. Los personajes aquí se duelen ante su dolor; se revuelcan en él y lo maldicen. Pero lo habitan, lo abrazan y, por momentos, embrutecidos por el alcohol, la piedra, el “chemo” o la mota, logran ahuyentarlo; mas el miedo siempre aparece y les orilla a actuar en los límites de lo moral y lo socialmente aceptado.

Una constante es que los personajes viven en la añoranza de un momento en el que fueron plenos, quizás un momento en la infancia o en la temprana adolescencia, y al que se aferran o del que se sostienen mientras lamentan su presente lastimero. En estas novelas no hay lugar para imaginar un mundo mejor o un futuro promisorio; la fantasía y los sueños se estrellan constante y violentamente contra su apabullante realidad. Un ejemplo de esto se encuentra en *Falsa fiebre*. El día de su cumpleaños trece, Andrik parte a la feria de Carrizales con Esteban, hombre mucho mayor que él y por quien se ilusiona románticamente. En la descripción de la feria hay un juego sensorial contrastante de colores, texturas y olores que van del ensueño a la decepción para el chico. Comienza con Andrik comiendo un algodón de azúcar: “Las hebras de azúcar se deshicieron en contacto con la humedad de su boca . . . Lamió una parte del algodón hasta derretirla en grumos de miel azul oscura; la fue chupando mientras caminaba: sabía dulce pero era algo decepcionante” (138). Posteriormente, se describe una pelea de gallos:

El aire ahí dentro olía a plumas ensangrentadas, gallinaza, al sudor agrio de los campesinos ya ebrios. . . . Andrik se de-

cepcionó de la fealdad de los gallos; les habían cortado las crestas, las golillas, las plumas del lomo y de la cola. Con las piernas y los pescuezos desnudos parecían zopilotes de rastro. (140)

Sin embargo, como interludio, aparece un breve instante de ensueño para el niño cuando Esteban le explica al oído el significado de la palabra *jumper*: “Su aliento olía a fruta dulce. Sus caras estaban tan cerca que hubiera bastado que Andrik frunciera los labios para plantarle un beso en la mejilla (140); pero, el ensueño se rompe de inmediato y la descripción del final de la pelea se torna violenta y cruda:

Andrik volvió la vista al ruedo pero no alcanzó a ver el final de la pelea, solo el chisguete de sangre que manaba del cuello reventado del gallo blanco y que manchaba sus plumas y la arena. . . . El amarrador se acercó al cuerpo aún trémulo del gallo giro, y tomándolo del pescuezo, lo arrojó fuera del ruedo, hacia el montículo de patas tiesas y picos quebrados que mosqueaba en un rincón junto a las gradas. (140)

No hay espacio para las ensoñaciones ni para la realización de los planes ilusorios de los personajes. El derrotismo y el desasosiego marcan el sino de aquellos quienes intentan escapar de él.

Hacia el final de la novela, y tras fracasar en su intento por huir con Andrik, Zahir se encuentra vacío deambulando de regreso a su casa. Para enfatizar las emociones contradictorias y la fragmentación del personaje, la voz narrativa dice:

Ya no sentía el cuerpo, ni el suelo bajo sus pies, ni el calor húmedo que lo rodeaba. No sentía nada. Cada segundo era una eternidad dilatada; cada paso, idéntico al anterior y al siguiente. Apenas se dio cuenta de que trepaba el puente, que regresaba a la ciudad. . . . Cruzó las calles ardientes sin mirar el tráfico, sin que le importara que los autos y los autobuses tuvieran que volar para esquivarlo. Las aceras estaban llenas de gente pero Zahir no miraba a nadie. . . . Ni siquiera

percibía las voces a su alrededor, ni los pregones de los vendedores ni la risa de los vagos al burlarse de él, creyéndolo drogado. (197-98)

Se trata de un andar a la deriva fruto de una obsesión enfermiza por llenar el vacío con el supuesto hermano al que, desde pequeño, sometió a su poder y voluntad erótico-sexual. El fracaso es ineludible y este se corporaliza con el andar pesado, la obnubilación de la mente de Zahir y el trazado de un recorrido que lo llevará a su encuentro final con el origen de toda su rabia contenida: la tía Idalia postrada en la cama, símbolo de la crueldad, la humillación y el odio hacia sí mismo.

La fragmentación relacional y la imposibilidad de realizar un devenir fructuoso también son constantes en *Temporada de huracanes*. Ninguno de los personajes logra realizar un proyecto de vida dirigido a la consecución de la felicidad y sus momentos de plenitud son interrumpidos por la avalancha inexorable de sucesos trágicos que comprometen sus voluntades. Una muestra de este constante ir y venir entre la ilusión y la desilusión se halla en Norma, la menor de edad embarazada quien, tras huir de su familia en busca del suicidio, termina encontrándose con Luisimi, con quien intenta establecer una relación sentimental. Norma narra y recuerda en el hospital, amarrada a una cama, enjuiciada por las miradas de las enfermeras y su crueldad, que le recuerda a la crueldad de su madre. Norma rememora a Pepe, su padrastro: ella, una niña de doce años y él, un hombre de veintinueve, que comenzó a seducirla y ella a aceptarlo hasta que empezó a sentirse culpable por el placer experimentado precozmente. En esta relación incestuosa abunda la ambivalencia como signo: “y la besaba en la boca con un hambre salvaje que Norma encontraba a la vez deliciosa y repugnante” (133). Asimismo, la niña comprende que, en las caricias de su padrastro, su soledad es mitigada:

la forma en que sus dedos se deslizaban por la piel de Norma y delineaban los contornos de su cuerpo, caricias que nadie le había hecho nunca, ni siquiera su madre, ni siquiera en

los buenos tiempos, cuando solo eran ellas dos y nadie más, y Norma no tenía que competir por ella, por su atención y cariño. (123)

Norma y el vacío, el desasosiego, la búsqueda de un cariño. Para Norma, cada nuevo hermano era una nueva carga que le tocaba llevar a cuestas. Con su padrastro establece una relación incestuosa que desde su origen conlleva el deseo paradójico de muerte y placer en la joven embargada por el odio a sí misma:

Norma quisiera escapar corriendo de aquel sitio, romper sus vendajes y huir como fuera del sanatorio, huir de su propio cuerpo adolorido, de esa masa de carne abotargada y henchida de sangre, de pavor y de orina que la mantenía anclada a la maldita cama... escapar de aquel lugar donde todos la miraban con odio, donde todos parecían saber lo que había hecho; estrangularse las manos, degollarse a sí misma en un grito elemental que, al igual que la orina, ya no pudo contener por más tiempo: mamá, mamita, gritó a coro con los recién nacidos. Quiero irme a casa, mamita, perdóname todo lo que te hice. (151)

El odio y la autocensura, la culpa y el arrepentimiento son claves constantes en *Temporada de huracanes*. Encuentran una de sus máximas expresiones en Brando, personaje fragmentado sumido en el rencor virulento hacia su propia existencia. Su sueño es huir de ese pueblo lleno de homosexuales a los que, según él, tendrían que quemar. Los recuerdos de infancia lo invaden: los zapatos de pobre que la madre le compraba en las tiendas donde también se surtía de muñecos de peluche que adornaban la sala, mismos que él rociaba de petróleo y quemaba mientras su madre pasaba todas las tardes en la iglesia: “Le daba coraje que su madre fuera tan pendeja, tan crédula; que por su culpa tuvieran que comer frijoles a diario, porque buena parte de lo que el padre de Brando les mandaba, que no era mucho, ella lo donaba al seminario” (160). Brando se siente perseguido por el pecado y la vergüenza de tocarse inculcados por su madre, quien

creía que su hijo estaba poseído. Brando recuerda las burlas que sufría desde pequeño porque a los doce años no había tenido sexo, según sus amigos, debido a la maldición de haber sido bautizado con un “nombre de mayate”. Sin embargo, en esta lucha por cumplir un proyecto autónomo de existencia y de sobrellevar las burlas y las acusaciones de su madre, Brando recurre en repetidas ocasiones al intento de reconocerse en el espejo: “miraba largamente su reflejo sin encontrar la menor presencia de lo satánico, lo demoníaco, solo su cara ojerosa y mofletuda, la mirada torva de siempre, la imagen banal de lo cotidiano” (166). En sus ataques de rabia se volvía a mirar al espejo para encontrarlo terriblemente oscuro:

una oscuridad en la que ni siquiera existía el consuelo del resplandor de las llamas incandescentes del infierno; una oscuridad desolada y muerta, un vacío del que nada ni nadie podría rescatarlo nunca: ni las bocas ávidas de los maricones que lo abordaban en los antros de la carretera, ni las escapadas nocturnas en pos de las orgías de los perros, ni siquiera el recuerdo de lo que él y Luismi habían hecho, ni siquiera eso. (193)

Tras asesinar a La Bruja, regresar a su casa y huir de ella después de encontrarse con el diablo transmutado en gato negro, Brando insiste en mirarse al espejo: “no había dos aros de luz demoníaca sino sus mismos ojos de siempre, hundidos y enrojecidos, ojerosos y desesperados, pero totalmente normales” (207). La mirada, por lo tanto, se vuelve el vehículo para reconocerse/desconocerse. Pero también su relación con Luismi es una relación de espejo: ambos jóvenes eran amigos y ambos decidieron asesinar a La Bruja. Finalmente, Brando sabe que no existe algo demoníaco en él, sino solo un vacío que todo lo abarca y una frustración por reprimir sus impulsos sexuales, los cuales lo arrojan a las fronteras de lo aceptable y de lo abyecto. Esto puede constatarse en la última escena en la que Brando aún está en libertad. Él se encuentra con un niño de labios rosados quien jugaba “maquinitas” y al que Brando pensaba convencer de llevárselo a las vías, someterlo y comprobar si sus pezones rosados derramaban jarabe de frambuesa y no sangre si se

atrevía a mordérselos. Mas su deseo pederasta no logra cumplirse ya que, en ese momento, Brando es detenido por la policía.

### Los efectos estéticos de lo neofantástico

A diferencia de los autores mexicanos nacidos en la década de los sesenta y los setenta quienes, en buena medida, intentaron deslindarse de la herencia de lo real maravilloso, el realismo mágico y la sombra del *Boom*, Melchor recupera lo que Jaime Alazraki —estudioso de los relatos de Kafka, Borges y Cortázar— denomina “neofantástico”:

lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es . . . una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podría atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad. (29)

Alazraki distingue la intención del relato neofantástico en contraposición a la intención del relato fantástico, que se decanta por provocar un miedo inexplicable al lector quien, por momentos, pone en duda la lógica de los acontecimientos. Esta postura no se adopta frente a lo neofantástico ya que en esta tendencia lo sobrenatural se introduce naturalmente en la narración sin que esto provoque extrañeza o duda. Lo insólito resulta una metáfora de una segunda realidad que, aunque parezca fantástica, deriva de la realidad efectiva que habitan los personajes y lo sobrenatural es, simplemente, expresión de la cotidianidad. En el plano de la segunda realidad —la insólita— se alcanza a vislumbrar la primera realidad: la ordinaria, y ambas realidades se suman para crear una tercera realidad en la que los personajes no cuestionan a ninguna de las dos: la ambigua, ambivalente, fronteriza e híbrida.

Por su parte, F. Javier Ordiz, menciona que en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX hay una presencia constante de lo insólito que implica mucho más al lector y que lo vuelve partícipe y cómplice de lo que él llama “efecto fantástico”, que “depende sobre todo del choque, el contraste o la tensión entre una realidad constatable, objetiva e incluso *científica*, y el universo de *lo insólito*, de lo *no posible*” (124). Esta oposición entre lo posible y lo imposible es una constante en las dos novelas de Melchor quien, desde las primeras páginas, acude a referentes del imaginario y el folclor mágico-fantástico que sirven para justificar acciones de los personajes y para explicar las consecuencias de sus actos abyectos y moralmente condenables. Otra constante en lo neofantástico es el empleo de ambientaciones, atmósferas y elementos naturales que abonan al efecto fantástico y a la aceptación de lo sobrenatural como otra cara de la realidad.

En *Temporada de huracanes* vemos este regreso a los seres del imaginario fantástico, específicamente a la figura de la bruja, quien no solo es imaginario sino personaje foco en la novela y cuya identidad se revela en una vuelta de tuerca inesperada. Los rumores sobre sus poderes, los mitos alrededor de su origen diabólico y los temores que acechan a la población arropan un temor mayor que se va revelando conforme avanza la historia y se va descubriendo el horror bajo la sentencia “el hombre es un lobo para el hombre”. Aquí lo sobrenatural no rompe con la lógica y con el orden de la rutina. Se percibe como un lenguaje a descifrar para comprender que una amenaza puede leerse semióticamente en índices de la naturaleza ya sea como animales, ya sea como fenómenos meteorológicos. Las creencias ominosas aparecen cuando los personajes se encuentran en medio de un estado de angustia, de paranoia, de terror. Así, encontramos que Norma recuerda a “...un chaneque de rostro arrugado y ralos cabellos que les lanzaría un conjuro para enloquecerlas, o para hacerlas caminar en círculos por aquella vereda oscura por toda la eternidad, entre el desquiciante zumbir de las chicharras y los alaridos que periódicamente lanzaban los tapacaminos de ojos colorados” (Melchor 149); o bien, ante la aparición de un gato negro en casa de La Bruja:

Brando supo entonces que aquel animal rabioso, aquella bestia que bufaba en la oscuridad era el diablo, el diablo encarnado, el diablo que lo venía siguiendo desde hacía tantos años, el diablo que por fin venía para llevárselo al infierno, y supo también que si no corría, que si no escapaba en aquel instante de la casa se quedaría atrapado con la horrible bestia en aquella oscuridad para siempre... (206)

La novela es rica en historias del imaginario fantástico que, de tanto repetirlas, se vuelven parte de la identidad de una colectividad: “Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil. Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, ella alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa...” (215). Es evidente una naturalización del hecho sobrenatural a través del uso del rumor como estrategia narrativa. En una comunidad de hablantes se forjan las verdades a través de la aceptación de estas, de su verbalización y de su enunciación como sentencias incontestables. Las mujeres de La Matosa salen por las tardes a compartir e intercambiar las historias sobrenaturales que les otorgan identidad colectiva y que forman parte del imaginario de leyendas e historias con las que se reafirma un sentimiento de pertenencia. Así, el momento del día para recuperar lo insólito e inexplicable es el atardecer:

la hora en que las mujeres se sientan a contar historias mientras vigilan con más atención el cielo, en busca de aquel extraño animal blanco que se posa sobre los árboles más altos y lo contempla todo con cara de querer advertirles algo. Que no entren a la casa de la Bruja seguramente... Que les cuenten cómo algunos han salido espantados de ahí, mareados por la peste que todavía se respira adentro, aterrorizados por la visión de una sombra que se despega de las paredes y que comienza a perseguirlos. Que respeten el silencio muerto de aquella casa, el dolor de las desgraciadas que ahí vivieron. Eso es lo que dicen las mujeres del pueblo: que no hay tesoro ahí dentro, que no hay oro ni plata ni diamantes ni nada más que un dolor punzante que se niega a disolverse. (218)

En el ejemplo anterior, no solo encontramos la recurrencia a lo sobrenatural, sino que este elemento es el que deriva en el aspecto emotivo del texto: más allá de la aceptación de las sombras, la transmutación de los espíritus en animales fantasmáticos, las mujeres de La Matosa aseguran que lo único que queda en la casa de las tragedias es un dolor que no se olvida. Dolor que puede ser recordado gracias a las mismas historias legendarias sobre La Bruja y su aciago fin. Así, pues, el acto de narrar desde lo insólito y sobrenatural sirve como refuerzo del acto empático de solidarizarse con la desgracia ajena.

La aceptación de lo insólito como parte de la vida corriente de los habitantes de La Matosa ayuda a dar una explicación a los sucesos de su vida cotidiana. Hay una constante necesidad de adjudicarle a los eventos desgraciados un poder sobrenatural que no solo afecta a los directamente involucrados, sino que tiene una resonancia colectiva:

Esa fue también la época en que la gente empezó a ver al animal volador que por las noches perseguía a los hombres que regresaban a casa por los caminos de tierra entre los pueblos, las garras abiertas para herirlos, o tal vez para llevárselos volando hasta el infierno, los ojos del animal iluminados por un fuego espantoso. (17)

Y en este mundo en el que lo insólito y lo habitual conviven, los elementos de la naturaleza son mencionados como signos y señales del devenir de los mortales:

Porque de repente el cielo se puso negro, se llenó de nubes que un viento súbito arrimó contra los cerros, azotando las matas del cañaveral contra el suelo... y [Munra] vio clarito cómo de las nubes oscuras surgía de pronto un rayo mudo que caía sobre un árbol que se achicharró en absoluto silencio, un silencio tan espeso que por un momento hasta pensó que se había quedado sordo porque lo único que alcanzaba a oír era una especie de zumbido seco que rebotaba dentro de su cabeza. (61)

Se trata de señales que anuncian la desgracia por venir y que sirven como imágenes del *pathos* de los personajes. Como se ha señalado anteriormente, las relaciones de los humanos en estas novelas están cargadas de vacío y rupturas. Si a esto se agrega la carga sobrenatural y la resignificación de los fenómenos naturales, entonces se verá que el actuar de los mortales está inexorablemente imbricado con los designios de fuerzas ajenas a su voluntad. A pesar de ser ellos quienes cometen los actos moralmente censurables, hay una tendencia a relacionar su actuar con la canícula, las aves, los rayos y las tormentas. La Matosa es una sociedad animista en la que no hay necesidad de buscar explicaciones racionales a los signos indiciarios que la naturaleza presenta y de los que tampoco es posible escapar.

El clima cobra relevancia en *Temporada de huracanes* puesto que la canícula se torna violenta y aplastante; se proyecta una naturaleza tan agreste como la naturaleza humana: amenazante, despiadada e indiferente, pero siempre acechando y mandando sus señales a los que sean capaces de entenderlas. Hay una relación indisoluble entre la violencia del clima y la violencia en el reino de los mortales, como si esta última estuviera en función de designios ajenos a la voluntad y a la decisión humana:

Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas. (217)

En una especie de sincretismo ideológico, los habitantes de La Matosa creen en la brujería, los amarres, los trabajos de magia negra, los hechizos que dejan enrarecido el aire; pero también creen en Dios, en Jehová y en san Judas. Así, se cuenta que las misas que oficiaba el padre Casto estaban dedicadas a:

los endemoniados de la parroquia, a todas esas gentes que por andar creyendo en la brujería quedaban en poder de las fuerzas oscuras, de las legiones de demonios y espantos sueltos por el mundo, espíritus malignos que nomás andaban a las vivas viendo quién les daba entrada con pensamientos impíos, con rituales de hechicería y creencias supersticiosas que por desgracia abundaban en aquella tierra debido a las raíces africanas de sus habitantes, a las costumbres idólatras de los indios, a la pobreza, la miseria y la ignorancia. (160)

Es interesante observar que, en el ejemplo anterior, se hace referencia a un cúmulo de razones histórico-sociales por las cuales los habitantes creen en las fuerzas sobrenaturales y que, en cierta forma, justifica la aceptación de una realidad que traspasa la frontera de lo racional y lo científicamente comprobable. Todo esto contribuye al carácter neofantástico de la novela, a través del cual se desenmascara la segunda realidad a la que alude Alazraki: la realidad en la que la metáfora desvela una significación social que trasciende el mero guiño fantástico y que vuelve porosas —si no es que inexistentes— a las fronteras entre el pensamiento cientificista-racionalista, el pensamiento mágico-animista y el pensamiento cristiano-pagano.

En *Falsa fiebre* el efecto neofantástico se da a partir de la preponderancia por relacionar lo sobrenatural con los elementos de la naturaleza. Un *leitmotiv* es la aparición constante de los zanates quienes son mencionados en once ocasiones<sup>3</sup> a lo largo de la novela y cuya significación general se concentra en su papel como testigos mudos del drama humano: “Una sombra negra se asomó por la ventana. Los dos chicos respingaron. Un zanate macho —un ejemplar soberbio, pensó Vinicio, pasado el susto— se había posado en el alféizar y los escrutaba, con la cabeza vuelta de lado” (85). La negrura de esta ave se relaciona también con la negrura del mar, del bosque, de la carretera y de la playa. Hay una oscuridad constante y una in-

<sup>3</sup> En la edición de Almadía (2013) estas referencias aparecen en las páginas 26, 66, 81, 85, 91, 102, 118, 152, 156, 167 y 188.

clinación por los ambientes sombríos de la penumbra: “Desde ahí arriba, la ciudad era una maraña de luces que los goterones sobre el vidrio y los ojos de Andrik refractaban en nebulosas coloridas. El mar cercano, en cambio, se confundía con la noche: pura negrura sin horizonte” (16). Y, unas páginas después:

El alumbrado era escaso; los arbotantes que sobrevivían a la temporada de tormentas emitían una luz mortecina que los pinos tristes —torcidos hacia el camino, deformados por el viento— ahogaban con sus ramas plumosas, cargadas de agujas secas. . . . Las olas reventaban con escándalo a diez metros de la ventanilla del chico. El mar bullía, negro verdoso, coronado de espuma amarillenta. El cielo era oscuro también, pero su negrura tenía un tinte plumizo. Ya no llovía: los cúmulos de tormenta se alejaban de la costa. Cargados de relámpagos, fosforecían en su apresurado camino hacia las montañas. (18-19)

Los ambientes descritos ahondan en la pesadumbre de los propios personajes. De manera similar, al interior de ellos se agita un mar oscuro de contradicciones, desesperación, odios y deseos de venganza y huida. La construcción de las atmósferas a partir de prosopopeyas y símiles contribuye a la caracterización de escenarios sensoriales teniendo como mayor soporte la descripción de estímulos visuales, auditivos y olfativos y, a la vez, se percibe el animismo atribuido a los elementos naturales como fuerzas influyentes en las emociones de los personajes:

No podía distinguir el mar del cielo: ambos eran completamente negros, como si la playa fuera una plataforma que flotara en medio de la nada. El sonido de las olas le pareció el efecto del vacío, como el rumor que se escucha al ponerse un caracol muerto en la oreja. . . . Era como si estuviera sentado en la orilla de un abismo, como si aquella nada siniestra y caníbal de la que le hablaban en ese libro que había leído de pequeño, *La historia interminable*, hubiera ya devorado hasta la

última mota de polvo del universo y no quedara nadie más en el mundo –nadie más que él– para contemplarla. Sintió vértigo y miró hacia arriba. La luna le sonrió desde las alturas, convertida en un cuerno de plata. Las estrellas lo miraban, indiferentes. (181)

De la misma forma como sucede en *Temporada de huracanes*, en *Falsa fiebre* la presencia de la naturaleza refuerza su carácter dominante y, al mismo tiempo, inmovible ante el desasosiego y desamparo de los personajes. En un sentido neofantástico, la segunda realidad de la que habla Alazraki, y que se refiere a la metaforización de lo sobrenatural, aquí es presentada como una línea narrativa en paralelo. Es decir, por un lado, hay una línea sobre los personajes y sus peripecias y, por el otro, hay una línea sobre la naturaleza y su papel contemplativo que parece más el de un espectador indiferente que el de un espectador involucrado con lo que observa. Además de esta preponderancia por la afectación emocional arraigada en la influencia de la naturaleza, la novela también introduce algunas creencias sobrenaturales; especialmente en Susana, la madre de Vinicio, quien vive obsesionada con la visita fantasmagórica de su marido muerto y con aquellas creencias con las que educó a su hijo:

chaneques que entraban en la casa para robarse a los niños y sustituirlos por pequeños monstruos que la madre amamantaba entre terribles dolores; muchachas perdidas que entablan comercio carnal con el demonio, con Satanás en persona, un catrín de capa y moño que escondía sus patas de cabra bajo pantalones de seda; borrachos que, al regresar a casa en la madrugada, se topaban con la Niña de Blanco o con los nahuales: gorriones gigantes que hablaban, marranas que caminaban en dos patas y echaban lumbre por los ojos, pavas que trepaban los techos y lanzaban una tripa a través de la cual succionaban la sangre de los durmientes. (107)

Al igual que en *Temporada de huracanes*, aquí se recuperan las supersticiones propias del folclor y las creencias populares que, si bien,

tienen un menor efecto en los personajes de esta novela, sí cumplen con su función neofantástica al robustecer el entorno con una realidad en la que lo insólito y lo improbable tienen cabida en las ideologías de los personajes. Por último, en *Falsa fiebre*, hay una mayor tendencia a hibridar lo sobrenatural con lo natural. Por ello, el efecto ambivalente y ambiguo conlleva un traspasar la frontera de aquello que, de entrada, parece no tener una explicación, pero que termina siendo aclarado por los detalles naturalistas de la escena:

El suelo ahí abajo era mullido e inestable. Las ramas bajas de los pinos le azotaban el rostro y le pinchaban las manos extendidas. Había cosas ahí, en la oscuridad; presencias aleatorias que se posaban sobre sus mejillas y le acariciaban el cráneo sudoroso con pequeñas patas fantasmales. Se llevó las manos a la cabeza y tocó una de ellas: era grande como un murciélago, pero frágil y mucho más liviana. Se la arrancó a gritos; las alas de la mariposa se deshicieron como papel viejo entre sus dedos. Otra más se posó sobre su boca, atraída por el olor de su saliva. Zahir, frenético, se golpeó el rostro a manotazos. Rodó por el suelo para sacárselas de encima. El polvillo que desprendían sus cuerpos le quemaba los ojos y le impedía abrirlos. (196)

### **La estética de lo abyecto**

A diferencia de las escritoras que preceden su generación, entre los temas de Melchor no se encuentran la reivindicación de las libertades del cuerpo femenino, la exploración sexual como derecho inalienable ni tampoco el empoderamiento resignificado de las mujeres como ciudadanas autónomas. Lo que sí se halla en su narrativa es una fuerza argumental y una potencia estilística que dan como resultado obras cargadas de una emotividad ambivalente, en la que categorías opuestas y situaciones desestabilizadoras confluyen, y en las que no hay una inclinación por ningún género en particular, sino que todas las construcciones de género son identidades humanas

contradictorias y abyectas. El 14 de mayo de 2020, en una charla organizada por el Tecnológico de Monterrey, Fernanda Melchor alude a una entrevista de 2012 en la que se le preguntó si se consideraba feminista y recuerda que:

un montón de morras, como por ejemplo yo o Tania Tagle, dijimos que no porque en ese entonces . . . era un vocablo que te hacía dudar, ¿no? como que las personas que conocíamos que eran feministas nos parecían . . . como sospechosas, ¿no? como histéricas; era algo que no me latía. . . . la cosa era que no necesariamente a mí me gustaba asumirme como feminista. Era algo que no había reflexionado lo suficiente y, sin embargo, yo creo que del 2012 para acá fue un asunto que inevitablemente tuve que empezar a tratar . . . Pero fue algo que empezó a colarse en mi trabajo.

Más adelante, en esta charla, hace un recuento sobre su primera novela *Falsa liebre*, cuya trama se centra en las peripecias de cuatro varones. Al respecto, la autora comenta:

Yo me dije: “oye tal vez también es feminista poder escribir de lo que se me dé la gana sin tener que escribir sobre mujeres” . . . Y posteriormente, con *Temporada de huracanes*, . . . sí sentía que tenía yo esta deuda con personajes femeninos profundos que no fueran nada más personajes secundarios; que no fueran nada más la mamá de o la novia de, sino que fueran realmente personajes femeninos que, incluso, fueran centrales en la trama y en *Temporada* eso fue lo que intenté hacer. . . . Si analizan *Temporada de huracanes*, en realidad, todo se lleva a cabo por las decisiones que Norma toma: ese es el centro de la novela en realidad.

Más allá de colocar a un personaje femenino como detonante de la acción en su segunda novela, la autora hace en sus dos textos un ejercicio de deconstrucción de las categorías de género.

Consciente o inconscientemente, Melchor crea personajes y situaciones que trascienden la polarización binaria en la construcción

del género y ofrece un catálogo de identidades sexuales abyectas que incluyen los binomios hombre/mujer y el conjunto heterosexual/bisexual/homosexual. Para sustentar estas ideas, es preciso retomar lo que Judith Butler menciona respecto a los cuerpos abyectos en *Cuerpos que importan*:

Hay un vínculo entre la homosexualidad y la abyección, . . . hay una posible identificación con una homosexualidad abyecta en el corazón mismo de la identificación heterosexual. Esta economía de repudio sugiere que la heterosexualidad y la homosexualidad son fenómenos mutuamente excluyentes, que sólo se pueden hacer coincidir permitiendo que sean uno culturalmente viable y el otro un asunto pasajero e imaginario. La abyección de la homosexualidad sólo puede darse mediante una identificación . . . de la que hay que renegar; una identificación que uno teme hacer sólo porque ya la ha hecho, una identificación que instituye esa abyección y la sostiene. (169)

El repudio a saberse homosexual o a identificarse con algún rasgo que pueda relacionar al sujeto heterosexual con la performatividad abyecta de la homosexualidad son rasgos de esta resignificación del sexo/género que Butler presenta en su obra. Para ejemplificar lo anterior, se presentará un análisis<sup>4</sup> sucinto de Brando, personaje fundamental en *Temporada de huracanes* y quien mejor ilustra la abyección homosexual:

porque una cosa era dejarse querer por los putos, dejarse invitar unos tragos y una chela y ganarse un quinientón por

<sup>4</sup> En este apartado referente al concepto abyección en la teoría de Judith Butler —en relación con el binomio heterosexualidad/homosexualidad— nos centraremos únicamente en *Temporada de huracanes*, ya que la abyección en *Falsa liebre* está presente, pero se relaciona más con la materialidad de los fluidos corporales; la presencia de la violencia a través de la representación de la muerte, temas que se abordarán más adelante en este apartado.

soportar sus puterías, o incluso por cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra cosa era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi cuando se besuqueaba y se fajaba con la Bruja. Quién sabe por qué le daba tanta tirria a Brando ver eso; . . . tal vez porque en el fondo todo eso de besarse con los gansos le parecía algo asqueroso, un atentado innoble a su hombría, y cómo era posible que el Luismi se atreviera a besar a la loca esa frente a todos, si Brando siempre había pensado que Luismi era un bato bien derecho, bien machín y bien chido (181)

Brando es un hombre que se ubica en la frontera de su deseo y la aberración provocada por este. En él se proyecta lo que Butler apunta sobre la identificación discursiva que el imperativo heterosexual impone al individuo a través de la práctica de la heteronorma y el repudio a lo que se le oponga. En el ejemplo anterior, el narrador intradieгético presenta con claridad cómo, a los ojos de Brando, Luismi era un hombre “machín”, heterosexual y además “bien derecho”, un hombre íntegro. Aquí se asocia la heterosexualidad con la convicción impuesta de que un hombre “de verdad” también es un hombre moralmente confiable, alguien recto que no caería en el deseo abyecto de lo chueco, lo torcido, lo volteado y lo desviado.

Butler señala que, además de los discursos impuestos por la identidad heteronormada, el sujeto que rechaza lo abyecto debe crear a esos otros a los que hay que rechazar y de los que hay que huir. Se les da visibilidad, aunque se les niegue su condición de sujetos. Explica Butler que:

lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos; pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (20)

Para Brando, la máxima aberración es convertirse y vivir como aquello que él mismo detesta y, al mismo tiempo, desea: la mascu-

linidad ambivalente de Luismi, camarada y cómplice del asesinato que cometen. Brando habita un espacio emocional paradójico de deseo/repulsión hacia su amigo y este descontrol comienza a vislumbrarse en los celos que siente, primero hacia el ingeniero que enamoraba a Luismi y, posteriormente, hacia Norma:

y se jaló la verga con la palma mojada de baba, entre gruñidos culpables mientras se imaginaba cómo sería ensartarse a Luismi por detrás al mismo tiempo que lo chaqueteaba suavemente para que él también pudiera venirse junto con Brando, venirse en cuatro patas como el perro que era, como la perra flaca y mugrosa que era, una perra caliente que meneaba la cola con lujuria cada vez que veía llegar a su ingeniero, su puto ingeniero. (187)

La desazón que en Brando provoca la relación con Luismi adquiere matices abyectos y criminales que van aumentando conforme se acercan dos impulsos incontrolables: el deseo por poseer a su amigo y el deseo de matarlo en venganza por ser la encarnación de lo que más anhelaba:

en vez de haber huido como un puto cobarde lo que tendría que haber hecho era montarse sobre Luismi y aprovechar la indefensión de su sueño para estrangularlo con las manos, o mejor aún, con el cinto de sus pantalones . . . por miedo a reunirse con sus amigos y que estos, enterados con lujo de detalle de lo que había pasado entre él y Luismi, lo castraran frente al pueblo entero llamándolo choto, puto, maricón, ca-rajo. (189)

A lo largo del episodio enfocado en Brando observamos cómo el binomio deseo/odio va fermentándose en él hasta estallar en el acto más violento contra otro ser humano: el asesinato. Sin embargo, la víctima de Brando no es ese otro deseado, sino el otro más repudiado, el que se ubica en las antípodas de su identidad heteronormada y que, por consiguiente, se presenta como el cuerpo más abyecto en *Temporada de huracanes*: la Bruja. En este personaje se

sintetizan las categorías de la abyección social que menciona Judith Butler: lo no simbolizable, lo indecible y lo ilegible. La Bruja es un hombre que, desde pequeño, adquiere una identidad ilegible, una identidad impostada por su madre, La Bruja Mayor, y por el rumor y la mitificación del pueblo. A La Bruja se le percibe como ese ser sobrenatural del cual no se debe hablar —es indecible— para evitar ser víctima de un maleficio o del mal de ojo; pero es quien, al mismo tiempo, se convierte en oráculo y protección de mujeres desesperadas, prostitutas de la carretera y varones bisexuales quienes, a pesar de buscarla para obtener un beneficio económico, llegaron a convertirse en su círculo social. Se trata de los marginados, los que no pueden ser nombrados a la luz, pero de quienes se sabe todo en La Matosa. En la configuración de La Bruja se concentra la ambivalencia de quienes sienten por ella una fascinación y un rechazo al mismo tiempo. Es el sujeto-no-sujeto, el humano que traspasa su limitado poder para hacer el mal y hacer el bien; es la vestida eufórica que canta baladas y baila desenfrenada en orgiásticas ceremonias con los mayates del pueblo: los jóvenes activos que la adoptan como el símbolo innombrable e inhabitable de su propia abyección.

La Bruja es el personaje con cuyo cadáver inicia la acción en la novela. Para Kristeva, el cadáver representa la máxima abyección de un cuerpo otrora animado y en el que se proyecta el rechazo natural hacia la muerte:

los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía. (12)

Finalmente, en esta última representación de lo abyecto, se halla un binomio adicional que es propio del contexto mexicano. No solo se rechaza al homosexual, sino que, en México, se rechaza al pobre y a aquel cuyo color de piel es más moreno.

De acuerdo con la investigadora del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Susana Vargas Cervantes:

Las diferencias económicas materializadas en una sociedad socialmente estratificada a través de la clase y las tonalidades de la piel apuntan a un proceso de subjetivación en el que la relación de continuidad y coherencia entre el género, el sexo, el deseo, la orientación y la práctica sexual está profundamente intersectada por la clase y las tonalidades de piel. (171)

Vargas Cervantes enfatiza que en México no es lo mismo ser *gay* que ser maricón, puesto que la primera denominación alude a un hombre blanco homosexual cuya posición económica le ubica en un sector privilegiado y cuyo comportamiento reproduce la heteronormia; mientras que el maricón, el joto, el puto y la vestida son categorías a las que pertenece aquel mexicano homosexual, pobre, moreno y afeminado, que lo ubican de inmediato en la abyección sexual y social. Así, en *Temporada de huracanes* vemos una clara correlación en Brando entre el deseo de poseer a Luismi y, al mismo tiempo, el deseo materialista de tener una mejor condición económica; su obsesión por objetos de consumo —sus tenis *Adidas* blancos con rojo— es tan grande como su obsesión por el cuerpo deseado de Luismi, a quien no perdonaría haberlo visto “con aquella escuincla que según Luismi era su esposa, una mocosa con cara de india” (197).

