

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 23, 2021

23

CONNOTAS.
REVISTA DE CRÍTICA
Y TEORÍA LITERARIAS



UNIVERSIDAD DE SONORA

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS, Núm. 23, julio - diciembre 2021. Es una publicación semestral editada por la Universidad de Sonora, a través de la División de Humanidades y Bellas Artes, en el Departamento de Letras y Lingüística. Blvd. Luis Encinas y Blvd. Rosales s/n, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo Sonora; Tel. (662) 2592 136, (662) 2592 157, <www.unison.mx>, <<http://www.connotas.unison.mx>>, <connotas@unison.mx>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2015-060211493400-203. 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.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional.



Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 23, julio - diciembre 2021



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTORA

María Rita Plancarte Martínez

VICERRECTORA

Adelina Galindo Romero (encargada)

SECRETARIO GENERAL ACADÉMICA

Ramón Enrique Robles Zepeda

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

EDITOR RESPONSABLE

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Galicia García Plancarte

Manuel de Jesús Llanes García

Jesús Abad Navarro Gálvez

Gabriel Osuna Osuna

COMITÉ CIENTÍFICO

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 Tejada

Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Joan Oleza Simó

Universidad de Valencia

Julio Ortega

Brown University

Luz Aurora Pimentel

Universidad Nacional Autónoma de México

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Daniel Avechuco Cabrera

Universidad de Sonora

Rosa María Burrola Encinas

Universidad de Sonora

María Rita Plancarte Martínez

Universidad de Sonora

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

MAQUETACIÓN

Elimey Álvarez Ruiz

Connotas Núm. 23

ARTÍCULOS

- Topografía alegórica de la exclusión del otro: *Tierra adentro* de Angelina Muñiz Huberman
HELENA HOUVENAGHEL Y FLORIEN SERLET 7
- Testimonialidad conflictiva en narraciones de esclavos afroamericanos
GERARDO GUTIÉRREZ CHAM 21
- Liminalidad de una mirada infantil antibélica: *Cartucho, Il sentiero dei nidi di ragno* y *Cerezas*
BIAGIO GRILLO 52
- Del soplo a la voz: la escritura como emancipación de la hegemonía en *El libro vacío* de Josefina Vicens
ALEXIS GONZÁLEZ CRUZ 78
- NOTA CRÍTICA
- La sabiduría del jacinto: Apuntes para una botánica poética en *Zozobra* de Ramón López Velarde
DANIEL ZAVALA MEDINA 107
- DOSSIER: LA CIUDAD Y LA POESÍA
- Presentación 133

La ciudad en cuatro poetas en lenguas indígenas mexicanas KRISHNA NARANJO ZAVALA	135
La realidad es un tigre. El mundo en la poesía de Isabel Fraire LILIA SOLÓRZANO ESQUEDA	164
La ciudad en la poesía de Efraín Huerta: un amor de amarga raíz FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ	180
La belleza actualista de la ciudad. Tensiones de lo moderno en <i>El pentagrama eléctrico</i> de Salvador Gallardo ANUAR JALIFE JACOBO	209

Topografía alegórica de la exclusión del otro: *Tierra adentro* de Angelina Muñiz Huberman

Allegorical Topography of the Exclusion of the Other:
Inland by Angelina Muñiz Huberman

E. HELENA HOUVENAGHEL

ORCID: 0000-0002-7877-2065

Universiteit Utrecht, ICON, Países Bajos

e.m.h.houvenaghel@uu.nl

FLORIEN SERLET

FWO-Vlaanderen, Universiteit Gent, Bélgica

florien.serlet@gmail.com

Resumen:

La obra de la autora judío-mexicana Angelina Muñiz-Huberman (Francia, 1936) destaca por dos aportes: una de índole temática, la transmisión de la cultura y del pensamiento judíos, y otra de índole formal, la escritura “transgenérica” a través de la fusión de los géneros literarios. ¿Cómo se relacionan entre sí dichos aportes? Una de las obras tempranas de Angelina Muñiz-Huberman, *Tierra adentro* (1977), parece apuntar a un proceso de refuerzo mutuo en el cual el modo alegórico desempeña un papel fundamental. *Tierra adentro*, en el nivel literal del texto, narra la trayectoria de un sefardí expulsado de la España del Siglo de Oro a la Tierra Santa y evoca, simultáneamente, en el segundo nivel de lectura, la persecución del pueblo asquenazi en el siglo XX. La alegoría propicia una reflexión ética sobre el carácter repetitivo del mismo patrón de la exclusión de la

comunidad judía a través de la historia y simultáneamente estimula la fusión de los géneros literarios tradicionales.

Palabras clave:

Angelina Muñiz-Huberman, escritura transgenérica, alegoría, ética, cultura judía, exclusión del otro.

Abstract:

The work of Jewish-Mexican writer Angelina Muñiz-Huberman (France, 1936) stands out for two contributions: one of a thematic nature, namely the transmission of Jewish culture and thought, and the other of a formal nature, namely 'trans-generic' writing via the fusion of literary genres. How do these contributions relate to each other? One of Muñiz-Huberman's early works, *Tierra adentro* (*Inland*, 1977), seems to point out toward a process of mutual reinforcement in which the allegory plays a key role. *Tierra adentro*, on the literal level, narrates how a Sephardic Jew is expelled from the Spain of the Golden Age and makes his way to Holy Land. On the secondary level, it simultaneously evokes the persecution of the Askhenazi Jews in the 20th century. The allegorical mode encourages an ethical reflection on the repetitive character of the pattern of expulsion and persecution of the Jewish community throughout history, and simultaneously stimulates the fusion of the traditional literary genres.

Keywords:

Angelina Muñiz-Huberman, transgeneric writing, allegory, ethics, Jewish culture, exclusion of the other.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.372>

Recibido: 17 de diciembre de 2020

Aceptado: 14 de abril de 2021

1. La alegoría para instruir deleitando

La obra literaria de la autora judío-mexicana Angelina Muñiz-Huberman¹ (Francia, 1936) destaca por dos aportes: una de índole temática, la difusión de la cultura, la historia y el pensamiento judíos, y otra de índole formal, la escritura “transgenérica”² a través de la fusión de los géneros literarios. Desde el punto de vista temático, la cultura y el pensamiento judíos permean la obra de Muñiz-Huberman. Desde el punto de vista formal, Angelina Muñiz-Huberman fusiona en su práctica escritural prosa filosófica, ensayo histórico, ficción narrativa y poesía en un conjunto, un “todo” literario (Houvenaghel 2020).³ ¿Cómo se relacionan entre sí dichos aportes? Una de las obras tempranas de Angelina Muñiz-Huberman, *Tierra aden-*

¹ Angelina Muñiz-Huberman es hija de padres españoles que, al estallar la Guerra Civil se trasladaron a Francia, donde la autora nació. Tras pasar por Cuba, la familia se naturalizó en México en 1942. Se formó en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la New York City University. Es profesora de literatura comparada en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autora de 45 libros, ganadora de múltiples premios literarios, entre los cuales destacan el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1993) y el Premio Nacional de Artes y Literatura 2018 de México.

² El prefijo “trans” se caracteriza por un “movimiento inherente” que “sobrepasa cualquier idea de límite estático y supone una superación de la dialéctica abierto-cerrado, dentro-afuera, realidad-ficción” (González de Canales 203-4). En combinación con el adjetivo “genérico”, el prefijo produce un efecto dinamizador y liberador al apuntar “hacia una nueva perspectiva, menos rígida y más permeable, que permite una aproximación polidireccional al campo genérico y evita así su encasillamiento” (González de Canales 2014).

³ La crítica menciona a menudo la escritura transgenérica de Angelina Muñiz-Huberman, pero profundiza poco en el significado de dicha escritura. En este sentido ha sido pionero el número monográfico *Escribir en Napanla, la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz Huberman* (Houvenaghel 2015). Posteriormente, la práctica de la escritura transgenérica se puso en relación con el inconformismo de la escritora en el número monográfico *Angelina Muñiz Huberman: Una voz inconformista* (Houvenaghel y Carrillo 2021) y se estudió la relación entre el misticismo de Angelina Muñiz Huberman y su escritura transgenérica (Houvenaghel 2020).

tro (1977), parece apuntar a un proceso de refuerzo mutuo en el cual el modo alegórico desempeña un papel fundamental.

Tierra adentro forma parte de la primera trilogía de Angelina Muñiz-Huberman que reflexiona sobre, sucesivamente, tres conceptos: “la guerra” (*La Guerra del Unicornio* 1983), “el exilio” (*Morada Interior* 1972) y “la exclusión del otro” (*Tierra adentro* 1977).⁴ En la primera parte de la trilogía, *La Guerra del Unicornio*, la autora propone una aproximación cabalística a “la Guerra” y considera la lucha entre lo bueno y lo malo como una etapa necesaria en la trayectoria hacia la armonía (Houvenaghel, “Using the wisdom...”). La segunda parte de la trilogía, *Morada interior*, profundiza, desde un ángulo místico, en el exilio espiritual del alma y su búsqueda de la unión con lo divino. En la tercera parte de la trilogía, *Tierra adentro*, Muñiz Huberman tematiza, desde un punto de vista histórico-ético, la expulsión y persecución de la comunidad judía y la búsqueda de un refugio seguro del pueblo judío.⁵

La primera parte de la trilogía, *La Guerra del Unicornio*, hace uso del modo alegórico. Una primera capa literal del libro refiere a un conflicto armado situado en un contexto fantástico mientras que el significado secundario de la obra refiere a la Guerra de España (1936-1939). El mensaje ético transmitido por *La Guerra del Unicornio* se relaciona con la visión cabalística de la lucha entre lo bueno y lo malo (Houvenaghel, “Using the wisdom”). Acorde con nuestra hipótesis, la última parte de la trilogía, *Tierra adentro*, también se construye sobre la base de la alegoría.

⁴ El orden de las partes de la trilogía es engañoso por los problemas de publicación que la escritora tuvo. Angelina Muñiz-Huberman (cit. en Salazar y Rodríguez Plaza 168) explica que *La Guerra del Unicornio*, que se publicó como último volumen de la trilogía, debería haber sido la primera parte de la trilogía.

⁵ El título *Tierra adentro* se relaciona, acorde con la autora, precisamente con este territorio propio, con la tierra soñada, con un anhelo de llegar a una patria, una tierra que sea suya (Gambarte 28-29). En este contexto de una tierra soñada, conviene apuntar que la traducción al inglés de la novela se titula *Dreaming of Safed*. Safed es un lugar en el norte de Israel en el cual, en el siglo XVI, se construyó un centro de la mística en el que la mística judía y la mística musulmana se estudian juntas.

La interpretación alegórica de textos tiene una larga tradición en el campo de la religión y filosofía. Al aplicar el modo alegórico en su escritura, Angelina Muñiz-Huberman no solo conecta, de manera transgénica, con textos de índole religiosa y filosófica, sino que también guía al lector hacia una lectura entre líneas de sus libros. La escritura de textos alegóricos, cuya misión consiste en instruir deleitando (Bloom 164), nace efectivamente, con una intención didáctica (Fletcher 30):

En esencia, entonces, alegoría . . . es un modo literario que presenta conscientemente en un mismo tiempo al menos dos significados: uno puede ser designado como primario, o como un significado superficial literal. El otro puede ser designado como secundario, o como un significado abstracto, es decir, uno con penetrante moralista o didáctica intención. (Bloom 164; traducción mía)

Ahora bien, de manera correspondiente, *Tierra adentro* transmite dos significados al mismo tiempo. Se trata, en el nivel literal, de una narración de ficción neohistórica (Menton 42-46) que relata cómo el personaje de Rafael, un joven judío español expulsado de la España del Siglo de Oro, emprende el viaje dificultoso a Jerusalén para iniciar, en este territorio de refugio, una nueva vida con su pareja.⁶ La crítica se ha centrado en profundizar en la riqueza y complejidad de esta primera capa del texto al destacar de manera muy acertada la impronta de la tradición picaresca (Friedman, Mateo Gambarte, Sanz Villanueva, Zamudio) y del género del *Bildungsroman* (Payne) en *Tierra adentro*.

Este primer nivel literal de lectura se puede leer como una alegoría de la expulsión del pueblo sefardí de España. Sin embargo, proponemos que se puede agregar, además, una segunda capa de significado relacionado con la expulsión y persecución del pueblo

⁶ Los protagonistas se llaman Rafael y Miriam, nombres de los hijos de Muñiz-Huberman, a quienes dedica el libro *Tierra adentro*.

asquenazi por el régimen nazi. Las dos capas de *Tierra adentro* sobrepone dos casos emblemáticos de la exclusión de la comunidad judía, ocurridos en espacios y tiempos muy diferentes.

2. La primacía del orden espacial en *Tierra adentro*

Para acceder a la segunda capa interpretativa, proponemos una relectura de *Tierra adentro* en clave espacial. El protagonismo dado a la trayectoria de la huida del protagonista Rafael y la importancia concedida a la descripción de los espacios de su itinerario nos permiten aproximar *Tierra adentro* al género de la novela de viaje (Albuquerque García, “El ‘relato de viajes’” y “Los libros”).⁷ En este género, “la modalidad descriptiva se impone a la narrativa” (Albuquerque García, “El ‘relato de viajes’” 16-17): “el discurso se represa en la travesía, en los lugares, en todo lo circundante (personas, situaciones, costumbres, leyendas, mitos, etc.) que se convierten en el nervio mismo del relato”. El espacio crea, efectivamente, en *Tierra adentro*, la estructura de la obra, a través de referencias y descripciones de los lugares recorridos por el judío Rafael en su trayectoria de huida que le lleva de España a Israel.

A esta predominancia del espacio como elemento estructurante se opone, en *Tierra adentro*, la vaguedad del marco temporal. *Tierra adentro* se inicia con un solo dato temporal concreto, la fecha de nacimiento del protagonista sefaradí: “Mi nombre es Rafael. Nací en Toledo, un día de otoño de 1547⁸⁹” (9). Salvo esta fecha, no hay más indicaciones temporales exactas que permitan situar los acontecimientos siguientes ni precisar el tiempo que transcurre durante la narración (Menton 159). En el texto sí se hallan referencias vagas

⁷ Albuquerque García (“El ‘relato de viajes’” 16, 21) distingue en la categoría de “libro de viajes” entre “relatos de viajes” (de modalidad factual, que linda con la historia) y “novelas de viajes” (de modalidad ficcional, literaria).

⁸ Año de nacimiento de Miguel de Cervantes.

a elementos históricos —tales como la inquisición y las guerras religiosas— y referencias literarias —a la novela picaresca, los dramas de honor y la literatura mística— cuyo efecto consiste en relacionar la narración con el siglo de Oro. Con todo, el marco temporal de *Tierra adentro* se caracteriza, pues, por la escasez de precisiones temporales y, de ahí, por cierta vaguedad y ambigüedad. Esta vaguedad del marco temporal es la que nos conduce a desplazar el acento hacia el espacio y el movimiento espacial.

El mecanismo subyacente a la interpretación alegórica de *Tierra adentro* es, precisamente, (el movimiento en) el espacio. La alegoría coteja el movimiento en el espacio (la trayectoria de la huida del judío sefardí de España a Jerusalén) y el movimiento en el tiempo (la historia de la Shoah que lleva a la creación del estado de Israel). El agente alegórico es Rafael: se establece un paralelismo entre la trayectoria ficticia de dicho personaje sefardí en el siglo XVI y la historia de la expulsión y huida del pueblo asquenazi en las décadas de 1930 y 1940. La concordancia entre espacio y tiempo, y de ahí entre viaje e historia, es una estrategia a la que se apunta, a nuestro parecer, en el texto mismo. Así, por ejemplo, la siguiente reflexión de Rafael sugiere la relación estrecha e incluso el carácter intercambiable de las dos dimensiones: “Después de este descanso, otra vez emprendemos la marcha. Empiezo a sentir . . . cómo el espacio se vuelve tiempo. Cada palmo recorrido es tiempo . . .” (156).

El segundo nivel de lectura de *Tierra adentro* se construye, pues, sobre la interconexión cronológica, asegurada por la trayectoria de la huida del judío sefardí Rafael en cuanto hilo conductor, de espacios simbólicamente connotados con determinados acontecimientos o períodos históricos significativos para el pueblo asquenazi, empezando por la exclusión de este por parte del régimen nazi y terminando por la creación del estado de Israel. La descripción de los espacios que Rafael transita linda con la poesía: está dotada de un fuerte valor simbólico y pone énfasis en la expresión de las emociones que los lugares evocan. La descripción no aspira en ningún momento al historicismo ni al realismo, sino que se trata más bien de una descripción poética, sugestiva y portadora de otro significado más allá de lo literal.

Argumentamos que la interpretación simbólica de la descripción del espacio transcurrido y la ausencia de un marco temporal específico forman la doble base que posibilita la interpretación alegórica del viaje de Rafael.

3. “El espacio se vuelve tiempo”

El primer espacio recorrido por Rafael que posibilita una correspondencia directa con un episodio clave de la historia del pueblo asquenazi es España, país que es asociado con la expulsión y el terror. El ambiente español se describe como amenazante y oscuro, temible y represivo, dominado por el régimen de terror de la Inquisición. Las numerosas alusiones, por ejemplo, a las torturas o a las quemaduras de los judíos predominan en la descripción del escenario español. Las columnas de humo y de fuego se convierten en una imagen poderosa y repetitiva (Muñiz-Huberman, *Tierra adentro* 54, 55, 59, 138): “Mañana habrá una quema de herejes La columna de humo, recta, hacia arriba la columna de fuego se eleva al cielo” (54).

La represión y el rechazo predominan en los recuerdos de la tierra española. Rafael expresa sus sentimientos al despedirse de ella: “Después de todo, nada queda atrás. Si vuelvo la cabeza y veo estos palmos de tierra de España que se me escapan, no hay nada que me traiga alegría” (128). Desde el punto de vista de Rafael, en España no hay futuro para él: hay “por todos lados la desolación, tierra estéril” (121).

La salida de Rafael de su España natal equivale, en el nivel literal, a la intolerancia de la España del Siglo de Oro, un momento de la historia española quedará siempre marcada, en la historia del pueblo sefardí, como un momento emblemático de rechazo y de represión. Planteamos que el espacio español representa también, de manera alegórica, el ambiente de discriminación y persecución de los judíos asquenazi en los años 30 bajo el primer nazismo en Europa.