La descripción física de los personajes es una constante en las dos novelas de Fernanda Melchor. Se habla de los cuerpos y los contrastes entre los bronceados torsos de efebos y los rancios cuerpos de los más viejos. Se presentan los cuerpos humillados, objeto del escarnio como el de Yesenia en *Temporada de huracanes*:

Yesenia se hartaba de gritarle [a Luismi] y perdía el control y agarraba a su primo de los pelos y le tundía el cuerpo flacucho a puñetazos . . . con ganas de que se muriera . . . y dejara de una vez de fastidiarla, de lastimarla, de llamarla siempre con ese apodo que la abuela le puso de chica y que Yesenia odiaba con toda su alma y que se le había pegado de tal forma que todo el pueblo la conocía ya como la Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos

patas. Lagarta, lagarta, canturreaba el chamaco baboso, tiene pelos en la cucaracha, ahí mero . . . frente a la gente chismosa que lo escuchaba todo y que se reía (43)

En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva define lo abyecto como: “eso que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles, que se emparenta con la transgresión y con la perversión” (27). Por su parte, Inés Ferrero Cándenas desarrolla la idea de lo abyecto en un estudio sobre el cuento “Orfandad” de la escritora mexicana Inés Arredondo. Dice Ferrero Cándenas:

En términos muy generales podría decirse que lo abyecto es un desafío o ataque, tanto para el sujeto individual como para la sociedad en la que habita. Es “aquello” que debemos expulsar de nosotros mismos o de nuestro entorno para que nuestros límites (corporales, sociales, psíquicos) no se vean transgredidos o desestabilizados. Puede comprender desde los deshechos corporales (excremento, comida, secreciones) hasta todos aquellos seres que la sociedad margina o excluye. Por otro lado, lo abyecto también se vincula de forma decisiva con la configuración de los lindes de la subjetividad e identidad. (149-50)

Una constante en las novelas de Melchor es la marginación de los personajes. Se trata de marginaciones sociales, pero también sexuales, emocionales, relacionales, afectivas, intelectuales, físicas, corporales, sensoriales y psíquicas. Sus personajes circulan por la periferia de los valores moralmente establecidos dentro de las normas de convivencia; traspasan la concepción de lo correcto y, algunos de ellos, se regodean en el crimen: homicidio, secuestro y robo. Asimismo, los personajes y las situaciones en las que se encuentran obligan a que el lector cuestione sus propios límites imaginativos al concretar el sentido de la narración. Esto conlleva una desestabilización e incomodidad derivadas de la concreción explícita de lo abyecto en las escenas de las dos novelas. Como complemento a

estas ideas, Silvana Mandolessi y Emmy Poppe mencionan que lo abyecto también abarca:

La emoción del asco, experimentada ante objetos considerados impuros tales como las excreciones del cuerpo, sangre, pus, sudor, excrementos, vómitos, flujo, menstrual o el cadáver [por lo que] resulta esencial, para catalogar una estética como abyecta, que el asco juegue un papel central, evocado en la presencia de figuras u objetos repugnantes, monstruosos, desagradables, ya sea por sus características sensoriales o por sus cualidades morales. (18)

Precisamente, en cuanto a las cualidades morales, Kristeva también señala que la categoría de lo abyecto abarca a los sujetos criminales que tienen la conciencia limpia, a los violadores cínicos cuya desfachatez cuestiona la frontera entre el bien y el mal, o bien, a los traidores y a los mentirosos, ya que lo abyecto recuerda la fragilidad del orden social encarnado en la supuesta fuerza de la ley y de la conducta asociada con la normalidad.

Respecto al asco, Arleen F.S. Salles menciona que:

Sea provocado por nociones abstractas acerca de la violación de derechos, sea producto de desencadenantes carnales específicos, el asco parece funcionar como un medio importante para internalizar prohibiciones morales. La mayoría de las sociedades humanas repudian algunos tipos de comportamiento que consideran potencialmente contaminantes. (30)

Así, el asco opera también como un mecanismo de defensa moral con el que se condenan actos que se desvían de lo moralmente aceptable y lo tradicionalmente convenido por las sociedades dentro de las normas de convivencia. En resumen, el asco se presenta frente a los actos socialmente abyectos. La violación, la zoofilia, la pedofilia, las orgías, el abuso de sustancias tóxicas, el exhibicionismo y el lenguaje cargado de connotaciones sexuales violentas son algunos ejemplos constitutivos de la diégesis de ambas novelas. Por consiguiente, pueden generar en los lectores el asco antes mencio-

nado y condicionarle a tomar una respuesta ante el impacto que los textos provocan en ellos. Sea una respuesta favorable o desfavorable, en ambos casos los lectores son compelidos a reaccionar a las dos novelas, ya que las huellas que dejan tanto la abyección como el asco son marcas que remiten a los aspectos tabú más reprimidos en nuestras sociedades.

Así, encontramos en la narrativa de Melchor abundantes ejemplos de lo abyecto tanto en un sentido corporalizado como en un sentido moral. A continuación, se presentan ejemplos que ilustran lo anterior. En *Temporada de huracanes* se describe el asesinato de La Bruja descarnada y crudamente:

Entiérraselo en el cuello, le dijo a Luismi . . . pero el pendejo maricón de Luismi le hizo un tajo bien pedorro y no alcanzó a cortarle ninguna vena importante, nomás hizo que la Bruja abriera los ojos bien grandes y que les pelara los dientes llenos de sangre, y Brando . . . guió la cuchilla hacia la garganta de la Bruja, una vez y luego otra, y una tercera vez más, por si las moscas, ora sí atravesando las capas de piel y de músculo, las paredes de las arterias y el cartílago de su laringe e incluso los huesos de las vértebras, que a la tercera cuchillada se partieron con un chasquido seco que hizo llorar al choto de Luismi como una criatura (204)

Como se ha mencionado anteriormente, Brando es uno de los personajes más fragmentados y en constante lucha contra su propia identidad abyecta. Aunado a su carácter contradictorio y encolerizado, hay en la narración de su sexualidad una marcada abyección que despierta en él una ambivalente y violenta respuesta:

lo que verdaderamente le hubiera gustado ver era cómo el perro se cogía a la vieja: cómo después de mamarle la verga, la vieja se daba la vuelta y el perro la montaba despiadadamente hasta llenarle el coño sonrosado de leche pegajosa, leche de perro caliente escurriendo por los muslos pálidos de la chica que gemía y se retorció tratando de despegarse de aquel perro asqueroso. (165)

Otros rasgos de esta respuesta abyecta al sexo los encontramos en su deseo zoofílico provocado por la imagen de los perros apareándose por las noches en los sitios oscuros, marginados; así como en su fascinación y, a la vez, espanto ante el sexo en grupo, o bien, en ser parte de la violación a una joven alcoholizada quien, inconsciente, lo orina cuando este la penetra, a lo que él reacciona golpeándola salvajemente: “Brando la hubiera seguido golpeando, hasta sumirle la cara y tumbarle los putos dientes y tal vez hasta matarla, por haberle ensuciado la verga . . . pero sobre todo por haberlo dejado en ridículo frente a la banda” (173).

Melchor juega con una estética de lo abyecto en la que pone de relieve las concepciones morales maniqueístas basadas en la idea de polos opuestos: animalidad-humanidad, femenino-masculino, heterosexual-homosexual, vida-muerte e inocencia-perversión. Sobre este último binomio, en el episodio VI se ofrece un ejemplo tanto abyecto como carnavalesco al describir la escena de una niña convertida en reina del carnaval. Aquí se halla una clara distinción entre lo permitido y lo moralmente prohibido que, aunque censurado, se narra explícitamente:

la reina, una niña apenas, envuelta en tules y brocados como una princesa de otro siglo; una nena de mirada perdida y sonrisa impostada que sacudía sus gráciles miembros al ritmo sincopado que tronaba desde la pared de bocinas a su espalda: *A ella le gusta la gasolina*, con una mano en la cintura y otra sujetando su corona, *dale más gasolina*, y aquella mirada vacía, casi espantada, *cómo le encanta la gasolina*, por las obscenidades que los ebrios a sus pies le gritaban con algo más parecido al hambre que a la lujuria, *dale más gasolina*, dispuestos tal vez a devorarla, a clavar sus dientes en aquella carne suave, pegada al hueso casi (170)

Por su parte, en *Falsa fiebre* hallamos la abyección estrechamente relacionada con los cuerpos, con sus olores, sus texturas y los estímulos sensoriales a los que son sometidos. Llama la atención que, en esta novela, sean los personajes masculinos quienes tienen una ma-

yor conciencia de su cuerpo al mirarse en el espejo y cuidar su imagen o, bien, al poseer cuerpos obesos y enfermos que les impiden encajar en un grupo determinado. Hay un claro interés en enfatizar las condiciones abyectas en las que Andrik, el personaje más joven de la novela, se desenvuelve y se enfrenta a la crueldad, la violencia y la agresividad de una realidad marginal. Los contrastes entre Andrik y los hombres con los que tiene sexo son una constante. Al referirse a los hombres con los que se prostituye se dice que estos:

pagaban por llenarle la oreja de saliva, por verlo masturbarse; otros se pasaban horas con la cara enterrada en su culo. Uno incluso se había negado a que Andrik se desnudara: lo metió al cuarto de baño del motel y le pidió que *aliviara su vientre* y luego se marchara, sin jalar la cadena. Cerró los ojos. . . . El aire húmedo del sauna olía a sarro, al sudor del Puerco ventrudo que jadeaba en su oído y que intentaba besarlo. Le apestaba el aliento. El chico oprimió sus labios pero el hombre, empeñado en alcanzar el interior de su boca, machucó su barbilla con los dedos para abrirla y meter una lengua esponjosa, olorosa a masilla y pasta de clavo. Bésame, susurraba, bésame rico. (30)

En otro cariz igualmente abyecto, Zahir se halla en los límites de una personalidad desdoblada que, por un lado, se muestra tierno y protector hacia su supuesto hermano y, por el otro, es física y emocionalmente violento y dañino. Zahir se caracteriza por haber sido un niño abusado y violentado por su tía Idalia. En su existencia solo conoce humillaciones y comentarios mordaces sobre su obesidad y aparente idiotismo. Su abyección es razonable, aunque irracional tal y como se muestra en el momento en que el chico golpea a su anciana tía:

La vieja terminó en el suelo y Zahir la tundió a patadas. Cada golpe aflojaba algo pútrido en su interior, algo fétido y deforme como tejido cicatrizado, que revelaba el recuerdo de una tortura: las veces que lo dejó sin comer, las veces que tuvo que dormir en la calle porque no había llegado a la hora

indicada; la vez en que le obligó a mamar de la teta de la perra de la vecina porque se atrevió a pedir leche en la merienda; la vez en que lo azotó con el cincho en los genitales por haber estado tocándose, o más pequeño, cuando al enjabonarlo durante el baño le frotaba con furia hasta excitarlo y luego le cruzaba el rostro a bofetones y lo llamaba enfermo. (201)

Como se ha dicho: la abyección irracional de los personajes tiene razones de ser. En este punto, es posible comenzar a delinear que la estética abyecta en la narrativa de Fernanda Melchor no es una estética de lo escandaloso y moralmente reprobable *per se*, sino que se trata de una estrategia necesaria para representar la complejidad humana desde el lado repulsivo, grotesco, amoral y fragmentado de nuestra condición. Sin embargo, ambas novelas dan un giro al abanico de abyecciones que van de lo pantagruélico a lo pornográfico, pues en ellas puede hallarse una potente crítica a la bestialidad humana que pone de manifiesto una constante exclusión del otro al que, de común acuerdo, se tacha de anormal, de indeseable y de repugnante.

Más allá de escandalizar por las descripciones gráficas y explícitas de lo abyecto, la narrativa de Melchor señala con aguda mirada los vicios de una sociedad podrida desde las entrañas, obsesionada con las distinciones de clase, el color de la piel, el origen étnico, la orientación sexual, las parafilias, los secretos, los rumores y las fracturadas identidades de género. Pero cabe advertir que no hay moralización ni prescripción ética en su narrativa, sino que, magistralmente, Melchor hace este señalamiento a partir de la estética de la abyección, el sarcasmo, la ironía, lo soez, la transcripción minuciosa de idiolectos populares, los albures, las canciones, los relatos orales, las creencias en lo sobrenatural y la brujería, así como la fuerte presencia de la naturaleza como una potencia emocional, patética y psicológica, tal y como se discutió en el apartado anterior.

Hacia el final de *Temporada de huracanes* la abyección se vuelve paradójicamente armónica gracias a que el último episodio es extremadamente conmovedor por ser extremadamente descarnado. En él se cuenta de un depósito fúnebre en el que el Abuelo recibe

cadáveres humanos para luego enterrarlos. El sepulturero piensa que la oscuridad de la tumba aterrará a los muertos que llegan al depósito por lo que resuelve que:

Había que calmarlos primero, hacerles ver que no había razón alguna para tener miedo, que el sufrimiento de la vida ya había concluido y que la oscuridad no tardaría en disiparse . . . Ya viene el agua, les contó el Abuelo a los muertos, mientras contemplaba con alivio las nubes gordas que tupían el cielo. Bendito sea, ya viene el agua, repitió, pero ustedes no teman. Un goterón solitario cayó sobre la mano que empuñaba la pala. El Abuelo se acercó el dorso a la boca para lamer la dulzura de la primera lluvia de la temporada. . . . Ustedes tranquilos... ustedes no teman ni desesperen, quédense ahí tranquilitos. El cielo se encendió con la lumbre de un rayo, y un estruendo sordo sacudió la tierra. El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa'siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero. (222)

En esta misma línea analítica de lo que se ha llamado la armonización de lo abyecto, es posible leer en *Falsa fiebre* un ejemplo que se nutre tanto de la extralimitación de las fronteras de lo permitido como de la sensibilidad y empatía hacia el sentimiento de orfandad humanamente descrito:

[Zahir] aprovechaba cada segundo de ausencia para arrinconar a Andrik, para suplicarle que se bajara las ropas. Nunca se negaba: era tan dulce que a veces tenía ganas de devorarlo. Su boca sabía a melaza, su cuerpo a mantequilla. Sus manos pequeñas lo tocaban con ternura, y eso nunca nadie jamás lo había hecho; nunca nadie había acariciado antes el cuerpo de Zahir, aquel cuerpo que a todo el mundo —incluso a sí mismo— le parecía monstruoso. Nadie nunca lo había despertado por las noches para buscar su calor, su lengua, sus besos. (200)

Lo que se puede concluir de estas dos novelas es que, a pesar de hacer una punzante representación de lo abyecto, estas narraciones no se decantan por una moralización en torno a los atroces actos humanos. Tampoco romantizan al personaje marginal ni hacen de él un estereotipo, un héroe, un mártir o un esperpento. Son novelas crudas porque cruda es la existencia de sus personajes. Son emotivas porque emotiva es la contemplación de los lazos humanos fragmentados. En la escritura de Melchor se concluye que no hay maldad o bondad sin una razón de fondo; solo hay humanos atrapados en la realización certera de un destino infausto que proviene de un origen desgraciado marcado por el crimen, el abandono, la pobreza, la crueldad familiar, los deseos reprimidos y los sueños que nunca logran cristalizarse. A diferencia de escritoras de su generación tales como Valeria Luiselli (1983), Brenda Lozano (1981), Laia Jufresa (1983) o Verónica Gerber Bicecci (1981), Fernanda Melchor recupera lo neofantástico y lo real maravilloso como productos del sincretismo pagano de nuestras culturas y los convierte en una especie de “horrorismo mágico” en el que la única magia consistiría en encontrar un atisbo de compasión en el reino de los mortales. El carácter neofantástico en la narrativa de Melchor aporta a los textos una concepción más coherente de la relación que guarda el ser humano con la naturaleza y con lo que culturalmente se relaciona con la superstición y la presencia constante de lo insólito en el contexto mexicano. El uso del patetismo y de la prosopopeya, así como la creación de atmósferas naturales y de índices que presagian el estado emocional son recursos de lo neofantástico que enriquecen la ambigüedad de ambas novelas y que enmarcan la tragedia cotidiana de los personajes. A pesar de la hipervisibilización de la violencia y la abyección, en estas novelas no se deja de lado la posibilidad de una realidad alterna: la de las creencias fantásticas y la materialización de estas a través de la brujería, los duendes, los chaneques y las criaturas voladoras sin que nada de esto sea puesto en duda.

Melchor elige una estética de lo abyecto porque no hay otra forma de describir una realidad que es abyecta en sí. Esta estética de la abyección refuerza la idea tanto de Butler como de Kristeva, para quien la imagen del cadáver es el límite de la representación pues,

ahí donde se ve un cuerpo desmembrado, el Yo es expulsado para convertirlo en mero objeto repugnante o, en el caso de la narrativa de Melchor, en objeto que recupera su cualidad humana a través de la poeticidad literaria que obliga a pensar en el otro como alteridad y no como despojo repulsivo. Recordemos que, desde el momento en que se emplea el concepto de lo abyecto para acercarse a las novelas, ya se está adoptando una postura sesgada que puede desviar la atención del texto como producto cultural y que puede reflejar una postura moralizante y no moralmente crítico-reflexiva. No hay que olvidar que, en cuanto se categoriza como abyectos a ciertos cuerpos y a ciertas acciones transgresoras, se está tomando una postura desde la normatividad que señala aquello que se sale de sus reglas.

Quizá por lo que debería apostarse, al acercarse a la literatura de Melchor, sea la aceptación de lo abyecto como una condición humana frecuente y necesaria, y no solo como un síntoma excepcional de una decadencia social o de una rebelión contra la heteronormatividad. Esto, en el último de los casos, bien podría ser la función moral de sus novelas —si es que existe una función moral de la literatura—, puesto que, al finalizar la lectura de estos mundos abyectos y siniestros, lo que queda reverberando en la conciencia del lector es la reflexión sobre la vulnerabilidad del bien y sobre ese otro Yo monstruoso, corrupto, marginal, oscuro, cargado de rencor; ser repudiado que, indudablemente, habita —activa o pasivamente— al interior de cada ser humano.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*, no. 2, 1990, pp. 21-33.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós, 2012.
- Ferrero Cándenas, Inés. “Cuerpo-abyecto-lenguaje: La experiencia del límite en ‘Orfandad’ de Inés Arredondo”. *Hispanófila*, vol. 169, 2013, pp. 147-157.

- Imbert, Gérard. *Cine e imaginarios sociales*. Cátedra, 2010.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI, 2006.
- Lucas, Julian. “Book Review: *A Mexican Novel Conjures a Violent World Tinged With Beauty*, “Hurricane Season” by Fernanda Melchor”. *The New York Times*, 31 marzo 2020, [www.nytimes.com/2020/03/31/books/review/hurricane-season-fernanda-melchor.html](http://www.nytimes.com/2020/03/31/books/review/hurricane-season-fernanda-melchor.html)
- Mandolessi, Silvana y Emmy Poppe. “Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro”. *Revista Confluencia*, vol. 27, no. 1, 2011, pp. 16-32.
- Melchor, Fernanda. “Charla con Fernanda Melchor acerca de su obra literaria / Vox Orbis / Cátedra Alfonso Reyes”. 14 mayo 2020, [itesm.zoom.us/j/99090171841](https://itesm.zoom.us/j/99090171841)
- \_\_\_\_\_. *Falsa liebre*. Almadía, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Temporada de huracanes*. Penguin Random House, 2017.
- Ordiz Vázquez, F. Javier. “Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea”. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, editado por José Carlos González Boixo, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 123-140.
- Salles, Arleen. “Sobre el asco en la moralidad”. *Diánoia*, no. 64, 2010, pp. 27-45.
- Vargas Cervantes, Susana. “Saliendo del clóset en México: ¿queer, gay o maricón?”. *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, coordinado por Rodrigo Parrini Roses y Alejandro Brito, Universidad Nacional Autónoma de México / PUEG, 2014, pp. 151-175.



# La metamorfosis de la pérdida en tres cuentos de Amparo Dávila

Metamorphosis of the loss in three Amparo Davila's  
short stories

CUAUHTÉMOC DÍAZ GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ

ORCID: 0000-0003-2997-9235

Universidad de Colima, México

cdiazgonzalez@uacol.mx

## *Resumen:*

Amparo Dávila es una figura fundamental de las letras mexicanas. Su cuentística explora, a través de sus personajes femeninos, las crisis y los cambios en la vida de las mujeres mexicanas durante el siglo XX. En este artículo se analizaron tres cuentos: “Música concreta”, “Griselda” y “El último verano”, a partir de la metodología mitocrítica, desarrollada por el antropólogo francés Gilbert Durand. Este horizonte crítico facilita exponer el tejido simbólico oculto en los cuentos elegidos, cuando los personajes padecen una pérdida como la muerte de un esposo, el final de un matrimonio o un aborto. Este quebranto en sus vidas conduce a que las personajes evoquen una metamorfosis imaginada por ellas, sea esta animal o vegetal, como un modo de resistencia ante los papeles socialmente asignados a ellas, es decir, esposas y madres.

## *Palabras clave:*

metamorfosis, pérdida, mujer, mitocrítica, símbolo.

*Abstract:*

Amparo Dávila is a fundamental figure of Mexican letters. Her storytelling explores, through her female characters, the crises and changes in the lives of Mexican women during the twentieth century. This article analyzes three stories, “Música concreta”, “Griselda” y “El último verano”, using myth-criticism as methodology, which was developed by the French anthropologist Gilbert Durand. This critical horizon facilitates exposing the mythical-symbolic fabric hidden in the chosen short-stories, when the characters suffer a bereavement, like the death of a husband, the end of a marriage or an abortion. This collapse of their lives leads the characters to evoke an imagined metamorphosis, whether animal or vegetable, as a way of resisting the roles socially assigned to them, that is, wives and mothers.

*Key words:*

metamorphosis, loss, woman, myth-criticism, symbol.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.322>

Recibido: 26 de febrero de 2020

Aceptado: 04 de mayo de 2020

**Preámbulo**

Amparo Dávila (Zacatecas, 1928) crea en su narrativa un universo que es siniestro por su aparente inocuidad. Las páginas que componen “Música concreta” —que da nombre al mismo libro publicado por primera vez en 1961—, “Griselda” y “El último verano” —ambos pertenecientes a *Árboles petrificados* (1977) — son el hogar de personajes que, si existieran fuera de la ficción daviliana, no tendrían la posibilidad de sobresalir de la mediana cotidianidad: una esposa que descubre la infidelidad de su marido, una madre fatigada por la maternidad, una viuda que no logra abatir las penas del duelo. Aunque estremecen las pérdidas que sufren los personajes femeninos de los cuentos, cuya vida ordinaria y rutinaria se fractura de manera irremediable, también, como acertadamente reflexionan al

respecto Marisol Luna y Víctor Díaz (2018), las mujeres que Dávila construye no existen fuera de los espacios íntimos que las limitan “y su ausencia no será motivo de inquietud para este mundo hostil, lleno de preocupaciones y problemas en el que ocurren todas las tragedias, pero en donde algunas son tan personales y profundas como invisibles” (207). Ese mismo rasgo de lo íntimo y ordinario es la potencia diegética de los tres cuentos: la pérdida y el duelo magnificados en las mentes acosadas por el horror que emana de sus vidas cotidianas y aisladas del mundo.

En lo que se refiere al horizonte teórico-metodológico, se anticipa que la mitocrítica, como metodología de análisis, requiere una lectura minuciosa del texto cultural (literario en este caso) para poder localizar obsesiones, recurrencias y repeticiones en el discurso que se está analizando (Durand, “La mitocrítica paso a paso” 106). Ya que se obtienen los datos, Gilbert Durand introduce un paso al que llama cualificación, en el cual se concede una valoración a un objeto, acto o situación (Durand 110). Así, el discurso, literario en este trabajo, a partir de la cualificación de las recurrencias podrá ir exhibiendo redes de imágenes de coherencia sincrónica (isotopías), dentro de una narración diacrónica (Durand 111). La obra literaria se puede descifrar desde los símbolos, porque las cualificaciones se revelan como conjuntos simbólicos que permiten hacer lecturas sincrónicas, pero también como constelaciones de imágenes que se ordenan en una estructura simbólica (Durand 112).

## **La metamorfosis**

El sujeto que pierde algo o a alguien, por ejemplo, un matrimonio que se desgaja, un hijo o un compañero de vida que fallece, no solo pierde, sino que queda perdido, a la deriva por su rutina resquebrajada. Este hecho es un punto del que eclosiona un proceso de metamorfosis física, real o imaginada, en las mujeres que pueblan los tres cuentos sobre los que reflexiona este trabajo. El cambio de las formas físicas, el trocamiento de los cuerpos o la apariencia de convertirse en un animal o un vegetal es una constante en los tex-

tos culturales que ha construido el género humano. *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio constituye el canon clásico de versos que guardan la simiente de los mitos grecolatinos que aún nos seducen. Mitos mesoamericanos como Mayaguel que, asesinada por su abuela por escaparse con Quetzalcóatl, se transforma en maguey, u obras como *La metamorfosis* de Franz Kafka ejemplifican esa constante.

El análisis de los cuentos elegidos para este trabajo se llevará a cabo siguiendo la metodología mitocrítica de Gilbert Durand. El proceso analítico se centrará, esencialmente, en seis imágenes como punto de partida: el sapo, las tijeras, el gusano, el fuego, los ojos y los lirios. La importancia de estas imágenes radica en que son resultado del acto metamórfico, pero, a su vez, se pueden entender como diádas que se aniquilan y se encuentran en la diégesis de los relatos como el acto final de los personajes femeninos; empero, no resultan definitorias, sino que se cargan de importancia simbólica en el tejido narrativo.

### **“Música concreta”: el sapo y las tijeras**

“Música concreta” inicia con el encuentro entre dos viejos amigos y desde la primera línea son introducidos los personajes que tejen el relato: “‘Se parece a Marcela’ piensa Sergio deteniéndose” (97). La narración sugiere que desde hace tiempo no se ven y el hombre observa que su amiga se mira con cierto desmejoramiento. A partir de este hecho Sergio se asume como un protector que va siguiendo la decadencia anímica de ella.

Marcela es una mujer casada cuyo matrimonio parece haber llegado a su fin, ya que su marido, al que jamás se dibuja en la narración ni se le cede la voz, mantiene una relación extramatrimonial con otra mujer: “Luis me engaña y todo se ha roto entre nosotros . . . Ha sido un golpe tremendo, como quedarse de pronto caminando sobre la cuerda floja, sin tiempo ni espacio donde situarse” (100). Su interlocutor, Sergio, se interesa entonces por saber más acerca de esa situación que tiene en condiciones tan dolorosas a su amiga. Se sorprende cuando ella le informa que, por las noches, de los

naturales sonidos, uno sobresale para atormentarla y se da cuenta de que este emerge de la amante de su esposo, que la visita cuando duerme y, por consiguiente, cuando se encuentra más vulnerable: “[C]omencé a distinguir uno que sobresalía de entre los demás y que cada vez era más fuerte y más preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar a mi ventana . . . así todas las noches, igual, sin descanso, una vez la descubrí, eran sus ojos, yo los conocía” (102).

Este fragmento es importante porque se nombra un rasgo que eclosiona la metamorfosis a lo largo de todo el relato: los ojos. Más adelante, Marcela deja claro que ya conoce a la amante y que la reconoce a partir de sus inusuales características: “Un día llegaron juntos en el auto de Luis, la alcancé a ver bien, los ojos saltones, inexpresivos, los mismos ojos que descubrí bajo mi ventana entre las hierbas...” (103).

Es necesario acotar que Marcela descubre que la amante es una costurera. Esto implica, por un lado, una distinción económica entre ambas, pues Marcela parece pertenecer a cierta clase acomodada y urbana, que tiene personal de servicio en su casa y hace vida social en restaurantes y cafeterías; por otro lado, al ser esposa, cumple debidamente con el papel estereotipo, mientras que la amante, al ejercer su sexualidad sin la necesidad del matrimonio, desobedece un mandato social asignado a las mujeres mexicanas de los años 60.

Respecto al matrimonio de la protagonista, aparentemente fracturado, y al papel de amante de una mujer que rechaza la forma de organización familiar (que Marcela representa), es necesario atender que, en México, el siglo XX fue el momento de consolidación del matrimonio. Además, en la primera mitad del siglo XX y hasta finales de los años 60, el divorcio y la separación tenían una ínfima repercusión (Quilodrán 40). Igualmente, como parece resultar lógico, el sexo era visto como una obligación para las mujeres, independiente del placer, ya que la reproducción de la sociedad se institucionalizaba, justamente, a través del matrimonio (Esteinou 72). Así, los roles asignados a las mujeres eran los de esposas y madres. En cierto modo, en “Música concreta”, Marcela y la amante manifiestan cierto grado de rebeldía a estos papeles exigidos, la primera por cuestionar su vida matrimonial y la segunda por rechazarla.

El desarrollo de la diégesis avanza *in crescendo* paralelamente al desequilibrio de Marcela. Conforme Sergio va averiguando más acerca de la misteriosa mujer que acecha a su amiga, se encuentra con que la descripción acerca de ella se asemeja a la de un batracio. Marcela directamente expone el miedo al acoso de la amante al mismo tiempo que la construye de forma teriomórfica: “No, Sergio, no son mis nervios, es su presencia ahí bajo mi ventana todas las noches, ese croar y croar toda la larga noche” (103). Cuando Sergio exige más detenimiento sobre aquello de lo que está hablando, si de una mujer o un animal, Marcela responde: “De ella, Sergio, del sapo que me acecha noche tras noche, esperando sólo la oportunidad de entrar —y hacerme pedazos, quitarme la vida de Luis para siempre” (103).

En este punto puedo esgrimir dos afluentes que abrevan de la metamorfosis. En primer lugar, la esposa, Marcela, es encontrada en condiciones que fueron preocupantes para Sergio; es decir, hay un proceso de cambio físico y anímico como puede ser apreciado en el fragmento siguiente: “ya me destrozó al arrebatarme a Luis, ¿qué más quiere?, la noche entera croando, croando horriblemente, sin parar, afuera y dentro de los oídos tengo su croar, su croar estúpido y siniestro...” (108). En segundo lugar, el proceso de desarrollo del batracio mismo es evocado, primero como sonido nocturno, después como un sapo que logra entrar en casa de Marcela: “ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto” (107), y posteriormente por la apoteosis teriomorfa, que sucede al final de la narración y que se analizará más adelante.

Hasta aquí es necesario anticipar una pregunta, ¿por qué si la costurera es una mujer se presenta como un sapo y no como una rana? Aunque parece superflua la elección de ese sustantivo en lugar de rana, que pareciera más acorde, es justamente el nódulo que condensa la potencia simbólica del texto.

En “Macario” de Juan Rulfo, los anfibios, que también poseen un papel protagónico, sirven para ejemplificar la díada opuesta de ambos anuros: “Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros . . . Las ranas son buenas para hacer

de comer con ellas. Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también” (98). Aunque se cubre con los mismos rasgos de la rana: mutación de la tierra en agua o, al contrario, la resurrección y la fecundidad por sus estadios de crecimiento (Cirlot 381), el sapo representa su contraparte oscura, su antítesis. Al mismo tiempo, el sapo comparte con el basilisco una peculiaridad que fascina: su mirada (Cirlot 399). Si, como vemos en el cuento rulfiano, la rana es verde y lisa, y el sapo es negro y rugoso —aspectos antitéticos—, naturalmente, la costurera que acecha a Marcela se transforma en sapo y no en rana, puesto que representa los aspectos negativos de aquel y no los positivos de esta. Sin embargo, existe, como en casi todos los cuentos de Amparo Dávila, un rasgo siniestro y hasta sobrenatural, pues el sapo ingresó a la casa de Marcela una noche, y ella apenas tuvo tiempo de cerrar la puerta: “en el mismo momento la oí estrellarse contra la puerta escuchando, gemía dolorosamente, después oí cómo se iba yendo con su sordo golpear, sus cortos saltos pesados” (107). El traslado de la amante a la casa de la esposa ocurre como una acción real para la protagonista.

Es necesario recurrir también a una tradición que asocia a los sapos con la brujería, como representación del demonio, no solo porque estos portan cuernos sobre su frente. Daniel Oliveras de Ita, en *La vida doble: nahualismo, brujería y terapéutica ritual en la chinantla media*, llega a conclusiones semejantes respecto a este anfibio, pues el sapo pertenece a un grupo de animales considerados hematófagos junto con la comadreja y el murciélago, los cuales se consideran consumidores de la fuerza vital. Los brujos utilizan estos animales para replicar en ellos lo que desean ocurra en las personas, como coser los hocicos, lacerarlos o ahogarlos como una forma de dañar al otro (Oliveras 166). A la luz de esto, podría entenderse el sapo en el hogar de Marcela como una entidad enviada por la amante para consumirla. Marcela parece dar cuenta de su debilitamiento y la novia de Sergio, Velia, personaje que aparece a la mitad de la narración, lo confirma, pues: “encuentra a Marcela muy desmejorada y como ensombrecida. Tal parece que hubiera perdido, por completo, el interés de su persona y en todo lo que la rodea” (105).

Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2012), realizó una esquematización detallada de imágenes que edifican imaginarios simbólico-míticos y las clasificó en dos regímenes: diurno y nocturno. Específicamente, las imágenes que refieren rasgos de los símbolos teriomorfos se clasifican en el régimen diurno. En el caso del simbolismo animal conlleva una visión negativa y maléfica (Durand 87). Además, “el animal es susceptible de ser sobredeterminado por características particulares que no se vinculan directamente con la animalidad” (Durand 74). El sapo, como ya se ha sugerido en líneas previas, detona su fuerza simbólica, no únicamente por la evocación tenebrosa de su fisonomía, sino por la indiferencia de su mirada, lo que lo ha ubicado como un ser malévolo que es incapaz de la bondad.

La mitocrítica exige una revisión de redundancias, que ha dejado constancia en la construcción de una metamorfosis animal, de mujer a batracio en este caso; pero este proceso va acompañado necesariamente de una lectura analógica. De esta manera, la parte que nos es conocida del símbolo (la tangible) nos lleva a otra que permanece oculta. El símbolo reúne el sentido simbólico con lo que refiere (García Peña 31). El sapo por sí mismo, en la narración, es una imagen con sugerencias interesantes —algunas ya se revisaron—, pero solo tenemos conocimiento material (el sustantivo) de una parte que sugiere o revela y de otra que nos permanece oculta y que únicamente se puede intuir en el tejido literario.

Finalmente, lo que comenzó como un proceso de cambio análogo a la metamorfosis del batracio, concluye con una transformación completa frente a Sergio quien, desesperado por la condición debilitante en la que se encuentra Marcela, decide encarar a la amante y exigirle que deje de acosar a su amiga. La costurera simula desconocer a su víctima y Sergio se da cuenta que ella está consciente de sus acciones en contra de Marcela, su cara es la que la delata:

En el rostro de ella se medio dibuja una sonrisa entre burlona y despectiva, dice algo que Sergio no alcanza a escuchar bien, algo que él interpreta como ‘no sé de qué habla’. Él siente

que no se le puede oír porque habla como para adentro de ella misma. (110)

Cuando la voz narrativa explica que habla para dentro, es decir, que las palabras de la costurera no son audibles porque se quedan atrapadas dentro de ella, remite a dos cosas: por un lado, al opaco sonido que los sapos emiten, aparentemente sin despegar los labios; y por otro, a la animalización y pérdida del habla que la costurera comienza a sufrir, ya que la sonrisa burlona puede ser únicamente o un esbozo de risa o el natural gesto de los anuros.

Más adelante, la mirada del narrador se detiene en el rostro. En este punto, lo que anteriormente podría haber sido una evocación del batracio se vuelve siniestro para el personaje que testifica la transformación:

Ella sólo lo mira y lo mira fijamente, de vez en cuando él ve la misma sonrisa, su utilizada sonrisa de máscara que le adelgaza aún más los labios alargándolos [. . .] la cara es demasiado grande para su corta estatura, no tiene casi cuello, como si estuviera la cabeza pegada a los hombros... (111)

La parte oculta del símbolo comienza a desvelarse. La sonrisa, los finos labios que se alargan y parecen abarcar la cara por completo infieren el arquetipo del continente y contenido, el cual cobija los símbolos de la gulliverización y el engullimiento (Durand 222). La imagen sobredeterminada trasciende los límites de la palabra que la origina (sapo); si se hace un ejercicio y se lo imagina, sobresalen los ojos, las patas y la boca, pero es esta última la que detona múltiples rasgos míticos, para los chinos, por ejemplo, es un sapo el que devora al sol (Durand 91). Solo se puede engullir lo que es mínimamente posible, por eso se concibe el empequeñecimiento o gulliverización. En “Música concreta”, Marcela es acechada por el anfibio y el temor la disminuye, la desmejora. En cierto modo son las características teriomorfias las que actúan para empequeñecerla metafóricamente, para convertirla en una presa frente a la enorme boca que representa la amante que devora su vida.

La imagen de la boca monstruosa se acentúa casi al final del cuento, cuando Sergio se da cuenta de que ya no es una mujer quien se encuentra frente a él: “los labios son una línea de lado al lado de la enorme cabeza, se están inflando de silencio” (111). Se debe recordar que, en este punto de la narración, no se escuchan palabras de la costurera, sino que se acumulan los sonidos dentro de su cuerpo, lo que provoca que se infle al mismo tiempo que resuena su “estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto” (111). Como puede notarse en este fragmento, se recurre a la repetición de la onomatopeya para producir la sensación de acrecentamiento, de potencia y, por consiguiente, de disminución de quien observa.

Sergio se da cuenta que el monstruo batracio frente a sí busca agredirlo: “sus miembros se repliegan, yo sé que se preparan a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente...” (111). La metamorfosis encuentra su punto culminante, pero también el más siniestro. El hombre, al sentir el horror y la vulnerabilidad, tiene la necesidad de defenderse; logra ver unas tijeras (la amante es costurera, después de todo) y ataca al sapo: “clava, hunde, despedaza...El croar desesperado empieza a ser cada vez más débil como si se fuera sumergiendo en una agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto” (111). La elección léxica de la voz narrativa connota el estanque, el natural hogar de los anuros, pero acaba de ser introducido otro elemento fundamental en el texto, es el que libera a Marcela del horror al que ha sido sometida: las tijeras.

El sapo y las tijeras son una díada construida por opuestos, uno de los cuales es la herramienta aniquiladora del otro. Juan-Eduardo Cirlot en su prominente *Diccionario de símbolos* (1992) ofrece con precisión algunos rasgos que emiten las tijeras, las cuales son “atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello, símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte” (442). Las tijeras, a su vez, se recubren de un hábito semántico que evoca el arma asesina, ya no solo la herramienta propia de la costurera. Las tijeras se cargan de un significado sugerido por la verbalización de la muerte en el

cuento. Como arma, existen a partir del encuentro con el monstruo. A la vez, su filo recuerda a la espada que, como toda arma, posee, por su naturaleza, reminiscencias fálicas (Chevalier 139).

Gilbert Durand clasifica las armas cortantes en el régimen diurno y también expone que, como símbolos diairéticos, las armas que separan el bien y el mal tienen una función fálica (Durand 166). Asimismo, es un hombre, Sergio, quien sostiene el arma para asestar sobre el batracio las punciones mortales. Aunque metamorfoseada en sapo, es un personaje femenino sobre quien se blande el filo hiriente; es decir, en el plano diegético se expone a un hombre que asesina a una mujer. Además, aunque no es un cuento que muestre una sanción moral, la metamorfosis que otorgó a la costurera la oportunidad de trascender el plano de personaje secundario (no únicamente por costurera sino por la semiclandestinidad de ser amante) para llevarla al punto central del escenario de la historia, es al mismo tiempo la que la elide.

### **“El último verano”: el gusano y el fuego**

Este cuento que forma parte de *Árboles petrificados* (1977) es la historia de una mujer fatigada por la maternidad y por su rol de esposa. Ya anteceden, acertadamente, dos estudios importantes que están de acuerdo en que la narración configura el estereotipo de la madre (Luna Martínez 2008 y Gutiérrez Piña 2017), por lo que este trabajo no estará enfocado únicamente en el análisis de la maternidad, sino en sus consecuencias simbólicas.

El cuento comienza exponiendo la juventud de la protagonista detenida en el marco de una fotografía que contrasta con la imagen que el espejo ahora detenta de ella; es decir, una mujer que se muestra envejecida y cansada, con un rostro “donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido grueso gastado y pasado de moda” (205). Esta mujer, cuyo nombre es omitido probablemente como una universalización de la maternidad, asume su decadencia como un proceso natural

de la menopausia. Este estado de la vida femenina la hace sentirse como “una sombra que se irá desvaneciendo lentamente” (205).

El título del cuento hace referencia a que justo al principiar el verano es que la mujer comienza a sentirse mal: mareos, pérdida de apetito y náuseas la obligan a visitar a su médico. Contrariamente a lo que imagina, no es la esterilidad la que la acecha, sino su vientre fecundo que anuncia un séptimo hijo. La voz narrativa es contundente respecto al sentimiento de la protagonista: “no experimentó ninguna alegría, por el contrario una gran confusión y una gran fatiga” (206). Dos son los elementos que sobresalen en este momento de la narración. Por un lado, la mujer ya tiene una considerable cantidad de hijos; sabemos cuántos exactamente porque declara que “es pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más” (206). Es interesante que el siete vuelve a repetirse y, justamente, en lo concerniente a la temporalidad; el número siete relaciona las series esenciales: días de la semana, virtudes, pecados (Cirlot 305); además, aunado a los ciclos, Cirlot afirma que, como símbolo, alude directamente al dolor (330). Por otro lado, el desasosiego que la maternidad causa a la mujer está intrínsecamente relacionado con el agotamiento. En este sentido, Gutierrez Piña explicita la fatiga como actor fundamental de la narración, pues esta deja de ser únicamente el resultado de las labores domésticas cotidianas de la madre y se vuelve un cansancio primordial de orden femenino y biológico. Lo importante es la señal de hartazgo que connota el cuerpo de la mujer (143), resultado también de su embarazo.

La fatiga es un elemento primordial que va a ir configurando elementos ocultos. El rastreo mitocrítico, como se explicó previamente, se detiene en las redundancias obsesivas. En el caso específico del cansancio, este es verbalizado a lo largo de la diégesis: “Pasaban los días, las semanas, y seguía sin encontrar resignación y esperanza. La fatiga aumentaba con los días y una gran debilidad la obligaba a recostarse, en ocasiones, varias veces durante el día” (207). Como madre de seis, con un esposo que no aporta al cuidado, tal como lo establece la voz narrativa, el lector aduciría como cotidiano aquel agotamiento; pero la elección de las palabras que

lo construyen, las marcas que lo configuran, es lo que despoja el revestimiento y expone una imagen simbólica soterrada. No es el cansancio cotidiano el que la aqueja, sino el hijo que ocupa el vientre el que la desmejora, la desvitaliza.

Los elementos que van otorgándole una valoración negativa a la maternidad de la personaje son concluyentes —“otro hijo más no es un premio, sino un castigo” (207) — y se van disseminando por la narración. La preñez parece incidir en la percepción que tiene sobre su entorno: “Hasta ella llegaba el perfume del huelle de noche que tanto le gustaba, pero que ahora le parecía demasiado intenso y le repugnaba” (208). La lastimosa situación que evoca una relación parasitaria finalmente concluye una noche:

Estaba observando indiferente a las luciérnagas, que se encendían y apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas. (208)

Resulta valiosa la elección de adjetivos y verbos en el fragmento anterior, ya que las palabras “caliente” y “gelatinoso” dirigen la lectura a pensar en algo vivo y acuoso y, aunadas al verbo “correr”, que en este caso se utiliza como metáfora de descender, conllevan la posibilidad del ser que huye, que escapa. Las flores deshojadas son un elemento que evoca el aborto. La imagen de las flores está sobredeterminada y convoca la pérdida del hijo, pero este recurso se puede encontrar en otras obras. Por recordar solo una, en *Santa* de Federico Gamboa podemos leer que “con las heladas del invierno una mata de claveles rojos que por sí misma atendía y regaba, amanejó marchita una mañana, roto el tallo, desperdigados los pétalos, simulando extrañas gotas de sangre, lenta hemorragia que hubiese acabado con la planta” (50). En este caso, los claveles deshechos son la premonición de un aborto futuro; empero, el ejemplo sirve para demostrar la función simbólica de los pétalos desprendidos.

Es necesario atender un término que se precisa en este análisis y que es fundamental en las lecturas mitocríticas, la isotopía, la cual

Greimas define en *Semántica estructural* (1987) como “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato” (188). Greimas fue el primero que propuso el término. Sin embargo, a lo largo del tiempo, cada aproximación crítica que lo utiliza actualiza el concepto y lo acerca a la perspectiva teórica con la que observa el texto. García Peña, por ejemplo, conceptualiza la isotopía como “la reiteración o recurrencia de elementos semánticos que conforma una constante de sentido o línea de significación que dota de coherencia interna la poética del texto” (*Etnoliteratura* 64). Personalmente considero la isotopía como la constitución de una red semántica a partir de palabras que orientan la conformación de una unidad icónica.

La isotopía que se va construyendo en “El último verano” es la de una relación huésped y parásito. Un ser interno iba consumiendo a la mujer al grado de que, previo al aborto, ya ni siquiera conseguía dormir: “el alba la sorprendía con los ojos abiertos aún y las manos crispadas por la angustia” (207). La imagen del parásito logra condiciones apoteósicas hacia el final de la narración, pero las redundancias se van capturando a lo largo del texto y construyen dicha relación. La acción fundamental de enterrar los restos de la criatura perdida es encomendada por la madre a su marido, del que, dicho sea de paso, sí sabemos su nombre, tan habitual que puede representar también el estereotipo del padre: “Antes de caer en el sueño, le pidió a Pepe que envolviera los coágulos en unos periódicos y los enterrada en un rincón del huerto, para que los niños no los vieran” (208).

Aunque, aparentemente, la mujer posee cierta calma con respecto al suceso angustioso que recién había pasado a formar parte de su vida, acepta cierto grado de dolor en la pérdida, pero a su vez, la tranquilidad de liberarse de aquella tortuosa relación perinatal: “no pudo menos que experimentar un gran descanso por haber salido de aquella tremenda pesadilla. Claro que le dolía que hubiera sido en una forma tan triste, tan desagradable, pero las cosas no son como uno las desea” (208). Sin embargo, esta transición de sosiego posterior al aborto es apenas el punto de quiebre que llevará a la mujer al desequilibrio y a la destrucción de su propia existencia.

La acción que desencadena el final funesto se presenta cuando la mujer le pide a uno de sus hijos pequeños que traiga algunos jitomates de su jardín. El niño se niega y profiere: “No, mami, porque ahí también hay gusanos” (208). Es necesario resaltar que la mujer está viviendo un duelo y que toda la responsabilidad de la pérdida recae sobre ella. El propio médico que la revisa posteriormente, le espeta: “Te recomendé mucho que descansaras, hija, que no te fatigaras tanto” (208), recriminación que sobra teniendo en cuenta todas las actividades que, sin ser opcionales, debía realizar en su cotidianidad. El duelo perinatal se considera, lastimosamente, como desautorizado, porque, en principio, el aborto aún es un tema tabú. Esta pérdida no se reconoce como válida, mucho menos se permite que la mujer la exprese, ni se espera que esta reciba apoyo de su entorno familiar, se vive en soledad (Martos-López et al. 302).

La voz narrativa expresa, con acertada claridad, lo mismo que demuestra la experiencia clínica tras el duelo perinatal: “Comenzaron a zumbarle los oídos y todos los muebles y las cosas a girar a su alrededor, se le nubló la vista y tuvo que sentarse para no caer. Estaba empapada en sudor y la angustia le devoraba las entrañas” (208). La persona que vive los duelos perinatales sufre

shock e insensibilidad, aturdimiento y dificultades para funcionar con normalidad . . . tiene conductas de búsqueda, con irritabilidad, labilidad, debilidad y sentimientos de culpa . . . desorientación y desorganización de la vida cotidiana, con sensación de vacío y desamparo. (Martos-López et al. 302)

La zozobra que siente la protagonista no se enfoca en su propio dolor o en la culpa de no haber deseado el embarazo (su duelo está desautorizado), sino en una cosa que pareciera nimia y que es, sin embargo, como ya se adelantaba, el punto de quiebre: que su esposo torpe no haya enterrado con suficiente profundidad los restos de su maternidad arrebatada, lo que se verifica cuando ella solo atina a decir: “pero qué horror, qué horror, los gusanos saliendo, saliendo...” (208). Con la imagen del gusano se completa la isotopía del ser que se alimenta de otro. En cierto modo, lo que la voz narrativa

ha estado ofreciendo en marcas a lo largo de la diégesis queda expuesto, pero también para la mujer queda evidenciado el horror al que sigue presa, pues ahora se da cuenta de que aquello, que por unos días la abandonó, vuelve en forma de gusanos para hacerse presente, como si no hubiese escapatoria.

La imagen del gusano tiene elementos distintivos que se comprenden por el contexto del cuento. En definitiva, sus rasgos lo instituyen como una figura de naturaleza libidinal asociada a la muerte. Por pertenecer a lo subterráneo su tarea describe los ciclos de descomposición biológica (Cirlot 232). Gilbert Durand, al revisar diferentes autores, nota que el gusano es utilizado como representación de un monstruo fálico cuya complementación femenina es la araña (77); baste pensar cómo reptaba y horada la tierra (todo elemento que la hiende se dirige a lo fálico, como las herramientas agrícolas) o cómo las larvas agrietan la carne de los cadáveres para alimentarse para comprender la relación entre el gusano y el falo.

La ansiedad, el miedo y la sensación de sentirse acechada provocaron que la rutina de la mujer se volcara únicamente a estar alerta, como si esperara a algo o a alguien. Ella está consciente del encuentro irremediable. Es como si la protagonista se preguntara si podría ser capaz de volver en forma de gusanos aquel hijo rechazado para seguirla devorando. La cita ocurre una tarde en la que se encuentra sola en su casa:

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo; se quedó quieta sin respirar... sí, no cabía la menor duda, eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más... y sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta, sí estaban ahí, habían llegado. (209)

Un cadáver, paradójicamente, es un sitio que reverbera de vida, por lo tanto, la protagonista se cuida de no convertirse en uno, pues lo que quiere es no encontrarse en el papel de alimento de los gusanos que la han encontrado y que planean culminar lo que, previamente, iniciaron como embrión en el vientre. La forma, para culminar su

cometido, es absolutamente fulminante y simbólica, pues ella tomó “el quinqué de porcelana antiguo que fuera de su madre . . . desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue vertiendo desde la cabeza a los pies . . . con el sobrante roció una circunferencia, un pequeño círculo a su alrededor (209). El fuego, si bien es destructivo, es necesario para la renovación; el fuego y la vida se equilibran porque el primero necesita de lo vivo para existir. El fuego destruye el tiempo y trasciende lo humano (Cirlot 210). Además, como purificador, rompe la confusión de la mente (Durand 178).

Finalmente, la metamorfosis encuentra su instante de eclosión, funesta, pero liberadora, cuando la mujer se inmola mediante el fuego al encender el petróleo de la lámpara: “los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta. . . pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría para consumar su venganza sino un montón de cenizas humeantes” (209). En este caso, la metamorfosis, primero del hijo perdido que vuelve como gusanos y, posteriormente, de la madre que mediante el sacrificio por fuego se convierte en cenizas, es el recordatorio de una falta, de un rechazo al papel socialmente asignado a ella: ser madre, pero también expone el ansiado encuentro con la libertad que le otorga la muerte.

### **“Griselda”: los ojos y los lirios.**

Este cuento fue publicado por primera vez en *Árboles petrificados* (1977), es de corta extensión, y es la conversación entre una mujer joven, cuyos padre y novio acaban de morir, y una mujer madura que no logra recuperarse de la muerte de su esposo. Por las tardes, la joven sale a caminar y siempre es atraída por una casa ruinoso pero con cierta belleza y distinción que la seducen y la obligan a investigarla. Cuando logra atravesar la maleza se encuentra con la antigua dueña y, como ella se da cuenta de su intromisión, decide conocerla en lugar huir.

Es necesario atender la descripción del espacio que parece ser la señal premonitória del desenlace fatídico. Cuando la joven ingresa

en la casa, un pájaro la asusta y su suéter negro se queda atrapado en las espinas de un rosal. Este insignificante acontecimiento solo expone la sugerencia de una naturaleza agreste y malvada, como después se observará. Martha, la mujer joven, descubre también una alberca que está oculta entre la espesura, sus aguas estancadas esconden una imagen simbólica que se apodera del cuento.

Aunque podría caerse en el error de considerar el jardín descuidado únicamente como un escenario en el que se desarrolla el diálogo entre las dos mujeres, este es en realidad el elemento que oculta la estructura simbólica de la pérdida. Cuando la joven Martha observa a la dueña de la casa, como ya adelantaba antes, la voz narrativa la presenta de la forma siguiente: “Una mujer vestida de negro se encontraba sentada en una banca a la sombra de un álamo” (199). El álamo, como imagen fundamental en el fragmento, adelanta la tristeza y malevolencia de la historia; desde la antigüedad clásica, el álamo es el árbol consagrado al infierno, la doble tonalidad de sus hojas muestra la dualidad, asimismo, algunos personajes mitológicos se transforman en álamos como castigo, pero por sobre todos sus rasgos, resalta como guardián del tiempo pasado y como figura clave del dolor y el llanto (Chevalier 69).

Cuando ambas mujeres se encuentran una frente a la otra, la dueña de la casa, al presentarse, otorga una información fundamental para la comprensión simbólica del cuento: “—Me llamo Griselda —dijo por toda presentación la mujer que usaba unas gruesas gafas oscuras” (200). Además de su nombre, que intitula el cuento, la voz narrativa se centra en un detalle que cobra relevancia al final de la narración, como sucede en los cuentos anteriores, en este caso, las gafas oscuras. La importancia de este accesorio se puntualiza cuando se ofrece una descripción de Griselda: “No usaba maquillaje y las gafas impedían apreciar bien sus facciones. Sin embargo, se podía advertir que aún era una mujer guapa” (200).

Con acierto, Adriana Álvarez localiza como estrategia narrativa en los cuentos de Dávila la respiración para crear el miedo, pero también se enfoca en otra que, en lo personal, me parece aún más importante: los ojos y la mirada, los cuales, dice, se vuelven una herramienta de persecución que invade todos los rincones (1). El én-

fasis sobre los ojos se ofrece en diversos momentos de la narración, especialmente cuando Griselda le acerca un medallón que contiene una foto de ella y su esposo. Martha se da cuenta de la belleza inigualable de la mujer atrapada en el retrato: “Con enormes ojos de un extraño color azul, gris, verde. Un color increíble de humo verde azul. El cabello oscuro le caía sobre los hombros enmarcando un óvalo perfecto, y los extraordinarios ojos que Martha no podía dejar de admirar” (201).

La diégesis va hilvanando marcas obsesivas que van construyendo una isotopía que el lector va desvelando a partir de la relación entre las plantas y los ojos. En la conversación que desarrollan ambas mujeres surge la recriminación por parte de la hija, que se considera presa de la rutina materna, ya que el duelo por el que atraviesa su madre (por la muerte del esposo) la ha condenado a sus lamentos constantes y a su tristeza. En algún momento de la charla, Martha piensa que: “Ya tenía suficiente con haber perdido a su padre; y miraba el estanque invadido de lirios acuáticos” (202). Este tipo de elementos introducidos son los que van hilvanando el tejido del que, posteriormente, provendrá el horror.

Ambas mujeres relatan sus historias de pérdida, pero la que destaca porque detona la metamorfosis es la de Griselda. La dueña de la casa narra a Martha que fue una noche de lluvia cuando la tragedia de la muerte de su esposo sucedió y, al mismo tiempo que va describiendo los acontecimientos, el jardín de la vieja casona comienza a cambiar como si tuviera una relación intrínseca con la protagonista: “El olor de los jazmines y de las madreselvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, de tan intenso, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque” (203). El perfume embriagador es la antesala del desesperado acto de dolor que Griselda confiesa; la noche en la que su esposo, el hombre que se enamoró de sus ojos, murió, ella decidió que ya no tenía necesidad de ellos, cuya única función era admirarlo:

—Aquella noche decidí arrancarme los ojos... —y se llevó el pañuelo a la cara ahogando un grito.

...

—...me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera —decía Griselda quitándose las gafas y cubriéndose el rostro con el pañuelo para sollozar sordamente. (203)

Todo duelo es un proceso que acompaña la pérdida, en el caso concreto que se revisa aquí, de un familiar; sin embargo, existe la posibilidad, en algunos casos, de que ese proceso derive en lo que se denomina duelo patológico. Un elemento que coadyuva a que se patologice el duelo es la culpa. En las muertes de gran impacto, como la del esposo de la protagonista a causa de un accidente en una tormenta, la culpa suele estar presente con bastante intensidad, acompañada de confusión y sensación persecutoria. Otro agente que nutre el duelo patológico es cuando se siente culpa por vivir. La culpabilidad anuncia, definitivamente, una patología en este proceso (Morer et al.14). El lector sabe que Griselda visita cotidianamente la casa que habitó mientras su esposo vivía, el lugar donde lo esperó por última vez y, más importante, donde depositó sus ojos, elemento que es introducido y que termina de delinear el cauce simbólico de los ojos.

La metamorfosis está a punto de totalizarse y, como en los cuentos previos, es un acto siniestro. Como un prolegómeno, que ya se advertía previamente, los olores del jardín acusan el intercambio de los ojos de Griselda: “Martha no deseaba sino huir cuanto antes de aquella mujer, del trágico jardín ya en sombras y del denso perfume que la envolvía” (203). Justo en el instante en que Martha se da cuenta que todo a su alrededor se modifica y que necesita escapar se completa la transformación de los ojos ausentes:

La mujer dejó de llorar y alzó la cara. Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla. (204)

Los ojos metamorfoseados en lirios recuerdan, por su multiplicidad, a la descomposición de la psique y aluden a lo demoníaco, por disgregarse suprimiendo su natural número par (Cirlot 340), mientras que los lirios poseen una relación especial con lo subterráneo, como puerta del infierno (Chevalier 651). Pueden entenderse estos rasgos, a la luz de la diégesis, como análogos al infierno interno de la protagonista. Todo el jardín y la casa entera son, en cierto modo, el reflejo de su ser doloroso e inconsolable. La metamorfosis de los ojos, particularmente, en flores demuestra un contraste con los dos cuentos previos (sapo, gusano, cenizas) pues, aunque los lirios se relacionen con sentimientos negativos, finalmente son algo bello, bello y siniestro al mismo tiempo, pero es que la naturaleza compagina ambas cualidades. Que sean flores, en lugar de batracios o gusanos, podría indicar que, al contrario de las otras mujeres, Griselda cumplió su papel hasta el último momento como una esposa abnegada que, en el desequilibrio de su dolor, atenta contra sí misma para guardar el recuerdo último con su esposo y para que no se le generaran nuevos, ya que el visitar su casa es vivir laberínticamente el mismo instante de aquella noche de tormenta una y otra vez.

### **Palabras finales**

Las mujeres que pueblan los cuentos de Amparo Dávila son diversas, pero las conecta el horror de la vida cotidiana que se les impone. En el espacio estético que otorga la ficción, en las posibilidades del afluente que verbaliza relaciones tormentosas, maternidades indeseadas y vidas que se cortan intempestivamente, las mujeres modifican sus formas, se vuelven animales, flores o cenizas, pero reaccionan siempre, sin permanecer impávidas y pasivas ante sus prisiones femeninas. Este acercamiento crítico a tres cuentos de pulida filigrana muestra, solamente, una posibilidad para develar los símbolos soterrados que yacen en las profundidades de la narrativa compleja de una escritora prodigiosa que supo mirar el horror que emana de los días cotidianos, de los instantes banales y de las vidas más comunes para exponer que, aun en el horror de la vida, acontece la posibilidad del cambio.

## Bibliografía

- Álvarez Rivera, Adriana. “La aparición del miedo en las rendijas de ‘La quinta de las celosías’”. *Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 3, 2011, pp. 1-6, [ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/34/27](http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/34/27)
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- \_\_\_\_\_. “La mitocrítica paso a paso”. Traducción de Blanca Solares. *Acta sociológica*. no. 57, enero-abril 2012, pp. 105-118.
- Esteinou, Rosario. “Las relaciones de parejas en el México moderno”. *Casa del tiempo*, vol. III, no. 26, 2010, pp. 65-75, [uam.mx/difusion/casadel tiempo/26\\_27\\_iv\\_dic\\_ene\\_2010/casa\\_del tiempo\\_eIV\\_num26\\_27\\_65\\_75.pdf](http://uam.mx/difusion/casadel tiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del tiempo_eIV_num26_27_65_75.pdf)
- Gamboa, Federico. *Santa*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- García Peña, Lilia. *Etnoliteratura. Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico mítico*. Universidad de Colima, 2007.
- \_\_\_\_\_. “El momento analógico del texto literario: hacia una lectura de los símbolos”. *La obra de arte literaria. Aproximaciones teóricas*, coordinado por Gloria Vergara y Hilda Leal, Praxis, 2011, pp. 25-36.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semántica estructural*. Gredos, 1987.
- Gutiérrez Piña, Claudia. “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: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1133>.
- Luna Chávez, Marisol y Víctor Díaz Arciniega. “La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila”. *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, no. 74, 2018, pp. 205-233, [sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/74/205-233\\_2018b.pdf](http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/74/205-233_2018b.pdf)
- Martos-López, Isabel M., et al. “Duelo por muerte perinatal, un duelo desautorizado”. *Revista Española de Comunicación en Salud*, vol.

- 7, no. 2, 2016, pp. 300-309, doi: <http://dx.doi.org/10.20318/recs.2016.3454>
- Morer Bamba, Bárbara, et al. “El duelo y la pérdida en la familia. Revisión desde una perspectiva relacional”. *Redes*, no. 36, 2017, pp. 11-24, [www.redesdigital.com.mx/index.php/redes/article/view/196/159](http://www.redesdigital.com.mx/index.php/redes/article/view/196/159)
- Oliveras de Ita, Daniel. “La vida doble: nahualismo, brujería y terapéutica ritual en la chinantla media”. *El poder de saber. Especialistas rituales de México y Guatemala*, coordinado por Patricia Gallardo Arias y François Lartigue, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 2015, pp. 155-172.
- Quilodrán, Julieta. “Hacia un nuevo modelo de nupcialidad: ¿qué parejas y qué familias en el siglo XXI?”. *Los grandes problemas de México. Población*, coordinado por Manuel Ordorica y Jean-François Prud’homme, El Colegio de México, 2012, pp. 40-50, [libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/descargas/Ia.pdf](http://libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/descargas/Ia.pdf)



## Pensamiento oral y verdad en “El Caguamo”, de Eraclio Zepeda

Orality and truth in "El Caguamo" by Eraclio Zepeda

MARIBEL MALDONADO ALCOCER

ORCID: 0000-0002-7896-2213

maribel\_maldonado2@hotmail.com

Investigadora independiente

### *Resumen:*

En el presente artículo se analiza el cuento “El Caguamo” del escritor mexicano Eraclio Zepeda, desde una perspectiva epistemológica en la cual se explica que el pensamiento y comportamiento de los personajes son una representación ficcionalizada de una conciencia primordialmente oral y no occidental o escrita. Este estudio es de naturaleza hermenéutica y corresponde a la teoría de la interpretación literaria, a través de un marco teórico que proviene de la antropología y la etnoficción. En el análisis se considera que el actuar de los personajes puede ser comprendido dentro del pensamiento oral, prueba de esto son las características epistemológicas representadas en su ideología, desde las cuales interpretan el mundo que les rodea.

### *Palabras clave:*

pensamiento oral, oralidad, Eraclio Zepeda, literatura mexicana, Benzulul.

### *Abstract:*

The present article analyzes the story “El Caguamo”, by the Mexican writer Eraclio Zepeda, through an epistemological perspective where the thought and behavior of the characters

are explained, considering that they have a primarily oral conscience and not an occidental one, nor writing. This study is hermeneutic in nature and corresponds to the theory of literary interpretation, through a theoretical framework that comes from anthropology and ethnofiction. In the conclusion, it is affirmed that the acting of the characters may be understood inside of the oral thinking, proof of this are their epistemological characteristics, from which they interpret the world around them.

*Keywords:*

Oral Thinking, Orality, Eraclio Zepeda, El Caguamo, Benzulul.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.326>

Recibido: 07 de enero de 2020

Aceptado: 13 de septiembre de 2020

En el presente trabajo se analiza el cuento titulado “El Caguamo”. Este relato pertenece al libro *Benzulul* (1959) del escritor mexicano Eraclio Zepeda<sup>1</sup> (1937-2015). La intención del siguiente estudio es describir y explicar el comportamiento de los principales personajes del cuento desde una perspectiva epistemológica en la cual se utiliza el concepto pensamiento oral<sup>2</sup> para definir la forma de ser y la conducta de estos.

<sup>1</sup> Nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 24 de marzo de 1937 y murió en esta misma ciudad el 17 de septiembre de 2015. Poeta y narrador. Estudió antropología social en la Universidad Veracruzana. Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1974 por *Asalto nocturno*. Medalla Conmemorativa del INI, 1980. Premio Xavier Villaurrutia 1982 por *Andando el tiempo*. Premio Chiapas de Arte 1983. Premio Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística, 2014. Medalla Belisario Domínguez del Senado de la República, 2014. Parte de su obra se encuentra grabada en un disco de la colección Voz Viva de México (UNAM/INBA 1987) y en un CD titulado *Conversa* (1993) de Editart.

<sup>2</sup> Tipo de conciencia epistemológicamente distinta a la conciencia escritural, esta última suele predominar en las sociedades occidentalizadas. Se puede decir que el concepto “pensamiento oral” es relativamente nuevo ya que se comenzó a concretizar y legitimar entre los años de 1960 y 1970.

El pensamiento oral es la forma en que interpretan y viven el mundo las culturas, sociedades o individuos ágrafos. Es una definición bastante general, pero es fundamental para hacer ciertas consideraciones en un terreno epistemológico. Por ejemplo, es posible pensar en este tipo de sociedades teniendo una cosmovisión que, analizada a detalle, aleja las concepciones erróneas de considerarlos como individuos que poseen una mentalidad primitiva, salvaje, incompleta, ingenua, entre muchos otros adjetivos peyorativos. En otras palabras, el pensamiento oral es un sistema epistemológico completo y complejo que entraña una forma de visualizar y conocer el mundo, y que en esencia es distinto al pensamiento que predomina en Occidente. Es más común percibir este tipo de pensamiento en individuos y comunidades que no poseen escritura.

En su trabajo “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, Eric Havelock<sup>3</sup> (1903-1988) cita cuatro de los cinco trabajos que anunciaron e invitaron a considerar la importancia de la oralidad en el mundo: “*La galaxia de Gutenberg* de McLuhan (1962), *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss (1962), un artículo de Jack Goody e Ian Watt titulado ‘Las consecuencias de la cultura escrita’ (1963) y, por último, *Prefacio a Platón*, de mi autoría (1963)” (26). Estos estudios surgieron por el interés de conocer por qué a través de los medios de comunicación masiva la palabra oral iba transformando su alcance y su finalidad en la sociedad, además de saber el origen de tal revolución tecnológica.

Los autores antes mencionados pudieron comenzar a reconocer, definir y caracterizar el pensamiento oral, aunque no lo llamaran así. Havelock afirma:

Hoy en día, las palabras *oralidad* y *oralismo* están en diferente situación y simbolizan concepciones que se han extendido mucho más allá de Homero y los griegos. Estas palabras caracterizan a sociedades enteras que se han basado en la comu-

<sup>3</sup> Importante filólogo inglés especializado en lenguas clásicas, que aportó grandes avances en las reflexiones sobre lenguaje, pensamiento y sociedad del mundo clásico.

nicación oral sin utilizar la escritura. También son empleadas para identificar un tipo de lenguaje usado en la comunicación oral. Y por último, se las utiliza para identificar un determinado tipo de conciencia, que se supone que es creado por la oralidad o es expresable en la oralidad. (25; énfasis mío)

Como se puede observar, el pensamiento oral es la conciencia en la cual las palabras no son como los conceptos o abstracciones que se utilizan para representar la realidad, sino que la realidad misma tiene en el sonido uno de sus mejores canales de expresión, al cual se agregan los gestos y los movimientos corporales. Es una forma de pensamiento mediante la cual las palabras están estrechamente relacionadas con las acciones y los hechos. El sonido es poder de nominación y significación total:

El carácter intrínseco de la comunicación oral tiene considerable efecto tanto sobre el contenido como sobre la transmisión del repertorio cultural. . . . determina una relación directa entre el símbolo y el referente. . . . las palabras [no] pueden acumular las sucesivas capas de significados históricamente validados que adquieren en una cultura escrita. . . . el significado de cada palabra es ratificado en una sucesión de situaciones concretas, acompañada de inflexiones vocales y gestos físicos, todo lo cual se combina para particularizar tanto su denotación específica como sus usos connotativos aceptados. (Goody y Watt 41)

El lenguaje oral es el principal medio no solo para comunicarse y legitimar lo expresado, sino también para ser, hacer, crear, y —ya sea de manera consciente o inconsciente— mostrar una visión legítima y auténtica, aunque distinta a la escritural, que se vuelve primordial para ciertas culturas en el momento de interpretar y dar sentido al mundo. El célebre antropólogo y filósofo francés Claude Lévi-Strauss señaló, en relación con la idea anterior, lo siguiente:

La extremada familiarización con el medio biológico, la apasionada atención que le prestan, los conocimientos exactos

a él vinculados, a menudo han impresionado a los investigadores, por cuanto denotan actitudes y preocupaciones que distinguen a los indígenas de sus visitantes blancos. (18)

De esta manera se señala que el pensamiento oral posee su propio sistema cognoscitivo mediante el cual se observa, se conoce, se nombra y se analiza la realidad y la vida. Por consecuencia, es posible pensar la oralidad y todas las características que la componen como una serie de elementos que subsisten de manera profunda en la psique humana y posibilitan formas y maneras de conocer e interpretar el mundo, directamente proporcionales al medio por el cual se expresan, es decir, el sonido.

Cuando aparece *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982) de Walter Ong es el momento en que se puede hablar del ordenamiento de una “teoría” explicativa y analítica del funcionamiento del pensamiento oral, ya que en este libro se encuentran resumidas, ampliadas, desarrolladas e incluidas varias de las más importantes características de la oralidad, que desde los años de 1920 y 1930 los estudiosos e investigadores sobre el tema iban descubriendo, redescubriendo o comprobando. Ong clasifica las características de la oralidad en ocho categorías: la palabra articulada como poder y acción, uno sabe lo que puede recordar: mnemotecnia y fórmulas, la memorización oral, estilo de vida verbomotor, el papel intelectual de las grandes figuras heroicas y de lo fantástico, la interioridad del sonido, así como la oralidad, la comunidad y lo sagrado, y por último, las palabras no son signos. A través de estas categorías epistémicas, el autor configura, valoriza y da legitimidad a la conciencia primigenia que por muchos años ha sido menospreciada y, hasta cierto punto, desconocida para los ojos de la “civilización” occidental. En su libro *La voz y su huella*, el investigador suizo Martin Lienhard<sup>4</sup> menciona:

<sup>4</sup> El concepto de etnoficción fue propuesto por él. Actualmente es profesor de literatura hispanoamericana, brasileña y luso-africana en la Universidad de Zurich.

la etnoficción [es] la literatura cuya estrategia fundamental consiste en la creación de una perspectiva ‘étnica’ ficcional. . . la etnoficción moderna . . . suele servir un propósito ideológico opuesto al de los misioneros jesuitas: valorizar, ahora ante los ojos de los sectores dominantes, las cosmovisiones indígenas. (84)

Como se puede notar, los cuentos que integran la colección de *Benzulul* forman parte de la etnoficción porque en estos se ficcionaliza y representa al otro: al indígena, al marginado, al ser rural y a su visión de mundo, con la intención de desmitificarlos y enaltecerlos ante los ojos de la cultura occidental. Por esta razón, muchas de las características o psicodinámicas (como las nombra Ong) de la oralidad se encuentran simbolizadas en este relato. Para realizar el análisis de “El Caguamo”, desde la perspectiva epistemológica del pensamiento oral, uno puede centrarse en solo dos de las ocho categorías de la oralidad: la palabra articulada como poder y acción, y la memorización oral; pues se considera que estas características se presentan de manera más específica en el cuento y pueden influir —hasta cierto punto— en el significado total de este.

Antes de entrar de lleno en el estudio del relato que concierne a este trabajo de investigación, es importante presentar, a grandes rasgos, el argumento y la trama del cuento. “El Caguamo” es la narración de las desventuras sufridas por el protagonista, Primitivo Barragán, a lo largo de su vida, a causa de los efectos de las palabras difundidas por la colectividad a la que pertenece. El protagonista es un campesino trabajador, al cual apodan “el Caguamo” por la forma tan particular en que se entusiasma con las mujeres. Cuando Primitivo Barragán conoce a Eugenia Martínez comienza a cortejarla hasta que la convence de irse a vivir con él. Por un malentendido, que se origina gracias a las expresiones sobre el origen de la mujer del protagonista difundidas por el pueblo, el personaje principal mata a su suegro, el viejo Martínez, en defensa propia, y después asesina a los policías que van a buscarlo porque ellos no le permiten explicar sus justificadas razones para matar al viejo Martínez.

Cuando Eugenia se entera de que Primitivo mató a su padre, ya no lo quiere ni confía en él y aborta al hijo que estaba esperando, además le confiesa a su esposo lo que hizo. Ante este hecho, el protagonista golpea a su pareja y la asesina con un cuchillo, también mata al perro y demás animales de su posesión, destruye todas sus pertenencias, quema la casa y se va a la montaña. En este lugar, Primitivo Barragán trata de hacer una nueva vida y ser feliz, pero no lo logra y se retira a otro lugar. Se presenta un narrador en tercera persona que cede la voz a los personajes y tiende a focalizarse en la perspectiva del personaje principal, pero sin dejar de lado la visión de los otros.

En este relato la representación del poder de las palabras gira en torno a la forma en que estas influyen, cambian o determinan, hasta cierto punto, el destino y la realización del protagonista. Primeramente, Primitivo Barragán se lleva a Eugenia a su casa; sin embargo, la gran molestia del viejo Martínez comienza cuando escucha las palabras del pueblo acerca de su dudosa paternidad, supuestamente difundidas por su yerno. Se cuenta que Primitivo hacía caminar desnuda por la vereda a su mujer para que todos le vieran el lunar que tiene en el bajo vientre igual que don Alfonso, el arriero, quien decían que era el verdadero padre de Eugenia:

El viejo ya no se aguantó. Toda la gente decía los chismes. Le empezó a dar rabia. Ya no soportaba que la Eugenia viviera con el Primitivo Barragán. Empezó a contar que el Primitivo era hijo de una vieja alegre de Tapachula. Que le quedaba muy bien el apellido porque Barragán quiere decir hijo de querida. Y también contó que lo iba a matar. Que lo iba a venadear. Tanto lo dijo, que ya no pudo echarse para atrás. (35)

El suegro del protagonista se ofendió de gran manera por las declaraciones escuchadas —ya que estas atentan contra su concepción de honorabilidad y de hombría, y también contra el bienestar familiar— y al no dudar de que fueron emitidas por Primitivo Barragán, comienza a hablar mal de este con la intención de crear una realidad; pues las palabras habladas son percibidas como los mis-

mos hechos, como la verdad que se cumple al ser pronunciada. Por lo tanto, todo lo dicho por el padre de Eugenia no solo se convierte en verdad, sino que también tiene que ser realizado. Las palabras se utilizan con eficacia, con poder de hacer y de ser:

Homero se refiere a ellas regularmente como “palabras aladas”, lo cual sugiere fugacidad, poder y libertad: las palabras están en constante movimiento, pero volando, lo cual constituye una manifestación poderosa del movimiento y que eleva del mundo ordinario, burdo, pesado y ‘objetivo’ al que vuela. (Ong 80)

La hegemonía y poder que las culturas escriturales suelen asignarle a la escritura, las sociedades orales se la conceden, en la gran mayoría de los casos, a las palabras pronunciadas y a la forma en que estas se ligan con los hechos y acciones. Por tal razón, el viejo Martínez trata de matar a Primitivo, porque sus declaraciones orales lo determinan y lo delimitan.