El segundo espacio por el que viaja Rafael es Francia. Se insiste, de manera poética, en que ciertas tensiones van aumentándose gra-

dualmente y que parece que lo peor está por venir: “El aire ya no es tan puro, hay una tensión que empezamos a percibir todos, como el ambiente antes de que estalle la tormenta” (136), “el odio se extiende; los gestos son amenazadores; los ojos, crueles; las palabras, de muerte” (137). Se puede interpretar esta descripción como una referencia al clima de creciente exclusión y a las medidas tomadas en detrimento de los judíos asquenazi en la década de 1930.

El tercer espacio transitado por Rafael con el que podemos establecer una correspondencia directa es Alemania. El propio Rafael observa que las tensiones aumentan gradualmente a medida que va acercándose a Alemania, con lo cual se vincula explícitamente la violencia progresiva con el avance geográfico hacia la tierra en la que Hitler toma el poder: “Ya cerca de la frontera con el reino de Alemania . . . vemos de cerca el horror de la guerra” (140). De esta manera, varias señales textuales permiten interpretar el triste pasaje de Rafael a través de tierras alemanas como una de las etapas más horrorosas de la historia del pueblo judío: la Alemania nazi y la Shoah. Así, *Tierra adentro* describe las guerras en Alemania como las más sangrientas de todas y describe la actitud de los soldados alemanes como la más cruel y absurda, sanguinaria, violenta sin sentido:

Los vencedores no notan la pasividad, siguen acometiendo con la misma furia enloquecida. Solo paran en seco cuando notan la facilidad con que la muerte va segando vidas, pero, recobrados, vuelven al mismo furor desatado y rematan a los que aún quedan con leves muestras de palpitar. Y aún se ensañan con los cadáveres y los siguen destrozando grotescamente, absurdamente. (139)

Cuando se describe una familia entera muerta en Alemania, en una casa “con chimenea humeante . . . un verdadero espejo de la muerte” (Muñiz-Huberman, *Tierra adentro* 271), se evoca la imagen de uno de los episodios más negros de la historia del siglo XX.

El escenario alemán se describe en términos de tensión, terror y crueldad, a medida que el narrador da cuenta de las destrucciones y masacres provocadas por los soldados alemanes. Alemania se

relaciona, en suma, con “la locura de la guerra y la muerte” (149). Añádase a eso que, además de la guerra, rige la peste en las tierras de Alemania, lo que da lugar a otras escenas espeluznantes: “Nadie entierra los cadáveres. Los soldados huyen. Los buitres danzan su ronda de muerte. Los chacales y las hienas se regocijan de la estupidez del hombre” (150).

Siguiendo el mismo razonamiento, establecemos un vínculo entre las tierras de Italia, el espacio transitado después de Alemania, y la liberación de Europa del régimen nazi. El mismo texto nos ofrece las claves de lectura que posibilitan dicha interpretación. El pasaje por Italia se describe en términos de luz, de sol, de nuevos horizontes y nuevas esperanzas, subrayando el contraste con la situación durante el régimen nazi:

Entramos en tierras de Italia con un cielo limpio y un sol nuevo. El reloj de la plazuela dice: *Post tenebras lux*. Y es así, atrás quedó el mundo de las tinieblas, de la muerte, del olvido; hacia adelante es la esperanza, es la tierra de leche y miel . . . (158)

Las luchas y guerras violentas de los años cuarenta contrastan diametralmente con la situación en Italia, país en el que se sitúa el puerto del que Rafael podrá salir en barco rumbo a la Tierra Prometida. Italia es un espacio donde hay “luz por todas partes, en los rostros y en las flores”, “donde no hay nada oculto, donde todo brilla” (Muñiz-Huberman, *Tierra adentro* 154). Italia simboliza el final de la época de la oscura Segunda Guerra Mundial y a la vez el inicio de una nueva era iluminada de esperanza. Esta descripción de la tierra de Italia invita a una lectura simbólica que constituye un espacio de paz y tranquilidad después de tanta violencia, sufrimiento, crueldad y muerte, un espacio que da esperanza y posibilidades para construir un nuevo futuro.

El último espacio de la trayectoria de huida del sefardí Rafael es la Tierra Prometida. La descripción del destino final, Jerusalén, es altamente simbólica. “Empieza a sentir lo que es ser feliz: estas casas blancas, no tener miedo. Después de todo, era muy sencillo”

(173). Con la llegada a la Tierra Prometida, se cierra el círculo para Rafael, un círculo abierto desde la expulsión de su ciudad natal. Al llegar, dice: “He llegado. He tomado un puñado de tierra y la he besado, y la tierra se ha humedecido con mis lágrimas. Es tierra mía, de mi pueblo, de Abraham, de David, de Eliezer Ben Yair, de Simón Bar Kochba. Es tierra mía. Mía. Si quiero, ya puedo morir. . . . Aquí . . . nacerán mis hijos y los hijos de mis hijos” (170-1).

Así, proponemos que la llegada de Rafael a Jerusalén puede interpretarse, alegóricamente, como la fundación de una nación soberana para la comunidad judía, el Estado de Israel. O sea, así como la llegada de Rafael a su destino constituye el punto culminante y final de su viaje, la creación de un propio estado judío constituye el clímax de la historia de la comunidad judía. La creación del estado de Israel (1948) fue acompañada de una gran ola de inmigración de los pueblos judíos dispersos por el mundo que encuentran su casa en el país.

En resumen, proponemos que la huida del joven sefardí Rafael en busca de un refugio seguro puede leerse, en clave alegórica, como la persecución del pueblo asquenazi bajo el régimen nazi hasta la creación del Estado de Israel, con Jerusalén como capital, en 1948, y la vuelta de muchos judíos de la diáspora a este territorio de refugio.

4. Alegoría, escritura transgenérica y ética

Tierra adentro representa la exclusión y persecución del otro como fenómenos repetitivos y pertenecientes a todas las épocas y a todos los espacios. Esta visión coincide con la reflexión que Muñiz-Huberman lleva a cabo en el ensayo histórico *El siglo del desencanto* (1999) en torno al conflicto armado, la persecución y la destrucción del otro, considerándolos como fenómenos que persisten a lo largo de la historia de la humanidad. *Tierra adentro* insiste, por medio del modo alegórico, en los peligros de la continua repetición del mismo (equivocado) patrón. La escritura transgenérica puesta en práctica por la autora promueve la actitud contraria: la autora pone énfasis en la necesidad de cambiar los patrones conocidos, de transformar

e innovar los géneros literarios, fusionando diferentes formas de prosa con la poesía y rompiendo, así, con la repetición de los viejos esquemas literarios fijos. En este sentido, la forma de *Tierra adentro* nace de una práctica de escritura inclusiva y complementa el mensaje ético del libro.

La relectura de *Tierra adentro* en clave alegórica ilustra el papel estimulante que desempeña la alegoría en el proceso de la fusión de los géneros literarios. Al incorporar diferentes capas de lectura, las cuales remiten a diferentes géneros literarios, en una sola obra, *Tierra adentro* parece confirmar que la alegoría, “por ser impura, anómala y monstruosa” (Kelley 12; traducción mía), estimula la formación de tipos textuales alternativos ya que “sus diferencias sociales, culturales y estéticas interfieren con la repetición de fórmulas tradicionales” (Kelley 12; traducción mía). Así es que la alegoría ocupa un lugar central en el campo de tensión entre las normas impuestas por los géneros tradicionales y la innovación genérica.

Finalmente, conservar o practicar la alegoría para transmitir un mensaje ético también se puede entender como una manera de reunir de manera transgenérica filosofía, religión, historia e imaginación. Los ataques contra la ficción, emitidos por Platón, declaran que la ficción desvía, por medio de sus frivolidades, la atención del lector de los temas filosóficos y serios que deberían preocuparle. El texto alegórico, sin embargo, oculta por medio de la imaginación las mismas verdades que propone enseñar y la decodificación del texto convierte al lector en un participante activo en la construcción del significado del texto. En la lectura de la alegoría, la búsqueda de la verdad y el placer de dejarse llevar por una historia ficticia van de la mano.

Bibliografía

- Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Holt-Rinehart and Winston, 1988.
- Albuquerque García, Luis. “El ‘Relato de viajes’: hito y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*, vol. 73, no. 145, junio 2011, pp. 15-34.

- _____. “Los libros de viaje como género literario”. *Diez estudios sobre literatura de viajes*, editado por Manuel Lucena Giraldo, y Juan Pimentel, CSIC, 2006.
- Bloom, Edward. “The Allegorical Principle”. *A Journal of English Literary History*, vol. 18, no. 3, 1951, pp. 163-190.
- Fletcher, Angus. *Algoría: Teoría de un modo simbólico*. Ediciones Akal, 2002.
- Friedman, Edward. “Angelina Muñiz’s *Tierra adentro*: (Re)creating the subject”. *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*, State University of New York, 1993, pp. 179-192.
- Gambarte, Eduardo Mateo. “Angelina Muñiz-Huberman: Escritora hispano-mexicana”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, tomo XVIII, fascículos 1 y 2, 1992, pp. 65-83.
- Gambarte, Eduardo Mateo. “Las variadas caras del exilio exploradas por Angelina Muñiz-Huberman”. *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, editado por Lilian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso, Grupo Destiempos, 2014, pp. 26-71.
- González de Canales Carcereny, Júlia. “La obra literaria de Enrique Vila-Matas: escritor transnacional por transgenérico e intertextual”. *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico*, Brill, 2017, pp. 201-215.
- Houvenaghel, E. Helena. “La hibridez genérica en el espejo: Angelina Muñiz Huberman y María Zambrano”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, no. 13, 2020, pp. 12-24.
- _____. “Using the wisdom of Kabbalah to make sense of the Spanish War: Angelina Muñiz-Huberman’s *War of the Unicorn* (1983)”. *Jewish Imaginaries of the Spanish Civil War: In Search of Poetic Justice*, editado por Cynthia Gabbay, Bloomsbury, 2021, en imprenta.
- Houvenaghel, E. Helena, coordinadora. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 44, dossier: Escribir en Nepantla. La prosa sin fronteras de Angelina Muñiz-Huberman, 2015.
- Houvenaghel, E. Helena y María Carrillo Espinosa, coordinadoras. Dossier: Angelina Muñiz-Huberman, una voz inconformista. *Inti. Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no. 93, 2021.
- Kelley, Therea. *Reinventing Allegory*. Cambridge University, 1997.

- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *De cuerpo entero. El juego de escribir*. Universidad Nacional Autónoma de México / Corunda, 1992.
- _____. *El siglo del desencanto*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____. *La guerra del unicornio*. Artífice, 1983.
- _____. “La niña en el balcón: una historia en dos partes”. *Enlace judío*, 7 junio 2017.
- _____. *Morada interior*. Joaquín Mortiz, 1972.
- _____. *Tierra adentro*. Joaquín Mortiz, 1977.
- Payne, Judith. “Writing and Reconciling Exile: The Novels of Angelina Muñiz-Huberman.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, no. 4, 1997, pp. 431-459.
- Sanz Villanueva, Santos. “Angelina Muñiz: novelista de la generación hispanomexicana”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, no. 2, 1983.
- Salazar, Severino y Joaquina Rodríguez Plaza. “Conversación con Angelina Muñiz-Huberman”. *Tema y variaciones de literatura 2*, coordinado por Antonio Marquet, 1993, pp.163-181.
- Zamudio, Luz Elena. “Angelina Muñiz-Huberman, la dualidad asumida”. *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, editado por Lilian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso, Grupo Destiempos, 2014, pp. 79-102.

Testimonialidad conflictiva en narraciones de esclavos afroamericanos

Conflicting testimoniality in African American
slave narratives

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM

ORCID: 0000-0002-9838-1643

Universidad de Guadalajara, México

ger3274@gmail.com

Resumen:

En este trabajo mostraré cómo, a mediados del siglo XIX, en territorios sureños de Estados Unidos, la voz narrativa en primera persona que usaron algunos ex esclavos afrodescendientes en sus memorias testimoniales fue decisiva como estrategia materializadora del *derecho de voz* que les había sido negado durante siglos. Ese yo narrativo de los esclavos apareció como un fenómeno nuevo que, bajo apariencia de formalidad estilística, propició el surgimiento de todo un sistema de reivindicación discursiva y epistémica en la percepción de ellos mismos como *los otros*, anulados, estigmatizados y silenciados, tanto en ámbitos privados como en espacios públicos. Por primera vez, narrativas testimoniales impregnadas de desafíos épicos, removían los silencios impuestos por los dueños de plantaciones. Esto sucedió a grado tal que, junto a los esfuerzos de los abolicionistas, esas mismas narrativas dejaron expuestas las contradicciones y abyecciones del sistema esclavista. Sin embargo, el yo narrativo en estos textos no era del todo transparente, pues también fue ficcionalizado por abolicionistas blancos que escribieron relatos como si ellos mismos fueran esclavos negros, lo cual generó

disputas sobre la autenticidad de las narraciones. Metodológicamente, el trabajo se plantea desde las relaciones históricas entre discurso social y literatura. A manera de muestra representativa tomaré el caso de la *Vida de un esclavo americano. Escrita por él mismo*, de Frederick Douglass.

Palabras clave:

narrativas, exesclavos, autorreferencialidad, ficcionalidad, silenciamiento.

Abstract:

In this work, I will show how, in the mid-19th century, in the southern territories of the United States, the narrative voice in the first person used by some former Afro-descendant slaves in their testimonial memoirs was a deciding strategy in materializing the right of speech that had been denied to them for centuries. The first-person narrative of the slaves appeared as a new phenomenon, which, under the appearance of stylistic formality, led to the emergence of an entire system of discursive and epistemic vindication in the slaves' perception of themselves as the *Others*, annulled, stigmatized and silenced both in their private spheres and public spaces. For the first time, testimonial narratives steeped in epic challenges removed the silences imposed by plantation owners to such extent that, alongside the efforts of abolitionists, those same narratives exposed the contradictions and abjections of the slave system. However, this narrative self could not be entirely transparent, since it was also fictionalized by white abolitionists, who wrote stories as if they were black slaves themselves, which led to disputes about the authenticity of the narrations. Methodologically, this work is based on the historical relationships between social discourse and literature. As a representative sample, I will use *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*.

Key words:

narratives, ex-slaves, self-referentiality, fictionality, silencing.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.346>

Recibido: 24 de junio de 2020

Aceptado: 30 de marzo de 2021

Introducción

En este trabajo mostraré cómo, a mediados del siglo XIX, en territorios sureños de Estados Unidos, la voz narrativa en primera persona que usaron ex esclavos afrodescendientes en sus memorias testimoniales, más allá de ser una estrategia de perspectiva formal, sirvió como catalizador del *derecho de voz* que les había sido negado durante siglos. Ese yo narrativo de los esclavos apareció como un fenómeno nuevo que, bajo apariencia de formalidad estilística, propició el surgimiento de todo un sistema de reivindicación discursiva y epistémica en la percepción de ellos mismos como *los otros*, anulados, estigmatizados y silenciados, tanto en ámbitos privados como en espacios públicos. Pero también se trata de probar que ese yo narrativo usado por los ex esclavos africanos fue utilizado como territorio sometido a voluntades externas, afines a intereses políticos.¹ Dicho de otro modo, los esclavos se veían obligados a narrar desde un yo impostado, vigilado, muchas veces intervenido mediante maniobras discursivas de apropiación de voz ejercidas por abolicionistas y periodistas ávidos de relatos heroicos que im-

¹ No pretendo asumir que haya relatos autobiográficos en los que el yo narrativo esté libre de presiones externas. Quien narra sucesos de su pasado personal debe enfrentarse a diversas encrucijadas formales y de contenido, según sea el caso. Desde procesos simples de selección temática, hasta complejos entramados de desvíos motivados por presiones contextuales de muy diversa índole. En el caso de los esclavos, la autorreferencialidad era especialmente conflictiva porque aún no podían ejercer la escritura en plena libertad. Casi todo lo relativo al proceso de escritura era vigilado y transcurría en permanente peligro para ellos. Desde aprender a leer y escribir, hasta la simple tenencia de materiales básicos de escritura como papel y tinta. Por lo demás, tal y como le ocurrió a Juan Francisco Manzano en Cuba, los ex esclavos no eran aceptados como escritores en posesión de libre albedrío para asentar subjetividades valorativas de sus vidas en cautiverio.

pulsaban las ventas de sus gacetillas. También se trata de mostrar que esas intervenciones tutelares sobre el yo narrativo solo pueden entenderse a la luz de un contexto social en el que los esclavos aún no habían ganado plena legitimidad para expresarse libremente en los grandes debates sobre la esclavitud.

Por primera vez, narrativas testimoniales impregnadas de desafíos épicos, removían los silencios impuestos por los dueños de plantaciones, a grado tal que, junto a los esfuerzos de los abolicionistas, esas mismas narrativas dejaron expuestas las contradicciones y abyecciones del sistema esclavista. Sin embargo, ese yo narrativo no podía ser del todo transparente, pues también fue ficcionalizado por abolicionistas blancos que escribieron relatos como si ellos mismos fueran esclavos negros, lo cual generó disputas sobre la autenticidad de las narraciones. Se trata entonces de mostrar cómo, al narrar lo vivido en esclavitud, desde la primera persona, muchos esclavos obtuvieron nuevas formas de liberación simbólica. Aspectos tan subjetivos y complejos como el dolor, la sumisión, el desarraigo, la tristeza y el odio mismo, adquirirían nuevas resonancias, matices y sensaciones porque eran expresadas desde una referencialidad centrada en la sensibilidad de los propios esclavos. Para esos escritores blancos lo más importante no era conseguir relatos estrictamente auténticos, sino ganar audiencias, de manera efectiva. Nada extraño era que, los editores, también blancos hicieran sus propios agregados narrativos, a fin de acomodar los hechos a las expectativas lectoras de la época.

En este trabajo nuestro también que la autenticidad del yo narrativo fue borrosa, gregaria y conflictiva, lo cual, al paso del tiempo, ha suscitado incluso, entre ciertos sectores de crítica literaria, que se ponga en duda la clasificación de las *slave narratives* como estrictamente autobiográficas (Olney 46). De cualquier manera, es un hecho que esos cruces entre lo real y lo ficcionalizado también fueron decisivos para el desarrollo de una nueva épica narrativa que, por un lado, fortaleció las causas políticas del movimiento abolicionista; y por otro lado, contribuyó a la sensibilización de la sociedad esclavista de aquella época respecto al racismo exacerbado que cotidianamente sufrían miles de personas afrodescen-

dientes.² Este trabajo pretende ampliar los estudios iniciados desde 1979 por Frances Foster, cuando publicó el libro *Witnessing Slavery* un trabajo señero sobre la importancia de las *slave narratives* dentro del ámbito literario norteamericano.