En su trabajo, “*Benzulul*: El cuento indigenista y su apoteosis”, Frances R. Dorward afirma: “A causa de la integración de las creencias en el momento de crisis, la trama de cada cuento adquiere su máxima fuerza” (97). En “El Caguamo” el enfrentamiento entre el protagonista y su suegro representa un momento crítico dentro de la trama, es el punto sin retorno de donde provienen todos los otros problemas y conflictos futuros de Primitivo. Este acto se desencadena por las formas en que los personajes conciben las palabras y sus efectos, y el poder que le asignan a lo expresado. Por desgracia, cuando el pueblo se entera de que el viejo Martínez está muerto, la explicación que formulan sobre el suceso no favorece para nada al protagonista:

En el pueblo se dijo que el Caguamo había matado al viejo Martínez. Lo había venadeado. Lo quiso matar para que el rancho del viejo pasara a propiedad de la Eugenia y él fuera el dueño. . . . El viejo todavía pudo disparar y mató al caballo del Caguamo, pero éste lo remató con un tiro en la frente. Ése fue el mortal. Así dijeron en el pueblo.

Ya nadie se acordó del Primitivo Barragán que había traído presos a los abajeños ladrones de ganado; ya nadie se acordó del Primitivo Barragán trabajador. El Caguamo es un asesino. El Caguamo es un mal hombre. Así fue como se dijo en Jitotol. (39)

Los argumentos de los habitantes del pueblo sobre la muerte del viejo no se reducen a simples formas de habladurías sin sentido o con mucha imaginación ilógica, sino que tienen su razón de ser y se desprenden de los hechos presenciados: el viejo Martínez con tres disparos, uno en la cabeza y los otros en el cuerpo; además de que solo encontraron el caballo muerto de Primitivo Barragán y nunca vieron que el protagonista también estaba herido. Si se piensa en la interpretación que comúnmente se da al disparo en la cabeza, como un tiro de gracia que se realiza con el fin de acabar con la vida de la víctima cuando ya se le ha herido en otras partes del cuerpo, es lógico pensar —no solo dentro de los paradigmas y parámetros del pensamiento oral— que el suegro del Caguamo era la víctima directa de este y no su atacante, sobre todo por la evidencia del caballo muerto, sin ninguna otra señal de la herida que el viejo Martínez le provocó al protagonista. La diferencia de edad entre los enfrentados, las palabras asignadas a Primitivo y lo dicho por el suegro también influyeron directamente en la versión creada por el pueblo, por lo cual el protagonista quedó en un lugar desfavorable con respecto al padre de Eugenia.

La nueva historia sobre el Caguamo que la gente difunde tiene un gran peso en la existencia del personaje, pues a pesar de que él conoce la verdadera razón de sus acciones, acepta la nueva realidad y tiene la esperanza de que su hijo, al nacer, lo vuelva bueno: “Lo que me interesa es el chiquitío. El me ayudará a ser bueno” (43). Como se puede observar, Primitivo no explica la forma en que su hijo le proporcionará la posibilidad de ser visto como una buena persona otra vez, pero su seguridad en este hecho lleva a pensar, por un lado, que sus creencias se fundan en la importancia cultural, social y familiar que simboliza una nueva vida; y por otro lado, que el ver que Primitivo Barragán tiene un hijo al que cuida,

educa y le da lo mejor podría producir efectos significativos en el ánimo del pueblo.

Ante el fracaso de tal posibilidad, por el aborto cometido por su mujer, Primitivo Barragán asesina a Eugenia, quema su casa con todas sus pertenencias y mata a su perro; todo con la firme intención de comenzar una nueva vida en la montaña. Sin embargo, el peso de lo que la gente del pueblo dice sobre él recae en su ánimo impidiéndole ser feliz, porque, por lo general, dentro de una comunidad que posee un tipo de pensamiento preponderantemente oral, es muy difícil realizar una separación tajante entre el modo en que una persona se define a sí misma y las formas en que los otros la perciben y configuran; ya que dentro de las sociedades orales existe una constante y viva relación recíproca y de retroalimentación entre el individuo y la colectividad a la que pertenece. Por tal razón, aunque el Caguamo se encuentra en un lugar donde nadie sabe sobre su pasado, emprende la migración de nuevo. Walter Ong señala:

la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador. (77)

Se puede notar que el papel de la comunidad dentro de una sociedad oral no solo es fundamental, sino que también es concluyente al comprender las estrechas relaciones que los miembros de esta establecen con la colectividad a la cual pertenecen, como si no hubiera una marcada diferencia ontológica entre el individuo y la sociedad, o esta no fuera significativa.

El protagonista no podía hacer caso omiso de lo dicho por el pueblo porque, como ya se señaló, las palabras habladas en una cultura oral no solo se perciben como habladurías, rumores, chismes, sino como la realidad misma. Esto no quiere decir que las personas confíen en todo lo que escuchan, sin embargo, consideran relevante y contundente el valor de las palabras. Lo que se diga de

alguien, en especial si lo expresan muchas personas de forma repetida, puede comenzar a pensarse como real o, por lo menos, como algo que puede ser posible, sobre todo si se basa en las evidencias encontradas: el cuerpo sin vida del viejo Martínez y el caballo muerto de Primitivo.

Si uno se detiene a pensar puede descubrir que existen comportamientos similares a los del protagonista del cuento en personas que pertenecen a una sociedad escritural y que poseen un tipo de pensamiento preponderantemente escritural, pues estas toman muy en serio versiones e historias de la comunidad, e incluso las difunden a pesar de que esta información suele ser valorada como rumores y chismes sin fundamento. El poder de la palabra hablada viva es fundamental para comprender este tipo de comportamientos porque posibilita que no se dude de lo escuchado. También parece otorgar legitimidad y derecho de expresar sus versiones y creencias a la colectividad, independientemente de la importancia e influencia que tenga la escritura en esa sociedad.

Navarro Gálvez considera, en relación con la función de las palabras en este cuento, lo siguiente:

En cuentos de la colección tales como “El caguamo” se antepone el instinto de supervivencia a una actitud ética ante la verdad. Este cuento ilustra la inversión de la reputación del protagonista, Primitivo Barragán, por el peso de la maledicencia, y los efectos irreversibles que tal peso de la verdad social genera en el individuo y en sus extensiones conductuales como son el peso de la conciencia y la actitud ética ante la verdad. El peso de lo que se asume como verdad determina el comportamiento del protagonista, y lo instala en un estado emocional irreversible de constante huida. (41-42)

No se pueden conocer con exactitud las emociones que el personaje principal experimentó al momento y después de matar a los otros personajes. Sin embargo, es poco probable que sintiera culpa ante sus acciones no solo porque él expresa abiertamente su coraje contra el ataque de su suegro, sino también porque considera que los

actos ejecutados tienen justificación: defenderse del viejo Martínez y de la policía, y hacer justicia ante el aborto cometido por su mujer, el cual considera una acción injusta. En todo caso, es más probable que sentimientos como la frustración, la desilusión y la impotencia ante la imposibilidad de ser escuchado, de ser confiable, de validar su verdad y de tener descendencia, gobernarán la conciencia del protagonista, tanto al momento de huir, como en el instante de asesinar a su esposa y a su perro.

El concepto de verdad manejado por la colectividad del cuento puede parecer injusto, injustificable, absurdo, entre otros adjetivos peyorativos, pero nace de una dependencia esencial que se percibe y es indispensable en las culturas orales: la comunidad, la colectividad por y para la cual son y viven los miembros de esta. La verdad, dentro de una sociedad preponderantemente oral, es tomada en cuenta y valorada en relación con los efectos que tiene en la sociedad; ya que, así como un juez o un jurado determinan la relevancia de lo expresado por el acusado en una cultura escritural, también la sociedad en una comunidad oral decide, basándose en sus propios paradigmas y procedimientos, la eficacia e importancia de los argumentos de un individuo.

Inclusive, el hecho de que Eugenia exteriorizara desconfianza hacia su esposo llamándolo por su apodo “Caguamo”, además de que manifiesta la importancia de lo dicho por los otros —la mayoría—, ostenta el efecto del peso de las palabras al momento de ser emitidas por alguien de gran valor emocional para el protagonista y que considera como uno de los pilares más importantes de la colectividad por excelencia, es decir, la familia:

La Eugenia habló:

—Me vengué, Primitivo, me vengué...

La miró extrañado sin comprender nada.

—Me vengué, Caguamo...

Eso fue como un chicotazo para Primitivo. Estaba bien que en el pueblo le dijeran Caguamo, y él, a veces, se decía así cariñosamente. Pero que lo dijera su mujer, ya era otra cosa. (45-46)

Al abortar, Eugenia expresa abiertamente la adopción del punto de vista del pueblo y su total desconfianza en el esposo, por eso ya no lo llama por su nombre, sino por el apodo que más se adecua a la personalidad que se le asigna en la versión de la población sobre sus acciones. Además, Eugenia también destruye la posibilidad de consolidar una familia, la base de la sociedad, como se mencionó.

Por otro lado, cómo funciona la memorización oral, tanto en su aspecto colectivo como en el individual, es de gran importancia para comprender el origen y los fundamentos de la versión creada por el pueblo sobre la conducta de Primitivo Barragán: “las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (Ong 52). Por tal motivo se puede deducir que, si en el pasado —a pesar de haber transcurrido poco tiempo— el pueblo tenía consideración, aprecio y respeto por Primitivo Barragán, en el presente ya no le es posible tener la misma opinión sobre él porque las cosas han cambiado. En el cuento aparece representada la manera en que, comúnmente, opera la memoria dentro de una sociedad oral. Ong apunta:

La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas. Así, la estructura intelectual de su naturaleza engendra figuras de dimensiones extraordinarias, es decir, figuras heroicas; y no por razones románticas o reflexivamente didácticas, sino por motivos mucho más elementales: para organizar la experiencia en una especie de forma memorable permanente. (73-74)

Se aprecia, por las citas anteriores, cómo funciona la memoria al realizar depuraciones a los recuerdos que ya no son útiles o eficaces para comprender y explicar la realidad actual. Por lo tanto, para garantizar el funcionamiento de la memoria como una de las principales herramientas de obtención y preservación de sabiduría y conocimiento a través de los años se utilizan figuras heroicas o anti-heroicas efectivas para tal caso. En el relato, el pueblo fue testigo

de las hazañas heroicas que realizó el protagonista: “El Caguamo Barragán era hombre estimado. Se le reconocía su empeño en las labores, su hombría y su gran honradez. Recordaban cómo había recobrado las vacas que los abajeños quisieron robarle el año pasado a doña Matilde” (31-32). Por eso la versión sobre la honradez y valentía de Primitivo Barragán fue útil durante mucho tiempo, además de que el comportamiento de él coincidía con la identidad que le otorgaba la comunidad. Sin embargo, todo cambia cuando el personaje principal asesina a su suegro, a su esposa y a su perro:

Lo que el individuo recuerda tiende a ser lo que tiene crucial importancia en su experiencia de las principales relaciones sociales. . . . el recuerdo individual mediará en la herencia cultural de tal modo que sus nuevos componentes se ajustarán a los viejos a través del proceso de . . . “racionalización” o “esfuerzo por el significado”, y las partes que hayan dejado de tener importancia en el presente tenderán a ser eliminadas a través del proceso de olvidar. El funcionamiento social de la memoria . . . puede verse, . . . como la etapa final de . . . la organización homeostática de la tradición cultural en una sociedad ágrafa. (Ong 42)

Para las sociedades o comunidades que poseen un pensamiento oral es necesario realizar este proceso homeostático, el cual se lleva a cabo de manera inconsciente, pero siempre en relación y en consideración con el presente. Por esta razón, la versión establecida por la comunidad sobre los actos del protagonista guarda una estrecha relación con el funcionamiento social de la memoria dentro de una comunidad oral y da cuenta de sus modificaciones.

Ante la falta de una definición eficaz que permita la subsistencia de la antigua concepción que la colectividad tenía sobre el protagonista, el pueblo crea una nueva versión totalmente desfavorecedora para Primitivo Barragán y olvida por completo la otra, como si nunca hubiera existido ese hombre honrado que les ayudó y solamente estuviera el Caguamo asesino, el mal hombre. Otro factor de gran importancia que influye, en cierta forma, en la depuración de la

memoria es el hecho de que las culturas orales no tienen una visión histórica de la realidad, al no contar con referentes escritos que les permitan experimentar tal concepción de los hechos; por lo cual, estas culturas solo consideran importantes los acontecimientos y sucesos que conservan una relación directa con el presente. Las observaciones anteriores hacen pensar que esta característica está ficcionalizada en el relato de una manera más o menos clara.

La versión creada por el pueblo para entender el comportamiento actual del protagonista no se conformó con la mera explicación de cómo fueron realizados los crímenes, sino que se remontó a los orígenes del protagonista; pues así esta historia, poco a poco, se convertiría en realidad, gracias al poder de las palabras y al funcionamiento de la memoria colectiva:

En Jitotol creció el odio a Primitivo. Todos hablan de él. Todos le maldecían. Dijeron que desde siempre fue malo. Que desde siempre fue un asesino. Su tata también había sido malo; también había sido un asesino. Dijeron que desde chico ya Primitivo era de mala sangre: robaba en la iglesia, mataba gallinas a pedradas, golpeaba a los perros con un leño. (41)

Por esta causa, cuando llegan al pueblo las verdaderas razones de sus acciones, los habitantes de la comunidad no pueden creer a Primitivo porque su versión de los hechos no es eficaz, no es contundente y va en contra de la memoria y de las explicaciones que fundó el pueblo para comprender sus actos. Inclusive, la colectividad ya no sabía quién era Primitivo Barragán, solamente recordaba al Caguamo, alguien que siempre había sido malo, por eso no pueden creer lo contrario: “el mito se considera como una historia sagrada y, por lo tanto, una <<historia verdadera>>, puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es <<verdadero>>, porque la existencia del mundo está ahí para probarlo” (Eliade 17). Sucede igual en el cuento, la versión creada por el pueblo es sagrada y real porque están los cuerpos muertos para probarlo. La fuerza de las palabras y la hegemonía de la historia —contada oralmente— que difundió la comunidad influyen directamente en la concepción

que Eugenia tiene sobre su esposo; por lo cual, la mujer deja de querer a su pareja, reniega del hijo que lleva en su vientre y decide llevar a cabo un aborto.

Eugenia está convencida de la culpabilidad de Primitivo y de la maldad de este, por tal razón deja de llamarlo por su nombre y le habla por su apodo —el cual era utilizado para explicar sus debilidades y defectos—; de esta forma adopta la memoria del pueblo como propia. La mujer del protagonista también realiza una acción depurativa en su mente, por eso ya no puede creer en las palabras de su esposo, pues él ya no es más Primitivo Barragán, aquel hombre apasionado y bueno que la conquistó, y tampoco es el padre de su hijo; ahora solamente es el Caguamo, el ser desalmado y cruel que asesinó a su padre, que mató a los policías y que la retiene a la fuerza.

Cuando el protagonista mata a su mujer, mata a su perro y quema su casa, su intención (aunque no directa y consciente) es efectuar una acción homeostática, no solamente interior y psicológica, sino también física y contundente, pues desea comenzar una nueva vida. Sin embargo, estos actos, a pesar de ser más violentos y drásticos, no le son útiles para borrar de su memoria el recuerdo de sus muertos. Por desgracia, las últimas acciones efectuadas por Primitivo Barragán le aportan mayor solidez y validez a la versión creada por el pueblo para explicar su comportamiento, lo que evidencia que en los personajes del relato también opera una suerte de acción homeostática.

A manera de conclusión se observa que el cuento “El Caguamo” ilustra la importancia que adquieren las características del pensamiento oral (en especial las dos categorías en las cuales se centró el análisis de este trabajo: la palabra articulada como poder y acción, y la memorización oral) para poder comprender el comportamiento y los conflictos de los personajes, dentro de un marco de referencia epistemológico distinto al que posibilita la escritura y las cosmovisiones occidentales. En el relato de Eraclio Zepeda se pueden encontrar representadas, de manera más directa y explícita, las características y paradigmas del pensamiento oral, dentro de enfoques, perspectivas y descripciones que permiten presenciar y sentir un ambiente de libertad ficcional, donde la naturaleza cognoscitiva del

pensamiento del protagonista y de los otros personajes se presenta de manera fiel, sin la influencia notoria de otro tipo de conciencia. Por lo tanto, la dimensión epistemológica en la que se basa el análisis de “El Caguamo” permite observar cómo adquieren vida e importancia trascendental las características de la oralidad a través del pensamiento, de las cosmovisiones y del comportamiento de los personajes del relato estudiado. Sin embargo, a pesar de que en el cuento del escritor chiapaneco se pueden encontrar varias de las categorías de la oralidad, solo se creyó conveniente tomar en cuenta las dos características mencionadas, pues estas denotan una mayor significación e importancia al momento de interpretar el relato desde la perspectiva del pensamiento oral.

El peso que tiene la palabra en el comportamiento de los personajes y en las relaciones sociales que ellos establecen, la importancia de la memoria como conocimiento sustentable y la manera como esta funciona y se modifica dependiendo de la relevancia que los acontecimientos adquieren, son características que destacan en “El Caguamo” y que permiten comprender las acciones, los sentimientos y las formas en que los personajes afrontan las situaciones y conflictos que se les presentan.

Las consideraciones anteriores toman un mayor sentido en relación con el grado de confianza que se les brinda a los personajes y a las interpretaciones que ellos le dan al mundo dentro del relato. Así pues, la oralidad y el tipo de conciencia que subyace en esta pueden ser ubicadas y localizadas de manera más inmediata y tangible en la narración analizada, sobre todo, en los momentos de crisis y en el clímax de la historia; ya que es ahí donde los personajes exteriorizan de forma más intensa la naturaleza de su pensamiento y las posibilidades epistémicas que este les ofrece.

“El Caguamo” y los otros cuentos de la colección *Benzulul* de Eraclio Zepeda pueden ser interpretados de formas y desde enfoques muy diversos que podrían acercarse o alejarse de la dirección de este trabajo. Sin embargo, el mismo autor comentó en una entrevista lo siguiente: “A los 20 años ya tenía una idea muy clara de lo que quería hacer en el cuento. En Chiapas hay una buena tradición de narradores orales. Mis cuentos tenían una estructura de narra-

ción oral, producto de haberlos contado muchas veces antes de escribirlos” (cit. en Bautista 1). Así pues, los relatos están provistos de una forma que crea el efecto de estar escuchando una narración. También el pensamiento oral puede distinguirse como una parte integral de la propuesta estética y ética de Zepeda. Por lo tanto, las principales características y elementos que conforman esta antigua conciencia se encuentran representados, desde la ficción, en la gran mayoría de los cuentos de *Benzulul*.

## Bibliografía

- Bautista, Virginia. “Los primeros 50 años de *Benzulul*”. *Excélsior*, 19 septiembre 2009, [www.justa.com.mx/?p=13591](http://www.justa.com.mx/?p=13591)
- Coordinación Nacional de Literatura del INBA. “Eraclio Zepeda”. *Enciclopedia de la literatura en México*, 27 mayo 2020, [www.elem.mx/autor/datos/1156](http://www.elem.mx/autor/datos/1156)
- Dorward, Frances R. “Benzulul: El cuento indigenista y su apoteosis”. *Texto Crítico*, no. 34-35, 1986, pp. 93-103.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Traducción de Luis Gil Fernández, Paidós, 2000.
- Goody, Jack y Watt, Ian. “Las consecuencias de la cultura escrita”. *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, traducción de Gloria Vitale y Patricia Willson, compilado por Jack Goody, Gedisa, 1996, pp. 39-82.
- Havelock, Eric A. “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”. *Cultura Escrita y Oralidad*, traducción de Gloria Vitale, compilado por David R. Olson y Nancy Torrance, Gedisa, 1998, pp. 25-46.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González Arámbaro, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. 4ta. edición, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003.
- Navarro Gálvez, Jesús Abad. “La construcción del ser social en *Benzulul* de Eraclio Zepeda”. *Ruta Crítica. Estudios sobre literatura*

- hispanoamericana*, editado por Fortino Corral Rodríguez, Universidad de Sonora, 2007, pp. 37-47.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Zepeda, Eraclio. *Benzulul*. 3ra. edición, Fondo de Cultura Económica, 1997.



## Palabras, trazos y sentidos al vuelo: dos propuestas estéticas en *Punta de plata. Bestiario*

Words, strokes and senses in flight: two esthetic proposals  
in *Punta de plata. Bestiario*

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA

ORCID: 0000-0003-3616-1693

ngarcia35@hotmail.com

Universidad Veracruzana, México.

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA

ORCID: 0000-0002-8171-1386

danieldoc@gmail.com

Universidad Veracruzana, México.

### *Resumen:*

En *Punta de plata. Bestiario* (2018), Juan José Arreola y Héctor Xavier logran forjar con palabras y con trazos, con líneas y silencios, dos propuestas estéticas en las que la escritura y el dibujo conviven, se entrelazan, dialogan y se iluminan mutuamente. Ambos creadores nos develan el mundo animal del que provenimos los humanos y nos hacen sentir poseedores de unos sentidos, construidos culturalmente, que nos diferencian de ellos tanto como nos igualan. Son el lenguaje, la memoria y el arte los atributos que nos distinguen, parecen decir los dos artistas con sus sentidos al vuelo.

### *Palabras clave:*

bestiario, punta de plata, sentidos, lenguaje, memoria, arte.

*Abstract:*

In *Punta de plata. Bestiario*, Juan José Arreola and Hector Xavier manage to forge with words and strokes, with lines and silences, two esthetic proposals in which writing and drawing coexist, intertwine, dialogue and illuminate themselves mutually. Both authors expose the animal world of which humans come from and make us feel owners of culturally constructed senses that differentiates us in as much as they liken us to them... Language, memory and art are the attribute that distinguish us, so it would seem the artists say with their senses in flight.

*Key words:*

Bestiary, silverpoint, senses, language, memory, art.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.342>

Recibido: 19 de febrero de 2020

Aceptado: 21 de agosto de 2020

Tiempo acumulado. Un montículo de polvo impalpable y milenario; un reloj de arena, una morena viviente: eso es el bisonte en nuestros días.

Juan José Arreola

... creo que en la yema de los dedos se ha concentrado mi conocimiento del mundo: todo lo que he anotado en la mente, lo he traducido hacia el tacto, todas esas zonas de piel, los olores, o lo que me dan los otros sentidos.

Héctor Xavier

## Presentación

En *Punta de plata. Bestiario* (2018), dos propuestas estéticas dialogan, se entrelazan, conviven y se iluminan mutuamente. Las palabras de Arreola y los trazos de Xavier colocan a sus lectores frente a los animales y a la memoria que de ellos tienen, para que experimenten lo que Bajtún llama *la vivencia* o el “primer momento de la actividad

estética [que consiste en] vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro” (*Estética* 30). Mientras Juan José Arreola recrea con palabras —“criaturas vivas” (Del Paso 199) — el ser de cada animal, Héctor Xavier lo hace con una técnica que no admite errores: punta de plata. Ambos logran, con “poética precisión” (Arreola y Xavier 8), situarnos frente a ese bestiario en el que es necesario desplegar los sentidos para percibir su presencia, ver sus movimientos, reconocer sus texturas, identificar sus olores y escuchar su bullicio. Los dos creadores establecen, así, una “relación perfecta entre palabra e imagen” (Calvino 139).

Existen muchas versiones impresas del *Bestiario* de Arreola, sería más adecuado decir, de sus bestiarios, que en casi todos los casos se ofrecen como recreación escrita, ya que dejan fuera los dibujos de Héctor Xavier. Al respecto, Sara Poot, estudiosa de la obra arreolina, ha señalado con acierto este rasgo del autor consistente en trasladar los textos en sus diversas publicaciones de una constelación a otra, generando con ello lo que denomina “Un giro en espiral” (Poot, *Un giro* 9). La propia investigadora comenta que, en la versión original de *Punta de Plata. Bestiario*, de la UNAM, fechada en 1958, eran 18 los textos del jalisciense, más el prólogo de nueve párrafos y 24 los dibujos del artista nacido en Tuxpan, Veracruz, colocados los textos en la solapa izquierda y los dibujos en la solapa derecha. Sin embargo, afirma que textos sobre animales escritos por Arreola aparecen en libros anteriores, así como la existencia de otros que bien podrían integrar otro bestiario total, escrito después de ese año. No tiene caso repetir aquí el meticuloso recorrido que Sara Poot hace por los diversos bestiarios de Arreola publicados hasta septiembre de 2018. Sugerimos ver el estudio de esta autora incluido en la revista *Lumina*,<sup>1</sup> que brilla por ser breve y preciso.

<sup>1</sup> Nos referimos al número dedicado a Juan José Arreola, fechado en el mes de septiembre de 2018, en el que aparece el texto de Sara Poot titulado “De *Punta de Plata* de Juan José Arreola y Héctor Xavier al *Bestiario* de Arreola” (pp. 63-77). En ese mismo mes salió a la luz la nueva versión de *Punta de Plata Bestiario*, que nos ocupa.

Es oportuno señalar, en cambio, que en ese mismo mes de septiembre de 2018, apareció bajo el sello de Joaquín Mortiz una edición conmemorativa por los cien años del nacimiento de Juan José Arreola, en versión impresa y electrónica, con otro diseño editorial donde alternan dibujos y textos, la cual incluye las 24 reproducciones de dibujos de Xavier, el prólogo y los 18 textos de Arreola, agregando un postfacio escrito por José Emilio Pacheco; publicación aparecida 60 años después de la original, que nos brinda una ocasión especial para hacer una nueva lectura de la obra, cuya importancia se acrecienta con los años. Es de igual manera necesario destacar que en el año 2016 se publicó el libro *Héctor Xavier. El trazo de la línea y los silencios*, coordinado por Angélica Abelleira y Dabi Xavier, en coedición de la Universidad Veracruzana, el Instituto Veracruzano de Cultura y la Secretaría de Cultura, libro fundamental para dimensionar la obra del dibujante veracruzano, que conjuga testimonios, reflexiones y ensayos de críticos de arte, de amigos y de sus familiares más cercanos, así como una cuidada selección de su obra.<sup>2</sup> A lo largo de este ensayo citaremos pasajes de este libro, así como fragmentos del video *Héctor Xavier. Dibujante de la vida y de la forma*, realizado por Julio Pliego, que apareció en la Serie *Luz de la memoria* de Canal 22, en el año 1998, obra significativa narrada por el propio Pliego con base en la entrevista que él mismo realizó a Xavier en 1994, pocos meses antes de la muerte del dibujante.

El origen de la obra es otro aspecto que requiere precisión. Miriam Kaiser señala, con justicia, que fue un dibujo de Héctor Xavier

<sup>2</sup> Consideramos que la nota publicada por la Universidad Veracruzana sobre la presentación de este libro en el 2017, ofrece información valiosa sobre su contenido: “*Héctor Xavier. El trazo de la línea y los silencios* [es] un libro cuidadosamente coordinado por Angélica Abelleira y Dabi Xavier, editado por Alberto Tovallín, que reúne textos y trazos del artista veracruzano a quien Raquel Tibol consideraba que ‘asumía con arrojo y paciencia el vacío de la superficie blanca y, en un acto de juicio tremendamente material, ordena la conciencia en la forma’. La edición especial está formada por seis grandes secciones que relacionan la obra de Héctor Xavier con el dibujo y el movimiento, con los trazos y la literatura, y con la esencia del artista veracruzano que, junto con Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas y Rogelio Naranjo, es considerado uno de los grandes dibujantes mexicanos del siglo XX”.

el que inspiró la idea de hacer un bestiario. El propio Arreola así lo confirma: “Yo vi en su casa el primer dibujo: la imagen del bisonte sentado que parece un grafito rupestre, y allí tomó forma otra vez la antigua idea de un bestiario” (8). La obra, entonces, está inspirada en ese primer dibujo y en la experiencia compartida durante meses de visita al zoológico de Chapultepec: “acompañé a Héctor Xavier en algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a difíciles modelos. Hemos visto Chapultepec a todas horas del día y a las bestias animadas o melancólicas” (9).

### Palabras, trazos y sentidos al vuelo

El primer momento en que se advierte el destacado papel de los sentidos es cuando Arreola habla de la principal característica perceptible en los dibujos hechos en punta de plata:

Carentes casi de materia, los dibujos a punta de plata son los más aéreos y eternos: parecen hechos de miradas sucesivas que recaen unas sobre otras sin estorbar su transparencia, y la dureza del instrumento y la suavidad del resultado, alcanzan un ápice de poética precisión. (Arreola y Xavier 8)

Esa es la primera invitación a desplegar los sentidos, en este caso: el tacto. Con sus palabras, Arreola logra que los lectores toquemos y descubramos esa *dureza* en el instrumento y esa *suavidad* en el resultado. Pero no solo el tacto se activa. Las propuestas estéticas que están entrelazadas en *Punta de plata. Bestiario* abarcan todos los sentidos. Es como si ambos creadores quisieran subrayar el papel destacado que los sentidos tienen para la percepción humana del mundo<sup>3</sup> como resultado de nuestro actuar en la esfera cultural.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “Desde la antigüedad clásica, los estudios sobre la percepción humana han destacado cinco sentidos externos a través de los cuáles el cerebro recibe información sobre el mundo: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto” (Korsmeyer 15).

<sup>4</sup> Recordemos que, tal como lo plantea la antropología de los sentidos, “la

El segundo momento es cuando relata lo que ellos han visto y nos hace ver, primero al “bisonte sentado que parece un grafito rupestre” (8) y luego “a las bestias animadas o melancólicas” (9). Las conjugaciones del verbo ver, “Yo vi” (8) y “Hemos visto” (9), nos invitan a los lectores a ver con detenimiento cómo “la Grulla Real . . . hunde su pico de gualda entre el suntuoso plumaje y se despioja” (9), ver cómo el “macho de cualquier especie . . . de pronto . . . percibe a la hembra y la acomete (generalmente sin éxito)” (9), ver cómo “los felinos . . . van y vienen por su jaula, como reyes encarcelados y dementes” (9) y ver cómo “los monos” (9) hacen que los creadores dejen de mirar “abrumados ante tan humana estulticie” (9). Al respecto, queremos destacar que la palabra *estulticie* no existe. Arreola conjuga *estulticia*, que significa “necedad, tontería” (RAE), y *especie*, que en botánica y zoología agrupa los géneros y los caracteres compartidos, para nombrar a los monos. Así, bajo este término, estos se convierten en la especie de la *necedad* y la *tontería*, o de la estupidez, la bobería y la insensatez, si atendemos sus sinónimos. Es un conjunto de animales que abruma a los artistas y que, en palabras de Arreola, son vistos por nuestros ojos como quien se mira en un espejo mientras ellos: “nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal” (Arreola y Xavier 87). Se trata de una propuesta estética que tiene, sin duda, un alto contenido ético y filosófico que nos recuerda las aportaciones de Bajtín sobre la importancia del otro en nuestras vidas,<sup>5</sup> porque

---

percepción sensorial es cultural además de física” (Fernández Porcela 14).

<sup>5</sup> “La falsedad y la mentira que ineludiblemente se hacen ver en la relación del sujeto consigo mismo. La imagen externa de un pensamiento, de un sentimiento, la imagen externa del alma. No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que **yo me veo a mi mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos**; estoy poseído por el otro. Aquí no hay integración ingenua de lo extrínseco con lo intrínseco. Espiar su propia imagen *In absentia*. La ingenuidad de la fusión entre el yo y el otro en la imagen especular. El excedente del otro. No poseo un punto de vista externo sobre mí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi propia imagen interna. Desde mis ojos están mirando los ojos del otro” (Bajtín, *Yo también soy* 156).

el mono<sup>6</sup> dibujado por Héctor Xavier se convierte en un otro que nos mira y en cuyos ojos ajenos los lectores nos vemos a nosotros mismos.<sup>7</sup>

También el oído se desata y surca el territorio de Chapultepec para captar los múltiples sonidos: “el silbato de los guardas [anunciando] que ha terminado la jornada contemplativa y . . . la enorme sinfónica bestial” (9). En ese despliegue de sonidos, el olfato, considerado por algunos estudiosos como uno de los sentidos con poco valor literario,<sup>8</sup> se abre camino y capta lo que rodea a los animales y lo que sus cuerpos desechan:<sup>9</sup>

Como las estampas, los textos proceden directamente del natural y las reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen: Parque Zoológico de Chapultepec. Por eso se explican algunos rasgos de la más pura obscenidad y el aroma persistente del estiércol salvaje. (9)

Entonces, el oído se satura con los sonidos característicos de cada animal, porque al gruñir, bramar, rugir, graznar, bufar, gritar, ladrar, barritar, aullar, relinchar, ulular y crotorar van despidiendo a los artistas “con una monumental rechifla” (9). A partir de ahí los sentidos vuelan en toda la obra.

Detengámonos ahora en las miradas de ambos creadores. La mirada del escritor está estrechamente vinculada a la memoria en

<sup>6</sup> Nuestro ensayo cierra con la reproducción del dibujo de este animal.

<sup>7</sup> “La actividad estética propiamente dicha comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos y a nuestro lugar . . . y concluimos el material de la vivencia” (Bajtín, *Estética* 31).

<sup>8</sup> “El olfato y el gusto han tenido siempre escasa fortuna literaria . . . comparados con la vista y el oído son los sentidos más bajos” (Hernández Valcárcel 496). Una gran excepción es, desde luego, la novela *El perfume* de Patrick Süskind (1985).

<sup>9</sup> A manera de anécdota, Miriam Kaiser comenta: “Claro que Héctor le hizo pasar varios ratos desagradables porque conocía el movimiento de los animales y Juan José no. Un día el rinoceronte orinó de arriba a abajo a Arreola y Héctor no lo previno” (Abelleyra y Xavier 197).

tanto que incorpora en sus textos una serie de referentes que apelan al horizonte cultural y literario de los lectores. Altamira y sus pinturas rupestres, dos leyendas medievales —la del venado que se le apareció a san Huberto y la de la cierva que amamantó al hijo de Geneveva de Brabante—, la alusión a San Juan de la Cruz<sup>10</sup> cuando menciona a Juan de Yepes, el Santo Oficio, Confucio, Lao Tsé, Utamaro, los Tártaros, doña Juana y Don Quijote, Androcles, el Vizconde de los Asilos, las metáforas griegas, la brujería medieval y Wolfgang Köhler funcionan como *vehículos de la memoria*.<sup>11</sup> una memoria literaria y artística que posee el escritor y que generosamente nos brinda a los lectores para que abrevemos en ella. La mirada del dibujante está ligada, simultáneamente, a los sentidos y a su concepción del arte de dibujar. Para él, dibujar no es resultado de una habilidad o destreza, no es un mero acto reflejo del ojo que mira, sino un ejercicio de estudio y reflexión profunda que involucra a la inteligencia, al juicio y a la conciencia. Para ilustrar lo anterior referimos una cita incluida en el ensayo “Héctor Xavier”, de Angélica Abelleyra, publicado para conmemorar el décimo aniversario de la muerte del artista: “Comprendí que el dibujo es el aire, la luz, la voz, el sonido; el dibujo es lo que dice todo y llena de significado la hoja en blanco”.

En el libro *Héctor Xavier: El trazo de la línea y los silencios*, Raquel Tibol ofrece un breve recorrido sobre diversas concepciones del arte del dibujo, señala:

Al mirar hacia el pasado se ha tomado el partido de Leonardo da Vinci, quien consideraba al dibujo como el primer instrumento para descubrir la realidad. No se opta por Piero della Francesca, donde el dibujo se definía como los ‘perfiles

<sup>10</sup> “Juan de Yepes y Álvarez, o sea, el futuro San Juan de la Cruz, nació en Fontiveros de Ávila. . . la Pascua del Bautista de 1542” (Méndez Plancarte 57).

<sup>11</sup> “La memoria, entonces, se produce en tanto haya sujetos que comparten una cultura, en tanto haya agentes sociales que intentan ‘materializar’ sentidos del pasado . . . en diversos productos culturales que son concebidos o que se convierten en *vehículos de la memoria*” (Jelin 558).

y contornos que limitan los objetos'. El dibujo permite aprehender y asumir las concretas estructuras vivientes, y permite también concretar en líneas y trazos la exaltación concreta del espíritu o el más riguroso sentido del espacio. (Abelleyra y Xavier 18)

Dibujar es, desde la concepción estética de Héctor Xavier, de la que nos habla Alberto Dallal, penetrar en el ser como resultado de un proceso que: “consiste en deshacerse de sí mismo para penetrar airoso, triunfante en el ser” (26). El dibujante inventa su destino, desarrolla la capacidad de penetrar en el ser de otro y de recrear la experiencia en la forma, dejar que el ser otro se manifieste en la línea que lo contiene o lo sugiere, según sea el caso.

Dibujar, entonces, es un acto ético y estético que involucra todos los sentidos y, a la vez, es una forma de trascendencia, de ordenación de la conciencia. Para explicarlo Tíbol se sirve de la voz de los propios dibujantes:

Vlady sostuvo certeramente que dibujar es una manera de reflexionar, de meditar. Hay que percibir el dibujo como una forma de la inteligencia. . . Dialécticamente Vlady considera que sólo el desorden da la oportunidad de un nuevo orden. [Héctor Xavier] exalta la dificultad de no recurrir al claroscuro y materializar el dibujo en una línea o en una variedad de líneas. . . . Se trata de asumir con arrojo y paciencia . . . el vacío de la superficie blanca y, en un acto de juicio tremendamente material, ordenar la conciencia en la forma. (18-19)

El trabajo creativo del dibujante lleva a descubrir nuevas y recónditas identidades, es un nombrar de nuevo al ser, en tanto que este renace de su mano:

En estos dibujos de Héctor Xavier está impreso el nombre, no el original —el conocido— sino el que toman de las líneas del dibujo, las que le dan identidad, las que inventan el nuevo llamado de su ser distinto, secreto, y llevan una memoria, llevan un sentimiento, un olor. Animales anticipación del

hombre, uno puede reconocer su noble o feroz origen animal y reconocerse en ellos y decir con dignidad zoológica o humana —lo mismo da— decirse antes fui rinoceronte, o ave, o cuadrúpedo, y ahora soy (ya evolucionado) soy simplemente un mono, un simio, un bípedo semoviente. (Pliego 2:18-3:22)

Así, cuando a partir de la mirada atenta y del trazo creador de Héctor Xavier aparece el dibujo del búho, Arreola nos dice que, como si fuera una columna de *plumas labradas*, el búho “apoya todas las metáforas griegas” (64). El autor se refiere, de este modo, a las metáforas con las que Ovidio narra, en el libro V de *Metamorfosis*, el rapto de la hija de Ceres, Proserpina, y cómo el delator se convierte en un ave odiosa que:

se arroja bajo alas de color azafrán, crece aumentando el tamaño de su cabeza, curva sus largas uñas y apenas mueve en sus perezosos brazos las plumas que allí le han nacido, y se convierte en un repulsivo pajarraco que presagia próxima desgracia, un torpe búho, siniestro augurio para los mortales. (Ovidio 141)

Cuando Héctor Xavier nos presenta al ciervo, Arreola dice que “avanza . . . como una aparición ya sea en el prado de Chapultepec o desde un bosque de leyenda” (40). Se refiere, así, a dos leyendas medievales: la del “Venado de san Huberto que lleva una cruz entre los cuernos” (40)<sup>12</sup> y la de la “cierva que amamanta a Genoveva de Brabante” (40).<sup>13</sup> Termina su reflexión con la composición de una

<sup>12</sup> “Aunque este santo pertenece por cronología a los siglos VII y VIII fue en el siglo XX cuando su leyenda terminó de perfilarse incluyéndose en su proceso de conversión la visión del ciervo crucífero cuando iba de caza” (Gómez Bárcena 423).

<sup>13</sup> En el libro *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España*, los autores nos ofrecen datos interesantes sobre Genoveva de Brabante y sostienen que fue un personaje: “inexistente históricamente . . . pero cuya existencia literaria popular fue reiteradísima tanto en prosa como en verso y tam-

*pareja fabulosa* formada por los protagonistas de ambas leyendas: el *ciervo crucífero* y la *cierva amamantadora*.

Del avestruz fijado en el dibujo por la mirada indagadora y la mano diestra de Héctor Xavier, el escritor nos dice:

Destartalado, sensual y arrogante, el avestruz representa el mejor fracaso del garbo, moviéndose siempre con descaro, en una apetitosa danza macabra. No puede extrañarnos entonces que los expertos jueces del Santo Oficio idearan el pasatiempo o vejamen de emplumar mujeres indecentes para sacarlas desnudas a la plaza. (51)

Arreola alude, así, a una de las prácticas correctivas del Santo Oficio de la Inquisición contra la bigamia: el emplumar,<sup>14</sup> castigo que consistía en untar miel en el cuerpo del culpable y cubrirlo con plumas.<sup>15</sup>

---

bién llegó al teatro . . . ¡Difícil ejemplo el de la vida de Santa Genoveva! Es, más bien, un cuento en el que se acumulan detalles como el de las calumnias, la venganza del marido que quiere matarla a ella y al hijo por creerla infiel y encarga a unos criados que den constancia de su muerte llevándole la lengua de la Princesa. Naturalmente, los criados se apiadan dejan con vida a la madre y al hijo, mientras llevan al Príncipe la lengua de un perro. En el monte boscoso en que son abandonados, la Princesa se queda sin leche para amamantar al niño, pero una cierva que aparece milagrosamente cumplirá esa tarea” (Huerta Calvo y Palacios Fernández 71-73).

<sup>14</sup> “Emplumar. Vale tambien castigar a uno y afrentarle, por haver sido alcahuete: lo que se executa por mano del Verdúgo desnudándole de medio cuerpo arriba, untándole con miel, y después cubriéndole con pluma menuda. Latín. *Plumas ad ignominiam alicui affigere*. PIC. JUST. f. 7. Digo que del mal el menos: mas quiero ser pelada que emplumada. QUEV. Mus. 5. letr. Satyr. 2. *Las viejas son emplumadas, por darnos con que volemos*.” (*Diccionario de Autoridades*).

<sup>15</sup> “García de Trasmiera recuerda la práctica, en su época ya desaparecida, de algunas otras sanciones, probablemente enmarcadas en el Ámbito del Derecho municipal: ‘Desnudo el reo —escribe—, se le unta el cuerpo con miel y se recubre con plumas de aves; de este modo, atormentado por las moscas, se le exhibe en la picota, en público deshonor. A esto se llamaba *emplumar*, y se hacía también con las prostitutas” (Gacto Fernández 480). Solange Alberro también refiere

Arreola logra que los lectores veamos las deposiciones, defecaciones, excreciones, evacuaciones, boñigas, excrementos, suciedades e inmundicias que desechan las aves de rapiña y que sintamos, como él y Héctor Xavier, el olor que emanan: “Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas, mientras la rutina de cada día miserable les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas: triste manjar para sus picos desgarradores” (46). Proliferan en el zoológico los olores nauseabundos porque las focas desprenden un “olor intenso y repulsivo” (25) y la hiena “lleva un bolsillo de almizcle corrompido entre las piernas” (31), esa “sustancia grasa, untuosa y de olor intenso que algunos mamíferos segregan” (RAE).

El olfato, entonces, tiene un lugar destacado en la obra porque, para lograr captar con nitidez cada uno de los animales dibujados, Héctor Xavier no solo los miró detenidamente, sino que los olió, los olfateó, los respiró. Al respecto, Sara Poot refiere lo siguiente:

En una entrevista de 1981 dijo Héctor Xavier a Alberto Dallal: ‘... puedo afirmar que el bestiario *Punta de plata* fue realizado dentro de las jaulas del zoológico de Chapultepec. No era yo un espectador, no tomaba fotografías ni filmaba, sino que me hallaba adentro, en directo, para sentir la presencia del animal, lo respiraba, y digo respirar porque aún percibo a lo que huele, lo que suda, su calor, todo. Asumía y forjaba toda su visión, no tan sólo óptica sino orgánica. (De *Punta* 76).

En *Punta de plata. Bestiario* Juan José Arreola y Héctor Xavier se erigen como forjadores de una obra artística que hace desplegar las manos, abrir los ojos y los oídos, aguzar la nariz y sentir en la boca

---

este castigo que consistía en “la exposición de algunos pecadores con el cuerpo embandunando de miel y emplumado”; y, en nota al pie, nos ofrece la siguiente información: “El emplumamiento fue aplicado al menos una vez por el Santo Oficio mexicano, en la persona del andaluz Juan Márquez de Andino, testigo falso, condenado el 29 de agosto de 1664” (193).

la repugnancia por todo aquello que ama la hiena: “el fuerte sabor de las carnes pasadas” (31):

Estos animales de Héctor Xavier —los del Bestiario— en contemplación paradisiaca, yacientes, melancólicos, entregados a la autocontemplación de su ser animal, ausentes a compulsión alguna por hacer, nimbados por pereza ontológica, ajenos al apuro compulsivo de Héctor Xavier para aprehenderlos en sus líneas impresas con punta de plata al rojo, lo hecho ahí queda, es inmodificable, sus animales están celebrando la vida. (Pliego 3:24-4:08)

Este despliegue de los sentidos culmina con el papel protagónico del oído, del oído atento de José Emilio Pacheco, porque los textos escritos que conforman *Punta de plata. Bestiario* son resultado de un ejercicio de oralidad,<sup>16</sup> un acto que involucra la palabra dicha y escuchada:

Todo se resume en una frase: *Bestiario*, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro *escrito*: su autor lo dictó en una semana. Otros hubiéramos necesitado de muchos borradores para intentar aproximarnos a lo que en Arreola era tan natural como el habla o la respiración. A la distancia de los años transcurridos, esta inmensa capacidad literaria me admira tanto como entonces. Algunos de sus textos, si la memoria no miente, son anteriores a esos días de diciembre de 1958: ‘Prólogo’, ‘El sapo’, ‘Topos’, y quizás haya alguno posterior como ‘El ajolote’. Sin embargo, la mayoría resuena en mi interior como los escuché por primera vez, los escribí con

<sup>16</sup> “El término ‘oralidad’ se refiere al lenguaje como sonido articulado para ser hablado y oído. La comunicación oral se expresa a través de la voz y su potencial se encuentra en ser narrada. El lenguaje es abrumadoramente oral. Comunicación verbal y pensamiento se relacionan con el sonido. La gestualidad sustituye a las palabras y, las imágenes, por elocuentes que sean, siempre se sitúan en un contexto de palabras. Toda historia antes de ser escrita fue contada” (Szurmuk y Mckee Irwin 197).

una pluma Sheaffer de tinta verde y los pasé a una máquina Royal para que Arreola les diera forma definitiva. (Pacheco cit. en Arreola y Xavier 91)

Fue así como José Emilio Pacheco se convirtió en *amanuense* de Juan José Arreola, es decir: escribiente, copista, escribano y calígrafo, que son algunos de los sinónimos del término que el poeta utiliza para titular el texto con el que rinde homenaje a quien fue su maestro. “Amanuense” viene del latín *amanuensis* y significa “persona que tiene por oficio escribir a mano, copiando o poniendo en limpio escritos ajenos, o escribiendo lo que se le dicta” (RAE). Eso es, precisamente, lo que José Emilio Pacheco hizo y nos lo cuenta detalladamente en los seis apartados que conforman el texto que cierra *Punta de plata. Bestiario*:

Ya no recuerdo si la idea fue mía o de Vicente Leñero, Eduardo Lizalde o el propio Fernando del Paso . . . Sea como fuere, el 8 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las nueve de la mañana, hice que Arreola se arrojara en su catre, me senté a la mesa de pino, saqué papel, pluma y tintero y le dije:

—No hay más remedio. Me dicta o me dicta.

Arreola se tumbó de espaldas en el catre, se tapó los ojos con la almohada y me preguntó:

—¿Por cuál empiezo?

Dije lo primero que se me ocurrió:

—Por la cebra.

Entonces, como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios: ‘La cebra toma en serio su vistosa apariencia, y al saberse rayada, se entigrece. Presa de su enrejado lustroso, vive en la cautividad galopante de una libertad mal entendida’.

Y así, el 14 de diciembre escuché el final del libro: ‘Para el macho que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad; para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria’. (96-97)

Gracias al cuidadoso ejercicio de identificación de los textos escritos antes y después de 1958, realizado por Sara Poot en el artículo ya citado, hoy es posible saber que el prólogo y los 18 textos publicados en la edición de 2018 son los mismos que aparecen en la de aquella lejana fecha y, salvo alguna corrección mínima de puntuación, el único cambio en el contenido es la inclusión del postfacio de Pacheco, que constituye un acierto. Lo que sí diferencia sustancialmente a las dos ediciones es el diseño: la edición conmemorativa no separa los textos de Arreola en una solapa (Bestiario) y los dibujos de Xavier en otra (Punta de Plata), sino que hay un trabajo con la tipografía y las imágenes que le confiere otro ritmo a la lectura. No obstante, esta edición privilegia la divulgación y descuida la calidad de la impresión que merece el dibujo en punta de plata,<sup>17</sup> además se añaden plantas y adornos que, aunque atractivos para los nuevos lectores, desvirtúan y alteran el dibujo original. Vale la pena mencionar que también se reproduce un error común de apreciación al incluir la leyenda “Ilustrado por Héctor Xavier” porque, como ya vimos, el dibujante no ilustra los textos, sino que Arreola escribe a partir del dibujo del bisonte, en un trabajo que después se desarrolla en largas jornadas compartidas de observación, vivencia y reflexión en el zoológico.

## Dos propuestas estéticas que nacen de lo artesanal

Queremos cerrar el presente ensayo destacando que ambas propuestas estéticas nacen de lo artesanal, entendido como aquel tipo de trabajo que el artista realiza con sus manos hasta lograr forjar su obra. En el prólogo de *Punta de plata. Bestiario*, Juan José Arreola ha-

<sup>17</sup> Si se observa con detenimiento, todo parece hecho a tinta, lo cual es hasta cierto punto entendible porque se busca la divulgación mediante el tiraje de una mayor cantidad de ejemplares, pero no deja de ser una pena pues no permite que se aprecie la estética de la técnica empleada por Xavier. Al respecto, sería deseable que Mortiz realizara una edición especial, limitada, con otro costo, en la que se cuide con pasión y esmero la reproducción de tan finos dibujos.

bla de este rasgo estético al describir el proceso de elaboración del instrumento que le permitió a Héctor Xavier la elaboración precisa y admirable de cada una de sus líneas:

En nuestros días las puntas de plata se han vuelto una curiosidad en el taller del pintor, a pesar de los aciertos de Leonardo, y las de oro son rarísimas. Héctor Xavier introdujo en el porta-minas un alambre de plata mexicana, lo afiló en el raspador y obtuvo así un estilete práctico y económico. Y con él y una carpeta de hojas preparadas se fue al aire libre de Chapultepec a vivir ocho meses entre los animales enjaulados. (8)

En el video que Julio Pliego realizó sobre la vida y obra de Héctor Xavier se mencionan las palabras con las que José Revueltas reseña la obra del dibujante. Palabras que destacan la perfección del trazo que la mano de Héctor Xavier, empuñando el instrumento artesanal, construido por él mismo, logra en cada dibujo:

Hay un torso cuya línea desciende por el cuerpo desnudo y que desaparece quien sabe cuánto tiempo antes de llegar al pie, este evadirse de la línea sólo es una concesión a la nostalgia de infinito que la forma tiene, del tiempo en que no precisaba aún su propio espacio... Pero cuando la línea reaparece la forma se refrenda en su presencia y afirma sus límites tangibles de cosa ya soñada, contenida. Son las líneas, así, las que sueñan a las formas que aguardan durante largos años de vigilia el momento de poder contenerlas entre ellas, hasta que llega el artista y las invita. . . . Llega Héctor Xavier y las líneas se someten enseguida a sus inventos nupciales. Hacen manos, torsos, rostros, cuerpos desnudos, pensadores, conocidas especies de misteriosa zoología, tremendas aves de mirar penetrante y atroces y acosadas vestiduras, antiguos muslos humanos, igual que columnas helénicas, estupefactos monstruos de estirpe entristecida, pescados herméticos, bestias meditabundas, monos de todas las familias del hombre en el destierro. La realidad del sueño, en fin, el sueño realizado. (Pliego 15:41-17:42)

El propio Héctor Xavier habla de este contacto físico con el portaminas al destacar la yema de sus dedos concentrando toda su capacidad creativa:

Cuando me preguntan cómo escojo a mis modelos, contesto enseguida: por el tacto. Y creen que exagero pero no. Es una respuesta instantánea. Además, nadie se me resiste. Pregunto ‘¿se puede?’. Impongo mi tacto que es el que realmente sabe. Alguien pensó que era una suerte de procedimiento fotográfico a través del tacto, pero no. Uso la capacidad sensible, la capacidad táctil porque creo que en la yema de los dedos se ha concentrado mi conocimiento del mundo: todo lo que he anotado en la mente, lo he traducido hacia el tacto, todas esas zonas de piel, los olores, o lo que me dan los otros sentidos. (Abelleyra y Xavier 29).

Porque en el momento preciso en el que el dibujante desplaza la punta de plata sobre esas “hojas preparadas” (Arreola y Xavier 8), hojas sensibles a la herida argentina del estilete con las que Héctor Xavier se fue “al aire libre de Chapultepec” (8), no solo cuentan los trazos de la línea, sino también su ausencia, los accidentes y hallazgos del dibujo. Líneas que se pierden y reaparecen con un nuevo significado que complementan la imagen del animal ante nuestros ojos asombrados. Julio Pliego se refiere a este proceso creativo con el que Héctor Xavier logra que aparezca frente a nuestros ojos *la porción humana* de cada animal:

Héctor Xavier de frente a las fieras que llevaba al papel con líneas entrañables: fuertes, suaves, leves, intensas todas. Re-creaba la porción humana que lleva todo animal. De su mano salía un zoológico de fieras dóciles y otros animales con rasgos complacientes, inmutables, que meditaban sobre el tiempo y la existencia. Los trazos de Héctor Xavier humanizaron a los animales... (Pliego 0:22-0:58)

Así como Héctor Xavier afinó el alambre de plata colocado en el portaminas, que es un ejercicio totalmente manual que le permite

alcanzar la perfección en el trazo, así también Arreola lima sus textos con esa *pasión artesanal* heredada de uno de sus tíos maternos: “De alguna manera extraña, heredé de él una pasión artesanal que él aplicaba al acero y yo al lenguaje. Él limaba, y era un artífice en eso. Yo limo el lenguaje” (en *Del Paso* 142); logra, así, forjar textos memorables. Esa pasión artesanal por el lenguaje es la síntesis de su visión artística del mundo: “hay nobleza en mi palabra. Palabra de honor. Procedo en línea recta de dos antiquísimos linajes: soy herrero por parte de madre y carpintero a título paterno. De allí mi pasión artesanal por el lenguaje” (Arreola, *Confabulario* 8).

El resultado de este encuentro creativo fue publicado por primera vez en 1958<sup>18</sup> bajo el título *Punta de plata. Bestiario*. En *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola*, el escritor dejó testimonio de esa experiencia compartida:

A finales de 1958 retomé mi actividad de editor. Sentí que era un momento propicio para echar a andar una nueva editorial que se llamaría Cuadernos del unicornio. Durante muchas tardes Héctor Xavier y yo recorrimos juntos el zoológico de Chapultepec, para que los animales nos vieran a nosotros. Nos quedábamos parados largo rato ante las jaulas, y por algunos instantes creíamos que estábamos en las selvas africanas. Fue cuando Héctor realizó los maravillosos dibujos de

<sup>18</sup> Aunque hay algunos autores que consignan su aparición en 1959. Al respecto, Sara Poot sostiene lo siguiente: “los textos difícilmente pudieron acabarse de imprimir el 24 de diciembre de 1958, puesto que, según José Emilio Pacheco, Juan José Arreola los dictó (a él, JEP) del 8 al 14 de diciembre de 1958 y fueron entregados a la UNAM el día 15. Lo que se dice en el colofón de *Punta de plata*, aunque contiene una fecha ‘epifánica’, no parece corresponder a la realidad de los hechos, lo que por supuesto no cambia su importancia. Pero, ¿qué fecha citar como año en que aparecen ‘los textos de este *Bestiario*’ y con él reunidos los dibujos de Héctor Xavier? Según el colofón, tendría que ser 1958, sabiendo que el libro álbum habrá aparecido en 1959. Al ver al ‘bisonte sentado’, Arreola volvió a la idea del bestiario, mientras (comenta) que Héctor Xavier ‘vivió’ ocho meses con los animales de Chapultepec. 1958 es el año clave” (64). También Julio Pliego, en el documental referido, alude a la obra como publicada en 1959.

*Punta de plata* y yo escribí los textos de mi *Bestiario*. Héctor ejecutó sus dibujos de animales con la técnica que utilizaron los pintores del renacimiento italiano: la punta de plata. Por esos días, me regaló un precioso dibujo que era la cabeza de un unicornio. Fue ese unicornio con su cuerno alargado el que me inspiró para hacer los cuadernos, el diseño de las portadas. El libro *Punta de plata* fue editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, y salió de las prensas en diciembre de 1958. Me hice cargo del diseño y el cuidado de la edición. Hice una carpeta de artista para guardar los 24 dibujos y los textos. Casi nadie recuerda esta publicación puesto que fue limitada a 500 ejemplares. Estuvo agotada durante más de treinta años. (Arreola, *El último jugador* 330)

En el párrafo citado resulta evidente cómo Arreola, quien además de escribir también ensayó el dibujo y la pintura,<sup>19</sup> aprecia de modo significativo el arte creado por Héctor Xavier. Artista que, como se aprecia en el fragmento que citamos a continuación, no solo se ocupó de dibujar animales sino también de realizar retratos, autorretratos, desnudos, flores y paisajes, entre muchos otros aportes creativos que conforman su obra:

Obsesionado del retrato y autorretrato, autor de series tan memorables como su *Bestiario* trabajado a la punta de plata con los animales del Bosque de Chapultepec (con textos de Juan José Arreola) y sus desnudos *Eróticos*, Xavier amaba plasmar el cuerpo en movimiento. Lo hizo con bailarinas del Senegal y con Pilar Rioja y Rudolf Nureyev; plasmó la dignidad y fuerza de sus *Viejos* y los *Rabinos*; develó la sensualidad de sus flores y paisajes acuáticos de 360 grados; participó en escenografías para Poesía en Voz Alta e ilustró libros de

<sup>19</sup> Según se observa en el libro *Perdido voy en busca de mí mismo. Poemas y acuarelas*, compilado por Orso Arreola y publicado por el Fondo de Cultura Económica en el 2018.

Efraín Huerta, Jaime Labastida y Oscar Oliva.(cit. en Abelleira, “Héctor Xavier”)

Pero regresemos a la rememoración de esa primera edición y escuchemos, primero, la mención que de ella hace Julio Pliego en el video ya referido: “En 1959, un *Bestiario*, con dibujos de Héctor Xavier y textos de Juan José Arreola, publicado por la Universidad Nacional, constituyó un sonado éxito editorial, literario y artístico” (Pliego 2:00-3:21). Veamos ahora cómo Miriam Kaiser, compañera de vida de Héctor Xavier, comenta desde una perspectiva crítica esta misma publicación en la que el dibujante aparece en calidad de ilustrador de textos:<sup>20</sup>

El resultado fue el álbum *Punta de plata*, que es una hermosura desde el punto de vista del diseño, tipografía, aunque tiene una cubierta o tapa lamentable de cartulina . . . se editaron solamente 500 ejemplares y muy pocos estuvieron a la venta. El libro pasó desapercibido. Tiempo después Arreola tuvo la suerte de que le publicaran el *Bestiario*. Éste entró a la literatura, cosa que no sucedió con los animales. Así, por muchos años hemos oído que Héctor Xavier ilustró los cuentos de Juan José Arreola mientras que, en estricto sentido, debe ser que Juan José Arreola escribió para los dibujos de Héctor Xavier. (cit. en Abelleira y Xavier 201).

Ha sido nuestro interés a lo largo de este ensayo destacar que *Punta de plata. Bestiario* contiene dos propuestas estéticas que dialogan, se entrelazan, conviven y se iluminan mutuamente.<sup>21</sup> La obra

<sup>20</sup> Como ya señalamos, la edición de 2018 reproduce este mismo error: la portada abre con la leyenda: “Ilustrado por Héctor Xavier”.

<sup>21</sup> En la última sección del libro de Abelleira y Xavier, hay un apartado dedicado a testimonios de la familia e hijos. Tamari Xavier señala lo difícil que era reunir la obra de su padre y destaca la exposición realizada en Veracruz en 2006, con curaduría de su madre Miriam Kaiser, en el Espacio Cultural Casa Principal, del Instituto Veracruzano de Cultura. Por coincidencia, Daniel Domínguez

en su conjunto excede a la suma de dos individualidades y se hace un todo que multiplica las rutas de lectura, las posibilidades de disfrute y de significado. No es uno, no son dos, son otros, somos otros al adentrarnos en su universo. Ambos creadores logran forjar con palabras y con trazos, con líneas y silencios, dos propuestas estéticas que nos develan que el mono renunció siglos atrás a la tentación de ser humano, que fue inútil intentar dejar el paraíso: ellos lo miran, el mono los mira y él nos mira desde ese mundo animal del que provenimos los humanos. Los autores de *Punta de plata. Bestiario* nos hacen sentir poseedores de unos sentidos, contruidos culturalmente, que nos diferencian de los animales tanto como nos igualan. Son el lenguaje, la memoria y el arte los atributos<sup>22</sup> que nos distinguen, parecen decir los dos artistas con sus sentidos al vuelo.

Cuenca, uno de los autores de este ensayo, dirigió ese espacio cultural desde mediados del año 2000 hasta febrero de 2007. Fue durante dicha exposición que pudo tratar a Miriam Kaiser y entablar una perdurable amistad. Fue ella quien nos facilitó el estupendo video de Julio Pliego, realizado con Canal 22, un registro muy valioso al que valdrá la pena dedicarle un artículo aparte. Miriam expresaba su orgullo por poder exponer la obra de un veracruzano (tuxpeño) en un espacio cultural del Estado que lo vio nacer. Puesto que, de acuerdo con su testimonio, no fue el dibujante quien ilustró los textos de Arreola, sino que fue Juan José quien escribió sus textos a partir de los dibujos de Héctor Xavier, incorporamos los apellidos de ambos artistas en nuestras citas.

<sup>22</sup> Atributos que forman parte de la cultura, entendida como: “una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (Lotman 109). Entendida también como: “*el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad . . . O, más precisamente, como la organización social del sentido, como pautas de significados ‘históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias’*” (Giménez).



Dibujo de mono por Héctor Xavier en *Punta de plata. Bestiario*, 2018, p.84.

## Bibliografía

- Abelleyra, Angélica. “Héctor Xavier”. *La Jornada semanal*, [www.jornada.com.mx/2004/08/01/sem-abelleyra.html](http://www.jornada.com.mx/2004/08/01/sem-abelleyra.html)
- Abelleyra, Angélica y Dabi Xavier. *Héctor Xavier. El trazo de la línea y los silencios*. UV/IVEC/ Secretaría de Cultura, 2016.
- Alberro. Solange. *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Arreola, Juan José. *Confabulario*. Joaquín Mortiz, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Perdido voy en busca de mí mismo. Poemas y acuarelas*. Compilado por Orso Arreola, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Arreola, Juan José y Héctor Xavier. *Punta de plata. Bestiario*. Joaquín Mortiz, 2018.
- Arreola, Orso. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, 1998.
- Bajtín, Mijaíl. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Colección La huella del otro, selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, Taurus, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, 1995.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Tusquets, 1992.
- Del Paso, Fernando. *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- “Entrevista a Héctor Xavier”. Agradecimientos a Miriam Kaiser y Rodolfo Sánchez Alvarado, Filmoteca de la Universidad Autónoma de México, 1994, Pliego, *Héctor Xavier. Dibujante de la vida y de la forma*. Documental.
- Fernández Poncela, Anna María. “Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos”. *Revista Versión*, Nueva Época, junio 2011, no. 26, pp. 1-24.
- Gacto Fernández, Enrique. “El delito de bigamia y la Inquisición española”. *Anuario de historia del derecho español*, 1987, no. 57, pp. 465-492.
- Giménez Montiel, Gilberto. “La concepción simbólica de la cultura”. *Teoría y análisis de la cultura*, Conaculta / ICOCULT, 2005, pp. 67-68.
- Gómez Bárcena, María Jesús. “¿San Eustaquio o San Huberto? Un santo cazador en el retablo del Árbol de Jesé en la capilla del obispo Acuña de la catedral de Burgos”. *Anales de la Historia del Arte*, 1993-1994, no. 4, pp. 419-430.
- Hernández Valcárcel, Carmen. *La expresión sensorial en 5 poetas del 27*. Universidad de Murcia, 1978.
- Huerta Calvo, Javier y Emilio Palacios Fernández. *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España*. Rodopi, 1994.
- Jelin, Elizabeth, “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión”, en *Política y Sociedad*, 2011, vol. 48, no. 3, pp. 555-569.
- Lotman, Iuri M. *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, Ediciones Cátedra, 1996,
- Korsmeyer, Carolyn. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Paidós, 2002.

- Méndez Plancarte, Alfonso. “San Juan de la Cruz en Méjico”. *San Juan de la Cruz. Pensamiento y poesía*. Universidad iberoamericana, 1990.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Gredos, 2016.
- Pliego, Julio. *Héctor Xavier. Dibujante de la vida y de la forma*. Serie Luz de la memoria, guion de Julio Pliego, montaje de imagen por Mateo Pliego Basail y Julio Pliego, fotografías de Héctor Xavier con José Revueltas por Héctor García, postproducción de Gerardo Mendieta M., generación de caracteres por Adriana Vera, Canal 22, Copyright Televisión Metropolitana S.A. de C.V., 1998. Documental.
- Poot, Sara. “De *Punta de plata* de Juan José Arreola y Héctor Xavier al *Bestiario* de Arreola”. *Luvina*, no. 92. 2018, pp. 63-77.
- \_\_\_\_\_. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Tomo I, 1732, [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html)
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la Real Academia*. 2020, [dle.rae.es/estulticia](http://dle.rae.es/estulticia)
- Revueltas, José. “Las líneas invitadas”. Pliego, *Héctor Xavier. Dibujante de la vida y de la forma*. Documental.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin, coordinadores. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores / Instituto Mora, 2009.
- Universidad Veracruzana. UV presentará libro sobre Héctor Xavier, artista tuxpeño. Facultad de Artes Plásticas – Xalapa, Noticias, 11 mayo 2017, [www.uv.mx/artesplasticas/noticias/uv-presentara-libro-sobre-hector-xavier-artista-tuxpeno/](http://www.uv.mx/artesplasticas/noticias/uv-presentara-libro-sobre-hector-xavier-artista-tuxpeno/)

# Horizontes literarios en Chiapas: producción poética y narrativa de escritores jóvenes<sup>1</sup>

Literary horizons in Chiapas: poetic and narrative production of young writers

ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ

ORCID: 0000-0002-6040-5806

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica /  
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.  
ale\_robles@hotmail.com

## *Resumen:*

Como lo sugiere el título, el objetivo del presente artículo es exponer el panorama actual de la producción poética y narrativa de escritores jóvenes del estado de Chiapas. De entrada, se elabora una definición particular de juventud para situar de forma más precisa nuestro objeto de estudio. Posteriormente se reflexiona de manera general acerca del estado de la literatura joven en Chiapas. Finalmente se profundiza en una selección de obras poéticas y narrativas, escritas por jóvenes, que por su calidad, novedad y relevancia temática se distinguen de otras.

<sup>1</sup> En lo que respecta a la producción narrativa, cabe aclarar que en este artículo me limito al cuento y a la novela. Dejo de lado la crónica y el ensayo, no porque los considere textos menores, sino porque la brevedad del artículo me obliga a discriminar. Para tal discriminación me baso en que, partiendo de una revisión general, puedo percatarme de que la producción de cuento y novela de escritores jóvenes chiapanecos es más abundante que la de crónica y ensayo.

*Palabras clave:*

literatura del siglo XXI, literatura contemporánea, universalidad, fragmentación, migración.

*Abstract:*

As the title suggests, the objective of this paper is to expose the current panorama of the poetic and narrative production of young writers in the state of Chiapas. First, a particular definition of youth is elaborated to more precisely locate our object of study. Secondly, the general state of young literature in Chiapas is pondered. Finally, the article delves into a selection of poetic and narrative works, written by young people, which by their quality, novelty and thematic relevance distinguishes them from others.

*Keywords:*

XXI Century Literature, Contemporary Literature, universality, fragmentation, migration.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.310>

Recibido: 02 de septiembre de 2019

Aceptado: 22 de mayo de 2020

## **De atrás para adelante**

Ya mucho se ha hablado acerca de los grandes escritores chiapanecos como Jaime Sabines, de cuya poesía Aurora Ocampo dijo que estaba escrita no solo con el corazón sino con todas las entrañas y agregó, además, que Sabines convirtió en material poético todo aquello que conformaba su realidad cotidiana (49). De Rosario Castellanos, Enrique Krauze externó, a propósito de la medalla Rosario Castellanos que le entregó el Congreso del Estado de Chiapas en el año 2017, que sus libros sobre Chiapas son el rescate del dolor que infligen las identidades en nombre de las diferencias de etnia, clase, lengua, religión; y, además, que su prosa es objetiva y está

nutrida de una mirada irónica muy fina. Respecto a Eraclio Zepeda y sus cuentos, Jorge Von Ziegler expresó que este, ante excesos vanguardistas, había vindicado la anécdota (5). También se ha dicho bastante de Óscar Oliva, Juan Bañuelos, Elva Macías, por mencionar a algunos de los más conocidos a nivel nacional e internacional; pero de los escritores chiapanecos más recientes y de sus obras se ha dicho poco.

Es difícil superar o estar a la par de autores tan notables como los que antes se refirieron, que han construido la identidad de la literatura chiapaneca, asumida tanto al interior como al exterior del estado. Sin embargo, la revisión de la producción literaria requiere ser una actividad constante, actualizada. Aplica en el caso de la literatura chiapaneca, como en la del resto del mundo. Los territorios van cambiando con el paso de los años, así como la gente que los habita y sus ideas, las instituciones que ahí se erigen, las costumbres, los modos de percibir lo inmediato. Esto se traduce en nuevos productos culturales, que poseen vasos comunicantes con la tradición, pero que al mismo tiempo construyen contenidos y formas originales desde el presente en el que se ubican.

Afirmo entonces: es necesario volcar nuestra mirada a la literatura joven. Es en ella donde nos será posible encontrar nuevas apreciaciones de la realidad, nuevas sensibilidades. Son los jóvenes quienes se arriesgan, quienes le apuestan a formatos distintos, quienes, con un *background* de lecturas nacionales e internacionales, canónicas y contemporáneas, están preparados para innovar. Claro está, en su mayoría, estos escritores se encuentran experimentando todavía, buscando un estilo propio, perfeccionando el oficio de la creación literaria. Están en la etapa inicial del proyecto, de ese proyecto que tiene como meta la trascendencia de su literatura. De provecho es entonces que vayamos examinando su evolución, preguntarnos a qué circunstancias, legados e intenciones responden las obras que están produciendo. Ahora bien, de entrada, es conveniente resolver una serie de interrogantes relacionadas con la delimitación del periodo que comprende la juventud, para posteriormente introducirnos de lleno en el tema que nos compete.

## ¿Escritores jóvenes?

¿Qué es ser joven? Son muchos los estudios y las teorías que se han propuesto en los ámbitos de las ciencias sociales y humanísticas los que abordan esta cuestión y, a la fecha, no hay una definición científica unívoca, en dichos ámbitos, que proponga los criterios que acoten el concepto de juventud (Singly 2005). No obstante, considero que la apreciación de Pierre Bourdieu con respecto al tema es una de las más sugerentes y oportunas para la idea de juventud a la que nos apegamos en este trabajo. Bourdieu afirma que tanto juventud como vejez son posiciones sociales que están en producción y reproducción constante a partir de la pugna por la distribución de los poderes entre los sujetos que las ocupan. Así, la juventud requiere enmarcarse en un sistema de relaciones que defina en campos específicos los límites de edades. Es decir, la estimación de la juventud depende directamente de las leyes específicas de envejecimiento de cada campo (Bourdieu 2008). Pero, ¿qué ocurre en el caso de la literatura en México? ¿Hasta qué edad se sigue siendo un escritor joven?

Atendiendo a las particularidades de los campos de las que nos habla Bourdieu, lo más apropiado es que dirijamos nuestra mirada al mundo de la creación artística en el país, específicamente la creación literaria, para ubicar los rangos de edades de la juventud que en dicho mundo se han establecido. El FONCA, en su convocatoria de Jóvenes Creadores, considera jóvenes a individuos de hasta treinta y cuatro años. La FLM disminuye la edad a treinta. Por su parte, el PECDA, en la categoría de Jóvenes Creadores, permite que participen en su convocatoria artistas de hasta treinta y cuatro años. Por otro lado, el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del FONCA, que es un programa de estímulos y distinciones para artistas destacados, pide un mínimo de treinta y cinco años para participar. En la esfera de los premios nacionales, en el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, aceptan textos de escritores de hasta veintinueve años de edad; en el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino, pueden participar escritores de hasta treinta años; mientras que en el Premio Binacional de Novela Joven Fron-

tera de Palabras / Border Of Words y en los premios nacionales de Cuento Joven Comala, de Cuento Breve Julio Torri, de Novela Joven José Revueltas, de Crónica Joven Ricardo Garibay, de Ensayo Joven José Luis Martínez y de Novela Gráfica Joven la edad máxima para concursar es de treintaicuatro años.

Lo que puede deducirse de la información anterior es que, en el campo de las letras mexicanas, desde las instituciones que regulan y distribuyen tanto los incentivos económicos como el prestigio y los privilegios, se es joven máximo hasta los treintaicuatro años. A partir de los treintaicinco, los escritores tienen la posibilidad de acceder a otro nivel en la jerarquía del estatus artístico. Están, por así decirlo, preparados para situarse en una posición de madurez, no solo en lo referente a su trayectoria personal e íntima, sino a la de su producción literaria. Empero, la vida es un *continuum*, no se alcanza la madurez de un salto, como tampoco el perfeccionamiento del ejercicio literario de un día para otro. Por ello, ha existido una tendencia en el campo de la producción literaria y en el de sus estudios, al menos en México y en Latinoamérica, a conceder un margen de un par de años más a la categoría de escritores jóvenes. Para muestra, el libro *Palabras Mayores. Nueva narrativa mexicana* (2015), editado por Malpaso Ediciones S.L. y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con selección de Guadalupe Nettel, Juan Villoro y Cristina Rivera Garza, y prologado por esta última, el cual presenta veinte relatos de escritores mexicanos menores de cuarenta años cumplidos a la fecha de su publicación,<sup>2</sup> que de alguna manera representan la literatura joven del país.<sup>3</sup> Tomando en cuenta la

<sup>2</sup> Una de las narradoras seleccionadas es la chiapaneca Nadia Villafuerte, quien nació en el año de 1978. Algunas de sus publicaciones más sobresalientes son *Barcos en Houston* (Coneculta-Chiapas 2005), *¿Te gusta el látex, cielo?* (Tierra Adentro 2008) y *Por el lado salvaje* (Ediciones B 2012).