De la oralidad a la escritura

Durante los años treinta del siglo XIX, los partidarios de movimientos abolicionistas en Estados Unidos debieron enfrentarse a toda clase de pugnas ideológicas. Por un lado, entre cuáqueros ya se había desarrollado un amplio sentimiento, en el sentido de que todas las personas deberían tener el derecho de nacer libres e iguales. Al mismo tiempo, ciudadanos comunes vivían inmersos en ámbitos plagados de prejuicios raciales, tan arraigados que, en la vida cotidiana, limitaban o privilegiaban las libertades de las personas. Quienes defendían derechos sobre posesión de esclavos se valían, en muchas ocasiones, de argumentos circulares basados en creencias religiosas, o bien apelaban a explicaciones pseudocientíficas, poco dadas a concesiones autocríticas, respecto al drama que suponía para miles de personas de origen africano, vivir atrapadas en condiciones extremas de explotación y miseria.

Al otro extremo estaban los abolicionistas, contrarios a la trata de cautivos sometidos al carimbo. Publicaban historias testimoniales de esclavos en diarios como *The Genius of Universal Emancipation* (1789-1839),³ *The Liberator* (1836), o *The Western Luminary*

² James Olney (1984) sostiene incluso que las narrativas de esclavos tuvieron gran influencia en la tradición de la literatura afroamericana que se escribió a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, el mismo analista reconoce que, si nos atenemos a fines prácticos, las narraciones de esclavos contienen elementos autobiográficos esenciales, debido a que recolectan sucesos, emociones y visiones del pasado que fueron decisivas para que los autores de esas narraciones llegaran a ciudadanizarse o a conseguir su libertad.

³ Editado en Mt. Pleasant, Ohio, en 1821, por Benjamin Lundy, fue el primer periódico antiesclavista de Estados Unidos.

(1824-183).⁴ A una escala mayor, podría decirse que entre 1820 y 1860 se escribieron innumerables relatos de gran poder cautivador, debido a la meticulosidad con la que se describían toda clase de complejas actitudes éticas y psíquicas. Fueron tan singulares esas recreaciones de vidas en esclavitud que, la escritora Arna Bontemps sostenía que se trataba de un género estrictamente estadounidense de narración literaria (Houston 11). En un sermón del 8 de agosto de 1849, el predicador Theodore Parker arengaba lo siguiente: “Tenemos una serie de producciones literarias que nadie podría haber escrito más que estadounidenses: me refiero a las vidas de esclavos fugitivos . . . en ellas está todo lo romántico de América, no en las novelas del hombre blanco” (Parker 25). En esta clase de concepciones se implica la idea de que el territorio imaginativo de la literatura estadounidense, solo puede ser fondeado desde el ámbito esclavo, ya que, desde siglos atrás, los esclavos habían sido artífices de una rica tradición vasta en relatos orales transmitidos a través de generaciones. Ahora, ellos mismos, instalados al centro de pugnas políticas entre mayores algodoneeros y agentes contrarios a la trata, se daban cuenta de que había llegado el momento de expresar lo vivido en cautiverio, a través de la escritura. No era extraño que, al fragor de tumultuosas sesiones de abolicionistas, los propios esclavos, impedidos de hacerse oír, a causa de las griterías cruzadas entre alborotadores, golfillos y oradores blancos incendiarios, comprendieran que la mejor forma de plasmar sus experiencias tendría que ser por escrito.⁵ Para

⁴ Los primeros diarios abolicionistas publicados en Estados Unidos fueron los siguientes: *The Genius of Universal Emancipation* (1821), *The Liberator* (1831), *Rights of Man* (Rochester, 1834), *Rochester Freeman* (1839) y *Northern Freeman* (1848). Para mayor información se puede consultar el siguiente acervo de diarios abolicionistas: “Many Roads to Freedom: Locally published abolitionist newspapers” en <https://www.libraryweb.org/rochimag/roads/locally.htm>

⁵ En 1979, Dexter Fisher y Robert B. Stepto señalaron que las narrativas de esclavos deberían ser reconocidas, en principio, como un nuevo fenómeno de escrituralidad. Por tanto, se hacía necesario emprender nuevas rutas de análisis, a la luz de lo que, en esos años, ofrecían los modelos estructuralistas de análisis del lenguaje.

tales efectos tenían a su alcance toda una tradición oral narrativa, pero además podían nutrirse de relatos sentimentales, sermones morales en las escuelas dominicales, crónicas con estampas de viajes y otras narraciones seculares, propias de la literatura inglesa y europea de los siglos XVIII y XIX.

Aquellos esclavos, deseosos de incursionar en las artes narrativas de memorias extensas, supieron aprovechar temas y tonos piadosos, propios de los relatos confesionales puritanos y también de las historias que se contaban los domingos con fines de conversión metodista. Lo que estaban creando los esclavos era literalmente un contragénero narrativo, es decir, una forma híbrida, a contrapelo, entre novela sentimental y relatos salpicados con tópicos propios de la picaresca europea. No está de más subrayar que, muy pronto, los esclavos alfabetizados descubrieron que *lo textual* ofrecía variantes densas, ricas y profundamente sugestivas para narrar toda clase de experiencias físicas y psíquicas, vividas durante los años más traumáticos de cautiverio en plantaciones de algodón, caña de azúcar o tabaco. Al mismo tiempo descubrieron todo un horizonte textual que les permitía narrativizar de maneras completamente distintas los padecimientos de sus cuerpos. Ahora el latigazo, la bofetada, el puntapié y las cicatrices del carimbo podían hablar como un sistema de corporalidad negra sustentada desde ámbitos simbólicos propios (Barrett 415).

Ahora bien, aunque la principal intención de esas narrativas era denunciar los horrores que padecían miles de esclavos confinados en plantaciones, seguía vivo el prejuicio ancestral que de facto vinculaba a negros con esclavos, de tal modo que se hacía extremadamente complejo destrabar concepciones preestablecidas entre raza y clase social. De cualquier manera, las nacientes narrativas de y sobre esclavos cicatearon nuevas pugnas valorativas hacia *los otros*, ya fuera por consenso o bien por descendencia. Aún en nuestros días, esas tensiones no han desaparecido del todo, pues bajo ciertas circunstancias, como sabemos, muchas personas pueden ser discriminadas en Estados Unidos, debido a su aspecto físico, su nacionalidad de origen, su competencia idiomática o tal vez su identidad política.

Precisamente, aquel contexto de álgidas tensiones raciales favoreció el desarrollo de un incipiente interés por conocer historias de personas oprimidas y explotadas en condiciones de extrema precariedad. Por tanto, las narrativas de esclavos pueden ser consideradas como las primeras autobiografías étnicas de Norteamérica que tuvieron la posibilidad de ser ampliamente difundidas y leídas por lectores comunes, ávidos de crónicas heroicas. Aquellos esclavos plasmaban, en primera persona, sus vicisitudes, así como los infinitos peligros que los acechaban hasta el momento en que lograban alcanzar algún reducto de libertad. Como ejemplo de ello, pueden mencionarse obras como *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, The African* (1789), *Narrative of Moses Roper's, Adventures and Escape from American Slavery* (1837), *The Narrative of William Wells Brown, a fugitive slave* (1847), *Twelve Years a Slave* (1853) de Solomon Northup, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American slave. Written by Himself* (1845), *Narrative of William W. Brown, a Fugitive Slave, Written by Himself* (1847), *Incidents in the life of a slave girl* (1861) de Harriet A. Jacobs; pero también, durante los años treinta del siglo pasado se recogieron testimonios de otros exesclavos que no llegaron a ser tan conocidos. Uno de esos proyectos de acopio es el *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers Project, 1936-1938* financiado por la Library of Congress.⁶

En estos relatos, la autorreferencialidad no solo fungía como hilo narrativo formal, en realidad se trataba de un fenómeno nuevo a nivel de reivindicación epistémica, frente a un orden de negación establecido como principio cognitivo que negaba la existencia del mundo tal y como lo percibían los esclavos. No era un detalle menor el uso narrativo de la primera persona, pues ahora la vida en cautiverio se proyectaba desde ámbitos distintos: acciones, miedos, ideas, anhelos, tácticas de fuga. Por primera vez, narrativas revestidas de aventuras trastocaban la osamenta de los silencios impuestos a esclavos, ventilando sus propias contradicciones. Narrar lo vivido

⁶ Disponible en: <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/about-this-collection/>

en esclavitud se impuso como otra forma de liberación. Aspectos tan subjetivos y complejos como el dolor, la sumisión, el desarraigo, la tristeza y el odio mismo adquirían nuevas dimensiones, matices y sensaciones, porque eran expresados desde una referencialidad centrada en la sensibilidad de los propios esclavos. Esa descolocación narrativa resultó de gran interés, incluso para lectores blancos, quienes se sorprendían al descubrir que, lejos de rígidos clichés —en los que el esclavo negro invariablemente era representado como un ser perezoso, traicionero, siempre al acecho contra los amos— ahora, de pronto, en narrativas dramatizadas, aparecía como un ser humanizado, delineado incluso con rasgos de héroe desarraigado.

Ruptura de silencios

Otra fuente de expectación, implicada en las narrativas de esclavos, era un elemento en el que las historias exteriores protagonizadas por los amos invariablemente se quedaban cortas o simplemente no lograban resolver. Me refiero al silencio y al secreto, lo cual también encarnaba los nacientes valores de superación, por encima de cualquier obstáculo. Esa dualidad emerge atravesada por un elemento simbólico de primer orden, pues no solo se trataba de contar verbalmente experiencias del pasado, sino de inscribirse con pleno derecho en la historia norteamericana desde paradigmas de legitimación escrita.

Por primera vez, ex esclavos rompían silencios impuestos a latigazos y también abrían al mundo secretos inconfesables de sus amos. Este último aspecto fue muy importante, pues en las narrativas se trastocaban imágenes de hombres supuestamente bondadosos y generosos, entregados al cultivo de la fe religiosa. Frederick Douglass hace referencia, varias veces, al hecho de que sus amos podían ser personas extremadamente religiosas, pero bastante crueles. Esa doble moralidad fue denunciada y expuesta sin cortapisas. Al narrar lo propio, los esclavos abrían nuevas formas de presión hacia la instauración de derechos de ciudadanía estamental. También generaban vínculos desconocidos entre sus pasados remotos

y el presente, desde el cual elaboraban sus narraciones. Una atribución, sin duda relevante fue que los esclavos lograron resituar el pasado, no desde una perspectiva cronológica, como se hacía en crónicas convencionales, sino desde nuevas estructuras de significación personal asentadas desde dimensiones configurativas de un presente muy personal. De ahí la importancia de que en estas narrativas sean constantes los marcadores del tipo “aún sigo viendo...”, “todavía oigo...”, etc. Como si el autor de las narrativas deseara constatar, de manera rotunda, que su voz da cuenta fehaciente de la esclavitud *tal y como es* (Olney 48).

Pero no todo era positivo porque en aquellas primeras narraciones predominaba un yo impostado, tomado a préstamo desde tradiciones narrativas de escritores blancos. Esa maniobra facilitó la permanencia de perspectivas hegemónicas. El otro, esclavo, habilitó su pasado, sí, pero cohabitando con un orden colonial que se empeñaba en mantenerlo a distancia, sumiso, como subalterno perpetuo, al margen del progreso. Tales maniobras fueron posibles, en buena medida, debido a que el carácter heroico de las narraciones no se produjo nada más como resultado directo de las iniciativas de los propios esclavos. Invariablemente había promotores blancos interesados en obtener beneficios políticos con la publicación de relatos contados por ex esclavos. También fue decisivo el contexto abolicionista, así como el hecho de que los editores fueran blancos. Para ellos era crucial captar audiencias de la manera más efectiva posible. Desde un principio debieron sortear obstáculos de transposición, autenticidad y credibilidad narrativa. No era una tarea sencilla, pues como es del dominio común, a los esclavos se les impidió sistemáticamente aprender a leer y escribir.⁷

⁷ Fue tan sistemático impedir que los esclavos aprendieran a leer y a escribir que una de las grandes preocupaciones, muy presentes en los esclavos que narraron sus experiencias en cautiverio, fue describir en detalle las peripecias, peligros y acechanzas que debieron sortear a fin de aprender los rudimentos de las primeras letras. Los amos consideraban peligroso que los esclavos pudieran aprender a leer, pues consideraban que en todas esas personas de su propiedad se inocularía el deseo, muchas veces febril, de adentrarse a otra clase de conoci-

Los esclavos básicamente eran narradores orales. Seguramente, no pocos detalles alrededor de experiencias, sensaciones, miedos y angustias se perdieron en el proceso de escuchar y hacer transcripciones escritas para ser publicadas en periódicos abolicionistas. Nada extraño era que los editores blancos hicieran sus propios agregados narrativos, a fin de acomodar los hechos a las expectativas lectoras de la época. Tengamos en cuenta que las narrativas generadas por abolicionistas también se produjeron en un contexto condescendiente, o no necesariamente riguroso a la hora de trazar separaciones más o menos claras entre lo auténtico y lo imaginario. Digamos que la autenticidad se contenía en camisa de fuerza y eventualmente adquiriría formas caprichosas, al cobijo de intereses económicos. Más que autenticidad precisa, a los propios esclavos podía interesarles granjearse la humanidad de sus lectores, sensibilizarlos sobre los tremendos agobios que debían soportar, solo por el hecho de haber nacido negros y arrancados de sus aldeas africanas. Sin embargo, esas vicisitudes, por terribles que hayan sido, no

mientos sobre el mundo y, en última instancia, de reclamar libertad. Además, la escritura de esclavos generaba, entre otros, el temor de que los esclavos pudieran dejar por escrito testimonios relativos a los padecimientos, castigos y torturas que sufrieron en las plantaciones. Por tanto, los amos trataban de poner toda clase de obstáculos para impedir que los esclavos se alfabetizaran. En un pasaje de su relato, Frederick Douglass narra el momento en que su amo de Baltimore alecciona a su hermana, después de descubrir que ella trataba de enseñar a leer al pequeño Frederick. Reproduzco el pasaje: “«Si le das a un negro la mano, te cogerá todo el brazo. Un negro no tiene que saber nada más que obedecer a su amo, que para eso está. Hasta el mejor negro del mundo se puede echar a perder si se le «instruye». «Así que» dijo «si enseñas a leer a este negro (refiriéndose a mí) no podrás después conservarlo. Quedará para siempre incapacitado como esclavo. Se volverá incontrolable al momento y dejará de tener ningún valor para su amo. En cuanto a él mismo, no le hará ningún bien, sino muchísimo daño. Le convertirá en alguien descontento e infeliz»” (Douglass, Cap. VI, 4-5). El mismo Frederick Douglass va narrando cómo fue que, evadiendo peligros, logró aprender a leer a escondidas con otros niños blancos, alfabetizados con quienes tenía oportunidad de interactuar y de quienes recibía pequeñas instrucciones sobre el significado de las letras y las maneras en que podía acomodarlas para producir palabras escritas.

garantizaban, ni mucho menos, un cambio sustancial en el confinamiento existencial signado por los amos blancos. En cambio, a los abolicionistas les interesaba, sobre todo, afectar los hechos, acomodarlos de acuerdo con lo que a ellos les parecían versiones creíbles de las experiencias traumáticas padecidas en plantaciones de algodón, tabaco, azúcar, añil o arroz. En ese juego de efectismo simbólico parecía casi inevitable no deslizar sus propios prejuicios étnico raciales. Además de acomodar tramas narrativas, a los abolicionistas también les interesaba generar una percepción menos desequilibrada respecto a los traumas que padecían los negros. Según sus parámetros perceptivos, la piel blanca tampoco era garantía de auténtica libertad, ni ofrecía campo libre para escapar del yugo mercantilizador de los cuerpos. De ese modo, aseguraban cierto efecto psíquico de autocomplacencia moral entre lectores blancos.

Es importante tener en cuenta que aún no eran tiempos en que la gente común estaba dispuesta a reconocerse como parte originaria de las atrocidades cometidas por los amos. Paradójicamente, las maniobras efectistas no solo provenían de escritores abolicionistas. Hubo impostores charlatanes que se hicieron pasar por esclavos fugitivos o por testigos directos de acontecimientos extraordinarios, dignos de ser llevados a lectores ávidos de novedades. Era el caso de los pícaros sin ley llamados “Crackers”, asentados en las fronteras que van de Maryland, las Carolinas, Georgia y Virginia. Ya fueran colonos de origen escocés o irlandés, se hacían notar por andar caminos con sus carromatos conduciendo ganado en busca de pastizales comestibles. Además de llamar la atención por los sonidos peculiares de sus látigos, eran grandes conversadores y transmisores de historias verbalizadas adaptadas al gusto de sus oyentes. Tal vez, sin ser del todo conscientes, esos crackers pícaros contribuían al desarrollo de la naciente industria basada en la premisa de narrar sufrimientos de personas desposeídas. El hecho es que, ya fuera tomando fuentes directas de esclavos fugitivos o a resultados de pláticas con supuestos testigos, la mayoría de los relatos sobre abusos y sufrimientos de esclavos fueron escritos por abolicionistas blancos.

Tengamos en cuenta que, por aquellos días, la maniobra discursiva de apropiación de otras voces no era mal vista, ni mucho

menos sancionada. Tampoco implicaba mayores obstáculos en una sociedad acostumbrada a negar la voz de los negros esclavos, quienes, al no poseer derechos de ciudadanía, básicamente quedaban confinados a percepciones prejuiciosas, negativas y racializadas. Por tanto, los narradores blancos no veían motivos de peso para tener que lidiar con los meandros de la autenticidad. Falsear acontecimientos podía ser mucho más rentable que tratar de plegarse rigurosamente a verdades muy difíciles de verificar, pues en buena medida los centros neurálgicos de los relatos estaban anclados en la infancia o en los años juveniles de los protagonistas esclavos. Además, dado el analfabetismo obligado que padecían los esclavos, tampoco era fácil para ellos acceder a fuentes escritas para confrontar sucesos desde otras perspectivas.

A fin de resarcir vacíos, los autores usaban un estilo didáctico moralizador. Richard Hildreth, en 1856, escribía lo siguiente en la introducción de su *Archy Moore, the White Slave or Memoires of a Fugitive*: “The author intended to add a formal treatment, so that the subject could be handled in a didactic way”⁸ (Hildreth viii). Al promover valores morales, salpicados de tintes religiosos —como honradez, bondad y misericordia—, los autores abolicionistas inferían que de ese modo podían exorcizar peligros y, sobre todo, les parecía claro que esa era una buena vía para ganar adeptos declarados en contra de la esclavitud. Baste recordar los eventos de 1838, cuando los abolicionistas lograron reunir más de 400,000 firmas de apoyo para enviarlas al Congreso, a favor de suspender la esclavitud. Pero además del efecto moralizante, los abolicionistas argüían a su favor un argumento circular que, en aquel contexto, resultaba más que favorable a sus intereses editoriales. El argumento en cuestión era más o menos el siguiente: si un esclavo narra de propia mano sus vivencias, lo más probable es que, sin escrúpulos, trate de pintarse a sí mismo como un ser intachable, sin vicios y educado en las mejores

⁸ “El autor se proponía agregar un tratamiento formal, de manera que el tema pudiera ser manejado de manera didáctica” (Hildreth viii). Todas las traducciones en el presente artículo son mías.

costumbres. Por tanto, se asumía que la perspectiva más sensata de la vida y el carácter de los esclavos, solo podía ser narrada desde voces externas. Y, sin embargo, como estrategia editorial de mercado, prevalece la idea de que el *Archy Moore* forma parte, en toda regla, de las narrativas de esclavos.

Ahora bien, tal vez lo más revelador en todas esas tramoyas de impostación narrativa, pasa por el hecho de que, si bien se contaban historias para hacer visibles toda clase de abusos y tropelías, la voz de los propios esclavos aún no ganaba estatus de legitimidad en el gran debate sobre esclavitud. No era solo una cuestión de racismo abierto. Influía el hecho de que, durante las primeras décadas del siglo XIX, los lectores no estaban acostumbrados a exigir autenticidad narrativa: “In 1836 authenticity was not yet a premium”⁹ (Browder 16). Por otro lado, al lector le parecía más convincente leer un relato contado por un escritor blanco que por un esclavo carente de experiencia en escritura narrativa. Valga el ejemplo paradigmático de Frederick Douglass, de quien se dudó durante mucho tiempo que hubiera sido el autor íntegro de la *Vida de un esclavo americano. Escrita por él mismo*. Según un artículo aparecido en *The Liberator*, muchos lectores no daban crédito a la autenticidad del autor. Les parecía imposible que un esclavo negro, a solo seis años de haber conseguido su libertad, sin haber asistido a la escuela, fuera capaz de escribir con tanta elocuencia y elegancia. Incluso se ha dicho que líderes abolicionistas blancos famosos, como William Lloyd Garrison, esperaban que Douglass nada más se limitara a dar cuenta de sus experiencias personales como esclavo, pero no les parecía admisible que hiciera reflexiones analíticas sobre la esclavitud misma (Davis 2).

Si era difícil para los esclavos negros, varones, lograr crédito de los lectores, más aún resultaba para las mujeres, pues sobre ellas pesaba el estigma de ser vistas principalmente como cuerpos reproductivos.¹⁰ Así ocurrió desde que se publicó *The Bondwoman's Narra-*

⁹ “En 1836 la autenticidad todavía no era bien valorada” (16).

¹⁰ Cabe recordar que, ya desde 1685 cuando se redactó el famoso *Code Noir*,

tive (¿1853-1861?), primer relato biográfico escrito por una esclava negra, quien firmaba como Hannah Crafts;¹¹ lo mismo con *Narrative of Sojourner Truth* (1850), *Our Nig* (1859) de Harriet E. Wilson e *Incidents in the life of a Slave Girl* (1861) de Harriet Jacobs. Para estas mujeres era doblemente difícil granjearse credibilidad como autoras, pues en sus relatos autobiográficos no solo buscaban reafirmar su libertad como esclavas, sino como *mujeres libres*, y eso, a muchos lectores blancos simplemente les parecía demasiado. Leer, escribir, narrar, analizar circunstancias de esclavitud seguían siendo ámbitos vedados para las mujeres esclavas, a pesar de que en sus relatos, abolicionistas blancos y negros utilizaban descripciones aterradoras de violencia contra mujeres, pues sabían que eso garantizaba intensos efectos de compasión entre lectores.¹² De hecho, sabemos que, en la época en que se escribieron los relatos de Hannah Crafts, Sojourner Truth y Harriet Jacobs, los derechos generales de las mujeres eran muy incipientes y, precisamente, uno de esos derechos acotados pasaba por la libertad de expresión. Aún en el relato de Frederick Douglass (1845) se percibe, de manera reiterada, ese anhelo por lograr un poco de legitimidad y derecho de reclamo para los esclavos. No olvidemos que, en la época de Douglass los esclavos no tenían prácticamente ningún derecho legal de reclamo, incluso si algún amo cometía un abuso atroz.¹³

un edicto de Luis XIV que contiene unos sesenta artículos que regían la vida y muerte de los esclavos negros en las colonias francesas en las Antillas del Océano Índico, se proclamaba lo siguiente: “Déclarons les esclaves être meubles et comme tels entrer dans la communauté” (“Declaramos que los esclavos son muebles y como tales entran en la comunidad” [art. 44]).

¹¹ Aunque en 2013, Gregg Hecimovich, profesor de Carolina del Sur, descubrió que la verdadera identidad de la autora era Hanna Bond. Se calcula que el texto original pudo haberse escrito entre 1853 y 1861.

¹² En numerosos relatos de esclavos tenemos descripciones detalladas de formas específicas de castigos solo para mujeres. Angela Davis (24) nos recuerda incluso, cómo algunos amos tumbaban bocabajo a esclavas embarazadas sobre un agujero del tamaño del vientre para proteger al feto de los azotes en la espalda.

¹³ Un caso ilustrativo de esta enorme inequidad se narra en el periódico *Baltimore American*, del 17 de marzo de 1845. Ahí aparece un relato en el que se hace

Por otro lado, las dudas de autoría empezaban por detalles, en apariencia menores, como la apropiación de voz, precisamente mediante el uso de la primera persona. En una gaceta de Boston se criticaba la táctica de narrar en primera persona, pues, en el caso de esclavos, desconcertaba leer hechos que ellos no pudieron haber escrito. No debía ser algo extraño. Durante siglos los esclavos fueron impedidos de tener derechos de réplica verbal hacia sus amos (Gutiérrez Cham 333), con mayor razón resultaba complejo, incluso peligroso, manifestar sus experiencias de vida por escrito.¹⁴ Es bien conocido el hecho de que a los amos les causaba gran preocupación la posibilidad de que los esclavos, en cualquier momento, filtraran o dejaran, incluso después de muertos, cualquier testimonio escrito sobre las terribles experiencias que habían pasado durante sus vidas, ya sea en las fincas, las minas o las plantaciones.

Evitar que los esclavos aprendieran a leer y escribir constituía una medida estratégica de sujeción, control y ejercicio de poder. Además de negarles el acceso a noticias que podrían conducir a revueltas o movimientos desbocados, se trataba de confiscar la voluntad de los esclavos para impedirles también acceso al discurso escrito. De fondo, los amos negaban a sus esclavos derechos de parresía, lo cual implicaba que no se les permitía expresar inquietudes u objeciones de manera pública (Foucault 24). Aún durante el periodo abolicionista más liberal del siglo XIX, los amos sabían que las expresiones abiertas de voluntad entre los esclavos podrían derivar en algo peligroso: la percepción de una soberanía individual,

alusión a una carta enviada desde el Condado de Charles, en Maryland. En esa carta se narra cómo un joven blanco llamado Matthews, sobrino del general Matthews, mató a un esclavo en la granja de su padre disparándole a quemarropa, nada más porque el sirviente desobedeció una orden. Según se dice en la carta, el muchacho huyó a la casa de su padre “sin que nadie lo moleste” (Lloyd Garrison 24).

¹⁴ Frederick Douglass (Cap. X, 44) subraya en su relato cómo era que la gran mayoría de los amos estaban absolutamente convencidos de que sus esclavos debían obedecer sin chistar y del modo más servil posible. Cualquier gesto, cualquier señal de reclamo verbal podía ser interpretado como *insolencia*, lo cual daba pie a que muchos amos la reprendieran con severos castigos.

propensa a generar lazos de solidaridad contra las condiciones de vida específicas de la esclavitud: castigos, hambre, silencio, soledad, pobreza, dolor, miseria, etc. Todas estas calamidades adquieren notable vivacidad y dramatismo en episodios de carácter autobiográfico como los de Frederik Douglass (Maryland), Mahommah Gardo Baquaqua (Brasil) o Juan Francisco Manzano (Cuba).

Como puede verse, no era un solo motivo deslegitimador contra el yo narrador del esclavo, sino toda una confluencia de prejuicios racistas, algunos demasiado vivos y encarnizados en el imaginario supremacista de lectores blancos. Tal vez, uno de los prejuicios más arraigados tenía que ver con la supuesta incapacidad ancestral y la falta de expresividad natural que los esclavos supuestamente heredaban de sus ancestros africanos. Sin embargo, la aparición en 1845 del famoso libro de Frederick Douglass (*The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*) contribuyó significativamente a la valoración textual narrativa de los propios esclavos. A pesar de que, tras la primera edición, hubo numerosas voces que dudaban de la autenticidad del manuscrito, el éxito rotundo del libro modificó esa perspectiva negativa, pues en los primeros cuatro meses se vendieron quinientas copias y en poco menos de tres años se reimprimió nueve veces, lo que generó 11,000 copias aproximadamente. Después apareció *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, la gran obra que dio enorme impulso, no solo a la literatura antiesclavista, sino a la propia voz narrativa de los exesclavos en general. El éxito editorial fue rotundo. Al año de su publicación, en 1853 vendió 305,000 copias en Estados Unidos y 2.5 millones de copias traducidas en inglés por todo el mundo.

El problema de la testimonialidad

Ya en 1850 se había desarrollado una suerte de conciencia positiva respecto a la autenticidad narrativa de los esclavos. Si en 1836 los lectores preferían relatos ficcionalizados desde una voz exterior, para 1850 la voz en primera persona de los propios esclavos ya tenía carta de naturalización como fuente de primera mano. La voz

del esclavo estaba convirtiéndose en un objeto deseado. Sin duda, el fenómeno de aceptación fue creciendo a la par de la popularización de la literatura antiesclavista, debido a la poderosa carga de emotividad, así como a su gran capacidad para poner al descubierto toda clase de desgracias humanas y prácticas políticas deleznable. Un efecto indirecto de la popularización de estas narrativas fue que el público lector podía reconocer y asumir posiciones críticas frente al poder opresivo que manaba de la propia esclavitud como institución ya en franco declive. Pero, además, los lectores podían descubrir, a través de esas narrativas que, en las relaciones entre amos y esclavos, no solo había confrontación y violencia cruda, sino implicaciones más complejas y profundas, a nivel afectivo. Para los propios esclavos fue decisivo el éxito de estas narrativas, ya que ellos mismos se presentaban a lectores blancos como seres humanos dignos de ser escuchados, reconocidos y valorados desde sus propias experiencias en cautiverio.

Sin embargo, el éxito no garantizaba la eliminación de polarizaciones conflictivas respecto a la esclavitud. Para un amplio sector de lectores, las narrativas antiesclavistas formaban parte de un ámbito literario plagado de exageraciones efectistas. De ello dan cuenta numerosos prefacios en los que se advertía al lector sobre “castigos infernales”, “violencia”, “asesinato”, etc. Además de atraer lectores, se usaba la retórica al servicio de la manipulación sentimental. Para un amplio sector de abolicionistas, cada lágrima vertida por lectores conmovidos de algún modo ayudaba a despejar las tortuosas vías de liberación. De manera que, la retórica moral de los narradores, no solo ayudó a ganar adeptos favorables a la abolición, también sirvió como vehículo simbólico de propaganda comercial.

En sentido estricto estamos hablando de una gran literatura de su tiempo, no solo por el enorme éxito logrado en pocos años, sino por el desgarrar introspectivo que se expande, se pliega y se contrae, mucho más allá de las biografías individuales. Después de todo, las narrativas de esclavos tenían como propósito hacer visibles, al detalle, las minucias de sufrimientos físicos, psíquicos y afectivos, en esclavitud. El péndulo de la violencia que oscilaba al compás de los amos se desnudaba desde otra dimensión. Narrar desde la esclavitud

era el único medio moral a través del cual podían resonar voces de miles de personas esclavizadas (Sekora 105). No pocos lectores blancos se desconcertaban, pues en la medida en que se adentraban a las narrativas, descubrían que esos esclavos habían crecido en las mismas tierras que ellos habitaban, es decir, por primera vez se daban cuenta de que, a un palmo de sus vidas, había perpetradores y sobrevivientes de golpizas, castigos, trabajos forzados e incluso asesinatos.

Surge una paradoja. Si bien los lectores blancos empezaron a valorar las narrativas escritas por exesclavos, en función de su autenticidad, en cambio, los relatos escritos por blancos corrían el riesgo de ser atacados y menospreciados por dueños de esclavos, quienes veían en esos manuscritos propaganda con fines políticos. En ambos casos predominaba el factor común de la representatividad. A los exesclavos no necesariamente les interesaba escribir memorias para aliviarse a sí mismos.¹⁵ En todo caso, escribían al amparo del desvelamiento, es decir, para que la gente tuviera noticias detalladas sobre las experiencias traumáticas que habían vivido durante años. Al mismo tiempo era crucial para ellos mostrar al mundo sus tácticas de resistencia personal y colectiva. Sabían, por supuesto que esas narrativas no alcanzaban a liberarlos del todo, pero al menos ayudaban a abrir ventanas para iluminar el oprobio de sus antepasados y de ellos mismos.

Por otro lado, los escritores blancos tampoco escribían para satisfacer sus propios sentimientos de culpa. El factor catártico era menos poderoso que la imperiosa necesidad de generar una representatividad colectiva amplia, resonante y lo suficientemente poderosa como para conmover a un público lector cada vez más ávido de heroísmo étnico. Ahora bien, la aceptación representativa, en términos de identidad, se mantuvo acotada en los márgenes de ciertos

¹⁵ Esta afirmación debería matizarse. Más allá de reivindicaciones colectivas, es un hecho que las narrativas de exesclavos revelan una inquebrantable voluntad de transformarse en personas con opciones de vida más dignas y prósperas. En ese sentido, al escribir sobre sufrimientos personales, los exesclavos también daban cauce a sus propias vías de resiliencia personal.

convencionalismos formales que aseguraban rangos de aceptación relativamente homogéneos. Al margen del título, el autor inscribía la sentencia “*Written by Himself*” como impronta de autenticidad. Enseguida, previo al relato, era necesario que apareciera el testimonio veridictivo de algún blanco abolicionista, quien incluso podía dar fe de haber conocido personalmente al autor del relato. Esa suerte de testimonialidad tutelar hacía las veces de gozne hermético. Por un lado abría puertas a vidas personales expuestas y por otro lado impedía que esas mismas puertas se abrieran con plena libertad expresiva.¹⁶ Después de todo, se trataba de relatos sometidos a marcajes estrechos, cargados de convencionalismos retóricos y morales. Dicho de otro modo, la existencia de los esclavos solo había adquirido derechos de voz en términos estrictamente delimitados.

Ese fenómeno restrictivo también tenía que ver con las tensiones propias de un género híbrido en pleno desarrollo, generador de una nueva épica literaria, pues como ya hemos visto, en las narrativas de esclavos lo biográfico individual queda subsumido bajo el tremendo vigor de reivindicaciones colectivas. Al margen de privilegios legales, todavía lejanos en el horizonte de los derechos ciudadanos, las narrativas biográficas ayudaban a los esclavos a ganar terreno dentro de los dominios simbólicos de la “americanidad”. De ahí el gran valor que tales textos han llegado a tener en términos de representatividad extrapolada entre lo personal y lo colectivo. No olvidemos que esas autobiografías son ricas en marcadores territoriales y situacionales acompañados de evidenciales de primer nivel, incluso asentados por observadores blancos. Una narración biográfica de Virginia, fechada en 1846, empieza de la manera siguiente:

Asistimos a la venta de un terreno y otras propiedades cerca de Petersburg, Virginia, y de repente presenciamos una subasta pública de esclavos, a quienes se les dijo que no los

¹⁶ A nivel expositivo, la pauta era la siguiente: lugar de nacimiento, experiencias de esclavitud durante la infancia y la juventud, narración del heroico viaje —desde la esclavitud hacia la libertad— y posterior dedicación a las causas abolicionistas.

venderían. Los reunieron frente a los barracones, a la vista de la multitud ahí congregada. Después de liquidar la propiedad se escuchó la estrepitosa voz del subastador: “¡Traigan a los negros!” (cit. en Elwood y Howe 23)

En esta muestra son notables las verbalizaciones que intentan demarcar con fuerza, de manera directa, *la realidad* de un suceso percibido, no desde una instancia exterior, sino desde un nosotros anclado al centro de los acontecimientos. Esos *asistimos* y *presenciamos* no son simples verbos conjugados en pasado, sino improntas de testificación ocular al interior de ámbitos conocidos por los lectores. A los narradores de autobiografías les importaba sobremanera mostrar que la esclavitud no sucedía en mundos lejanos ni extraños, sino que, al contrario, se fundía con las vidas cotidianas de los lectores. De ahí también el apremio por mostrar la esclavitud como un sistema tolerado, incluso por la gente común. Y de ahí también la importancia de asentar relatos creíbles, como garantes de adhesión moral hacia la promoción de libertad.

Blanquear vs. ennegrecer

Ahora bien, hay que tener en cuenta que las disputas por la veracidad narrativa de las biografías sobre esclavos, también navegaban en un océano de pugnas racialistas exacerbadas por las teorías de científicos como Josiah Clark Nott y George Robin Gliddon quienes, a través de postulados poligénicos, como los de Samuel George Morton (1799-1851), asumían que los seres humanos estaban determinados genéticamente y podían ser clasificados en razas específicas con orígenes propios. Los seguidores del poligenismo aseguraban que el tamaño del cráneo era decisivo para determinar las capacidades intelectuales de los humanos y también para establecer diferencias en orden descendente y jerarquizado, según grupos distintos. Por supuesto, en el peldaño más alto prevalecían los blancos caucásicos y en el nivel más bajo los negros. Todos esos parámetros de diferenciación preestablecidos fueron rápidamente uti-

lizados por quienes defendían la esclavitud como una consecuencia inevitable de la supuesta inferioridad intrínseca a la naturaleza de los negros.