<sup>3</sup> Otra muestra, igual de relevante, es Bogotá39, el evento colaborativo entre Hay Festival of Literature & Arts, y Bogotá: UNESCO World Book Capital City, creado para identificar a los escritores de hasta treintainueve años más prometedores de Latinoamérica. La primera edición del evento se llevó a cabo en 2007, la segunda en 2017. Uno de los parámetros para el establecimiento de la

información presentada, la literatura que se atiende en este artículo es la producida por escritores jóvenes, es decir, de hasta cuarenta años de edad, originarios de Chiapas.<sup>4</sup>

### Esta literatura

Jesús Morales Bermúdez publicó en 1997 el libro titulado *Aproximaciones a la poesía y a la narrativa de Chiapas*. El objetivo de este libro, que se inserta en los campos de la investigación y la crítica literarias, es presentar, clasificar, valorar y reflexionar acerca de la producción poética y narrativa chiapaneca escrita en español, desde la época de la Colonia, hasta finales de los años noventa del siglo XX. Hago mención del libro de Jesús Morales Bermúdez, estudio significativo sobre las letras chiapanecas, porque para el desarrollo del presente artículo son fundamentales ciertas conclusiones a las que llega el autor, así como algunos anhelos que manifiesta en su texto y con los cuales inevitablemente dialogamos. Veintidós años después podemos discutir, cuestionar, reformular o afianzar las ideas de Morales desde la producción literaria actual de los escritores jóvenes del estado de Chiapas.

A partir de la revisión de varias antologías que reúnen la obra poética y narrativa de escritores jóvenes chiapanecos,<sup>5</sup> así como del

---

edad de los laureados es el hecho de que el escritor Gabriel García Márquez terminó de escribir *Cien años de soledad* a sus treintinueve años.

<sup>4</sup> Para efectos de delimitación de la juventud, me circunscribo en este artículo a un rango etario. No obstante, la juventud es un fenómeno mucho más amplio y complejo, que más bien, considero, tiene que ver con una actitud ante la vida que se asume a partir de ciertas construcciones y autoconstrucciones.

<sup>5</sup> Aldana Sellschopp, Alejandro, compilador. *La novela en Chiapas. Antología crítica*. CONECULTA, 2018.

\_\_\_\_\_, compilador. *El cuento en Chiapas (1913-2015). Antología crítica de Alejandro Aldana Sellschopp*. CONECULTA, 2017.

Carballo, Marco Aurelio, compilador. *Cuentos del sur*. CONECULTA, 2012.

Gonzzáli Mayoral, Gustavo, compilador. *Nueva literatura del Soconusco. Cuentos del taller coordinado por Marco Aurelio Carballo*. CONECULTA, 2006.

enfrentamiento que tuve con material literario de dichos jóvenes y de charlas con los protagonistas de la literatura que aquí se discute, es que me atrevo a hacer algunas aseveraciones. La primera es que la cantidad de escritores jóvenes en Chiapas es extensa. En los últimos años ocurrió una especie de *Big Bang*, desde la perspectiva de Fernando Trejo y Luis Daniel Pulido, que ha permitido el surgimiento y acrecentamiento del número de escritores, centros culturales y editoriales que hay en el estado, unos sobresalientes y otros improvisados (Pulido y Trejo 7-8). Este fenómeno no es exclusivo de Chiapas, es patente a nivel México y a nivel mundial y tiene que ver, de entrada, con la globalización (Zavala). Hay más escritores, independientemente de si son buenos o no, porque es un hecho que disponemos de un mayor número de herramientas de creación y de medios de difusión, relacionados con la adquisición y el dominio de las nuevas tecnologías que la globalización ha traído consigo. También es una realidad que el poder adquisitivo de dichas herramientas y la penetración a dichos medios es cada vez menos costoso y más práctico, además de que son los escritores quienes de forma individual se han dado a la tarea de fungir como editores y promotores de su propia obra, con el objetivo de darse a conocer y ganarse el respeto y el reconocimiento de los lectores. Este último punto nos lleva a la aseveración siguiente.

Los escritores chiapanecos jóvenes han rebasado las instituciones culturales. Son ellos quienes, sin recibir apoyo del Estado y sin adscribirse a un colectivo, han logrado publicar su obra (Trejo y

---

Morales, Claudia y Fernando Trejo, coordinadores. “Trece Narradores de Chiapas (1978-1994)”, número especial de *Punto de Partida. La revista de los estudiantes universitarios*, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, no. 196, marzo-abril. 2016.

Pulido, Luis Daniel y Fernando Trejo, compiladores. *Un manojo de lirios para el retorno. Poetas chiapanecos (1973-1990)*. CONECULTA, 2015.

Pulido, Luis Daniel y Fernando Trejo, compiladores. *Antología arbitraria de poetas jóvenes de Chiapas*. Ediciones y Sistemas Especiales, 2005.

Rivera, Fabián y Fernando Trejo, compiladores. *Porque algún día saltarán cuentos... Antología (otra) del cuento joven en Chiapas*. CONECULTA—Ediciones del animal, 2007.

Pulido 8) —en su mayoría de forma independiente— y hacerle promoción con recursos propios. A raíz de esta situación actual, es que juzgo conveniente iniciar el diálogo con el texto de Morales Bermúdez al que ya antes se hizo alusión. Para 1997, según este autor, en el caso de México, incluido el estado de Chiapas, no hay por parte de los gobiernos un favorecimiento significativo y competente de proyectos encaminados al desarrollo de la cultura y el arte; mientras que sí existe un reconocimiento por parte del Estado de los aportes culturales hechos por los artistas ubicados en su territorio (Morales Bermúdez 16). Es decir, es el Estado quien presume de sus artistas, sobre todo de los que van cobrando popularidad y atención de la crítica a nivel nacional e internacional, pese a que no se ha comprometido de forma previa a destinarles protección, soporte y estímulos. En 1997 y en 2019,<sup>6</sup> las circunstancias son similares. A los escritores chiapanecos jóvenes no les queda sino invertir dinero en sus propias creaciones o buscar mecenazgos, tocar las puertas tanto de editoriales de prestigio como de editoriales nuevas con la esperanza de que los consideren, participar en concursos literarios hasta resultar ganadores —por el dinero, sí, pero también por la promesa de publicación de su obra que se estipula como uno de los premios en las convocatorias de estos certámenes—, crear sus editoriales para autopublicarse y publicar a sus amigos, en fin. Aunque ideal sería que el Estado revalorara la magnitud de la contribución de los escritores a la cultura, para así actuar de forma solidaria con ellos, siempre habrá quienes, impulsados por un fuerte deseo y una necesidad de manifestarse artísticamente y compartirse con los otros mediante la palabra, seguirán haciéndose camino, pese a las dificultades, en el mundo de las letras chiapanecas. Con el ánimo de no caer en reduccionismos, aclaro que no estoy sosteniendo que el Estado no atienda, cuando menos parcialmente, a los escritores jóvenes chiapanecos que ambicionan ser publicados, pero sí manifiesto que aún queda mucho trabajo por hacer, hay una enorme deuda que requiere saldarse.

<sup>6</sup> 2019 es el año en el que se redacta y envía el presente artículo a evaluación.

Otra observación relevante que Morales hace en su libro es que, mientras la poesía en Chiapas es campo fecundo, la producción narrativa es menor, apenas, para 1997, comienza. Manifiesta, además, su anhelo de que se logre una narrativa tan bien escrita como la poesía (192). Con respecto a esta cuestión, puede decirse que el panorama no ha cambiado mucho. Chiapas sigue siendo un estado en donde la creación de orden narrativo es escasa (Mayorga en Rivera y Trejo 4). No se ha presentado un aumento significativo de escritores que opten por el formato de la narrativa. No obstante, en referencia al anhelo de Morales, tal vez sean los escritores jóvenes chiapanecos, y los que acaban de dejar de pertenecer a este grupo como Nadia Villafuerte, los que lo estén comenzando a efectuar; pues, como se expone en uno de los apartados posteriores, hay talento narrativo en el estado (Gonzalí Mayoral 9). Muchas de las apuestas de dichos jóvenes poseen “una voz propia, nítida y potente . . . [con la que se están encaminando a] prevalecer y transformar el entorno literario hispanoamericano” (Morales y Trejo 15). En cuanto a la poesía, continúan predominando las obras de este género entre los escritores jóvenes de Chiapas. El número de publicaciones individuales y antologías que se inscriben en este es alto en comparación con las que se presentan en narrativa.

Para dar muestra imprescindible y pertinente de qué es en sí lo que los escritores jóvenes del estado de Chiapas están haciendo en lo concerniente a poesía y narrativa, decidí hacer una selección de cuatro poetas y cuatro narradores,<sup>7</sup> para hablar partiendo de un análisis hermenéutico y procurando situarme en el campo de la crítica literaria de alguna de sus obras. Consideraré autores chiapanecos de hasta cuarenta años y que cuentan con publicaciones formales. Para

<sup>7</sup> Me parece que es un número apropiado para tener un panorama de la literatura chiapaneca actual. El formato de artículo al que fue necesario que me sujetara me impide hacer una exposición más cuantiosa. No obstante, quiero puntualizar que la producción literaria joven en el estado no se limita a los autores y obras que elegí. Hay un abanico más amplio de opciones que sugiero a los interesados explorar y juzgar por sí mismos.

la selección de autores y obras se tomó en cuenta calidad, novedad y relevancia temática.<sup>8</sup>

### **Calidad, novedad y relevancia temática**

En lo concerniente a los criterios de selección de autores y obras, es preciso plantear la definición de cada uno de estos elementos. Primero, propongo que un texto literario posee calidad cuando cumple de forma exitosa con el total o la mayoría de las cualidades que sugiere Jonathan Culler como intrínsecas a la literatura: 1) la literatura trae a primer plano el lenguaje, esto quiere decir que la disposición lingüística pasa a primer término y como lectores ponemos atención especial en su estructuración; 2) integra el lenguaje, en otras palabras, hay en ella relaciones intencionales entre niveles lingüísticos, organización gramatical y estructura temática, lo que produce significaciones de diversos tipos; 3) es ficción, puesto que guarda una relación ficcional con el mundo; 4) es un objeto estético, en tanto que conduce al lector a considerar la interrelación de forma y contenido, a atender el efecto global de la obra, además de que produce deleite o goce; 4) es una construcción intertextual y autoreferencial, lo que significa que tiene conexión con otras obras y le es posible reflexionar sobre sí misma (Culler 40-48). Segundo, a partir de los supuestos de Ortega y Gasset (1964), como novedad entiendo no necesariamente lo dicho por vez primera, sino lo que se dice en un sentido nuevo o vigoroso, lo que rompe las estructuras reales e interpreta de forma peculiar. En otras palabras, la novedad es el estilo del artista y el estilo es lo que procede de la individualidad del yo, pero que se verifica en las cosas: “Los esti-

<sup>8</sup> Quiero agregar que la mayoría de los escritores que seleccioné coinciden en haber tomado cursos con escritores más longevos como Alejandro Aldana Sellschopp, Marco Aurelio Carballo, entre otros. También, casi en su totalidad, estos jóvenes han obtenido becas de creación, como por ejemplo la de Jóvenes Creadores del FONCA, así como premios estatales y nacionales de poesía y narrativa.

los son vórtices dinámicos que ponen novedad en el mundo, que aumentan idealmente el universo” (Ortega y Gasset 247). Tercero, considero que una obra tiene relevancia temática cuando el centro de su reflexión es el ser humano en su vertiente individual, social o cultural, y por lo mismo desarrolla cuestiones como realidades, complejidades y visiones de mundo.

### Selección poética

Fernando Trejo nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en 1985. Tiene una amplia producción poética. En el caso de este artículo, resolví profundizar acerca de uno de sus poemarios temáticamente más sugerentes: *Ciervos* (2015). Este sobresale de otros porque el autor decidió escribir los poemas<sup>9</sup> que lo conforman a partir de tres famosos asesinos que toda su vida o en algún lapso de esta se dedicaron al arte: Richard Dadd, Johann “Jack” Unterweger y José Luis Calva Zepeda. Ingeniosamente, Trejo utiliza la primera persona del singular en casi todos los poemas de las tres partes en las que está estructurado *Ciervos*, para darle voz a Dadd, Unterweger y Calva, respectivamente. Cito a Unterweger, el yo poético:

No conocí a mi padre. Dicen que eyaculó en mamá una tarde de noviembre de 1949. Le dejó desde entonces la sonrisa chueca y los ojos partidos como una botella de cristal. Nací el 16 de agosto de 1950 sobre charcos de alcohol barato y un abuelo que sostenía conversaciones más allá de las tumbas. En Austria la prostitución es legal. Madre era una puta legal. Yo soy un bastardo legal. Mi padre era un soldado norteamericano que atravesó con su rifle los cordones del infierno. Legal. (Trejo 23)

De esta manera, un poco tejiendo la información resultante de

<sup>9</sup> Prosa poética, en el sentido estricto de las palabras.

una evidente escrupulosa investigación bibliográfica con el artificio del poeta, el autor logra como resultado un poemario que despierta el interés del lector, gracias a que nos presenta una propuesta de cómo funciona la mente criminal y enferma. A la vez, sugiere que hay una relación entre esta mente enferma y la vena artística del ser humano, demostrando que la llamada faceta oscura del hombre coexiste con su bondad y, que pese a ser tan compleja y misteriosa, seguiremos intentando explicárnosla desde la religión, la ciencia o el arte. Aunque la extravagancia sobre la que Trejo construye *Ciervos* tiene un gran impacto y merece mayor atención, no quiero pasar por alto otras cualidades que convierten al poemario en una obra bien lograda, como lo son los diferentes recursos retóricos y poéticos que es posible identificar en ella; por ejemplo, el buen empleo de la écfrasis, en este caso, en su acepción de representación visual de una obra plástica:

Voy a pintar un cuadro donde un hombre soporte un hacha. El hombre será un leñador que soporte un hacha. Gnomos y hadas en el submundo del leñador que soporta el hacha lo observarán. Sombrío. Lianas y arbustos. La música abierta. Flores muertas de tan blancas. Naceré ahí, en el golpe. Un hombre observará, dos hombres observarán. La mirada es una línea que sostiene mis hadas. El duende tiene miedo de mí. Sus ojos me ven tanto al oído que lo escucho. El leñador está a punto de quebrar el aire nueve años después. Fin. Cae el hacha sobre Robert Dadd. Parto en dos su cráneo. El lienzo tiene mi firma. (Trejo 15)

El poema “El leñador sostiene un hacha”, que citamos en su totalidad, claramente está haciendo una representación del cuadro *El golpe maestro del leñador duende* (1855-1864), del pintor Richard Dadd, de forma ecfrástica, pero además está sugiriendo la relación entre este y el parricidio ejecutado en 1844 por el artista, precisamente con un hacha, una navaja y un cuchillo. Lo anterior hace también que la écfrasis no se limite a la representación pura o sencilla, sino que funcione, en palabras de Valvidia, como traducción pictórica o

visual. Es decir, a través de la écfrasis, el poeta reinterpreta la obra plástica y revela un significado profundo, que va más allá de lo aparente tratado por el artista plástico (Valvidia cit. en Agudelo 82-83). En este sentido, podemos hablar de que Trejo reinterpreta, en “El leñador sostiene una hacha”, el cuadro de Dadd como la recreación simbólica del crimen que este cometió. En esto consiste la traducción pictórica y el sentido de la écfrasis.

César Trujillo nació en Yajalón en 1979.<sup>10</sup> De su obra he elegido el poemario *Evocación de la infancia* (2018) para ahondar en él. Su valor radica en la intimidad de los poemas que lo conforman, en la sencillez y peso significativo de sus metáforas, así como en la diversificación de voces y formatos presentes en ellos. *Evocación de la infancia* dialoga con una de las obras más emblemáticas de otro poeta chiapaneco, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973), de Jaime Sabines, en el sentido de que, al igual que este último, el poemario de Trujillo aborda el tema de la muerte de seres queridos (abuela, hermano, abuelo, padre), y lo hace también como Sabines, con las entrañas: “Tu rostro se ha borrado de la fotografía familiar./ *Es el destino de todos los que abí aparecen*, asegura mi padre./ Abuela,/ ¿por qué moriste/ sin decirnos la forma/ en que se conserva la memoria?” (Trujillo 31). No obstante, César Trujillo le imprime su propio estilo a *Evocación de la infancia*, lo que lo distancia de caer en la cómoda imitación de obras aplaudidas por la crítica, para, en vez de eso, exponer una propuesta singular que, de manera astuta, simple y sencillamente conversa con otras obras que se insertan en la tradición como la de Sabines.

En relación con la sencillez y peso significativo de las metáforas que emplea Trujillo, conviene citar el siguiente ejemplo:

Para llegar al río había que pasar los alambrados,  
evitar tropezar con el zacate estrella;  
caminar por la vereda que subía o bajaba,

<sup>10</sup> Para el 2019, año de redacción y envío del presente artículo, Trujillo cuenta con 40 años, por lo que entra en la clasificación de escritores jóvenes.

según la dirección del caminante.

En ese tiempo

**: el torrente era una nauyaca**

**con árboles**

**danzando dentro de su vientre.** (Trujillo 74; énfasis mío)

Los últimos tres versos tienen una construcción sencilla, pero son significativos porque la elección de las palabras es cuidadosa. El yo poético nos convida a hacernos una imagen mental de un paisaje específico, el campo y el río. Él percibe este último como una serpiente larga, dinámica, fuerte, peligrosa. Sin embargo, no es cualquier serpiente, sino la nauyaca, característica del sur de México, América Central y el norte de Sudamérica; lo que enfatiza que el espacio pensado se ubica en el estado de Chiapas. A su vez, continúa la descripción del río utilizando la metáfora de la nauyaca y nos invita a pensar esta con árboles que bailan en su interior, tal y como aparentan hacerlo los árboles dentro del agua del río debido al movimiento de la corriente.

Acerca de la diversificación de voces y formatos, César Trujillo no se limita al verso, sino que experimenta también con la prosa poética:

Cargo la rabia bajo las uñas. La escondí para que no lastimara la ausencia de papá, para que nadie pudiera hacerse daño, para que nadie supiera que me duele como el hachazo desgajando algunas ramas. Está mejor ahí: sepultada para que no revele más verdades. (54)

El poeta recurre a este formato movido por una necesidad de expresión más fluida y que refleje esa cualidad que en ocasiones tiene la angustia de manifestarse involuntariamente y sin pausas. Con respecto a las voces, el yo poético es casi siempre el mismo: ese que perdió a sus seres amados. Empero, el yo poético se toma la libertad, a veces, de citar a otros, y el autor, como ocurre en el primer apartado, de ceder la voz a los muertos y sugerir que incluso en

el más allá siguen queriendo, pensando, sufriendo. Esto, sin duda, vuelve la obra heterogénea y más interesante: “*Quise decirles que se fueran a casa, que el frío de los muertos se mete entre los huesos. Pero me dejaron con la lengua cocida entre los labios, los ojos atiborrados de pintura, ensartada en un vestido que nunca me gustó. Quise decirles, lo juro, pero la tierra devoró mi voz*” (Trujillo 18).

René Morales Hernández nació en Ocozocoautla de Espinoza, Chiapas, en el año de 1981. Su libro titulado *Texas I Love You*, publicado en 2018, sin duda ha logrado captar la atención de colegas, críticos y lectores en general.<sup>11</sup> Lo que más sobresale y causa impresión de este poemario es su naturaleza híbrida. Stephen Kock acuña el término de texto híbrido para hablar de una nueva forma de escritura surgida en los primeros años del siglo XX (en Noguerol 239) y que continúa hasta nuestros días. Esta nueva forma de escritura evidencia el rechazo a la literatura canónica, así como una afinidad con el pensamiento posmoderno. Se caracteriza por la variedad, la fragmentación y la flexibilidad en su construcción poética o narrativa (en Noguerol 239). En el caso de la obra de Morales, la hibridez se reconoce precisamente en la construcción total del poemario, así como en la disposición de los poemas y otra información presente. *Texas I Love You* inicia con la siguiente nota del autor:

... este libro está basado en las historias de personas de origen latinoamericano que recibieron la inyección letal en Texas. Toda la información fue obtenida de expedientes del Departamento de Justicia Criminal del estado sureño. Utilicé los nombres como aparecen en los archivos oficiales, así como sus últimas declaraciones. Sin embargo, para ciertos efectos literarios, me tomé algunas libertades creativas cuya responsabilidad recae sobre mi persona. (Morales Hernández 17)

Desde que el lector se enfrenta con esta nota, adivina que lo que

<sup>11</sup> Ciertos poemas de *Texas I Love You* requieren más fineza, sin embargo, en su mayoría presentan precisión y cuidado.

leerá a continuación es un poemario experimental, que está fuera de los parámetros de la convención y que, al mismo tiempo, se cuestiona acerca del binario ficción/realidad. El autor se encarga también de incluir citas de políticos estadounidenses a modo de epígrafes, que incitan a la reflexión acerca de aspectos como los derechos humanos, la justicia, el bien, el mal, entre otros; por ejemplo: “Si usted no apoya la pena de muerte o el hecho de que los ciudadanos no puedan llevar una pistola en su bolsillo, no venga a Texas” (Morales Hernández 31), afirmación hecha por el gobernador Bill Clements. Es decir, hay una evidente intención por parte de René Morales de usar datos precisos y reales como herramientas para construir un poemario que nos obliga a que lo leamos de forma distinta a la acostumbrada.

*Texas I Love You* se divide en cinco capítulos. Cada uno de los poemas que los conforman se estructuran de la misma manera. El título es siempre el nombre de alguno de los sujetos masculinos inmigrantes latinoamericanos que recibieron la inyección letal en Texas. Del lado derecho de la página y en cursivas, hay una ficha que proporciona información en relación con los delitos que estos cometieron. En el lado izquierdo se aprecia un poema escrito en verso. En este a veces asoma entre líneas un vínculo con las historias reales de los condenados, otras veces es solo una propuesta o interpretación del poeta. Por último, en una nota al pie conocemos las fechas en las que murieron los inmigrantes, así como sus últimas declaraciones. Esta compleja estructura, exige pues, que se considere cada uno de sus elementos, sin importar si provienen de documentos legales o de la imaginación del poeta, pues es solo en su conjunto que cobran sentido como un todo, híbrido, sí, pero a fin de cuentas redondo y estéticamente propositivo. Así, René Morales Hernández participa del tema de la inmigración, al mismo tiempo que de los temas de la criminalidad, los vicios y las pasiones humanas, pero no lo hace como cualquiera, les imprime un toque único, original, que mucho tiene que ver con una postura ante la insuficiencia de las demarcaciones discursivas y genéricas en la literatura para expresar los acontecimientos y sentires actuales, a la vez que con la incapacidad del discurso oficial de responder a

nuestras dudas y cuestionamientos acerca del presente que nos está tocando vivir.

Por último, hago mención de *Y sabrás un día* (*Tumjama maka mujsi'*), poemario escrito en zoque y español por Mikeas Sánchez, nacida en Chapultenango en 1980. La obra de Sánchez, desde el primero a la primera mitad del tercer apartado es de corte conceptual-místico-filosófico, explora la existencia y el funcionamiento del alma: “He aquí el alma/ código paterno de la herencia/ círculo polar dividiendo mi boca/emoliendo fragmentos de dolor” (Sánchez 39); así como también la idea de dios: “Él mira por encima del oasis/ por encima del verde/ sus espejos ven oscuridades/ [del cuarzo humano/ Por eso digo/ que la noche comienza/ cuando cierras los ojos” (Sánchez 31). En este sentido, *Y sabrás un día* (*Tumjama maka mujsi'*), es un poemario poco experimental, apegado a la tradición, pues si hacemos un recuento de la literatura universal, las temáticas de lo divino y el alma han estado presentes desde los poetas clásicos hasta la escritura contemporánea. Son cuestiones que no dejan de interesar al ser humano y para las cuales no hay consenso o explicaciones definitivas. No obstante, el hecho de que los poemas de Sánchez retomen tópicos como los ya mencionados, no demerita su trabajo, simplemente nos lleva a situar a la autora en un punto más cercano o en diálogo con la tradición literaria. Además, Mikeas Sánchez tiene oficio poético, construye sus poemas con suma meticulosidad, lo que da como resultado un poemario de evidente calidad estética.

En la segunda mitad del tercer apartado de *Y sabrás un día* (*Tumjama maka mujsi'*) la autora explora el ritual de la infancia y la vida presente del yo poético:

Duermo con el padre nuestro en los labios  
y mi madre acomoda su altar  
[de olvidos  
Ella teje oraciones escarpadas  
a cada movimiento del rosario  
su mirada adquiere destellos solares  
como si las bolitas de plata  
entraran una a una en sus ojos. (Sánchez 79)



como un ruido incómodo, que se vincula con ese rechazo y esa sensación de angustia que el yo poético está experimentando. De esta manera, a través de la repetición y la aliteración, Mikeas Sánchez logra imprimir musicalidad a sus poemas, lo que sin duda deleita nuestra percepción estética.

### Selección narrativa

Alexis de Ganges, escritor san cristobalense nacido en 1980, publicó en 2009 el libro de cuentos titulado *Solo las cenizas*. Partiendo de una lectura comprometida, menciono que este libro sobresale por la universalidad de sus relatos, por el buen empleo de la ironía, por el humor que el autor imprime a las narraciones, por la sencillez con la que está escrito, por las intertextualidades que se presentan con recurrencia, entre otros aspectos.<sup>12</sup> Sin embargo, estimo significativo detenernos aquí en el buen manejo que el autor hace de la ironía en sus textos. La ironía ocurre en el contraste entre aquello que se hace o dice y el mensaje que verdaderamente se quiere transmitir (Muecke cit. en Barreras Gómez 245). Atenderemos específicamente uno de los cuentos de *Solo las cenizas* para ubicar esta ironía. En “El eco de los huesos”, cuento que narra la historia del adulterio del juez Ricardo Pérez, así como la de su asesinato y el impacto que este tuvo en sus hijos, la ironía se presenta precisamente en el contraste entre la falta que comete a su matrimonio y su profesión, así como entre esta y la causa de su muerte. El primer contraste adquiere sentido irónico cuando el narrador menciona: “¿Él, que siendo juez no podía permitirse un desvío de la línea recta, sería capaz de algo semejante?” (32). Ganges otorga deliberadamente la profesión de juez a su personaje con el objetivo de destacar el adulterio en el relato, para que como lectores reparemos en este y, ya sea que seamos más duros al juzgar el adulterio por haber sido cometido por alguien

<sup>12</sup> Considero que particularmente el cuento “Baco o el triunfo de los borrachos” pudo trabajarse más, pero el resto de los textos me parecen logrados.

de quien se espera un ejemplo intachable de vida, o que aceptemos que nuestra complejidad humana puede llevarnos en múltiples ocasiones a tomar decisiones paradójicas, porque como dice Comte-Sponville el yo “es múltiple, cambiante, inasible . . .” (163). El segundo contraste adquiere sentido irónico cuando leemos el epitafio de Ricardo: “Aquí yace un hombre que buscó la justicia y murió por ella” (33) y tomamos en cuenta las implicaturas presentes en el cuento. Sepamos que “El proceso de la comprensión de la ironía tiene que ver con el descubrimiento de la/s *implicatura*/s que aparece/n en el texto” (Barreras Gómez 247). La primera implicatura es que Socorro, la mujer de Ricardo, se enfureció tanto al enterarse de que se casó con un hombre que le fue infiel, que hizo que lo transfirieran del trabajo a Ciudad Carranza, en donde le dieron muerte, por venganza y para que el pueblo no se enterara de lo que había hecho. La segunda implicatura es que Ricardo, en su calidad de juez en Ciudad Carranza, se percató de que el abogado Martínez había cometido una serie de irregularidades que le ocasionaron condenas injustas a tres hombres. Ricardo reportó a Martínez y este perdió su empleo. Posteriormente el hijo de Martínez asesinó a Ricardo. Considerando estas implicaturas, es factible interpretar que Ricardo murió, como dice su epitafio, por la justicia, primero, en el sentido de que de alguna manera hay un ajuste de cuentas por el daño que le hizo a su mujer; segundo, en el sentido de que por procurar resarcir la injusticia que se cometió contra los hombres de Ciudad Carranza, el hijo de Martínez se vengó dándole muerte.

Otro escritor a quien considero valioso incluir en el muestrario de narradores es a Mikel Ruiz. Él nació en Chicumtantic, Chamula, Chiapas, en el año de 1985. En 2014 sale su libro *Los hijos errantes (Ch'ayemal nich'nabiletik)*, escrito en tsotsil y español. Este libro narra la historia de Ignacio Ts'unun, un indígena tsotsil que anhela ser mestizo y desprecia a los suyos y, a raíz de la violación que comete contra Elena, desata una serie de eventos desafortunados que llevan al lector a replantearse su condición humana. Considero que el libro es digno de reconocimiento gracias a distintos factores, dentro de los cuales me detengo en dos: el abordaje de la temática y los personajes indígenas, así como la estructura de la obra. Escritores

jóvenes como Ruiz, quienes además pertenecen a pueblos originarios como el tsotsil, han hecho apuestas interesantes a la hora de trabajar con temáticas y personajes indígenas.

En *Los hijos errantes* (*Ch'ayemal nich'nabiletik*), Mikel Ruiz intenta, más que representar una realidad indígena particular o condenar Occidente,<sup>13</sup> exponer el lado llamado oscuro de los seres humanos, que motivado por ciertas circunstancias emerge recordándonos que la naturaleza del hombre es compleja, como ocurre con el personaje de Ignacio Ts'unun, quien comete el delito de violación, y de Manuel Tsepente', quien es violento con su mujer e intenta asesinarla. Como acertadamente anota Alejandro Aldana Sellschopp: "El tejido narrativo [de la novela de Mikel Ruiz,] está más allá de la mal llamada *literatura indígena* . . ." (en Ruiz 19). Para el autor, "la comunidad no es un pedazo de paraíso terrenal en el que todos viven en armonía, los observa y nos los presenta con sus contradicciones, dejando muy lejos la idealización del indígena . . . En las narraciones de Mikel el indígena no es un santo, es un hombre" (Sellschopp en Ruiz 23-24). Ese es uno de sus grandes méritos.

El segundo factor que reconozco en el libro de Ruiz es en relación con su estructura. De manera singular, el libro de Mikel Ruiz tiene la virtud de la dualidad de género. Es un libro que puede leerse como una novela, pues las cinco partes que lo conforman se interrelacionan sumando información que aporta a una misma lectura. No obstante, debido a la autonomía de cada una de estas cinco partes, el libro también puede leerse como relatos perfectamente íntegros. Sin duda, esta dualidad merece elogiarse, sobre todo porque es evidente un trabajo serio, inteligente y bien planeado por parte del autor. No hay muchos escritores que se hayan arriesgado a jugar con este tipo de estructuras flexibles, o más bien, que hayan conseguido que su realización fuera exitosa.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Como ocurrió en el caso de la literatura indigenista.

<sup>14</sup> Dos escritores que al igual que Mikel Ruiz sin duda han tenido éxito en esta empresa son, por un lado, Max Aub con *Juego de cartas* (1964) y, por otro, Enrique Serna con *Amores de segunda mano* (1991).

De las escritoras jóvenes chiapanecas, destaco a Claudia Morales, porque considero que su prosa es significativa. Ella nació en Cintalapa de Figueroa en 1988. En el año 2015 fue Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos por *No habrá retorno*, obra de la que precisamente se habla en las siguientes líneas. En el caso particular de esta novela, sobresale la excelente ejecución de la estructura fragmentada. Morales no solo ambicionó contarnos las historias de vida de la investigadora mexicana Claudia y de su abuela Elena, así como la de la estadounidense Dorrey, adoptada por los Marren, y la de otros personajes más, sino que entretejió finamente estos relatos atravesándolos por el tema de la migración. Pero, además, de forma intencional y con prolijidad, tomó la determinación de alejarse del modelo sencillo y tradicional de escritura y, en vez de eso, enmarcó dichas historias en una estructura fragmentada, obteniendo como resultado una novela singular y bien lograda.

Estructuralmente, podemos decir que no hay linealidad en *No habrá retorno*. La obra inicia con la entrevista que un interlocutor desconocido y sin marca le está haciendo a la anciana Dorrey acerca de su convivencia con la fotógrafa Marcey Jacobson. De pronto, en el siguiente apartado aparece el personaje de Claudia y el narrador nos cuenta acerca de su pasado familiar. Más adelante conocemos al salvadoreño Óliver y a Gavilán, el guatemalteco, quienes quieren cruzar a Estados Unidos en busca de una mejor oferta laboral. Luego vemos lo que parece ser un guion de telenovela y así sucesivamente. No se sigue tampoco un orden cronológico. La autora en los distintos apartados se mueve con flexibilidad del presente al pasado o al futuro, hay retrospección y prospección a la vez. Por último, importante es que Claudia Morales suprime hasta cierto momento los enlaces lógicos, lo que motiva de alguna manera al lector a intentar reconstruir la novela. Así, con este tipo de narraciones nos damos cuenta, como dijo Castellet, que es la hora del lector (cit. en Veres 115). Pero lo que causa aun mayor asombro y admiración de la novela de Claudia Morales es que al final la autora libera las últimas pistas que estuvo cuidando con celo, que nos hacen reconocer en esta especie de *collage* narrativo también una estructura unitaria y cerrada, una historia perfectamente redonda, lo que nos da la sensa-

ción de estar ante un producto acabado. Harold Bloom pronosticó en 2002 que la literatura del futuro estaría formada por productos breves, elípticos y fragmentarios, tal y como se vinieron mostrando la televisión y los formatos periodísticos las últimas décadas (cit. en Veres 120). Si ese futuro del que Bloom hablaba es hoy, su pronóstico, a partir de la novela de Morales que aquí se aborda, es acertado.

Jorge Zúñiga, narrador tuxtleco nacido en 1988, publica en el año 2016 el libro titulado *Un ballet violento*, al que aquí atendemos por considerar que posee cualidades prodigiosas. Los relatos que conforman la obra de Zúñiga, leídos en conjunto, abordan el tema de la violencia en tres vertientes, desde mi perspectiva: la violencia del narcotráfico, el espectáculo de la violencia de la lucha libre mexicana y, por último, la concepción abstracta de la violencia. A partir de la investigación que un periodista está realizando acerca de la desaparición del famoso luchador Furia, conocemos la historia de este, sus inicios en la lucha libre y su pasado como integrante de una organización delictiva en Sinaloa; conocemos también a Torre, colega e íntimo amigo de Furia, quien ahora está cumpliendo una condena en la cárcel por haber defendido con exceso de violencia a Furia en una riña, de quien siempre estuvo enamorado; sabemos de Clara, el eterno amor de Furia, hija de un narcotraficante importante, así como de su bebé Romina, de La Cosa y de su hermano; en fin, conocemos el acontecer de diversos personajes con quienes se relaciona Furia entre la frontera con Estados Unidos, Sinaloa y la Ciudad de México, espacios en los que se desarrolla la obra, lo que nos va ayudando a los lectores a unir las piezas del rompecabezas. Además de distinguirse *Un ballet violento* por su prosa cuidada, por su minimalismo en el uso de descripciones y adjetivaciones, así como por su agilidad y dinamismo, señalo positivamente, por un lado, el juego de voces narrativas en su articulación y, por otro, el interesante abordaje de la violencia. Acerca del juego de voces narrativas presente en *Un ballet violento*, puede decirse que Zúñiga utiliza distintos narradores en cada uno de los relatos que al sumarse edifican la obra,<sup>15</sup> todos intradiege-

<sup>15</sup> Hay una similitud en cuanto a esta obra y la de Mikel Ruiz, de la que se

ticos. De esta manera se rechaza el narrador omnisciente característico de la literatura tradicional o clásica y se privilegia la narración versátil de la literatura contemporánea o moderna. En el primer relato, “La señal de la furia”, por ejemplo, Torre dialoga con un interlocutor sin marca, en un principio desconocido, acerca de Furia, de su amor por él y del final de la época dorada de la lucha libre en México. Es a partir de su juicio que concebimos a Furia como un luchador de “cuerpo moreno y brillante” (Zúñiga 13) o que dudamos si es verdad que el hombre que encontraron muerto es Furia (Zúñiga 32). En el último relato, también desde una perspectiva particular, la de La Cosa, conocemos la versión de la historia en la que Furia se reencontró con Clara, la mujer a quien siempre amó, y ambos “Quisieron huir al otro lado, cruzar la frontera. Quisieron huir pero Clara nunca llegó a la cita, no quiso o no pudo” (58). Así, se presenta esta obra a modo de relatos individuales, con vivencias e hipótesis personales en referencia a sucesos de competencia colectiva y con registros y estilos distintos de lenguaje. Al mismo tiempo estamos ante una creación de corte literario que se va armando conforme avanzamos en su lectura, a partir de historias que se entrecruzan y nos invitan a sumar o rechazar teorías para llegar a conclusiones propias. El objetivo de Jorge Zúñiga al utilizar este formato puede ser precisamente liberar a los personajes del yugo del narrador y a su vez involucrar a los lectores en un proceso activo de lectura, concediéndonos así la posibilidad de convertirnos en una especie de coautores del libro.