Pero las teorías legitimadoras del determinismo racial no solo tuvieron impacto entre defensores de la esclavitud, también contribuyeron, de manera decisiva, a la expansión de imaginarios colectivos plagados de posturas polarizadas sobre superioridad/inferioridad. Además, sirvieron para justificar prácticas científicas que legitimaban y reproducían estereotipos de discriminación, desigualdad y violencia hacia minorías racializadas. Un contrapeso contra las tesis poligénicas surgió hacia 1850 con la expansión de las ideas de Charles Darwin. Si bien, era todavía un contrapeso gregario, limitado básicamente a círculos de científicos, la misma idea de evolución y adaptación servía como instrumento argumental para humanizar a personas sometidas y esclavizadas durante largos periodos de tiempo. Especialmente, los abolicionistas intentaron modificar la idea de que los negros esclavos habían sido concebidos desde una naturaleza abyecta. Más aún, esos esfuerzos de reconfiguración racial, ocupaban el foco de atención entre narradores, quienes insistían en la autenticidad de sus relatos, en la medida en que ellos mismos intentaban desracializarse o al menos demostrar que sus orígenes afros no operaban en ellos como un factor de esencialidad intelectual. Tal vez había un fenómeno de blanqueamiento intelectual, mientras que, en sentido contrario, personas blancas podían ser ennegrecidas simbólicamente para ser tratadas como esclavos.

William Craft en su *Running a Thousand Miles for Freedom* ofrece ejemplos sobre este último fenómeno: “a white boy who, at the age of seven, was stolen from his home in Ohio, tanned and stained in such a way that he could not be distinguished from a person of color, and then sold as a slave in Virginia . . . These illustrations spoke to readers anxieties that it was possible for anyone to become black, to take on the status of a slave” (7).¹⁷ William Craft subraya el hecho

¹⁷ “Un niño blanco que, a la edad de siete años fue robado de su casa en Ohio. Fue ennegrecido de tal manera que no podía distinguirse de una persona de co-

de que la esclavitud en América no estaba confinada a personas de un determinado color o compleción: “there are a very large number of slaves as white as anyone” (2).¹⁸ Frederick Douglass (10), en su *Vida de un esclavo americano*, también insiste en que, al paso de los años, ser esclavo dejó de ser un asunto exclusivamente de negros, pues mucha gente nacida de amos blancos también fue esclavizada, como probablemente ocurrió con él mismo:¹⁹ “Es evidente que en el Sur está surgiendo una clase de gente, hoy víctima de la esclavitud, de aspecto muy diferente a los esclavos que se traían a este país desde África” (Douglass 11-12).

El periódico *Liberator*, publicó relatos sobre esclavos blancos. Uno muy famoso, publicado el 11 de junio de 1858, llevaba por título “A Fugitive White Slave”. Ahí se narra la historia de una mujer de piel clara que demandó a un tribunal de Cincinnati para conseguir su libertad. Otros relatos muestran que el color oscuro de piel no era condición privativa para ser esclavizado. Lo que sí se marca es el hecho de que cualquier persona podía ser ennegrecida en el proceso de ser esclavizada. Tal es el caso del relato titulado “A White Woman Set Free”, publicado el 16 de septiembre de 1858 en el *Liberator*. Ahí tenemos el caso de Mary Goddard, una mujer blanca que entabló una demanda por haber sido detenida y encerrada en una cárcel para negros. Tras duros debates, obtuvo el favor de los jueces. Más allá de su victoria en tribunales, el caso de Mary Goddard ilustra la manera en que las tácticas de blanqueamiento se habían convertido en refugios garantes de un cierto ámbito protector para los esclavos.

Ahora bien, así como los esclavos habían descubierto la importancia de elaborar sus narrativas mediante estructuras ficcionales,

lor. Posteriormente fue vendido como esclavo en Virginia . . . Las ilustraciones advertían a los lectores sobre el peligro de que eventualmente cualquiera podía ser ennegrecido y tratado como esclavo” (7).

¹⁸ “Había una gran cantidad de esclavos tan blancos como cualquiera” (2).

¹⁹ “Mi padre era blanco. Así lo han admitido todos aquellos a los que he oído hablar de mis padres. Se rumoreaba también que mi amo era mi padre” afirma el propio Douglass (Cap., I, 3-4)

establecidas bajo parámetros que no venían de sus propias tradiciones orales, los abolicionistas, en cambio, trataron de asumir la poderosa voz de los esclavos. Sin embargo, ese proceso generó fisuras entre narraciones escritas por exesclavos reales y relatos testimoniales fraguados por abolicionistas. Una de esas distinciones consistía en que las falsas narrativas de esclavos se volvieron mucho más polifónicas. Disgregaban en voces distintas, elementos infamantes del universo esclavo.

Además, todo ese afán de libertad solía aparecer reconcentrado en algún momento de epifanía, casi mística. Es decir, en algún momento del relato, el protagonista narrador descubre, en rebato, que la esclavitud es un foso maligno del que hay que alejarse a toda costa. En cambio, los relatos escritos por esclavos reales son como frisos que muestran, de manera expansiva, largos procesos de reflexión sobre el dolor, las angustias y los miedos acechantes acumulados desde la infancia. Un ejemplo, por demás elocuente, lo encontramos en las reflexiones de Frederick Douglass sobre los cantos de los esclavos cuando iban camino a la plantación del coronel Lloyd. Observa que, para la mayoría de personas blancas, esos cantos son prueba de que están contentos y felices. “No es posible caer en un error mayor”, sostiene Douglass (17). Solo alguien que ha padecido el terror de la esclavitud sabe que, en realidad son cantos de profunda infelicidad. Además, a partir de sus propias experiencias, los exesclavos mostraban de manera muy vívida las consecuencias nefastas de la esclavitud como un sistema de perversión y degradación humana, no solo hacia ellos, sino también hacia los propios amos. En un pasaje de su relato, Frederick Douglass recrea su llegada a Baltimore, donde pasó a ser propiedad de una nueva familia, durante siete años. Al principio, la esposa del amo Hugh, según relata, lo trataba con gran diligencia. Era amable con él. “Su bondad me dejaba completamente atónito” (Douglass Cap. VI, 2). Además de tratarlo bien, le enseñó los rudimentos del abecedario, con lo cual empezó a leer. Douglass explica que toda esa bondad de su ama, en buena medida se debía a que nunca había tenido un esclavo a su servicio. Sin embargo, las cosas cambiaron pronto cuando el marido la persuadió sobre lo peligroso, dañino y perju-

dicial que podía ser enseñar a leer a un esclavo y, en suma, tratarlo como a un ser humano:

La esclavitud fue tan dañina para ella como lo fue para mí. Cuando llegué allí, era una mujer pía, sosegada y piadosa . . . el primer paso de su degradación estuvo en el cese de mi instrucción. En ese momento comenzó a poner en práctica los preceptos de su marido. Finalmente llegó a hacerse aún más violenta que su propio marido. (Cap. VI, 3-4)

Douglass demuestra que la esclavitud no solo era un sistema político, sino todo un conjunto de maneras atávicas, prejuiciosas y raciales de encarar la vida con profundas afectaciones psíquicas, tanto para los esclavos como para los mismos amos, pues poco a poco también a ellos los deshumanizaba inoculándoles el veneno del odio. Cuando esta tragedia es narrada por los exesclavos adquiere profunda legitimidad, no así entre narradores blancos.

Podría decirse, entonces que, a pesar de los esfuerzos de los abolicionistas por emular la voz desgarrada de los esclavos, los lectores empezaron a reconocer límites fronterizos de representación en sus relatos. Los abolicionistas no podían adentrarse al sórdido ámbito de las experiencias interiorizadas porque no eran ellos quienes recibían castigos, azotes, confinamientos sin fin. Sus espaldas estaban limpias, sin quemaduras, ni cicatrices a causa de la temible “uña de gato”.²⁰ Tampoco eran ellos quienes sufrieron lo indecible, al punto de estar al borde de la muerte en los cepos de prisión. En suma, los narradores blancos tenían dificultades para adentrarse a las tragedias de memoria personal, simplemente porque no habían experimentado en carne propia los desgarros de ver el sufrimiento de los parientes más cercanos. En cambio, los narradores que ha-

²⁰ Las uñas de gato eran instrumentos de tortura usados tal vez desde la Edad Media. Se trataba de instrumentos simples en forma de pértigas con ganchos semidoblados al extremo. Servían para arrancar la piel del torturado a tiras, ya sea en la espalda, el abdomen, brazos o muslos. Véase: [https://es.wikipedia.org/wiki/U%C3%B1as_de_gato_\(m%C3%A9todo_de_tortura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/U%C3%B1as_de_gato_(m%C3%A9todo_de_tortura))

bían sido esclavos sí podían describir el terror que había significado para ellos haber presenciado, desde la primera infancia, azotes entre su gente más allegada.²¹

Otra variante de terror, experimentada desde las entrañas más profundas de los esclavos, se producía durante las persecuciones con perros para lograr recapturas. En una escena de su relato, James Williams describe el terror que les produjo ver los hocicos ensangrentados de cinco perros que fueron soltados tras un esclavo que se había lanzado a correr en busca de escape: “Their jaws, feet and head were bloody”²² (50). Desde una mirada exterior, esas observaciones podrían extraviarse en el limbo de signos dramatizados. En cambio, los esclavos leían esos signos como zigzagueos acechantes que ponían en peligro sus propias vidas. No dejaban pasar ni un detalle que les pareciera infamante. De ese modo mostraban cómo era que los esclavos leían signos de terror por todas partes. Sabían que mientras más puntillosas y detalladas fueran sus descripciones, en esa medida podían provocar efectos de solidaridad y compasión más intensos entre los lectores. James Williams repara hasta en los trozos de piel que se quedaban atrapados entre los colmillos de los perros después de haber cazado a un esclavo fugado. En la medida de sus posibilidades usaban tácticas de micro captura visual. Sin embargo, más allá del tipo de imágenes sumamente dramáticas, alojadas en esas puntualizaciones, hay algo aún más relevante que

²¹ Uno de los recuerdos más aciagos que atormentaron a Frederick Douglass, durante su infancia, fue el maltrato brutal de su primer amo hacia su tía Hester: “Recuerdo la primera vez que fui testigo de esta horrible escena. Era tan solo un niño, pero lo recuerdo perfectamente. Y lo recordaré mientras me quede memoria . . . Antes de comenzar a azotar a Tía Hester, se la llevó a la cocina y la desvistió hasta la cintura, dejando su cuello, hombros y espalda al desnudo. Entonces le dijo que juntara las manos, llamándola puta, a la vez. Después que la obligó a cruzar las manos, la ató con una sogá recia y la condujo a un taburete bajo un enorme gancho clavado en una viga . . . «¡Te voy a enseñar yo a obedecer mis órdenes, puta!» y tras remangarse, comenzó a agitar el pesado cinto y entonces, la sangre, cálida, roja, comenzó a chorrear hasta el suelo, entre los desgarradores gritos de ella y las horribles blasfemias de él” (Douglass 15-16)

²² “Sus mandíbulas, sus patas y el hocico estaban ensangrentados” (Williams 50).

podría ser tomado en cuenta. Me refiero al hecho de que, a través de detalles infamantes, los esclavos podían *manifestar* y delinear de manera mucho más clara los contornos de *su verdad*. Tengamos en cuenta, como ya se ha visto aquí, que durante siglos a los esclavos les estaba vedado el discurso de opinión pública. Carecían de los derechos parresiacos de verdad. Al mismo tiempo la evadían o distorsionaban verdades para no sufrir las consecuencias negativas. Frederick Douglass ofrece un ejemplo contundente. Narra cómo el coronel Lloyd poseía aproximadamente mil esclavos en la enorme finca de su propiedad conocida como Casa Grande. Eran tantos esclavos que no los conocía a todos y muchos esclavos tampoco lo conocían a él. Un día, mientras cabalgaba por un camino de la finca se topó con un esclavo. Douglass reproduce el siguiente diálogo:

«Tú, chico, ¿a quién perteneces?», Al coronel Lloyd», contestó el esclavo. «¿Ah, ¿y ese coronel Lloyd te trata bien?», «no, señor», fue la respuesta inmediata. «Te hace trabajar demasiado duro ¿verdad?», «sí, señor». «Ah, ¿y es que no te da de comer suficientemente?». «Sí, señor, me da suficiente comida, tal como debe ser.» (Cap. III, 8-9)

Narra Douglass que ambos se separaron siguiendo sus caminos. El esclavo no sabía que había hablado con su amo. Dos semanas más tarde le comunicaron que iban a venderlo a un traficante de Georgia por haber cometido una falta con su amo. De manera que, sin previo aviso fue encadenado, esposado y separado para siempre de su familia. La conclusión de Frederick Douglass es tajante: “Esta es la pena por decir la verdad, por decir la simple verdad, al responder a una serie de preguntas claras” (Cap. III, 10). Fue así que, frente al peligro de pronunciar verdades, los esclavos la volvieron laberíntica, sobre todo cuando entrañaba algún tipo de crítica.²³

²³ Mary Prince, en su relato titulado *The History of Mary Prince. A West Indian Slave* (2006) refiere, en repetidas ocasiones, momentos en que los esclavos mentían para protegerse, pues ante la mínima falta, aunque hubiera evidencias claras de

Ahora bien, ya en sus narrativas, los ex esclavos descubrieron que una vía reafirmativa, fiable ante sus propios ojos y los de otros, era la exposición descarnada de imágenes muy específicas como marcadores de verdades manifiestas. Foucault (19) se refiere al nivel aletúrgico, cuando se exponen enfáticamente micromarcadores de verdad (azotes, dentelladas, golpes, entre otros).²⁴ Además, los esclavos aprovechaban estrategias ya reconocidas culturalmente, sobre todo desde el ámbito religioso, como la confidencia, la confesión y el examen de conciencia. Cabe señalar que, la proliferación de detalles agresivos o infamantes también dotaba a la narrativa de veracidad favorable a las expectativas de esclavos afros. En cambio, ciertos textos como el de James Williams, una vez publicados despertaron suspicacias debido a imprecisiones en la descripción de lugares y también a la hora de justificar los tratos benévolos de los perros sabuesos y de los amos.

Por otro lado, tanto las narrativas “impostadas” escritas por abolicionistas, como las escritas por exesclavos compartían sustratos de intereses efectistas que abrían las puertas a la impostura. No sorprende entonces que, a pesar de las voces de los abolicionistas que clamaban por alzar las voces de los propios esclavos, sus periódicos estuvieran plagados de relatos falseados. Para 1855, *The Liberator* ya anunciaba en sus columnas advertencias contra autores fraudulentos: “Beware of impostor!” (“¡Cuidado con el impostor!”) o “Bogus Fugitives!” (“¡Falsos fugitivos!”) En términos discursivos, todas esas advertencias muestran hasta qué punto escritores de cualquier índole ya habían aprendido a reconocer y a reproducir tópicos del mundo esclavo, como azotes, maltratos verbales, el momento de la fuga, los atisbos de libertad, etc. Esos momentos esquematizados se volvieron tan manejables e intercambiables que, en sí mismos, llegaron a convertirse en productos literarios ofrecidos a los me-

que otros habían sido culpables, preferían autoinculparse a sabiendas de que esa maniobra atenuaría la ferocidad de los castigos o incluso podía salvarles la vida.

²⁴ Para Foucault, las formas aletúrgicas son actos estratégicos mediante los cuales las verdades se manifiestan en sí mismas (19).

jores postores. De ahí las dificultades que tenían los abolicionistas para reconocer verdaderos manuscritos testimoniales. La paradoja era que ellos mismos, al tratar de desracializar a los esclavos afros y presentarlos en sus crónicas, no solo como seres serviles, sino como personas dignas de tratos humanizados, contribuyeron, de manera decisiva, a la estructuración viva de una gran cantidad de estereotipos que, con mayor o menor éxito, fueron aprovechados por narradores oportunistas. De manera que los propios abolicionistas contribuyeron a fijar las fórmulas para elaborar autobiografías esclavistas, pero tampoco podían controlar las voces de los narradores, ni las recepciones de esas narrativas. La única manera de ejercer un cierto control era tratar de producir sus propias narrativas, pero como ya hemos visto, ellos mismos se topaban con límites constataivos para narrar desde experiencias interiorizadas.

Por otro lado, aunque las advertencias aparecidas en periódicos de la época sobre biografías apócrifas escritas por falsos esclavos no necesariamente contrarrestaron el interés de los lectores, sí podían contribuir a fomentar, cada vez más, los derechos de legitimación que durante mucho tiempo les habían sido negados a los esclavos. Y probablemente sirvieron para aflojar amarras a otra clase de ataduras, ya que en sus narrativas, además de alzar la voz propia, los esclavos también clamaban por un derecho al cultivo de sí mismo (*epimelēi sautou*) (Foucault 21), cuyo trasfondo tenía que ver con otra proclama que había estado flotando durante siglos en el aire y que había sido sistemáticamente reprimida, al prohibir que los esclavos aprendieran a leer y a escribir. Me refiero al derecho a *decir la verdad sobre uno mismo*. Por primera vez, narrativas escritas por exesclavos abrían esa posibilidad, sobre todo porque al estar dirigidas a sectores amplios de la sociedad norteamericana, apelaban a la comprensión del otro que escucha, que razona, entiende y puede empatizar con los sufrimientos de quien habla. De manera que el éxito de las narrativas de esclavos ha de estar asociado con toda una conglomeración de público lector, sustituto del confesor o director de conciencia pertrechado en los confesionarios. Ya no era el sacerdote, ni los amigos confidentes de los barracones. Ahora cualquier persona podía enterarse de las condiciones de explotación

y miseria en que vivían los esclavos, a través de narraciones concebidas y fraguadas por ellos mismos. Por supuesto, el papel de ese otro, lector, era variable, inconsistente. Pero, aunque no sea fácil de discernir, sí sabemos que la recepción de las narrativas tenía que ver con un ámbito de pedagogía política y psíquica que a los ex esclavos les permitía aleccionar a sus lectores sobre las prácticas más deleznable de la esclavitud.

Bibliografía

- Baker, Houston. “Introducción”. *Vida de un esclavo americano, escrita por él mismo*, de Frederick Douglass, ALBA Editorial, 1995.
- Barrett, Lindon. “African-American Slave Narratives: Literacy, the Body, Authority”. *American Literary History*, vol. 7, no. 3, Autumn, 1995, pp. 415-442.
- Browder, Laura. *Slippery characters: Ethnic impersonators and American identities*. University of North Carolina Press, 2000.
- Craft, William. “Running a Thousand Miles for Freedom; or, the Escape of William and Ellen Craft from Slavery”. University of Virginia Library, 1969.
- Davis, Angela. “Presentación”. *Vida de un esclavo americano. Escrita por él mismo*, de Frederick Douglass, PF Editores, 2010.
- Douglass, Frederick. *Vida de un esclavo americano. Escrita por él mismo*. PF Editores, 2010.
- Fisher, Dexter y Robert Stepto. *Afro American Literature*. Modern Language Association of America, 1979.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.
- _____. *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Gutiérrez Cham, Gerardo. “The other side of the iron: Parrhesia of slaves in the Indies”. *The Routledge Companion. Inter-American Studies*, 1ª ed., 2017.

- Hildreth, Richard. *Archy Moore, the White Slave or Memoires of a Fugitive*. Orton & Mulligan, 1856.
- Lloyd Garrison, William. “Prefacio”. *Vida de un esclavo americano. Escrita por él mismo*, de Frederick Douglass, PF Editores, 2010.
- Luis XIV, Roi de France. LE CODE NOIR. Édít du Roi sur les esclaves des îles de l’Amérique. Editado por Jean-Marie Tremblay, classiques.uqac.ca/collection_documents/louis_XIV_roi_de_France/code_noir/code_noir.pdf
- Lundy, Benjamin, editor. *The genius of universal emancipation. A monthly Periodical Work*. Vol. I, abril 1830.
- Olney, James. “I was born. Slave Narratives. Their Status as biography and literatura”. *Callaloo*, no. 20, Winter 1984, pp. 46-73, www.jstor.org/stable/2930678
- Parker, Theodore. *Collected Works*. Vol. VII, 1976.
- Prince, Mary. e-book, *The History of Mary Prince. A West Indian Slave*. The Project Gutenberg, 2006, www.gutenberg.org/ebooks/17851.
- Sekora, John. “Is the Slave Narrative a Species of Autobiography?”. *Studies in Autobiography*, editado por James Olney, Oxford UP, 1988, pp. 99-111.
- Williams, James. *Narrative of James Williams, an American Slave*. Academic Affairs Library / University of North Carolina at Chapel Hill, 1997.

Liminalidad de una mirada infantil antibélica: *Cartucho, Il sentiero dei nidi di ragno y Cerezas*

Liminality of a child's anti-war view: *Cartucho, Il sentiero dei nidi di ragno y Cerezas*

BIAGIO GRILLO

ORCID: 0000-0003-3937-8724

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
biagio.grillo@gmail.com

Resumen:

El comienzo y el final de una novela pueden ser umbrales estratégicos para la construcción discursiva dentro de la narración literaria, sobre todo cuando el referente del discurso es un acontecimiento problemático como lo es una guerra civil. Como señala Italo Calvino, los extremos de un texto son lugares claves porque permiten rastrear —desde la postura autoral— un importante potencial reflexivo más allá de su nivel eminentemente narrativo y literario. Por otro lado, como identifica Frank Kermode, recae en el final el sentido que determina la temporalidad de la narración y consecuentemente su registro discursivo. A partir de estas premisas, y con el objetivo de poner en evidencia la relevancia de la construcción discursiva en correspondencia con dichos umbrales, el artículo propone un análisis comparado del discurso crítico y humanista que la mirada infantil construye en tres novelas de la guerra civil: *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) de Italo Calvino y *Cerezas* (2008) de Aurora Correa.

Palabras clave:

análisis del discurso, comienzo, final, guerra civil, novela histórica.

Abstract:

The beginning and the end of a novel can be strategic verges for the discursive construction within the narration, especially when the referent of the speech is a problematic event such as a civil war. On one hand, as Italo Calvino points out, the extremes of a text are key elements because they allow us to trace—from the authorial position—an important reflective potential beyond its eminently narrative and literary level. On the other hand, Frank Kermode identifies in its ending, the final the meaning that determines the temporality of the narrative (and consequently its discursive register). The objective of this article is to highlight the relevance of the discursive construction in relations of these verges. The article proposes a comparative analysis of the critical and humanist discourse that the children's gaze constructs in three civil war novels: *Cartucho* (1931) by Nellie Campobello, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) by Italo Calvino and *Cerezas* (2008) by Aurora Correa.

Keywords:

discourse analysis, beginning, ending, civil war, historical novel.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.365>

Recibido: 17 de noviembre de 2020

Aceptado: 23 de abril de 2021

El comienzo marca el espacio de un “hechizo”: la escritura entrega una voz que rompe el silencio de lo no dicho y la continuidad del ya dicho. En este umbral, cada texto narrativo define un génesis, un cielo y una tierra particular como telón de fondo del relato que, de ahí en adelante, se ofrecerá a un potencial lector u oyente como clave de paso a un mundo diferente (a veces colindante, otras veces ontológicamente distante de aquello que se suele llamar “mundo real”). En el caso de la novela histórica, ese fondo es más que una genérica ambientación espacial y temporal: es el “aura” del evento narrado (Malatesta 699), la atmósfera significativa en la cual los personajes se moverán interrogativos hasta hacerse vehículos de

un discurso que es depositario de nuevas significaciones y nuevas “verdades” particulares.

El narrador como entidad textual (extradiegética o intradiegética) refleja, entonces, un complejo de elecciones y estrategias narrativas: en primera instancia, está la elección de una historia particular que aísla y silencia la infinita multiplicidad de otras historias posibles, a partir de datos concretos o imaginados; en segunda instancia, está la elección de una forma precisa de iniciar esa misma historia. Como escribe Italo Calvino en una de su *Seis propuestas para el próximo milenio*, el comienzo es siempre una separación, un alejarse de la indiferenciación circunstante: “se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles; y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial” (*Seis Propuestas* 125).

Diametralmente opuesto al primer umbral, está el final. Cada narración llega a su final (inclusive en el caso de narraciones con final abierto o incierto), decretando el fin de ese “hechizo” inicial con una *coda*, un movimiento final. La historia, ya narrada, se dispersa, engrosando la totalidad de las historias, pero tal vez sublimándose en la corporeidad verbal y no verbal del lector. El final cumple, de esta forma, el propósito implícito en la frontera del comienzo y consume la tensión desplegada a lo largo de la narración. Es un momento fundamental porque, como brillantemente nos enseña Frank Kermode en *The Sense of an Ending*, toda narración es construida a partir de ese fin, de manera retrospectiva, y activando una densidad de significaciones que trasciende el nivel narrativo y su diégesis.

En el siguiente texto, me propongo analizar comparativamente el comienzo y el final como umbrales estratégicos de una propuesta literaria discursiva en tres novelas históricas que presentan la mirada infantil como testimonio de la guerra civil. Estas son: *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, novela escrita por Nellie Campobello (publicada en su primera edición en 1931), que propone desde la perspectiva de una niña (alter ego narrativo de la autora) una visión heterodoxa de la guerra civil en el marco de la Revolución mexicana (1913-1920); *Il sentiero dei nidi di ragno* (*El sendero de los nidos de araña*), novela escrita por Italo Calvino (publicada en 1947, en la inmediata posguerra) que, desde la perspectiva del niño Pin,

relata el ambiente de la lucha de los partisanos italianos al final de la segunda guerra mundial (1943-1945); *Cerezas*, novela autobiográfica escrita por Aurora Correa (publicada en México en 2008), que relata —desde la madurez del recuerdo— la experiencia vivida como niña durante la Guerra Civil en Barcelona (1936-1939), antes de su exilio en tierra americana.

Las tres novelas construyen narrativamente una mirada infantil sobre el referente histórico de sus respectivas guerras civiles y de allí abren un puente hermenéutico para presentar un discurso no alineado a la narrativa histórica oficial. La mirada de estos niños protagonistas desarma las simplificaciones de la historia oficial e instaura la posibilidad de un “contradiscurso” (Angenot 42-43). De aquí que, ya en su umbral de comienzo, estas novelas empiezan a plantear una perspectiva compleja sobre el acontecimiento, a través de una focalización que recae en la alteridad de un sujeto que es infantil y, por esta razón, “extraño”: así, en el comienzo, se tiende ya a exhibir los signos de una guerra que permea la cotidianidad y el escenario existencial que estos niños-testigos viven en los márgenes del conflicto. Asimismo, en su construcción discursiva, estas novelas apuntan a un final que no puede coincidir con el epílogo “consolatorio” (Eco 18-19) y mítico que las versiones oficialistas de la historia ratifican en su faceta de servidor público del Estado. Al contrario, las historias de Pin, de la niña que en *Cartucho* dice “yo” y de Aurora-niña terminan declinando una salida individual del acontecimiento, según una temporalidad subjetiva que sugiere una hermenéutica alternativa. Dicha subjetividad aclara que estas novelas no fijan una representación, sino que significan y asumen frente al público un valor apocalíptico (en su sentido etimológico, como revelación). Por esta razón, el umbral de salida plantea discursivamente un juicio desde la literatura que complementa el juicio del historiador: el epílogo encarna una lucha en contra del olvido que es una “lucha contra la muerte” (Kula 101).

El comienzo y el final, por lo dicho, son momentos esenciales de toda narración porque implican el materializarse de un mundo verbal y discursivo y —como recuerda el mismo Calvino— permiten reflexiones que van más allá de lo literario “pero que sólo la

literatura puede <expresar>” (*Seis Propuestas* 126). En este sentido, en las tres novelas, los momentos del comienzo y del final aparecen esenciales: no por su específico significado estructural, sino porque invocan sobre el plano discursivo a sus protagonistas infantiles, *in limine*, es decir, en los umbrales de una historia y de una guerra que en su discurso hegemónico no deja de atrincherarse en un territorio declaradamente “adulto” y “masculino”. Objetivo de este artículo será entonces, examinar comparativamente cómo se configuran los respectivos discursos en los umbrales de los tres textos.

I. Umbrales de *Cartucho*

La guerra civil-revolución aparece en el escenario textual desde el incipit de *Cartucho*, en la sinécdoque de una tercera persona masculina, “ÉL”:

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo jugando debajo de una mesa. Cartucho se quitó un gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo: “Adiós”. Cayó simpático, ¡era un cartucho! (Campobello 99)

Este “Él” es un revolucionario que no dice su nombre, pero adquiere uno en la fantasía infantil-popular y ese mismo nombrará la entera novela: “Cayó simpático, ¡era un cartucho!”. La vía de acceso a la narración es dada por el medio material y cotidiano de unas camisas que son llevadas a la casa, dejando entrever la presencia decisiva, pero todavía implícita, de la madre. La madre de la niña, aquí, aparece como el trámite entre el espacio protegido y la guerra de afuera. En primer lugar, su acción de coser botones permite el encuentro entre la niña y otra subjetividad, antes ajena a la intimidad del hogar y ahora recurrente en el contexto bélico. Así, este contacto crea una nueva relación de familiaridad, de hermandad (y de juego, con la niña más pequeña de la casa). Por lo tanto, cuando

Cartucho no regresa, días más tarde será la misma madre la que preguntará por él y lo sumará a la lista de los fallecidos: “Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó” (Campobello 99).

La niña es aquí representada en medio de una actividad lúdica y de un cambio de perspectiva que subraya su otredad respecto al mundo de los adultos: “jugando debajo de la mesa”. Al mismo tiempo, la protagonista pronuncia oraciones sorprendidas que parecen reflejar el lenguaje proverbial de la sabiduría popular o familiar (“El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”). El juego, tras algunas líneas, reaparece como contrapunto poético e irónico de lo bélico, pero posible y serio como la guerra misma (Vanden Berghe, *Alegría en la revolución* 157): es un paseo a caballo por la calle de la Segunda del Rayo, es Gloriecita tiernamente agarrada en los brazos del combatiente en descanso y las “zapetitas” improvisadas con pañuelos. El contrapunto es la llegada de los carrancistas, con el “30-30 abrazado”, en el fuego del cerro y en las balas descargadas apenas más allá de la esquina. Aquí, a esta altura del primer capítulo, la guerra civil adquiere presencia física en el escenario, pero este giro sorprendidamente no es abrupto, al punto que el soldado empieza a disparar sin soltar a la niña de sus brazos: para su comienzo, la elección de Campobello recae en este compenetrarse sin discontinuidad de lo bélico y de lo cotidiano.

Así, el conflicto puede presentar su faceta de muerte en la rigidez de un cuerpo doblado sobre su rifle y en esa canción única que, en su ausencia, con él se va. La muerte, además, muestra aquí el poder de deshacer el nombre verdadero de las cosas muertas: de manera que Cartucho ya no será Cartucho, sino un anónimo y simpático soldado villista. Por otro lado, la muerte llama en causa a la vecindad y activa la memoria colectiva de una comunidad que se deslinda de los límites urbanos, rompiendo lo monológico de las voces “autorizadas”. Esta memoria, aquí, es personificada por José Ruiz, “de allá de Balleza” (Campobello 99), pero es una memoria en diálogo que se hace oralidad e Historia. Este José, que atestigüa y explica la desaparición del soldado, es definido filósofo porque piensa “con la Biblia en la punta del rifle” (Campobello 99). La presencia simultánea de Biblia y rifle en un contexto bélico no sería

nada sorprendente, pero aquí parece sugerir, en primer lugar, la apelación a una justicia superior como guía de los actores del conflicto (y en oposición a los detractores de la Revolución). En segunda instancia, la biblia y el rifle parecen aludir a una doble (y antitética) discursividad: a un discurso “desde arriba”, autoritario y canónico; y a otro discurso “desde abajo”, “real” y forjado con la sangre y la pólvora en el campo de batalla.

Central en el texto es la mirada del personaje que dice “yo”. Esta concurre y se fusiona con otras miradas, que quedan secundarias, en el fondo, pero que ejercen efectos relevantes en la principal. Es una mirada infantil y femenina que inscribe la guerra en la perspectiva de una historia “matria” (en el sentido de Luis González y González), es decir, de una historia más “femenina”, que replantea el discrimen entre espacio público y privado mientras que el conflicto invade el hogar. Y es una mirada que revela la guerra como referente. No se trata, sin embargo, de un referente abstracto o lejano. Está presente y ausente al mismo tiempo, es un “esa” que engloba la pluralidad de “él” que aparece, de forma efímera, en el contexto vivo que ese “yo” observa. Así la guerra, como referente-objeto, se carga de un sentido melancólico, sobre todo en las palabras finales de la niña: “El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos” (99-100).

De Cartucho, hombre del Norte, no nos queda casi nada. No conocemos sus motivaciones o las razones de su lucha. Apenas intuimos su juventud y su probable pobreza. A lo largo del fragmento, la niña —como yo narrador que enuncia— define narrativamente una relación con ese “él” del personaje. Sin embargo, esta relación textual sugiere, entre líneas, posibles significaciones que trascienden el mismo texto y su naturaleza meramente literaria. Frente a la imagen de su muerte, frente al final irrevocable de la Revolución vivida por un simple soldado que así encuentra “lo que quería”, la mirada de la niña mitiga lo heroico, revelándolo simplemente humano y, por ende, transitorio como una canción que jamás será cantada otra vez: “No hay más que una canción y ésa era la que cantaba Cartucho” (99). ¿De qué canción se trataba? ¿Qué significado puede tener esta canción? En apariencia, el texto no da respuesta, solo nos dice que se trata de una canción que nadie más volverá a cantar

o escuchar. Entonces, como alegoría de la misma vida del soldado, esa canción pareciera reafirmar el anonimato de una presencia que no encontrará su trasposición musical en un corrido popular y, por esta razón, será condenada al olvido. No obstante, la evocación de esta canción sirve para activar un valor contradiscursivo que será constante a lo largo de toda la narración de Campobello, a través de la visualización significativa de la masa revolucionaria: como soldado raso, es decir, como partícula sin nombre del Leviatán revolucionario, Cartucho no sería destinado a ser incluido en el cuento oficial de la Revolución; sin embargo, su presencia es rescatada sobre el plano narrativo porque el valor colectivo de la experiencia bélica no cancela la individualidad de sus actores. De esta forma, la narración se hunde “en las minucias, en los rincones, en la anonimidad, en lo sobrentendido” de la historia (Aguilar Mora 18). En este sentido, el primer umbral de la novela plantea una finalidad que no es solo estética, sino sobre todo ética, al recuperar lo cualitativo de la subjetividad de los diferentes personajes que desfilan bajo la mirada de la niña-testigo y al alejarse discursivamente del canon de una Novela de la Revolución que reducía “a los sujetos en objetos” (Martínez, “Cartucho” 169). Además, en su calidad de villista y de personaje epónimo, la presencia del soldado Cartucho también enfatiza la *travesura* intencional¹ de la novela, en su recuperar el protagonismo villista en la revolución “como contrapeso de la maniobra estatal” (Avechuco 72) que tachaba de “bandido” a la figura de Pancho Villa.

En el umbral de salida, en cambio, la guerra civil ocupa enteramente la escena: villistas, por un lado, carrancistas, por el otro. El punto de vista subjetivo e infantil que la ha relatado hasta ese momento, por 55 capítulos, es arrinconado. La niña cede el hilo de la narración y da un paso atrás, limitándose a escuchar el relato de los eventos. La mirada sobre el referente bélico se hace por un mo-

¹ En 1960, en su “Prólogo a *Mis libros*”, la autora define *travesura* la publicación de Cartucho: “Me horroricé, quería huir a mi rincón, esconderme detrás de un árbol; porque sabía que aquello era la travesura más grande que había cometido. Cerré los ojos, me tapé los oídos y me reí por dentro” (en *Obra reunida* 355).

mento despersonificada, introduciendo una voz en tercera persona. Ahora la misma guerra narra, a través de sus acciones en el campo de batalla y de las tácticas tras de ellas. A este primer desplazamiento narratológico se suma otro, espacial, a una distancia no definida del escenario principal de Parral: “Llegaron a Rosario y siguieron más allá” (Campobello 165).

Tras este desplazamiento de la voz y del espacio, el protagonismo pasa a dos oficiales villistas, que dan sus nombres al título del capítulo: el primero es el Coronel Ismael Máynez; el segundo es Martín López, “hijo guerrero” de Villa, ya presente en los tres capítulos precedentes. En el fondo está la voz del mismo Villa que, como general-estratega, da sus instrucciones: “No gastes mucho parque; pero date un agarrón y luego te haces el derrotado” (Campobello 165). Del otro lado, está el otro bando, los *changos* (como se les llamaba a los *yaquis*, en ese momento alistados entre las filas del ejército constitucionalista). El conflicto recobra entonces, en este último fragmento, su historicidad masculina, su aspecto marcial, se hace evenemencial y epopeya de estrategias militares y de muertes: los cuerpos en armas se disponen sobre el tablero de ajedrez, mientras las mujeres y los niños regresan a los márgenes (de la acción y de la narración).