En lo concerniente al abordaje de la violencia es interesante porque en la primera vertiente de las que mencioné párrafos atrás, es decir, la del narcotráfico, Zúñiga no hace copia de los éxitos editoriales de la llamada narcoliteratura, sino que teje con meticu-

---

habló con anterioridad. *Un ballet violento* también puede leerse como novela o puede leerse como relatos aislados. Sin embargo, no considero que la totalidad de los relatos, si optamos por esta configuración, sean autónomos, como sí ocurre con los apartados de *Los hijos errantes (Cb'ayemal nich'nabiletik)* de Mikel Ruiz, pues algunos de ellos requieren de un par de elementos para ser narraciones acabadas si se leen de forma independiente.

losidad y astucia su propia propuesta. Conocido es un artículo de Rafael Lemus titulado “Balas de salva” en el que hace una crítica despiadada a la narconovela y a la narcoliteratura en general. En dicho artículo, Lemus manifiesta que este tipo de literatura utiliza la estrategia ordinaria del costumbrismo, del lenguaje coloquial y las tramas populistas; que hay demasiada picaresca y melodrama en ella; y que, en vez de apoyarse en la invención y el artificio, reproduce mecánicamente la realidad. Después, Eduardo Antonio Parra lo refuta y deja claro que generalizar es un error y que no todas las obras que se enmarcan en este subgénero son iguales (“Norte...”). Obviamente Parra es atinado en su respuesta, pero la observación de Lemus, sin tomar en cuenta lo categórico de sus afirmaciones, aplica para mucha de la literatura que aborda el tema del narco. No digo que *Un ballet violento* se clasifique como narcoliteratura, sin embargo, es conveniente puntualizar que Zúñiga, al tratar este tema, se aleja por completo de estereotipos. Esto es visible, por ejemplo, cuando el jefe del Flaco (después Furia) le pone una trampa, porque cree que “le está jugando chueco”, para que mate a Nosfe-Rata, luchador a quien el Flaco admira desmesuradamente, pero este no puede ejecutar la orden y comienza a llorar; después su compañero entiende de qué se trata todo y siente lástima por él. En *Un ballet violento* no hay narcotraficantes que visten *Gucci* o *Versace*, ni “trocas” o ríos de sangre; hay seres humanos, venganza y compasión. En la vertiente de la violencia en la lucha libre es peculiar cómo en *Un ballet violento*, a propósito de su título, una de las propuestas es ver el deporte de la lucha libre, no tanto como una práctica violenta o que reproduce la violencia, sino como un espectáculo artístico bello y generador de goce estético como el ballet mismo. En la siguiente cita la evidencia:

Y nosotros repetimos su nombre a coro. A toda voz, sin temor alguno por desgarrarnos la garganta: ¡FU-RIA! ¡FU-RIA! ¡FU-RIA! Y yo sentí que el corazón se me iba a salir cuando lo vi lanzarse hacia el cuerpo inerte del Dr. Miedo, cuando lo vi extender los brazos y las piernas en el aire y descender como una maldición, como lo irreparable o el destino. Grité, grita-

mos todavía con más fuerza, a punto de las lágrimas, mientras el réferi comenzaba la cuenta, ya por pura formalidad. (14)

Por último, acierta el autor al estimular reflexiones en la vertiente de la violencia abstracta, acerca de la muerte, de lo natural o lo antinatural que es para unos u otros la violencia, del uso de la violencia como antídoto contra sí misma, etcétera. Todo lo anterior a partir de que Torre defiende a Furia en un altercado y le da muerte a un hombre.

### **Reflexiones finales**

Como fue posible confirmar, la existencia y abundancia de escritores jóvenes en el estado de Chiapas es un hecho. En estos hay sin duda un interés de manifestarse creativamente a través de la palabra y de perpetuar ideas, emociones, críticas, sentimientos. Sin embargo, es cierto que no todos poseen oficio y que solo algunos han logrado, con iniciativa, determinación y esmero, producir y publicar obras en las que la calidad, la novedad y la relevancia temática son evidentes, como las de Fernando Trejo, César Trujillo, René Morales, Mikeas Sánchez, Alexis de Ganges, Mikel Ruiz, Claudia Morales y Jorge Zúñiga. En el género poético pudimos comprobar la novedad, por ejemplo, en el caso de René Morales, quien escribe sobre muertes de migrantes a partir de un estilo único, que es el del texto híbrido; la calidad, en Trejo y Trujillo, uno presentando intertextualidad con obras pictóricas y otro relacionando estructuras lingüísticas y semánticas al hacer un buen uso de la metáfora; la relevancia, en Sánchez, quien reflexiona acerca de cuestiones íntimas del ser, como el alma y la relación con dios.

En el género narrativo, la novedad la vemos en Ruiz, pues este desarrolla personajes y temáticas indígenas, pero de una forma compleja, evitando caer en maniqueísmos; la calidad es comprobable en Ganges, quien relaciona estructuras de lenguaje y significación a partir del adecuado empleo de la ironía, así como en Claudia Morales, quien opta por contar una historia a través de la estructura fragmentada; y la relevancia temática es visible en Zúñiga a partir de las sugerentes reflexiones que nos ofrece concernientes a la

violencia. Asimismo, reafirmamos la anotación de Jesús Morales Bermúdez de 1997 de que en Chiapas hay una evidente preferencia por parte de los escritores por el género poético. Pero también, de forma sorprendente, encontramos que los narradores, paulatinamente, van en incremento. Y no solo esto, sino que muchos de ellos poseen una prosa soberbia y tienen propuestas más que interesantes, que sin duda están comenzando a refutar el mito de que Chiapas es tierra de poetas y no de narradores.

En general, este nuevo grupo de escritores jóvenes chiapanecos, como se observó ya, es un grupo que revela a través de sus textos un amplio bagaje de lecturas clásicas, nacionales, internacionales, experimentales; circunstancia posible en parte, al fácil acceso a la literatura que hoy en día se tiene. Pudimos darnos cuenta también que dialogan con la tradición, pero que hay siempre una intención de su parte de jugar con las formas, con las estructuras, con las temáticas, para crear obras con una identidad y estilo propios. Pese a que pudiera pensarse que al buscar novedad la calidad se sacrifica, los escritores jóvenes chiapanecos nos han demostrado que son capaces de ofrecer un producto original a la vez que bien realizado. También concluimos que las obras de dichos jóvenes no se quedan en el regionalismo. Su literatura es universal, trasciende límites. En ella se debaten temas como el arte, las relaciones humanas, los vicios y virtudes del hombre, la existencia de una divinidad, así como cuestiones que se vinculan más directamente con su geografía y época, como la migración, el mundo posmoderno y la violencia, pero que aun así abordan astutamente sin caer en localismos.

Por último, no resta sino subrayar que el Estado sigue estando en deuda con los escritores mexicanos. Requiere tomar medidas serias en apoyo de la literatura y el arte en general. Se reconocen también las acciones que instituciones como el CONECULTA hacen al ritmo y al modo en que le es posible. Pero sobre todo se aplaude a quienes no desisten en su empeño porque la literatura continúe siendo una pieza fundamental de la cultura y del pensamiento, como lo han hecho hasta ahora escritores jóvenes y no tan jóvenes del estado de Chiapas, tocando puertas, construyendo puentes, haciéndose camino, dejando de manifiesto la necesidad humana del arte.

## Bibliografía

- Aguledo, Pedro Antonio. “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis (sic), de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y literatura*, no. 60, 2011, pp. 75-92.
- Bareras Gómez, Asunción. “El estudio de la ironía en el texto literario”. *Cuadernos de investigación filológica*, no. 27-28, 2002, pp.243-265.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Siglo XXI, 2008.
- Comte-Sponville, André. *Sobre el cuerpo. Apuntes para una filosofía de la fragilidad*. Editorial Paidós, 2010.
- Culler, Jonathan. “¿Qué es la literatura, y qué importa lo que sea?”. *Breve introducción a la teoría literaria*. Oxford UP / Editorial Crítica S.L., 2000, pp. 29-55.
- Ganges, Alexis de. *Solo las cenizas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2009.
- Gonzalá Mayoral, Gustavo, compilador. *Nueva literatura del Soconusco. Cuentos del taller coordinado por Marco Aurelio Carballo*. CONECULTA, 2006.
- Krauze, Enrique. “Rosario Castellanos, lúcida y escindida”. *Letras libres*, 13 marzo 2017, [www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/rosario-castellanos-lucida-y-escindida](http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/rosario-castellanos-lucida-y-escindida)
- Lemus, Rafael. “Balas de salva”. *Letras Libres*, 2005, [www.letraslibres.com/mexico/balas-salva](http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva)
- Morales Bermúdez, Jesús. *Aproximaciones a la poesía y a la narrativa de Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 1997.
- Morales, Claudia. *No habrá retorno*. CONECULTA, 2017.
- Morales, Claudia y Fernando Trejo, coordinadores. “Trece Narradores de Chiapas (1978-1994)”, número especial de *Punto de Partida. La revista de los estudiantes universitarios*, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, no. 196, marzo-abril, 2016.
- Morales, René. *Texas I love You*. Anónima Editores, 2018.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Híbridos genéricos: La desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”. *Revista Rilce*, 1999, pp. 239-250.

- Ocampo, Aurora. “El escribano de la vida”. *Revista de la Universidad de México*, mayo 2016, pp. 47-49.
- Ortega y Gasset, José. “Ensayo de estética a manera de prólogo”. *Obras completas. Tomo VI. Brindis y prólogos*, 1964, pp. 247-264.
- Parra, Eduardo Antonio. “Norte, narcotráfico y literatura”. *Letras Libres*, 31 octubre 2005, [www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura](http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura)
- Pulido, Luis Daniel y Fernando Trejo. *Un manojo de lirios para el retorno*. CONECULTA, 2015.
- Rivera, Fabián y Fernando Trejo, compiladores. *Porque algún día saltarán cuentos... Antología (otra) del cuento joven en Chiapas*. CONECULTA / Ediciones del animal, 2007.
- Ruiz, Mikel. *Los hijos errantes (Ch'ayemal nich'nabiletik)*. CONECULTA / Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literaturas Indígenas, 2014.
- Sánchez, Mikeas. *Y sabrás un día (Tumjama maka mujsi)*. CONECULTA / Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literaturas Indígenas, 2006.
- Singly, Francois de. “Las formas de terminar y de no terminar la juventud”. *Revista de Estudios de Juventud*, no. 71, 2005, pp. 111-121.
- Trejo, Fernando. *Ciervos*. CONECULTA / Ediciones Atrasalante, 2015.
- Trujillo, César. *Evocación de la infancia*. CONECULTA, 2018.
- Veres Cortés, Luis. “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”. *Sphera Pública*, no. 10, 2010, pp. 103-122.
- Von Ziegler, Jorge. “Nota introductoria”. *Eraclio Zepeda*, 2009, pp. 3-5.
- Zavala, Magda. “Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales”. *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, F & G Editores, 2008, pp. 225-245.
- Zúñiga, Jorge. *Un ballet violento*. CONECULTA, 2016.



*Don Quijote. Revista Mensual de Arte* (1908-1911):  
estudio inicial de la cultura literaria en Puebla  
durante la primera década del siglo XX

*Don Quijote. Revista Mensual de Arte* (1908-1911): initial study  
of Puebla's literary culture in 20th century first decade

ALEJANDRO PALMA CASTRO

ORCID: 0000-0002-8414-7602

alejandro.palmaffyl@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

RUTH MIRACETI ROJAS JIMÉNEZ

ORCID: 0000-0001-6112-1541

ruthmiraceti.rojas@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

*Resumen:*

*Don Quijote. Revista Mensual de Arte* fue una revista editada por alumnos del Colegio del Estado de Puebla y resulta un testimonio fundamental para comprender los cambios tanto culturales como políticos y sociales que se fueron gestando en dicha ciudad durante la primera década del siglo XX. A través del estudio de su índice, se establece una relación entre este campo literario y el campo político local y nacional ante el inminente estallido de la Revolución mexicana. El estudio se enmarca en la noción de campo literario que ha establecido Pierre Bourdieu. El análisis de estas relaciones permite recuperar personalidades de la época así como dar cuenta de estéticas e ideas literarias predominantes. De igual manera, mostramos la existencia de una red de revistas culturales de distintos puntos de la provincia

mexicana, que hacía frente al centralismo cultural de la Ciudad de México. Como resultado de la investigación, se invita a continuar con este tipo de estudios que permiten reconocer el amplio y diverso panorama de la literatura mexicana hacia comienzos del siglo XX.

*Palabras clave:*

Revista *Don Quijote*, Colegio del Estado de Puebla, índice de revista, literatura mexicana y provincia.

*Abstract:*

*Don Quijote. Revista Mensual de Arte* was a magazine published by students of the Colegio del Estado de Puebla during the first decade of 20<sup>th</sup> century. Through the study of its index, we can document the main concerns and changes, in both literary and political fields, before the imminent outbreak of the Mexican Revolution. Using Pierre Bourdieu's notion of literary field we trace the relation of the magazine's main ideas and the local and national politics of that time. The analysis of these relationships makes it possible to show the main personalities, aesthetic and literary ideas surrounding the decade. Through that, we establish a network among periodical publications in different cities of Mexico, which confronted the cultural centralism in Mexico City. As a result of this investigation we call for similar studies that could describe the wide and diverse literary scope in Mexico at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

*Keywords:*

*Don Quijote* magazine, Colegio del Estado de Puebla, Magazine index, Mexican regional literature.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.330>

Recibido: 26 de septiembre de 2019

Aceptado: 25 de febrero de 2020

*Don Quijote. Revista Mensual de Arte* fue una revista editada por alumnos del Colegio del Estado de Puebla que, a pesar de su corta existencia,<sup>1</sup> resulta un testimonio fundamental para comprender los cambios tanto culturales como políticos y sociales que se fueron gestando en dicha ciudad durante la primera década del siglo XX. Sus principales artífices, Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón, jóvenes estudiantes de medicina, buscaban brindar un sustento intelectual a los cambios políticos y sociales que acontecían. Ambos eran simpatizantes maderistas antirreeleccionistas que promovían y participaban en actividades políticas a favor de Francisco I. Madero, como su recepción en Puebla en calidad de candidato a la presidencia.<sup>2</sup> Posteriormente, tras el estallido de la lucha armada, diversas circunstancias estrecharon el vínculo de ambos con el Ateneo de la Juventud Mexicana (Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos), primero con Reyes, pese a existir un capítulo previo de desacuerdo que explicaremos más adelante.

Dada la preeminencia posterior que lograrían estos personajes en la vida universitaria y mexicana —Cabrera como poeta modernista y diplomático de primer orden,<sup>3</sup> y Alarcón como el segundo rector de la Universidad de Puebla (1938-1941) y médico reconocido

<sup>1</sup> Existe una segunda época de la revista que no vamos a retomar para este estudio y que va de 1932 a 1935. Nos parece que esta publicación, aunque animada por una nueva generación de estudiantes del Colegio del Estado, según lo consigna Enrique Cordero y Torres en *Historia del periodismo en Puebla (1820-1946)*, pp. 368-370, no representa como tal una segunda época, de no ser porque a decir del mismo Cordero y Torres: “Posiblemente el prestigio que esta publicación tuvo en su primera época fue factor de importancia para la buena acogida en su reaparición” (368). Por lo demás, parece atender a otro contexto político, social y cultural que hace difícil sostener la idea de continuidad de un proyecto cultural.

<sup>2</sup> Humberto Sotelo Mendoza ha revivido este capítulo de la historia universitaria en un número dedicado exprofeso para *Tiempo Universitario*.

<sup>3</sup> Al respecto puede consultarse “Un ateneísta olvidado” de José Carlos Blázquez, quizás la semblanza y estudio más completo que se haya publicado hasta ahora como parte de una investigación amplia sobre la obra del poeta, médico, diplomático y adepto al ocultismo.

nacionalmente por su investigación<sup>4</sup>—, resulta fundamental conocer su historia, la cual se remonta a la revista *Don Quijote*. Ambos, de vena poética, concibieron una revista literaria de corte moderno, es decir, que hiciera frente al progreso fijado por el positivismo y determinismo caducos, para, en su lugar, acoger a una nueva generación de jóvenes dispuestos a asimilar los cambios sociales no solamente del país, sino del mundo, a través de la lectura y la escritura.

A partir de la consignación del índice de la revista<sup>5</sup> fue posible obtener datos que amplían el escaso conocimiento que existe sobre la literatura que se escribía y leía en Puebla en los albores del siglo XX. Así, se reconoció el tránsito que hubo de diversos escritores decimonónicos hacia la conformación de una nueva cultura y sociedad, aquella denominada moderna. Por otro lado, se recuperó el registro de distintas personalidades nacionales y extranjeras que colaboraron a lo largo de la publicación mensual para dar cuenta de estéticas e ideas literarias predominantes. Al estudiar dicha nómina resultó revelador el reconocimiento de una red de revistas culturales de diversos puntos de la provincia mexicana, donde incluso se pugnaba por un provincialismo frente al centralismo cultural de la Ciudad de México.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Para la importancia de Alarcón como promotor de la Universidad de Puebla en su organización y planes de estudio, se puede revisar el trabajo de Jesús Márquez Carrillo, “Universidad y política regional en Puebla, México: 1934-1990”. Sobre su trabajo como médico e investigador se encuentra una nota histórica a cargo de Silvestre Frenk: “Las originales aportaciones del doctor Alfonso G. Alarcón (1884-1953) al conocimiento de la disfunción gastroesofágica en el lactante mayor”.

<sup>5</sup> Esta labor ha sido realizada por Ruth M. Rojas Jiménez como parte de su trabajo de investigación en el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En este estudio no solo se retoman los índices, sino que también se consultaron la revista y sus textos de primera mano, pues no existe más información o estudios sobre la revista.

<sup>6</sup> A diferencia de los estudios que se han realizado sobre revistas literarias producidas en la Ciudad de México a principios del siglo XX, las revistas de provincia permanecen casi inexploradas. El índice de *Don Quijote* permitió reconocer el intercambio y red que se constituyó con publicaciones similares en otros

Finalmente, a pesar de ser una revista dedicada al arte, las diversas tomas de posición<sup>7</sup> permiten establecer una relación entre este campo literario y el campo político local y nacional<sup>8</sup> ante el inminente estallido de la Revolución mexicana. En este artículo se desarrollará la descripción general de dichos datos a manera de introducción para que, a partir del establecimiento del índice de esta revista y la mención de algunos de sus textos, así como de su relación con otras publicaciones afines de la misma época, se alienten más estudios para un conocimiento profundo de lo que significó la entrada a la primera década del siglo XX en Puebla y el país para varios escritores y artistas.

En un amplio y documentado estudio publicado en la *Revista Iberoamericana* sobre la revista literaria en Hispanoamérica,<sup>9</sup> John E. Englekirk considera que “La prensa periódica constituye una fuente de materia prima imprescindible para un más profundo conocimiento de la literatura hispanoamericana” (9), pues “para todo investigador la revista literaria propiamente dicha se ha presentado como órgano oficial, o portavoz, de muchas generaciones o promociones estéticas que han caracterizado la evolución de las letras en las Américas” (9). Es así como el estudio de dichas publicacio-

---

lugares del país. Entre la más mencionadas se encuentran: *Fausto*, en Cuautla, Morelos; *Kalendas*, de Lagos de Moreno, Jalisco; *Alborada*, también de Lagos de Moreno; *Capullos*, de San Luis Potosí.

<sup>7</sup> Concepto retomado de la teoría de campos de Pierre Bourdieu, a través de la cual explica que el campo de tomas de posición “es el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—” (“El campo literario...” 4).

<sup>8</sup> Bourdieu plantea que los campos, vistos como el espacio en donde se gestan distintas luchas que buscan transformar el campo de fuerzas en donde se posicionan distintos actores, se relacionan unos con otros.

<sup>9</sup> Dicho estudio resulta de importancia dado que coincide con otros dos que a la postre resultaron más conocidos: el de Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica*; y el de Sturgis E. Leavitt, *Revistas hispanoamericanas. Índice bibliográfico 1843-1935*. No obstante, ninguno consigna la revista *Don Quijote*, algo que sí hace el trabajo de Englekirk.

nes ha llevado, con frecuencia, a una ampliación del conocimiento sobre una época o corriente literaria, e incluso a la reconsideración de diversos juicios previamente establecidos. En el caso que nos ocupa, la literatura escrita en Puebla durante los albores del siglo XX, esto no puede ser más evidente.

Existe poco conocimiento sobre dicho periodo en Puebla dada la escasa publicación y preservación de libros publicados, frente a otros factores como la atención desigual al proceso modernizador de inicios del siglo XX que ocurrió en la capital mexicana.<sup>10</sup> Pero a partir de la publicación *Don Quijote* se reconocen, desde algunas de las contribuciones, las inquietudes que existían entre la juventud del momento, así como los principales debates que se libraban en materia de cultura y política. Esto es posible debido a que, a pesar de que la revista tuvo una corta vida si se la compara con otras publicaciones que han trascendido en la historiografía literaria, en ella se agrupó un destacado sector de la población universitaria del Colegio del Estado, que buscaba una nueva expresión literaria, además de ser políticamente antirreeleccionista. Al respecto de la revista, Antonio Esparza escribe: “A su amparo se inició una labor fecunda, que si bien no maduró todos los frutos que de ella se esperaban, sí fue una atalaya de luz en el ambiente intelectual de su época” (93).

<sup>10</sup> Algunos de los principales estudios sobre la literatura publicada en Puebla son los dos tomos de *Puebla, una literatura del dolor (1610-1994)*, de Pedro Ángel Palou García; *Eslabones para una historia literaria de Puebla durante el siglo XIX*, de Alejandro Palma Castro y Alicia V. Ramírez Olivares; *Antes de dar vuelta. La poesía que leían los poblanos 1901 a 1922*, de Guadalupe Prieto; el texto “Las letras universitarias del siglo XX”, de Antonio Esparza, miembro fundador de la revista *Cauce* de 1945, donde establece la importancia de las instituciones educativas en la formación de escritores; la investigación de Joel Dávila Gutiérrez, “El estudio de la literatura regional poblana (1945-1995)”; o el texto “Un ateneísta olvidado”, de José Carlos Blázquez. Por otra parte, con respecto a los textos históricos que han abordado el periodo de la Revolución mexicana en esta ciudad están *Historia de la educación pública en Puebla, 1790-1982*, de Salvador Cruz; *Educación, historia y sociedad en Puebla. Raíces, tiempos, huellas*, de Jesús Márquez; “Los estudiantes poblanos en 1910”, de Ana Ma. Huerta; “El Colegio del Estado de Puebla y el Primer Congreso Nacional de Estudiantes en 1910”, de Ma. de Lourdes Herrera Feria, entre otros.

El primer número de la revista *Don Quijote* se publicó el sábado primero de febrero de 1908. A partir de ahí, circuló el primero de cada mes hasta 1911 y se publicaron diez números por cada tomo. El fundador y propietario fue Lorenzo Aburto, un liberal moderado, y los directores fueron Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón, estudiantes del Colegio del Estado. Así mismo, figuraron Aurelio M. Aja y Gil Jiménez como Secretario de Redacción y Administrador, respectivamente. Se imprimió en “El escritorio”<sup>11</sup>, imprenta ubicada, durante 1910, en la calle Zaragoza núm. 8. La revista tenía un costo de 90 centavos por serie de diez números y de 45 centavos por cinco números, mientras que fuera de Puebla se vendía la serie de diez por un peso. El número suelto se vendía en diez centavos; el atrasado, en quince.

Como publicidad, se integraron anuncios de, por ejemplo, La Tabacalera Mexicana S. A., los cigarros Reyna Victoria, la Cervecería Cuauhtémoc, tintas y cintas para máquinas de escribir, la agencia de negocios de Leopoldo Alvarado, el gabinete de análisis químicos del profesor Manuel Ibáñez, la funeraria de Juan P. Hernández, la Librería católica de Puebla de Enrique del Moral, los corredores titulados Ricardo Rugerio y Simitrio Rugerio, la fábrica de muebles de Francisco Ramírez Daza, así como las bicicletas Swift de Ligorio López y la oftalmología de Luis G. Samaniego. En el tomo IV, número 5, agregaron un mayor espacio para publicidad, en donde cobraban 50 centavos por inserción.<sup>12</sup>

Además de Cabrera, quien publicó en todos los números, y de Alarcón, la revista contó con la inclusión de diversos escritores del estado —la mayor parte—, así como del país y del extranjero: Felipe

<sup>11</sup> Es solo a partir del número 10 que se consigna a este taller como la imprenta de la revista, aunque es probable que haya sido impresa ahí desde el primer número.

<sup>12</sup> En el número 8 de 1908 se indica que *El Heraldo de Puebla*, un diario local, comienza a pagar la impresión de *Don Quijote*: “Los Sres. Fernando Blumenkron y Eduardo Arrijoa, inteligentes editores de ‘El Heraldo de Puebla,’ á ejemplo del grupo de intelectuales que sostienen esta revista, nos han prometido particularmente . . . contribuir al mismo fin, sufragando los gastos de papel é impresión de ‘Don Quijote’” (16). Sin embargo, no queda constancia de cuánto duró dicho patrocinio.

T. Contreras, Manuel Rivadeneyra y Palacio, José Miguel Sarmiento, Eduardo Correa, María Enriqueta (Camarillo), Rafael Serrano, Juan Sánchez Azcona, Andrés Calcáneo, Bonifacio Byrne, M. A. Silva Gandolphi, Gregorio Martínez Sierra, Santiago Rusiñol, Luis Sánchez Pontón, Francisco Escobedo, Julio Torri, Mariano Azuela, Cayetano Rodríguez Beltrán, Amado Nervo, Ernest Mourguet, Selma Lagerlöf, Gastón Rageot, Georges Grappe, Giuseppe Fanciulli, Henryk Sienkiewicz (consignado como Enrique Sienkewicks), Mikhail Yuryevich Lermontov (consignado como Mikhail Yuryvitch Lermontoff), Annie Trumbull Slosson, entre muchos más.

La revista se dividía en diferentes secciones. En “Joyas literarias” se publicaban clásicos como Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora o Francisco Quevedo; en la “Sección Bibliográfica” se consignaban libros recién publicados y su crítica; otra sección, “Arte extranjero”, incluía autores como Mourguet, Éphraïm Mikhaël, Jules Deldon, Mark Twain y Angelo Maria Tirabassi. Así mismo, contaba con apartados como “Poemas en prosa” y “Tipos callejeros”, con narraciones sobre personajes picarescos, lo cual refleja un sello particular de la publicación. Como revista dedicada no solo a la literatura sino a la cultura, dio cabida a contenidos variados: crónicas, poesía, cuento, crítica, fotografía, pintura, grabado, teatro, entre otras artes, no únicamente de nacionales, sino también de extranjeros. Incluso, pueden encontrarse traducciones hechas por encargo, así como textos inéditos y exclusivos<sup>13</sup> para la revista. También se incluían ilustraciones, retratos, reproducciones de cuadros, caricaturas y fotografías de autores como W. Gentz, Diego Morón, Leonardo Bastolfi, J. P. Hernández, Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón.

Respecto a la tendencia literaria que abrazaba la revista, el editorial, consignado como “Programa” en el número prospecto (Fig. 1), es claro y preciso. Se trata de una revista realizada con “fervoroso entusiasmo por el Ideal con que nos ha nutrido nuestro hidalgo

<sup>13</sup> Son las inferencias que hemos realizado hasta ahora tras cotejar con algunas obras completas de autores como María Enriqueta Camarillo, Mariano Azuela y Julio Torri.



En este sentido, se buscaba generar una alternativa al predominio de la literatura francesa a lo largo de casi todo el siglo XIX en Hispanoamérica, cuya última tendencia, el decadentismo,<sup>16</sup> fue duramente criticada por los defensores de la larga tradición literaria castellana. *Don Quijote* sostuvo, durante sus primeros años, una fuerte crítica contra el decadentismo y el modernismo centralista, iniciada por uno de sus fundadores, Atenedoro Monroy, quien en 1902 escribió “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, que no solo se ganó un premio en los Juegos Florales de Puebla de ese año, sino también la animadversión de los escritores del centro a través de debates publicados en la *Revista Moderna* (1898-1903).<sup>17</sup> Este texto formó parte de una serie de acciones que buscaban la visibilidad y autonomía<sup>18</sup> de un grupo homogéneo de escritores tradicionalistas, quienes en 1907 conformaron el Ateneo de la Juventud Poblana y que, un año después, dieron pie a la creación de *Don Quijote*. Monroy escribe en sus primeros números, además de ser un

<sup>16</sup> Según José Mariano Leyva en *Perversos y pesimistas*: “A México llegó [el decadentismo] por medio de cuentos, novelas y de la *Revista Moderna*, la cual sirvió de cuartel general para los decadentes cuando varios ya habían sido vetados de otras publicaciones periódicas. Hablamos de los escritores José Juan Tablada y Amado Nervo —en sus estrictas juventudes—, además de Alberto Leduc —el padre de Renato—, Bernardo Couto, Jesús E. Valenzuela, Efrén Rebolledo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Jesús Urueta, Balvino Dávalos, entre otros. Todos ellos ilustrados por el artista plástico Julio Ruelas” (15). A partir de esta semblanza es posible identificar el decadentismo como una modalidad en extremo del modernismo cuyos representantes fueron atenuando sus provocativos escándalos conforme dejaban la juventud o morían. No obstante, ante la mirada de varios colaboradores de *Don Quijote*, ese decadentismo no dejaba de ser parte de un modernismo extranjerizante y amoral.

<sup>17</sup> De acuerdo con la investigación realizada por Héctor Valdés, en esta revista se publicaba, en su mayoría, textos de franceses, que superaban en número los de escritores mexicanos.

<sup>18</sup> Para una historia más detallada sobre las implicaciones de este texto en torno a la autonomía regional y los parámetros filosóficos detrás de este, se sugiere revisar el artículo “Atenedoro Monroy: preceptiva y política en el fin del siglo XIX” de Leonardo Martínez Carrizales.

asiduo traductor de Henry Wadsworth Longfellow, lo que revela cierta influencia romántica.

Otros ejemplos que nos permiten sostener el argumento de una animadversión por parte de *Don Quijote* hacia el modernismo de la *Revista Moderna* son algunas críticas aparecidas entre 1908 y 1909. En una de sus secciones, “Bibliografía”, destinada a la crítica literaria, agregan un texto firmado con el pseudónimo Werther, en el que se analiza la colección de sonetos *Troqueles antiguos*, publicados por Ignacio Pérez Salazar y Osorio (Alidauro Zacintio), y se menciona lo siguiente:

Objeto de una vanagloria muy recomendable, y a causa de legítimo orgullo, era para los intelectuales de la ciudad de Puebla el no haber ido á dar de bruces en la ignominiosa red del modernismo, y á gala tenían el constituir un núcleo decididamente enemigo de todo escarceo y ambage de filiación “baudelairiana”.

Asimismo, se menciona a Manuel Rivadeneyra, quien, según esta crítica:

tiene á menudo ciertos deslices del todo inconscientes, en los que se advierte una homeopática proporción de modernismo. Su predilección por el alejandrino francés le inclina todavía más del lado funesto, amén de cierto amaneramiento, cierta obscuridad y cierta difícil exposición que se notan en algunas obras de Manuel.

Sin embargo, el autor de la crítica afirma que ninguno ha pasado por el modernismo, incluso Alidauro, quien decide publicar su libro con versos alejandrinos:

Más, he aquí que dedica la séptima parte de su obra al “Arte moderno, al Arte nuevo, al modernismo”! . . . Si nuestro bueno y respetable amigo quiso torcer por la susodicha vereda del moderno decir, no lo ha conseguido, gracias á Dios. El escribir simplemente alejandrinos castellanos con sus catorce

sílabas bien contadas ‘al viejo modo,’ con sus acentos oportunos, con el lenguaje de los que hablan castellano y las ideas sanas de las gentes cuerdas . . . no es hacer “Arte Nuevo” ni modernismo, ni locura semejante. Y si no voy descarriado, adivino que “Alidauro” ha querido mofarse del modernismo en el último soneto de su libro, parodiando alguna composición “seria” del mismísimo Rubén Darío. (13-14)

Por otra parte, estadísticamente, por la predominante actualidad de los autores, la revista se asume contemporánea en el sentido en que, junto a los jóvenes vinculados al Colegio del Estado, también colaboran esporádicamente escritores provenientes del Seminario Palafoxiano (Federico Escobedo, Eduardo Gómez Haro, por ejemplo), así como personalidades extranjeras notorias en esos momentos, ya sea cultural o políticamente, aunque poco recordadas a la postre (Julio Florez, Manuel Ugarte, José Ingenieros, entre otros).

Estéticamente, se aprecia una adhesión a lo que se ha denominado “romanticismo tardío”, una expresión vigente hacia la segunda mitad del siglo XIX en Europa e Hispanoamérica, en pos de la idealización de otras épocas; así como al realismo, con sus variantes como el costumbrismo. Además, a pesar de que en la nómina de *Don Quijote* aparecen personajes como Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón o Manuel Santos Chocano, estos se retoman en su faceta de modernismo más atemperado y vigilante del rigor formal según la preceptiva clásica.

Para ilustrar lo anterior vale la pena resaltar una traducción publicada en el número 3 del tomo I, “Una página de Max Nordau”. Se trata de un fragmento del ensayo escrito por Max Nordau, un crítico austrohúngaro, en 1893, *Entartung*, el cual sería traducido al español por Nicolás Salmerón y García en 1902 como *Degeneración*, y contaría con una amplia difusión y adhesión por sus ideas antidecadentistas en el arte. La traducción en la revista aparece firmada con el pseudónimo Gwymplaine<sup>19</sup> y se trata de un fragmento del

<sup>19</sup> Al cotejar esta traducción con la de Salmerón notamos pocas diferencias,

capítulo “Diagnóstico”. En estas páginas se presenta la idea de la producción artística individual y, además, se califica de degenerados y enfermos a quienes se establecen en grupos literarios, como los simbolistas:

El verdadero talento es siempre personal . . . obedece á su impulso creador y no á una fórmula teórica predicada por el fundador de una nueva ‘capilla’ literaria o artística; desarrolla su obra en la forma que le es orgánicamente necesaria, y no en la que un jefe de secta le quiere imponer, por la única razón de que está en auge debido a un capricho de la moda. Basta que un escritor ó un artista se filie á un ‘ismo’ cualquiera, para que demuestre por este simple hecho su falta absoluta de personalidad, es decir de talento. (5)

Nordau, al criticar la nueva “capilla” y su “secta” como “capricho de la moda”, tiene en la mira al simbolismo francés y su modalidad extrema decadente, que se extendió con rapidez hacia otros confines como Hispanoamérica.<sup>20</sup> Este texto resalta no solo por las fuertes declaraciones que hace en torno al arte decadente de simbolistas y modernistas,<sup>21</sup> sino también porque deviene de un idealismo, como se plantea en la introducción al número prospecto de *Don Quijote*, y de una fe en la propia creación. Refleja también la

---

lo cual nos podría llevar a especular que el uso del pseudónimo se debe a que no se trata de una traducción del original, sino de una versión modificada de la obra en español.

<sup>20</sup> De hecho, los posicionamientos de Nordau aparecen por primera vez en México en la primera época de la *Revista Azul* con la réplica inmediata de Rubén Darío.

<sup>21</sup> En una encuesta para la revista *El nuevo Mercurio*, editada por el guatemalteco radicado en París, Enrique Gómez Carrillo, Nordau tratará despectivamente a Darío, cuando imita a Verlaine, y al modernismo hispanoamericano: “El modernismo es la importación en España de modelos franceses, que ya no están de moda en Francia” (243). Será interesante anotar, para otro estudio, la relación que pudiera haber entre la publicación de Gómez Carrillo y *Don Quijote*, dada la nómina común de algunos colaboradores.

animadversión que se consolida en distintas provincias hacia el decadentismo, la cual tiene que ver con la búsqueda de una literatura propia y fuera del centro.

Entre los artífices de *Don Quijote* existe el sentimiento del fin de siglo que demanda una obligada renovación de aquellos “hijos pálidos y tristes de este agitado fin de siglo” (Contreras 1). Por eso, en diversos textos se plantea el establecimiento de una literatura propia, tal como lo expresa Manuel Ugarte en uno de los textos publicados en la revista:

Lo que hemos hecho hasta ahora no ha sido en resumen mas que un arte colonial —colonial de Francia, colonial de España, colonial de Italia,— pero arte de reflejo, belleza que no tiene ninguna marca local, ni en los asuntos, ni en la inspiración, ni en la forma . . . No hay razón para que la literatura siga siendo exótica, cuando tenemos territorios, costumbres y pensamientos que nos pertenecen . . . Nuestro pequeño caudal de aguas tiene que buscar lecho propio, en vez de sacrificarse y fundirse en el de los grandes ríos . . . Porque entre nosotros todo es nuevo: la naturaleza, las pasiones, las costumbres, y pocas veces habrá recibido la literatura universal una contribución tan fecunda y tan vasta. (4-5)

La idea anterior parece relucir en todos los números de *Don Quijote*, pues se reitera la necesidad de una literatura de México, y este texto del argentino Ugarte sirve para ejemplificar uno de los objetivos de la revista.

Estas ideas coincidían en mucho con los cambios que la misma institución de educación superior en Puebla había tenido a partir de la primera década. De acuerdo con Herrera Feria:

En el ámbito de la educación superior, los últimos años del siglo XIX y la primera década del siglo XX significaron un período de fructífera renovación de los estudios y cátedras y de aliento a las observaciones científicas, pero también de adaptación a los requerimientos de las nuevas actividades produc-

tivas: las enseñanzas prácticas que capacitaban para el trabajo en el corto plazo ganaron terreno, los cursos de telegrafía práctica y los que preparaban para las actividades comerciales ganaron el favor del público y tuvieron mayor demanda, mientras las largas carreras profesionales, como la medicina y la abogacía, vieron mermar su matrícula. (202)

Esto significó un aumento considerable en la matrícula de estudiantes, además de la inscripción formal, por primera vez, de mujeres entre 1901 y 1902 (Huerta Jaramillo 6). Dichos factores determinaron que la población estudiantil tuviera un impacto directo en la ciudad y sociedad de la época. Así es como *Don Quijote* no representaba solamente las funciones de una revista de arte estudiantil, sino, como lo ha dicho Esparza, de un “atalaya de luz” que influyó decididamente en la época. Por ello la manifiesta preocupación de los jóvenes humanistas ante el pragmatismo que se impuso durante la década, al observar cómo la preferencia de formación profesional se decantaba hacia las actividades comerciales en lugar del conocimiento profundo. Detrás de dicha angustia se percibe una profunda posición ideológica que empata con la situación política y cultural en los últimos años de la primera década del siglo XX.

Márquez Carrillo señala que, a partir de la reforma del Colegio de Estado mandatada en 1893 por el gobernador de Puebla, Mucio P. Martínez, se consolidó, desde 1895, un grupo político e intelectual que reguló no solamente la orientación educativa de dicha institución sino también de otros centros educativos como la Escuela Normal para maestros, desde donde se estableció una nueva política educativa y cultural. Entre los miembros destacados se encontraban Miguel Serrano, Rafael Serrano y José Rafael Isunza, director del Colegio del Estado desde 1893 hasta 1910. Resalta además que:

Su filiación era el krauso-positivismo, una corriente de pensamiento que, oponiéndose al positivismo porque no proporcionaba a los estudiantes valores trascendentes, se propuso conciliar la fe cristiana con el uso del método científico, el

desarrollo de la ciencia, el dominio de la técnica y el pensamiento político moderno. (Márquez Carrillo 96)

Frente al predominio del positivismo en México se encontraba el liberalismo añejo que había inspirado la Constitución de 1857, el cual, para mantener la vigencia de sus ideales cada vez más lejanos, apeló, según describe Sánchez Cuervo, al krausismo: “Podemos decir que el krausismo de Tiberghien fue empuñado contra el positivismo oficial por un liberalismo disidente y desplazado” (23-24). Específicamente, en Puebla este campo de luchas derivó en una suerte de alianzas interesantes:

Hacia finales de la primera década del siglo XX, dado el desarrollo de las sociedades metodistas, la presencia del krausismo y el surgimiento de la doctrina social de la iglesia católica, podemos ver en la ciudad de Puebla toda suerte de alianzas contra el positivismo oficial en los principales centros educativos: el Instituto Normal del Estado, la Universidad Católica Angelopolitana, el Colegio del Estado y los institutos de la Iglesia Metodista. (Márquez 91)

Por lo tanto, en la lectura de los diversos números de *Don Quijote* resulta interesante descubrir las colaboraciones de José Rafael Isunza, Rafael Serrano, Federico Escobedo, Manuel Rivadeneira y Palacio como la base de un grupo político e intelectual diverso (krausistas-positivistas y católicos sociales) que fue preparando a la juventud para lo que acontecería de manera más clara a partir de 1910. En ese sentido, la revista puede comprenderse como el espacio desde el cual se acumula cierto capital cultural cuyos réditos se cobrarán en el campo político a partir de las elecciones presidenciales de 1910, el fraude electoral y la llegada a la presidencia de Francisco I. Madero.

Aunque esta fuerza relacional con lo político no es del todo evidente en los textos publicados en *Don Quijote*, sí resulta visible en las relaciones de colaboración entre escritores autoproclamados revolucionarios, serdanistas y maderistas que escribían en sus páginas. Siguiendo a Márquez, debemos considerar que los principales artí-

fices de la revista en realidad formaban parte de un grupo de estudiantes favorecidos por el grupo con el poder educativo y cultural:

Tradicionalmente uno de los espacios de los que se aprovechaban los universitarios para introducirse en las lides políticas era la Junta Directiva de los Estudiantes del Colegio del Estado. Esta organización funcionaba como un trampolín para escalar posiciones de poder. Entre 1905 y 1910 estuvieron en la dirección de la misma Alfonso G. Alarcón (1884-1953), Luis Gonzaga Quintana (1888- ), Gil Jiménez Aguilar (1883-) y Luis Sánchez Pontón (1889-1969), todos ellos pertenecientes o vinculados con importantes grupos de la sociedad y la cultura de Puebla. (99)

En la lista se distingue a dos fundadores de *Don Quijote*: Alarcón y Jiménez. En un principio, el campo de acción de la revista era lo cultural a través de la difusión de una literatura que apelaba a una amplia tradición clásica en Puebla durante el siglo XIX,<sup>22</sup> la cual debía renovarse en lo espiritual como principio para una formación moralmente íntegra. Lo anterior explica el corte “tardo romántico” o mesuradamente modernista, así como el privilegio de una lírica intimista o del cuento realista en muchas colaboraciones durante la vida de la publicación.

En 1910, ante los comicios para presidente, la participación estudiantil se vuelve más activa políticamente. Los redactores de *Don Quijote*, al lado de otros grupos estudiantiles, se sumaron al club antirreeleccionista de Aquiles Serdán. El maderismo cobró mayor auge en el Colegio del Estado, de tal manera que “La Junta Directiva de los Estudiantes del Colegio del Estado se pronunció por participar en el recibimiento a Madero como candidato a la Presidencia de la República que tendría lugar el 15 de Mayo, llevando la bandera del Colegio, pese a la oposición de los estudiantes pensionados y

<sup>22</sup> Los antecedentes más claros son Manuel Carpio, Alejandro Arango y Escandón, Manuel Pérez Salazar y Vengas, y Tirso Rafael Córdoba.

los hijos de funcionarios públicos” (Márquez 102). Además, en las siguientes reuniones se comisionó a Alarcón como el orador oficial del evento. Tras el fraude electoral del 7 de julio se organizó una manifestación popular que, entre otros acontecimientos, concluyó en una fuerte represión estudiantil y el encarcelamiento de Alarcón y Jiménez. Tal inestabilidad social provocó la destitución del gobernador de Puebla y el nombramiento de Isunza, quien ya había renunciado a la dirección del Colegio del Estado como protesta por la represión contra estudiantes.

Alarcón, tras ser liberado de los cargos que tenía en contra, participó en el Primer Congreso Nacional de Estudiantes, celebrado en septiembre de 1910, junto con Luis Quintana,<sup>23</sup> derivado de lo cual no solamente expresaron la necesidad de una reforma educativa autónoma y menos centralizada, sino que establecieron vínculos con otros estudiantes de la República opositores al régimen porfirista y se estrechó la relación con Alfonso Reyes,<sup>24</sup> cofundador del Ateneo de la Juventud. Estos acontecimientos permiten avizorar el rumbo que tomaba la revista hacia la mitad de su vida y también vincular este proyecto editorial con los propósitos de la juventud intelectual mexicana. Como menciona Álvaro Matute en *El Ateneo de México*:

Fueron gente que en sus años estudiantiles dejó el destrampe juvenil por la lectura. Todo lo que hicieron de mayor significación tiene en el libro el eje de sus preocupaciones, si se exceptúa a los cuatro pintores y a los tres concertistas, quienes empero, no fueron ajenos a la palabra impresa. La lectura llevó a los del Ateneo a la creación y a la política. No sólo enseñaron y divulgaron, sino que también se expresaron en obra escrita y en el ágora revolucionaria.

<sup>23</sup> Presidente de la Junta Directiva de la Escuela Preparatoriana del Colegio del Estado.

<sup>24</sup> Evidencia de ello queda, por ejemplo, en la recopilación de correspondencia entre Reyes y Rafael Cabrera, que Serge I. Zaïtzeff realizó bajo el título *Alfonsadas: correspondencia entre Alfonso Reyes y Rafael Cabrera, 1911-1938*, publicado por el Colegio Nacional en 1994.

El papel político-cultural de los ateneístas fue fundamental, pues encabezaron el programa educativo y cultural para la segunda década del siglo XX. Como dice Enrique Krauze en *Caudillos culturales en la Revolución mexicana* (1990):

La renovación por la que propugnaban los ateneístas, en crítica abierta del positivismo oficial, tenía un carácter similar al de la apertura maderista. Una nueva generación intelectual también quería desplazar a la gerontocracia cultural gobernante, desplazarla de sus puestos y de su ideología, y modernizarse. (51)

Esta inquietud se expresó pronto en la efímera revista *Savia Moderna* (1906), la cual, no nos queda duda, habrá servido como modelo para *Don Quijote* pues, a pesar de estar posicionada como uno de los órganos difusores del modernismo y del futuro ateneísmo, en ella se retomaba el Siglo de Oro y se proponía la búsqueda de nuevas formas poéticas, teniendo como epítomes a Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel José Othón. Esta relación, con sus altibajos en el campo literario, significó una plataforma de impulso fundamental tanto para Alarcón como para Cabrera, quienes, al abandonar el proyecto editorial y concluir sus estudios de licenciatura, fueron incorporándose al Ateneo de la Juventud.<sup>25</sup>

Por ejemplo, para Cabrera, la adhesión al Ateneo implicó el despunte en su actividad profesional, pues como ha reseñado Blázquez:

[En 1916] Julio Torri recibiría a Rafael Cabrera en el Departamento de Conferencias y Propaganda en la Dirección Ge-

<sup>25</sup> Este dato lo ha retomado Blázquez a partir de la revisión de *Correspondencia I, 1907-1914*, de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, donde se menciona el “descubrimiento” de Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón y su incorporación al Ateneo de la Juventud. No obstante, como hemos de referir con mayores datos más adelante, el contacto inicial entre ellos se debió a la polémica causada en 1907 por la segunda época de la *Revista Azul* a cargo de Manuel Caballero donde la “Juventud literaria de Puebla” hizo contrapeso a la protesta ateneísta. Queda en la incertidumbre si el olvido de Reyes es premeditado.

neral de Bellas Artes. Allí frecuentaría a Mariano Silva y Aceves, Carlos Días Dufoo Jr., Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Ramón López Velarde, Genaro Estrada, Manuel Toussaint, Efrén Rebolledo y, eventualmente, a Enrique González Martínez, el poeta que había torcido el cuello al cisne rubendariano convocando al búho de Minerva. En 1918 ingresaría a la Secretaría de Relaciones Exteriores para, al año siguiente, ser nombrado Segundo Secretario en Roma.

La trayectoria de Alarcón y Cabrera para vincularse con los ateneístas se encuentra dibujada por una serie de altibajos en el campo literario donde, en algunas ocasiones, se ubican como fuerzas contrarias. Quizá esto explique la limitada colaboración de ateneístas en *Don Quijote*. Pedro Henríquez Ureña se publica en dos ocasiones: primero, en septiembre de 1910, con un texto donde aborda el libro *Profesores de idealismo* de Francisco García Calderón, leído en sesión del Ateneo de la Juventud de México; y después, en 1911, con un ensayo sobre la vida de Oscar Wilde. En el mismo número de septiembre de 1910, aparece un texto de Julio Torri, también leído en la sesión del Ateneo, titulado “Diálogo de cinco murmuradores”, dedicado a Antonio Caso, el cual también se publicará posteriormente, en 1911, en *Revista de Revistas*.

*Don Quijote* conformó, como hemos dicho, una red de revistas de provincia. La primera revista con la que entabla diálogo es *Fausto*, de Cuautla, Morelos. También se relaciona con *Kalendas*, de José Becerra y Mariano Azuela, publicada en Lagos de Moreno, Jalisco; *Alborada*, que, aunque se menciona que es de Saltillo, Coahuila, se ha hallado que fue publicada también en Lagos de Moreno<sup>26</sup>; *Capullos*, de San Luis Potosí, de Agustín Vera y Jorge Adalberto Vázquez; *El entreacto*, que incluye en sus páginas un artículo dedicado a *Don Quijote*, que se reproduce en el número 8, tomo I de la revista poblana, en donde se menciona que “suscripciones como ésta, para

<sup>26</sup> Esto se ha determinado al consultar la tesis “Escritores de una ciudad encantada. El grupo literario laguense de 1903” de Irma Estela Guerra Márquez.

sostener con ella la vida y el lustre de un paladín del ideal, de un órgano de civilización y de refinamiento intelectuales, eso no se ve entre nosotros, sino una vez cada siglo” (15).

Esta red entre revistas culturales de provincia permite reconocer la constante comunicación y conocimiento de un movimiento literario poco estudiado hasta ahora, que se gestaba paralelamente a lo que acontecía en la Ciudad de México. Esto provocó una lucha de fuerzas y una dinámica capital-provincia que, en materia literaria, aparece profundamente reflejada, por ejemplo, en la obra poética de Ramón López Velarde. Es interesante establecer como denominador común entre el poeta jerezano y *Don Quijote* a Eduardo Correa, director de la revista *La provincia* y el periódico *El observador*, de Aguascalientes. Correa aparece en el índice de la revista en cinco ocasiones, con poesía propia, pero además fue un personaje decisivo para la trayectoria literaria de López Velarde en sus años de estudiante en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes<sup>27</sup> (1906-1907).

Tanto Becerra, artífice de *Kalendas*, como Correa se posicionaron en torno a la conformación de una literatura fuera del centro. El primero, en un discurso que pronuncia en su ciudad, recalca que la producción de periódicos literarios en las provincias, durante los primeros años del siglo XX, fue más prolífica que en la metrópoli (en Guerra Márquez 93). El segundo, Correa, poeta modernista que mantuvo una relación estrecha con Manuel Gutiérrez Nájera, colaboró en varios números después de haber enviado su libro *Oropeles* a la redacción de *Don Quijote*, obra de la cual se escribió lo siguiente:

“OROPELES” nos visita precedido de muy envidiable fama, pues le hemos visto ensalsado sin medida por la prensa del

<sup>27</sup> En el estudio introductorio que Alfonso García Morales dedica a la *Obra poética* de López Velarde, escribe el siguiente dato de la atención que Correa prodigó a *Bohemio*, revista del poeta y sus compañeros de instituto: “Sin duda estaba decidido a ganárselos para la causa, especialmente a López Velarde, el más predispuesto y prometedor, a quien enseguida abrió las puertas de sus publicaciones y al que, durante los años siguientes, arrastró a aventuras literarias y políticas poco afortunadas” (14).

país. La provinciana, se entiende, que bien se conocen los puntos alcanzados por el donoso desprecio con que se ven por la metrópoli nuestros sanos esfuerzos en cualquier sentido. (16)

De estas declaraciones se trasluce un posicionamiento en defensa de la producción literaria fuera de la capital mexicana, a través de una red de revistas publicadas en distintas ciudades de provincia.<sup>28</sup> Esta posición tiene un claro antecedente en la polémica que se desató cuando Manuel Caballero inició la segunda época de la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera, en 1907, declarando la guerra abierta contra el decadentismo.

En contra de Caballero y su programa se alzaron los jóvenes ateneístas y colaboradores de *Revista Moderna* y *Savia Moderna*; a favor se redactaron pronunciamientos de *Bohemio*, la revista de López Velarde; *El Observador*, de Correa; y la “Juventud literaria de Puebla”, integrada por Atenedoro Monroy, Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón.<sup>29</sup> Se trata de un capítulo en la literatura mexicana que, pese a contar con las fuentes directas para su estudio, los textos, ha sido poco puesto en su justa dimensión.<sup>30</sup> Para la historiografía

<sup>28</sup> Dentro de este campo de fuerzas resulta relevante considerar que el término peyorativo “literatura provinciana” surge como resultado de esta relación de fuerzas donde el capital simbólico que acumula la producción generada desde la capital del país, permeada por un centralismo político y económico predominante, permite desdeñar todas aquellas manifestaciones literarias ajenas o distintas. Este fenómeno, que no es exclusivo de México, tiene su origen en la avanzada capitalista del siglo XIX, que utilizó a las grandes ciudades modernas como el centro económico y político de naciones y del mundo, de donde además partía un programa ideológico a modo (revisar, por ejemplo, *París, capital del s. XIX* de Walter Benjamin o *La ciudad letrada* de Ángel Rama).

<sup>29</sup> Previamente en *El Entreacto*, un bisemanario de espectáculos, literatura y arte, Eduardo Gómez Haro, Guillermo Fernández de Lara y Federico Escobedo habían publicado unas “Contraprotestas a favor de la *Revista Azul*”.

<sup>30</sup> Al respecto debemos reconocer los siguientes estudios con mayor amplitud de perspectiva: la nota de Leonardo Martínez Carrizales, “Una interpretación literaria de la *Revista Azul*, segunda época”, a propósito de la edición facsimilar que preparó Fernando Curiel sobre la publicación; “Últimas batallas sobre el modernismo: la segunda *Revista Azul* de México” de Alfonso García Morales, en *Biblio-*

literaria mexicana, reconstruida por algunos de los participantes en la polémica, como Alfonso Reyes, se trató de un combate entre el provincialismo añejo y neoclásico de provincia contra el pujante cambio progresista de la capital, entre preceptistas conservadores de formas literarias contra portavoces del arte libre, finalmente entre católicos y liberales. Aunque esta polarización iría atenuándose de manera paulatina conforme entraba el conflicto armado de la Revolución mexicana, dejó un resabio que ha costado caro a la historia y crítica de la literatura mexicana de la primera década del siglo XX.

Lo que era una posición política —recordemos, por ejemplo, la intervención de Luis Quintana en el Primer Congreso Nacional de Estudiantes (1910), quien rechaza las intenciones gubernamentales de centralizar la administración de la enseñanza— se trasminaba también al campo literario. El modernismo, en la modalidad extrema del decadentismo, era incómodo para las ideas literarias en diversos puntos de la República, pero estos lo fueron asimilando gradualmente con el paso de la primera década, en parte por la madurez y control que el Ateneo tomó como grupo cultural y político dominante. Como resabio de esta lucha de fuerzas quedó un centralismo de la Ciudad de México que opacó al resto de las opciones literarias del momento. Por ello, en este estudio insistimos en una lectura directa de las fuentes, para lo cual los índices y ediciones facsimilares de revistas literarias de aquella época resultan fundamentales. En el caso particular de *Don Quijote*, podemos concluir, tras señalar el contexto general y trascendencia en su momento, que no solamente sirvió como “atalaya de luz” para la cultura en Puebla en los albores del siglo XX, sino que resumió en su programa de publicaciones una posición intelectual derivada del krauso-positivismo, que buscaba renovar tanto el fracaso de los ideales liberales plasmados en la Constitución de 1857 como el decaimiento de la dictadura porfirista.

---

*teca Virtual Miguel de Cervantes*; y *La construcción del modernismo*, antología de textos preparados y estudiados por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz.

Paralelamente a la juventud del Ateneo en la Ciudad de México, en *Don Quijote* confluyó una nueva generación en busca de formas expresivas particulares. Si bien las diferencias parecieron polarizarse en un primer momento debido a la polémica causada con la aparición de una segunda época de la *Revista Azul*, en ambas maneras aparecía un afán renovador de las letras. En este sentido, el modernismo no era el mismo en la ciudad de Puebla que en otras regiones, aunque sí existía un interés por publicar a escritores jóvenes, a una nueva generación trastocada por los cambios paradigmáticos, no solo tecnológicos, del “progreso”, como se diría en esos momentos, sino también literarios e incluso de educación.

Lamentablemente, el centralismo cultural acabó por opacar y denostar a la mayoría de los proyectos culturales gestados desde provincia. Pero ahora que, con la suficiente distancia temporal, puede leerse de manera más crítica el modernismo literario, es posible retomar ciertos matices plenamente justificados por las circunstancias históricas y políticas del momento para enriquecer el amplio y diverso panorama de la literatura mexicana. Sirva este caso de estudio de la revista *Don Quijote* para abrir nuevos estudios y conocimientos.

## Bibliografía

- Blázquez Espinosa, José Carlos. “Un ateneísta olvidado”. *Proceedings of the 38th Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana International Congress: Independencias: Memoria y Futuro*, editado por Gwen Kirkpatrick y Enrique Cortez, Georgetown University, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*. Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, no. 25-28, (enero 1989-diciembre 1990), pp. 20-42.
- Contreras, Felipe T. “Inocencio”. *Don Quijote*, tomo I, no. 1, 1908, pp. 1-3.
- Cordero y Torres, Enrique. *Historia del periodismo en Puebla (1820-1946)*. Ediciones de Bohemia Poblana, 1947.

- Don Quijote. Revista Mensual de Arte*. Dirigida por Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón, Puebla, 1908-1911.
- Englekirk, John E. “La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXVI, no. 51, enero-junio 1961, pp. 9-80.
- Herrera Feria, María de Lourdes. “El Colegio del Estado de Puebla y el Primer Congreso Nacional de Estudiantes en 1910”. *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, vol. V, no. 10, 2017, pp. 199-221, doi: <https://doi.org/10.29351/rmhe.v5i10.114>
- Huerta Jaramillo, Ana María Dolores. “Los estudiantes poblanos en 1910”. *Lecturas Históricas de Puebla 100*, Secretaría de Cultura, 1992.
- López Velarde, Ramón. *Obra poética (verso y prosa)*. Edición, estudio introductorio y notas por Alfonso García Morales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Matute, Álvaro. *El Ateneo de México*. Fondo de Cultura Económica, 1999, colección Fondo 2000, [bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/25/htm/portada.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/25/htm/portada.htm)
- Márquez Carrillo, Jesús. *Educación, historia y sociedad en Puebla. Raíces, tiempos, huellas*. BUAP, 1999, Cuadernos del Archivo Histórico Universitario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Nordau, Max. *Degeneración*. Tomo Primero, traducido por Nicolás Salmerón y García, Librería de Fernando Fé Saez de Jubera, Hermanos, 1902.
- \_\_\_\_\_. “El modernismo en España y América”. *El nuevo Mercurio*, no. 3, marzo 1907, pp. 243-244.
- “Oropeles”. *Don Quijote*, tomo I, no. 2, 01 marzo 1908, p. 16.
- Leyva, José Mariano. *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*. Tusquets editores, 2013.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia I, 1907-1914*. Edición, introducción y notas por José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Sotelo Mendoza, Humberto. “La revolución maderista en Puebla y los estudiantes del Colegio del Estado”. *Tiempo Universitario*, año 2, no. 11, 10 junio 1999, [148.228.11.41/archivo-2019/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/1999/num11/index.html](http://148.228.11.41/archivo-2019/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/1999/num11/index.html)

Ugarte, Manuel. “La orientación actual”. *Don Quijote*, tomo III, no. 6, marzo 1910, pp. 1-5.

Werther [seudónimo]. “Bibliografía”. *Don Quijote*, tomo 2, no. 1, 1 diciembre 1908, pp. 13-14.

## Reseña

TORRES MOJICA, TARIK, et al., coordinadores. *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*. Prólogo de Francisca Noguerol, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.323>

Los coordinadores de este reciente volumen presentan los nueve ensayos reunidos aquí como una contribución para el estudio sobre la literatura mexicana actual. Explican que su invitación para los investigadores participantes buscó fortalecer los lazos forjados en varios encuentros de especialistas, lazos que solían estar debilitados fuera de esos espacios de trabajo. Quienes participaron en este proyecto editorial no tuvieron ni cuota de género ni condicionamientos temáticos sobre los cuales escribir, salvo que sus textos trataran de “autores mexicanos nacidos en los sesenta o setenta que los convocados estuvieran estudiando en el momento” (21). El resultado demuestra, entonces, los intereses actuales de la crítica, todos centrados en la narrativa mexicana más reciente: el terror, lo fantástico, la literatura escrita por mujeres, la representación de la sociedad actual, entre otros. Aunque se abordan autores y obras específicas, los coordinadores del volumen organizaron los ensayos en tres apartados: aquellos dedicados a estudiar el tema del narcotráfico, lo íntimo y, por último, lo fantástico.

El par de ensayos que conforma la sección “El narco” está dedicado a la obra de Yuri Herrera y de Juan Pablo Villalobos. En primer lugar, Gonzalo Soltero estudia las novelas *Trabajos del reino*, *Señales que precederán al fin del mundo* y *La transmigración de los cuerpos* en “La poética del inframundo en la obra de Yuri Herrera”. Soltero denomina como “poética del inframundo” a la macroestructura

narrativa en la que un protagonista humilde y discreto debe moverse dentro de un ámbito de ilegalidad, sea esta la del mundo del narcotráfico, la de los entresijos de la justicia o la de la migración ilegal. En segundo lugar, Roberto Domínguez Cáceres, en “Historia, ecología y parodia en tres novelas de Juan Pablo Villalobos”, explica cómo este autor, en sus novelas *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal* y *Te vendo un perro*, recurre a narradores en primera persona para contar una realidad cuya profundidad se les escapa. Gracias a esta perspectiva limitada, los narradores de Villalobos adquieren un regusto irónico para el lector, quien apreciará la denuncia de la situación social del país. La obra de Villalobos también es un caso de interés “ecológico” (como anglicismo se refiere al contexto de producción y al mercadeo de la obra literaria) porque se trata de un mexicano que no vive en México y publica en una editorial de alcance internacional, lo que le da el prestigio para denunciar con objetividad lo que ocurre en su país natal.

La segunda sección de *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* reúne tres ensayos dedicados a lo íntimo. En “Las diásporas y la violencia social en *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge”, Iliana Underwood aborda la intrincada relación discursiva entre la voz ficcional de los victimarios y la testimonial de las víctimas — testimonios reales rescatados de instituciones como la Comisión Nacional de Derechos Humanos— para reconstruir la crisis migratoria (diáspora) vivida en México. Por su parte, en “Lo público y lo privado en la experiencia estética de *Canción de tumba* de Julián Herbert”, Ada Aurora Sánchez propone que la exposición extímica (lo privado conserva su esencia íntima durante su presentación pública) de Julián Herbert, narrador autoficcional de la citada novela, promueve la exploración de la memoria del narrador y, durante el proceso, se cuestiona la realidad nacional, de modo que la vida privada del protagonista puede leerse como una alegoría de la vida nacional. Por último, Adriana Pacheco, en “El silencio del incesto. Poética de la resistencia y percepción moral en la obra de Adriana González Mateos”, sugiere que la fragmentación del discurso narrativo, la impotencia de la voz femenina y las situaciones fantásticas descritas en *El lenguaje de las orquídeas* de González Mateos ofrecen

una focalización introspectiva y una reconstrucción de la memoria que permiten considerar la novela como un moderno *bildungsroman*, en el cual se cuestiona la aparente normalidad y la fallida seguridad de lo doméstico para la mujer.

La tercera sección del libro reúne cuatro ensayos sobre lo fantástico. Ramón Alvarado señala algunos temas relacionados con la extrañeza (el doble, lo enigmático, lo onírico, entre otros) en su texto “Ignacio Padilla (1968-2016): fantásticas posibilidades desde la micropedia”. Alvarado estudia bajo ese criterio algunos casos de lo fantástico en *Las antípodas del siglo*, *El androide y las quimeras* y *Los reflejos y la escarcha*. Hacia el final de su texto, añade que, como estrategia de lo fantástico en la obra de Padilla, también debe considerarse “la brevedad, dado que la concisión como falta de información sin duda deja espacios en blanco que el lector tiene que llenar con sus expectativas” (188). Por otro lado, Pilar Morales estudia, en “Las posibilidades de lo fantástico en *El animal sobre la piedra* y *El beso de la liebre* de Daniela Tarazona”, los mecanismos de metamorfosis y de heroicidad femeninos, respectivamente. La transformación de la protagonista en *El animal sobre la piedra* es un cambio positivo para que ella encuentre su lugar justo en el mundo; mientras que, en *El beso de la liebre*, los poderes de Hipólita, heroína divina, no bastan para conseguir su objetivo justiciero en la Tierra, dando lugar a una lectura paródica de la trama.

Tarik Torres y Gabriela Valenzuela ofrecen panoramas generales sobre sendos autores. En su texto “Bernardo Esquinca: una poética de lo monstruoso, el horror, lo abyecto y lo fantástico en los inicios del siglo XXI”, Torres considera que la narrativa de Esquinca es una muestra excelente de la actual hibridación de elementos de la narrativa oral mexicana (leyendas, mitos) con las tradiciones de horror, ciencia ficción y *noir* de la literatura sajona, cuyo resultado son relatos con personajes monstruosos o espacios ominosos. Mientras que en “Bernardo Fernández *Bef* y la escritura *pop* de la ciencia ficción distópica”, Valenzuela contextualiza ampliamente, primero, la apertura internacional de México en las décadas del setenta y del ochenta que enriqueció la vida cultural de quienes, como Fernández, nacieron o vivieron su adolescencia entonces. En segundo lu-

gar, Valenzuela estudia la obra cienciaficcional de Fernández —*Gel azul*, *Ladrón de sueños* y *Bajo la máscara*— en la que observa una crítica contra vicios de la sociedad, típica del género, así como una vinculación estructural entre las tres novelas, que podrían formar una serie.

Como se ve, *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* es, en efecto, un interesante conjunto de estudios sobre la más reciente prosa mexicana. La obra de los autores estudiados ha encontrado abrigo en algunos de los sellos más importantes de habla hispana (Anagrama, Tusquets, Almadía, por citar algunos). En otras palabras, se trata de autores reconocidos en el mercado y casi todos con una producción en proceso. Esta cercanía puede resultar, para algunos críticos, problemática a la hora de trazar derroteros teóricos sobre su obra, como puede ser el caso al proponer “poéticas” de tal o cual autor a partir de lo que hasta ahora ha publicado. Para otros estudiosos, la revisión de estas obras cercanas podría ser una oportunidad para ver las orientaciones de la producción literaria nacional, como proponen los coordinadores del volumen. Cualquiera que sea la posición asumida, los nueve ensayos reunidos en este volumen tienen mucho qué decir tanto al experto como al lego.

Precisamente el diálogo con *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* podría empezar con la consideración del alcance del propio título. Al revisar lo que apuntan y comentan los investigadores, se puede apreciar que la literatura mexicana revisada no ha hecho grandes aportaciones estéticas ni técnicas al panorama de la narrativa en español. La autoficción y la parodia, la representación de problemas sociales como la migración y el narcotráfico, la intertextualidad y la fragmentación del discurso son, todos ellos, recursos de ya vieja raigambre en las letras hispanas, y no solo en ellas. Prueba o consecuencia de la continuación estilística de otras tradiciones en la prosa mexicana es que los investigadores han acudido a marcos teóricos consolidados, como la diáspora, la autoficción o el feminismo para exponer sus argumentos.

Lo novedoso de la literatura mexicana reciente es, como se desprende del propio volumen, la decidida incursión en el mercado nacional de tradiciones como la cienciaficcional o la literatura de horror. Esta, que asociamos popularmente con la moralización y

la tradición oral en México (la obra de Artemio de Valle-Arizpe viene al caso por su larga influencia), y aquella, cuyas raíces sajonas parecen intrasplantables en la cultura hispana (aunque ha habido notables excepciones anteriores, como una parte de la novelística del mexicano Diego Cañedo), han logrado adaptarse de manera formidable al mercado literario gracias al trabajo de Bernardo Esquinca y de Bernardo Fernández. En qué medida estos géneros se han redescubierto —siempre han existido en el mercado editorial *underground* o independiente— gracias a la apuesta de mercadeo de una editorial como Almadía, exitoso sello editorial oaxaqueño, es algo que ameritaría un estudio más profundo o ecológico, como lo plantea Domínguez en su artículo.

Habría que añadir, entre los temas de este diálogo con *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*, que la cercanía entre la crítica y estas obras y autores recientes no puede dar por sentado que su originalidad estructural o estilística es sinónimo de calidad. Voy a contracorriente de lo propuesto por los coordinadores del volumen, para quienes

Los nombres de autores elegidos aquí no tienen nada que ver con quiénes son «los mejores» escritores mexicanos en activo, pues nos parecería casi ridículo intentar una clasificación tal . . . . Asumimos que, como lectores asiduos de obras contemporáneas, el que un investigador como los nueve aquí reunidos decida profundizar en el estudio de cierta obra o de cierto autor habla ya de la valía del mismo para la historiografía literaria. (21)

Considero que la valoración estética es, sin duda, una cuestión ardua y espinosa, pero necesaria en la crítica literaria de lo contemporáneo a uno como lector y crítico. Explicar con claridad el porqué un autor reciente es valioso ya sea por su temática o por su técnica resulta útil cuando la lectura de cualquiera de estos nueve ensayos puede ser la primera aproximación de un lector a la obra de estos narradores contemporáneos. Por ello, me resulta tan importante que Tarik Torres señale los “contras” que halla en la obra de Esquinca y que

Pilar Morales recuerde, aunque sea de pasada, que algunos reseñistas no han sido favorables a *El beso de la liebre* de Tarazona. Con ello, los investigadores reconocen la inestabilidad dinámica que aún generan estas nuevas obras y el área de oportunidad existente. Además, no son los únicos casos.

También habría que considerar, como estudiosos o lectores interesados en el devenir de la literatura mexicana reciente, lo que ha ocurrido con autores cuya producción literaria ha sido irregular o que parece haberse ralentizado o detenido definitivamente, como pueden ser los casos de Yuri Herrera, de Adriana González y, por supuesto, del finado Ignacio Padilla. Si bien la producción literaria que algunos de estos autores han ofrecido es suficiente para dar un punto de vista sobre el conjunto, no puede negarse lo interesante que resultaría estudiar las razones de su silenciamiento o los procesos de canonización a los que están siendo sometidos, como en el caso de Padilla, según expone Ramón Alvarado.

En este sentido de la canonización, por último, diremos unas palabras más. Si bien los trabajos en *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* se presentan como una invitación a leer o releer obras que de alguna manera están presentes en el mercado editorial hispano como referentes de los cruces de tradiciones y técnicas, son también una demostración de los intrincados y complejos procesos de canonización literaria académica. A grandes rasgos, los nueve críticos del volumen han seleccionado, pero también han descartado obras y autores; así lo reconocen también los coordinadores del proyecto editorial. El volumen en sí es ya un importante mecanismo de canonización: se invitó a determinados críticos, la mayoría profesores universitarios de centros de estudios literarios superiores, y ellos eligieron a determinados autores. Es decir, no se ha considerado la amplísima crítica de los lectores que está resguardada en la red, en los blogs y otras redes sociales, donde se declaran (quizá con mayor visceralidad, cierto) las aficiones y rechazos de obras y autores. Esa es la crítica literaria más cercana a la obra contemporánea. Al final, como nos recuerda Martín Rodríguez Gaona en *La lira de las masas* (Páginas de Espuma, 2019), internet pone en crisis a la ciudad letrada.

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México  
alejandro.arteaga@uacm.edu.mx

## Directrices para autores

A fin de garantizar un buen estándar de calidad y asegurar también una justa validación curricular para los autores, los trabajos serán sometidos a arbitraje especializado y anónimo antes de su publicación. Todas las colaboraciones deben ser inéditas y no deben estar postuladas simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales.

Se reciben:

- Artículos analíticos y teóricos.
- Reseñas.
- Notas críticas.
- Otros: entrevistas, documentos literarios (cartas, textos inéditos).

### **Artículos**

Trabajos de investigación debidamente estructurados que desarrollan una tesis sobre una problemática determinada, con objetivos de alcance bien definidos, enfoque teórico-metodológico explícito, argumentación congruente y conclusiones acordes a las preguntas planteadas.

Deben incluir un resumen, en español y en inglés. Además, deberán incluirse entre tres y cinco palabras clave en ambas lenguas. Los resúmenes tendrán una extensión entre 150 y 250 palabras. Especificarán objetivo, enfoque teórico, conclusiones y relevancia de la investigación.

Extensión: entre 15 y 30 cuartillas.

## **Notas críticas**

Son trabajos exploratorios sobre una determinada temática: pueden ser de carácter valorativo e interpretativo o bien pueden proponerse como información novedosa y útil para el desarrollo de investigaciones subsiguientes. Requieren presentación académica formal y una estructura expositiva básica. Deben incluir un resumen, en español y en inglés, con una extensión entre 150 y 250 palabras, que especifique objetivo y relevancia de la investigación. Además, deberán incluirse entre tres y cinco palabras clave en ambas lenguas.

Extensión: mínimo 12 cuartillas.

## **Reseñas**

Son trabajos de carácter descriptivo y crítico sobre libros publicados en los últimos tres años en el campo de los estudios literarios y áreas afines: ciencias del lenguaje, antropología cultural, filosofía, entre otros.

Extensión: entre 6 y 9 cuartillas.

## **Entrevistas académicas**

Es la presentación escrita de una conversación formal con un escritor o un especialista en estudios literarios, orientada a la generación de material sugerente y útil para la investigación literaria. Las entrevistas que se propongan deben incluir un resumen en español y en inglés, no mayor a 250 palabras, que dé cuenta de su relevancia para los estudios literarios. Si el entrevistado es un escritor, el resumen debe ofrecer información esencial acerca de su obra y su recepción crítica; si se trata de un investigador, debe referir las aportaciones más relevantes de este, así como perfilar los temas que se tratan en la entrevista. Además, deberán proporcionarse entre tres y cinco palabras clave en español e inglés.

Extensión: entre 7 y 30 cuartillas.

### **Sistema de citas**

Consulte las especificaciones en:

<https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/about/submissions>

### **Envío de trabajos**

Es necesario registrarse en:

[www.connotas.unison.mx](http://www.connotas.unison.mx)