Pero reaparece finalmente una voz situada, una voz de testigo: el punto de vista vuelve a ser subjetivo. Es la voz del mismo Ismael Máynez, quien narra entrecerrando sus ojos azules “como para recoger la visión exacta” (166) de su vivencia, de su “verdad”. Con la tranquilidad de los norteños, y con satisfacción artesana, explica con todo detalle la maniobra de Martín y cómo el enemigo cae en la trampa planeada por Villa: “A Martín, mandado por el Jefe, le debemos las encerronas más grandes que les dimos a los carrancistas” (Campobello 166). Es el testimonio de la batalla², pero —como en

² En su monumental biografía de Villa, Friedrich Katz ubica el enfrentamiento a principios de marzo de 1917, en la proximidad del pueblo de Rosario, en Chihuahua. Según el historiador, en el campo de batalla quedaron más de dos mil muertos entre los carrancistas (225-226).

el resto de la novela— la narración no proporciona una fecha; se limita a pocas y vagas referencias topográficas y al número de carrancistas caídos: dos mil ochocientos.

La narración del coronel termina con un trago de café. Ese café, como anclaje matérico al mundo doméstico, sanciona un nuevo pasaje de la voz, el regreso al escenario del Parral. La niña protagonista entonces reaparece: lo escuchó todo como ausente y ahora retoma la palabra para hacerse vocera del sentir de toda la comunidad y así configurar un sentido dialógico y colectivo del acontecimiento. Como atestigua la voz de la madre y la luz de sus ojos, esa batalla de Rosario fue un triunfo villista “festejado por el pueblo del Parral” (167). Mas esta atmósfera de júbilo no se debe al éxito de una parte de la lucha, como lo es en el caso de Ismael Máñez. Las voces de la madre y de la tía, hechas eco por la niña, expresan la esperanza del fin del conflicto y de la restauración de un curso más humano de la existencia, como anticipación de una deseada y nueva prosperidad (Marina y López Penas 228-241). Esta esperanza toma la forma significativa del ruido, ahora pacífico, de las pezuñas de los caballos por las calles. Y, para la niña protagonista, esa esperanza se bosqueja en el deseo íntimo y todo personal de un contacto afectuoso con la madre (ya no guardia del hogar, contacto de los villistas o enfermera para los heridos, sino solo Mamá, Señora de sus afectos) y con la vida misma: “Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía” (167).

Esta niña sin nombre, sin parpadear, miraba “con ojo experimentado” (Vanden Berghe, *Homo Ludens* 53) a los muertos desde su ventana y se encariñaba con el trazo de los cadáveres en la calle. Ahora, en las últimas líneas de la novela, esta misma niña recupera la esencia de una niñez exiliada de los dominios de la guerra. Finalmente, desea el resguardo de una rutina hecha a su medida, aunque sin olvidar la “verdad” observada y vivida por las calles polvorientas de la Revolución. Así, en *Cartucho*, la última mirada de la niña es una mirada ausente a la guerra y desprende una hermenéutica alternativa y posrevolucionaria de ese ayer.

II. Umbrales de *Il sentiero dei nidi di ragno*

El telón se abre a la vista sobre una porción diminuta y marginal de mundo. Hay un callejón (*carruggio*) tan estrecho y largo que permite solo ocasionalmente el paso al sol: cuando sus rayos logran pasar, deben descender por todo lo largo de los muros fríos hasta alcanzar la humanidad que protagoniza la narración, recalcando así, epistémicamente, la inevitable parcialidad de toda mirada (Milanini 529). En la escena, el olor pasa del aroma mediterráneo de albahaca y orégano de las ventanas, al perfume de la ropa al sol, hasta el hedor de los orinales de los mulos. Un grito rompe el silencio, levantando un coro discordante de voces e insultos. Es Pin, el niño ayudante del taller de un tal *Pietromagro*. Con irreverencia, reclama dentro del escenario un derecho a existir, con la voz áspera de un niño-viejo:

Di' Celestino, sta' un po' zitto, bel vestito nuovo che hai. E di', quel furto di stoffa ai Moli Nuovi, poi, non si sa ancora chi sia stato? Be', che c'entra. Ciao Carolina, meno male quella volta. Sì, quella volta meno male tuo marito che non ha guardato sotto il letto. Anche tu, Pasca, m'han detto che è successo proprio al tuo paese. Sì, che Garibaldi ci ha portato il sapone e i tuoi paesani se lo son mangiato. Mangiasapone, Pasca, mondo boia, lo sapete quanto costa il sapone?³ (Calvino, *Il sentiero* 3-4)

Este es un huracán de burlas. Deambulando y cantando por la calle, se mofa de todo y de todos: del “hambre” de unos, de la infidelidad de otros, o de sus formas de arreglársela en un mundo de miseria.

³ “A ver Celestino, calla un poco, ¡linda la ropa nueva que traes! Y dime, ese robo de tela en los Muelles Nuevos, todavía no se supo quién fue, ¿eh? Bueno, nada que ver. Hola Carolina, ¡qué suerte aquella vez! Sí, qué suerte aquella vez que tu marido no miró debajo de la cama. Y tú también Pasca, me dijeron lo que pasó justo en tu pueblo. Sí que Garibaldi les llevó el jabón y tus paisanos se lo tragarón. Comejabón, Pasca, carajo, ¿saben ustedes en cuánto sale el jabón?” (3-4; traducción mía).

Pero Pin también canta: canta canciones de libertad, canciones de presos, que todos escuchan en sagrado silencio y con los ojos bajos, o canciones pícaras, que alegran a la gente.

Pin es huérfano de madre e hijo de un marinero que desde ya hace mucho tiempo se ha olvidado de regresar a ese puerto. El niño tiene una hermana mayor y, a través de ella, la guerra muestra por primera vez su presencia: “La sera, ogni due giorni, dalla sorella di Pin viene il marinaio tedesco”⁴ (5). Ese adjetivo, “*tedesco*” (alemán) es al principio solo alusivo, una sospecha. Y, de hecho, por un momento pareciera un blanco más de las burlas del niño. No obstante, ese marinero lleva consigo la guerra, en la periferia del campo de batalla (sea cual sea): en lo rasurado de su cabeza, en las dos cintas negras del gorro militar (que lo hacen ver ridículo a los ojos del niño) y en la gran pistola “alemana” en la cadera. Frick es el nombre del marinero (así le llama la hermana de Pin desde la ventana), quien dejó su familia en Hamburgo, ciudad ahora tragada por las bombas (esto nos dice la voz externa del narrador). Es entonces una gran guerra, tan cercana que acecha a los callejones estrechos y sus habitantes y, al mismo tiempo, lejana. Pero no para Pin: para él, la guerra es solo una historia más de la cual le hablan los adultos y tiene el sabor amargo de los cigarrillos que el militar con complicidad le regala. Por esta razón no entiende por qué la gente a su alrededor le insulta llamándole “*ruffiano*”⁵ (rufián).

Mas todo cambia de repente con la segunda pista que el texto ofrece de la guerra, ahora en la figura enigmática de un desconocido, delgado y serio, y en la epifanía de una palabra prohibida: “*gap*”⁶.

⁴ “La noche, cada dos días, con la hermana de Pin va el marinero alemán” (5; traducción mía).

⁵ El texto italiano juega con la polisemia de la palabra: Pin es aquí denigrado por el trabajo de su hermana prostituta, pero “rufián” denota también la actitud de quien adula o se somete por interés personal. Esta segunda acepción, en el contexto de la ocupación nazi, implica para el niño la sospecha de colaboración con los nazi-fascistas.

⁶ Los *gap* fueron, a partir de la salida de Italia de la Guerra mundial en 1943, grupos armados activos clandestinamente en las ciudades en contra del ejército

Entrando a la hostería, Pin se encuentra entonces con un muro de espaldas que no responde a sus bromas, solo lo mira de vez en cuando, como de reojo. Luego llegan las palabras, pero no se trata de los mismos insultos de siempre y Pin lo entiende. El tono ha cambiado, se vuelve un lenguaje violento, de rechazo:

Il Giraffa volta un po' il collo verso di lui e fa:

- Vai via, noi con chi se la fa coi tedeschi non abbiamo nulla da spartire.

- Va a finire, - dice Gian l'Autista, - che diventerete pezzi grossi del fascio, tu e tua sorella, con le vostre relazioni.

. . . - Quando viene il giorno che cambia tutto, mi capisci? tua sorella la facciamo girare rasata e nuda come una gallina spennata... E per te... per te studiamo un servizio che non te lo sogni neppure.⁷ (10)

Como un vuelo de avispas en su cara. Pin no pierde el control, se muerde los labios y reitera su ser ajeno a los alemanes, a la guerra, a todo. Hasta a su hermana. Pero el desconocido llama al orden y sus miradas silenciadas parecen llegar a un acuerdo:

- Di', - fa Miscèl, - hai visto che pistola ha il marinaio?

- Un boia di pistola, ha, - risponde Pin.

- Ben, fa Miscèl, - tu ci porterai quella pistola.⁸ (11)

de ocupación alemán y de los fascistas de la República de Saló.

⁷ “El Jirafa voltea un poco el cuello hacia él y dice:

- Vete ya, nosotros no tenemos nada que ver con quien se junta con los alemanes.

- Seguro, - dice Gian el Chofér, - que se convertirán en peces gordo del fascio, tú y tu hermana, con sus relaciones.

... - Cuando llegue el día que cambiará todo, ¿me entiendes? A tu hermana la metemos a la calle rapada y desnuda como una gallina desplumada... Y para ti... para ti pensamos en un servicio que ni te puedes imaginar” (10; traducción mía).

⁸ “- Dime, - pregunta Miscèl, - ¿La pistola del marinero, la viste?

- Un demonio de pistola, tiene, - responde Pin.

- Bien, dice Miscèl, - tú nos traerás esa pistola” (11; traducción mía).

La conversación define entonces un “nosotros” del cual Pin podrá ser parte o del cual será excluido para siempre. Que robe o no la pistola del alemán, ya no habrá vuelta atrás: “Pin vorrebbe riprincipiare a fare lo scemo, ma improvvisamente si sente bambino in mezzo ai grandi e rimane sullo stipite della porta” (12).

Esa puerta de la hostería, en este sentido, es también el límite de una infancia a la cual ya no pertenece ni podrá pertenecer. La guerra lo ha alcanzado y, aún más, se revela como una de esas historias de sangre y cuerpos desnudos. Pero, esta vez, se trata de una historia que trae consigo algo nuevo: palabras desconocidas y mistericas, así como la profecía de un día en el cual todo cambiará.

El umbral final, en cambio, nos presenta a un Pin triste y solo. Un nuevo nudo marca su ser ajeno al espacio que lo había recibido y por algún tiempo incluido en su “nosotros”: “come quando ha rubato la pistola al marinaio, come quando ha abbandonato gli uomini all’osteria, come quando è scappato dalla prigione. Non potrà più ritornare con gli uomini del distaccamento, non potrà mai combattere con loro”¹⁰ (150). Pin fue el ayudante del zapatero, el prisionero político de los fascistas, el fugitivo, el ayudante del cocinero y el partisano de la endeble división del *Dritto*. Sin embargo, todo eso debe quedar atrás, y de la cresta de la montaña mira al camino que le tocará recorrer, de regreso, en una dirección todavía ignota.

Pin, amigo de los grandes, se redescubre ahora nada más que como un niño, excluido del mundo misterioso de armas y mujeres. En su descenso, físico y simbólico, por un momento recupera la esencia de una niñez lúdica, despreocupada, imaginando juegos inocentes y divertidos: trepar árboles, brincar sobre piedras blancas, acechar ardillas. Asimismo, comparte una comida pobre con dos ancianos pastores de cabras que en él encuentran la nostalgia de

⁹ “Pin quisiera volver a hacerse el tonto, pero de repente se siente un niño entre los grandes y se queda en el umbral de la puerta” (traducción mía).

¹⁰ “como cuando robó la pistola del marinero, como cuando abandonó a los hombres de la hostería, como cuando escapó de la prisión. Ya no podrá regresar con los hombres del destacamento, ya no podrá luchar a su lado” (traducción mía).

los hijos, presos lejanos de la guerra lejana. Pero el protagonista, ahora marcado por la cercanía de un conflicto que lo alista afuera de su infancia, no puede fingir: es un niño-viejo y no sabe lidiar con esta bondad (desinteresada y por eso antinatural) de los otros. Solo puede huir, de nuevo. Gracias a su ingenio y a su “apariencia” de niño inocente, elude un puesto de control alemán y así regresa al espacio mágico de los nidos de araña en búsqueda de su pistola, para volverse imaginativamente un partisano solitario y capaz de hacer cosas maravillosas y ganarse el respeto de todos. Pero ese lugar, sagrado para Pin, aparece ahora violado y profanado por las manos ansiosas y destructoras del traidor *Pelle*: toda la tierra está removida, las madrigueras demolidas y la pistola desaparecida, en una similitud cruel con la misma infancia destruida.

Pin está solo, llora; su último refugio está perdido, como aquella pistola, su única posesión:

cosa farà adesso? In banda non può più tornare: ha fatto troppe cattiverie a tutti, a Mancino, alla Giglia, a Duca, a Zena il Lungo detto Berretta-di-Legno. All'osteria c'è stata la retata e tutti sono stati deportati o uccisi. Resta solo Miscèl il Francese, nella brigata nera, ma Pin non vuoi fare la fine di Pelle, salire per una lunga scala attendendo lo sparo. È solo sulla terra, Pin¹¹. (153)

Este renovado sentimiento de plena soledad lo desorienta porque es incapaz de buscar en ella una significación (Sartre 51) y —casi por inercia— se encamina hacia la que había sido su casa en *Carruggio Lungo*. El encuentro con la hermana, arquetipo de la “mala madre” (Milanini 543), certifica definitivamente la imposibilidad de un

¹¹ “¿qué hará ahora? Con la banda ya no puede regresar: a todos les hizo demasiadas maldades, a Zurdo, a Giglia, a Duque, a Zena el Largo llamado Gorra-de-Madera. En la hostería hubo la redada y todos fueron deportados o asesinados. Queda sólo Miscèl el Francés, en la brigada negra, pero Pin no quiere acabar como Piel, subir por una larga escalera esperando el tiro. Está solo sobre la faz de la Tierra, Pin” (153; traducción mía).

regreso y de un afecto; como el vestido elegante de ella simboliza la abjuración de su pasado de pobreza. Y allí Pin vuelve a robar “su” pistola, recuperándola de las manos de la hermana; y huye una vez más hasta toparse con un conocido, en un encuentro que mágicamente reconstruirá el sentido de su pequeña existencia: allá, donde las arañas hacían sus nidos, reaparece *Cugino*, con la metralleta en el hombro y su gorro de lana en la cabeza, justo mientras Pin llora con las manos en la cara. La escena se repite, cerrando un círculo, pero esta vez representa para el niño la posibilidad de una verdadera amistad, de una sincera aceptación. Los dos estrechan sus manos y retoman por su cuenta el camino hacia las montañas: *Cugino* es el gigante, el “ayudante mágico” (Propp 45-46) un poco infantil, al cual también le interesan los nidos de araña y que finalmente se desinteresa de las mujeres; Pin es todavía el niño-viejo, amigo de los grandes, pero finalmente un niño al cual la corrupción del mundo y de la guerra no impide captar la magia y el encanto escondidos en la Naturaleza. Como el encanto de las luciérnagas que, casi en un sentido dantesco, guían el nuevo ascenso nocturno de los dos a las montañas. Esas luciérnagas, a lo largo del sendero fantástico, inspiran un último diálogo que es el cumplimiento final del potencial discursivo de la novela:

- C’è pieno di lucciole, – dice il Cugino.
- A vederle da vicino, le lucciole, – dice Pin, – sono bestie schifose anche loro, rosicce.
- Sì, – dice il Cugino, – ma viste così sono belle.¹² (159)

En el diálogo hay una reflexión estética, pero también epistémica: se evidencia la existencia de perspectivas que posibilitan el acceso a

¹² “– Está lleno de luciérnagas, – dice Primo.
 – Al verlas de cerca, las luciérnagas, – dice Pin, – son bichos asquerosos también ellas, rojizas.
 – Sí, – dice Primo, – pero al verlas así son bellas” (139; traducción mía).

la belleza de la realidad, con cierta “levedad” (Calvino, *Seis propuestas* 13-16), una vez situado el observador a la correcta distancia. Pin, en su alteridad de observador, desde un nietzscheano “*pathos* de la distancia” (Casas 53-54), no cierra los ojos frente a la fealdad de lo “real”. Vistas bien, esas luciérnagas parecen asquerosas, y también “rojizas” (como rojiza, en el capítulo III, es descrita la “raza” de los nazis). La de las luciérnagas es una vista decepcionante, como lo fue —por un lado— la de los muchos “enemigos” fascistas y alemanes, y —por el otro— la de los “amigos” partisanos (que, en un registro anti-retórico, Calvino elige entre los “peores”). De aquí que el final ratifica una mirada contradiscursiva que está presente a lo largo de toda la novela y que complejiza la dialéctica entre los dos bandos activos en el escenario bélico: a los ojos de Calvino, no existe una naturaleza inocente del hombre (Milanini 540), pero existe claramente una “justicia” y una “razón” sobre el plano de la historia que demanda una ruptura con el pasado fascista. De esta forma, desde su distancia, la novela logra decir más de lo que normalmente dicen los hombres de su tiempo (Lollini 156) y la mirada infantil de Pin puede sugerir una significación más global e inclusive fundacional del acontecimiento, pero jamás maniquea o hagiográfica.

III. Umbrales de *Cerezas*

El primer umbral del texto nos ubica en marzo, tiempo de una primavera todavía tibia y precoz. No hay evocación directa de la guerra en el comienzo, sino una fuga de la cronicidad hacia un pasado ya remoto que, sin embargo, en la mirada infantil de la protagonista, apenas configura un ayer (Kermode 45). De aquí que, en esta escritura que reanuda la memoria 70 años después, lo bélico es una visión retrospectiva que pone entre paréntesis la cotidianidad y la nostalgia de una infancia recordada. Entonces, con un acento andaluz, la narración abre la escena a través de una voz mayor dirigida a una niña que es ausente, porque está entretenida en sus travesuras habituales: “¡Nena... nena...!” (Correa 11). Es la voz de la abuela Dolores. La niña que dice “yo” debería encontrarse en el patio, lim-

piando el gallinero y la conejera —así por lo menos afirma la voz de su mamá (Madre)—. La protagonista, sin embargo, está arriba de un cerezo escogiendo pendientes entre las frutas apenas menos verdes, levantando así las protestas del mundo adulto a su alrededor. Allí, en esa huerta catalana, está en escena el juego de rol de un sujeto infantil que desafía, con su imaginación lúdica, a la “sapiencia del siglo” de los adultos, que conoce y disciplina el tiempo de la cosecha:

- ¡No las cortes! ¿No entiendes?
- No la obedezco y corto las menos verdes, que cuelgo en mis orejas. Ladeo mi carita picaruela:
- ¿Cómo me veo, abuela?
- Como un chimpancé de Orán. (Correa 11)

Esta actitud “rebelde” de la protagonista prefigura el acto insurrecto y postrero de relatar la guerra desde el desajuste de una mirada infantil, cuando la narración seguirá el hilo melancólico del recuerdo y de las notas de viejas coplas y canciones de ronda. Y esta niñez recuperada se tiñe del sabor denso de las cerezas y de su secreto gozo: “No recuerdo deleite mayor que colgarme esas perlas rojas a reventar para comerlas despacito con mis dientes de leche e irlas remplazando por otros pares” (14). Esas cerezas, que nombran la novela, están presentes además de forma gráfica en la página, como un elemento paratextual que hilvana los recuerdos de la niñez y los desenvuelve como hilo de metáforas vivas de la memoria: sus huesos serán utópicamente plantados en los cráteres de las bombas, en el océano Atlántico y, finalmente, en tierra mexicana.

Como las magdalenas para Proust, las cerezas actualizan el recuerdo y anclan la memoria a un momento perceptivo del pasado que la narración “elabora” (LaCapra 155-159): ese sabor nostálgico es el génesis de una narración que traza un cuadro familiar fantasmal, en la consciencia de la voz narradora autobiográfica —ahora adulta— de que el avance de la historia y de la guerra le negará si no su propiedad, “sí su usufructo” (Correa 15). De aquí que ese territorio del recuerdo, poblado por los nombres familiares y por sus gestos, prefigura narrativamente el futuro duelo del sujeto: la

imagen de la madre en el acto de separar con religioso cuidado los preciosos frutos del cerezo, la del padre sentado a leer el periódico, y la de los juegos que los hermanos comparten con un chivo, solo representan un punto de partida que será resignificado por el desencadenarse de la guerra. Asimismo, la escuela que la niña Aurora anhela empezar será pospuesta y resignificada en un aprendizaje diferente, picaresco, a partir del trauma de la separación y del exilio, junto con otros 500 niños españoles. En este sentido, en su umbral de entrada, *Cerezas* sintoniza el recuerdo de una niña cualquiera en una tierra catalana, en un tiempo todavía indefinido que, sin embargo, pronto será connotado por la corrupción bélica de las bombas, del mercado negro y de los aviones que rompen la continuidad del cielo y de la fenomenología del sujeto infantil.

En el final de la primera parte de *Cerezas*, “Barcelona: *dolça Catalunya patria del meu cor*”,¹³ la narración es sacudida por una duda que alborota desde las entrañas a las voces de la niña y de sus familiares. Llegado el momento de la separación, de la partida para las “vacaciones” afuera de España y de su guerra civil, esa duda sobrepasa la dimensión afectiva y la vacilación sobre la mejor elección para los hijos, en una mirada interrogativa al destino mismo del país y de la República: “Se acercaba el gran día y nuestra vida estaba sacudida por indecisiones y tormentos amorosos... y si nos equivocamos... y si mejor muertos todos juntos... y si no tenemos porque [sic] morir, por qué se van... ¿acaso no vamos a ganar?...” (130).

Hay, por lo tanto, la enunciación de un sentimiento individual, familiar y colectivo que asume un registro literario en la “forma desusada” (Correa 130) del habla y en la “inquietud” corporal de los sujetos *pacientes*, como una aflicción que es totalizante porque es “proporcional al alcance de la pérdida” (Nussbaum 78). Es un sentimiento intenso frente a una guerra civil que se deja escuchar

¹³ En este artículo delimito el análisis de la novela de Correa a la primera parte, allá donde es más activa la relación testimonial y epistémica entre la niña protagonista y el escenario de la guerra. De aquí, mi elección de asumir el final de la primera parte como umbral de salida de la novela.

estruendosa solo afuera de escena: no está presente, pero, una vez más, es la sombra que todo lo envuelve y cubre, la vida y la muerte, el presente y el futuro.

La niña Aurora viajará lejos, a un territorio todavía inexplorado por la fantasía y por la madurez. Como para sus hermanos, es para ella un momento de despedida también de objetos, en su dualidad material y simbólica. Los huesos de cereza llenan, entonces, sus bolsillos y serán sembrados en el aire lejano de casa, entre montes extranjeros, con la secreta esperanza de poder desandar esos mismos pasos (como Hansel, en su respectivo cuento de hadas). Sin embargo, no será así, como atestiguan aquellos últimos pendientes de cerezas que para ella sentarán “el jardín-sarcófago de la nostalgia” (Correa 131) y apremian el discurso de la memoria. Finalmente, la novela se hace escritura desde el exilio y del exilio. Su umbral de salida activa una dimensión testimonial que cristaliza lo emotivo y lo privado del “yo” narrador como protesta hacia ese pasado. De aquí que la marginalización espacial y temporal hace que la emotividad de la voz narrante adquiera un valor contradiscursivo frente a la “normalización” que la transición posfranquista parece demandar¹⁴ (Becerra 75-78). La novela de Correa, entonces, asienta su discurso sobre un registro infantil y pasional (pero no patético) para complementar una mirada ética como hermenéutica del acontecimiento y como recordatorio de los significados individuales y colectivos que la Guerra civil y la discontinuidad democrática produjeron.

¹⁴ *Cerezas* representa una excepción respecto a la narrativa de la Guerra civil del siglo XXI. Como apunta el análisis crítico de David Becerra Mayor, esta narrativa muestra una visión tendencialmente conservadora y revisionista, al alinearse al consenso de la Transición y a los principios de amnesia, amnistía y equidistancia que caracterizan el discurso político sucesivo a la muerte de Franco. Todo esto se traduce en una visión simétrica e intercambiable de republicanos y falangistas que, en cambio, Aurora Correa rechaza desde la emotividad situada de su experiencia autobiográfica.

Conclusiones

En el umbral de acceso de las tres novelas analizadas no se asoman ni reyes ni héroes en sentido estricto. El protagonismo recae sobre un personaje infantil caracterizado por su acción de observador y, a su pesar, de testigo de un tiempo problemático como lo es una guerra civil. A veces, como es en el caso de Pin, por las circunstancias adversas de la vida, es el mismo sujeto infantil y ficcional que busca una participación activa en la guerra, a imitación del inalcanzable y misterioso mundo de los adultos. Otras veces, no es el niño-testigo que se involucra en la realidad bélica, sino la guerra misma que va hacia él y lo enreda, traspasando la frontera del hogar y de lo cotidiano: como en los casos de la niña que en *Cartucho* dice “yo” y de la Aurora-niña de la narración autobiográfica de Correa. De manera que el ingreso al mundo narrativo varía, aunque mantiene la misma importancia estratégica.

En el caso de *Cartucho*, se trata de un comienzo abrupto, *in media res*: en pocas líneas se presenta el héroe epónimo de la novela justo antes de que este sucumba ante la muerte, ante la guerra, según un esquema narrativo que se presentará de forma reiterada a lo largo de la narración para fijar la imagen plural y fratricida de ese conflicto llamado Revolución mexicana. De igual manera, ese comienzo introduce una voz de la enunciación situada en una protagonista infantil y su mirada peculiar sobre el evento histórico. Esos ojos de niña extrañan y filtran la complejidad del referente con tonos lúdicos y distantes. El cielo y la tierra de *Cartucho*, entonces, comienzan a coincidir, vagamente, con un pueblo norteño, lugar mexicano de enfrentamientos armados (entre carrancistas y villistas) y con la dimensión doméstica de su observación.

En el caso de *Il sentiero dei nidi di ragno*, el comienzo está construido con cierta gradualidad, al sugerir una escala de observación que delinearé el entorno significativo de la historia y la complejidad de la mirada: se traza un paisaje urbano y popular, visual y olfativo, en el cual la lucha simbólica de la luz para ganar el espacio de los callejones, casi impenetrables, es paralela a la lucha para subsistir de una humanidad al borde de la pobreza y de la guerra. Esta lucha es

también la lucha de Pin. Así que el niño protagonista exhibe una voz que resuena fastidiosamente para afirmar su existencia. También exhibe una mirada que filtra, de forma inconsciente, una “realidad” civil que aparece profundamente desgarrada entre el deseo de resistir, el de sacar el mejor provecho de la ocupación o el más primitivo deseo de sobrevivir. El cielo y la tierra de *Il sentiero dei nidi di ragno*, entonces, insinúan el retrato de un pueblo norteño y costero, entre un horizonte italiano que por el mar se abre hacia la guerra, más lejana y mundial, y otro horizonte que se pierde en las crestas de los montes rebeldes.

En el caso de *Cerezas*, la narración del comienzo se toma el tiempo de reanudar el recuerdo y mostrar cómo este adquiere sentido a través del sabor de un fruto remoto y de una nostálgica copla familiar: se activa, en este sentido, la conexión del “yo” narrador con las vivencias del pasado, encarnando el acto performativo de la escritura (Calveiro 71). La primera enunciación, como en círculos concéntricos en el estanque de la memoria, encuentra sentimientos de melancolía y los libera en la página. El cielo y la tierra de *Cerezas* son todavía indefinidos, porque se encuentran aún fuera de un horizonte físico o sensible: es el flujo indistinto de un tiempo y de un espacio ceñido por el recuerdo y cuchicheado con acentos españoles y líricos que, sin embargo, ya prefigura toda lo disruptivo que la guerra implicará.

Como se puede observar, cada autor define su comienzo, y de ahí su historia particular, pero los tres coinciden en activar una perspectiva situada que sanciona su distancia del punto de vista “autorizado” (adulto y hegemónico) sobre el acontecimiento, gracias a la alteridad de la focalización infantil y al filtro de un entorno lúdico y cotidiano. En dichas novelas, frente al escenario de la guerra civil, la separación del comienzo implica el retrato ambiguo de sentimientos y significaciones humanas capturadas en su movediza inestabilidad, es decir, en su constante fluctuar entre construcción y destrucción. El punto de vista infantil no atenúa esa inestabilidad. Al contrario, prepara el terreno para “desnudar” y exhibir su evidencia, volviendo plural su testimonio: más adelante, la mirada del niño y de la niña intentarán englobar —dialógicamente— la

multiplicidad de las otras miradas sobre el referente. Por esta razón, en las tres novelas, el fin de la narración encuadra el fin de la experiencia ficcional narrada, pero no puede encerrar el evento: su mirada se dirige retrospectivamente a un pasado que, como “acontecimiento”, sigue vivo en el presente de la enunciación (Koselleck y Gadamer 97-108). Este discrimen deja fluctuar el potencial de la resignificación histórica en el destinatario-lector.

Recuperando la metáfora kermodiana, el comienzo y el final son como el *tic* y el *tac* del reloj que enmarcan un “silencio” como un espacio narrativo. Dentro de este intervalo, la narración confiere sentido a la existencia de los personajes que incluye y al evento que está en el fondo. De esta manera, las tres novelas más que producir la catarsis de una reconciliación final, catalizan la “carga” de una problematización potencialmente infinita (Eco 16-17) con un ojo abierto más allá de las páginas de papel: es el final de una historia de la guerra civil frente a un final que, discursivamente, jamás llegará a ser escrito. Así, entre los dos umbrales, Campobello, Calvino y Correa parecen invitar al destinatario de su discurso a una operación doble: leer la historia, el pasado, con una mirada crítica y adulta, pero quedándose anclados al recuerdo de una potencial significación infantil para instaurar una relación nueva con la historia y con el mundo.

De aquí que el cierre de *Cartucho* inscribe un desplazamiento. De la mirada subjetiva y sincrónica sobre el evento se pasa al tiempo del recuerdo y de la memoria colectiva. Es el recuerdo de una batalla decisiva para los villistas y el destino del Parral y de sus habitantes, un recuerdo que alegra la voz de la enunciación y le permite soñar con la restauración de una dimensión humana de la existencia. Así, el cierre de *Il sentiero dei nidi di ragno* lleva a cumplimiento el deseo de una verdadera amistad, un encuentro en un espacio mágico y personal desde el cual construir finalmente una identidad individual y nacional. Desde ahí, Pin y *Cugino* muestran la necesidad de hallar la escala correcta para ver al mundo, no como exclusión retórica de una pluralidad contradictoria de perspectivas, sino como expresión de libertad a partir de la cual pensar en un próximo futuro democrático. Asimismo, el cierre de *Cerezas* retrata la guerra desde el interior

del espacio íntimo y familiar que se convierte en adiós, desde una elección que impone la fragmentación de los afectos en el nombre de una esperanza, y que prefigura un futuro de exilio, como habitante de “una nación abstracta, sin fronteras” (Martínez, *Exiliadas* 17): para la protagonista narradora, como para otros centenares de niños, ese final representa el desenlace forzado de la etapa infantil y, a pesar de todo, la iniciación a una vida migrante lejos de casa.

En este sentido, cada novela construye desde la experiencia literaria una discursividad que reanuda la posibilidad del testimonio allá donde toda reflexión quedaba irremediabilmente suspendida, antes por el mismo conflicto armado y luego por los conflictos de la memoria (Jelin 40) que la narrativa hegemónica intenta “normalizar” en una narrativa fundacional y falsamente inclusiva (Todorov 23). Como recuerda Manuel Delgado (148), la guerra civil no se genera del fracaso del diálogo, sino de su exasperación. Por esta razón, desde la distancia de una mirada infantil, las tres novelas apuntan a reanudar el diálogo sobre la memoria de ese pasado, y los umbrales del comienzo y del final se vuelven parte de la estrategia autoral para reordenar la realidad histórica y su ficción (Kermode 61) en toda su complejidad. Dichos umbrales recuperan la “verdad” subjetiva de sus autores a través de una ficción que no deja de ser testimonial, y la traducen en una inédita mirada antibélica como transición hacia un futuro y un pasado diferentes.

Bibliografía

- Aguilar, Jorge. “El silencio de Nellie Campobello.” *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, 3ª ed., por Nellie Campobello, Era, 2005, pp. 9-44.
- Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Traducción de Gabriela Weller, Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
- Avechuco, Daniel. “La Revolución narrada desde los Márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello.” *Literatura Mexicana*, vol. 28, no. 1, 2017, pp. 69–98, doi:10.19130/iifl.litmex.28.1.2017.977.

- Becerra Mayor, David. “La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal”. *Revista chilena de literatura*, no. 98, noviembre 2018, pp. 73-103, www.jstor.org/stable/26542755?seq=1
- Calveiro, Pilar. “Testimonio y memoria en el relato histórico”. *Acta Poética*, vol. 27, no. 2, 2006, pp. 65-86.
- Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Mondadori, 2005.
- _____. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, 2012.
- Campobello, Nellie. *Obra reunida*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Cases, Cesare. “Calvino e il «pathos della distanza»”. *I metodi attuali della critica in Italia*, editado por Maria Corti y Cesare Segre, Eri, 1978, pp. 53–58.
- Correa, Aurora. *Cerezas*. Instituto Cultural de Aguascalientes, 2008.
- Delgado Ruíz, Manuel. “Confini labili: la guerra civile tra individuo e società”. *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, editado por Gabriele Ranzato, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 129-156.
- Eco, Umberto. *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Lumen, 1998.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI / Social Science Research Council, 2002.
- Katz, Friedrich. *Pancho Villa*. 2ª ed., traducción de Paloma Villegas, Ediciones Era, 2000.
- Kermode, Frank. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Traducción de Giorgio Montefoschi y Roberta Zuppet, Sansoni, 2004.
- Koselleck, Reinhart, y Hans-Georg Gadamer. *Historia y hermenéutica*. Traducción de Faustino Oncina, Paidós / ICE Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.
- Kula, Witold. *Reflexiones sobre la historia*. Traducción de Jan Patula, Ediciones de Cultura Popular, 1984.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Traducción de Elena Marengo, Nueva Visión, 2005.
- Lollini, Massimo. “Italo Calvino e l’esperienza Della Guerra Civile”. *Sessant’anni dopo: l’ombra della seconda guerra mondiale sulla let-*

- teratura del dopoguerra. Atti della Giornata di studi tenuta il 5-4-2005 alla Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Bologna*, editado por Herrnan Van der Heide y Tina Montone, CLUEB, 2006, pp. 155-64.
- Malatesta, Maria. “Il romanzo: testimonianza e rappresentazione”. *Contemporanea*, vol. 4, no. 8, 2005, pp. 698-703.
- Marina, José Antonio y Marisa López Penas. *Diccionario de los sentimientos*. Anagrama, 2013.
- Martínez, Josebe. “Cartucho de Nellie Campobello: el diálogo con la historia y la imposibilidad del ‘ser’ mexicano.” *Cuadernos Americanos*, vol. 1, no. 159, 2017, pp. 151-70.
- _____. *Exiliadas: escritoras, Guerra civil y memoria*. Montesinos, 2007.
- Milanini, Claudio. “Natura e storia nel «Sentiero» di Italo Calvino.” *Belfagor*, vol. 40, no. 5, 1985, pp. 529-46, www.jstor.org/stable/26145300?seq=1.
- Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Traducción de Araceli Maira, Paidós, 2008.
- Propp, Vladimir. *Morfología della fiaba*. Einaudi, 2010.
- Sartre, Jean-Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Traducción de Mónica Acheroff, Alianza, 2015.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Paidós, 2000.
- Vanden Berghe, Kristine. “Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz: el juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello.” *Literatura Mexicana*, vol. 21, no. 2, 2010, pp. 151–70, doi:10.19130/iifl.litmex.21.2.2010.656.
- _____. *Homo Ludens en la Revolución: una lectura de Nellie Campobello*. Bonilla Artigas Editores, 2013.

Del soplo a la voz: la escritura como emancipación de la hegemonía en *El libro vacío* de Josefina Vicens

From the breath to the voice: writing as a hegemonic emancipation in *El libro vacío* by Josefina Vicens

ALEXIS GONZÁLEZ CRUZ

ORCID: 0000-0001-5808-3281

Universidad Iberoamericana, México

alexis.gonzalezcz@gmail.com

Resumen:

El presente artículo analiza la novela *El libro vacío* de la escritora mexicana Josefina Vicens a la luz de la propuesta teórica sobre la escritura que Hélène Cixous plantea en dos ensayos: *La llegada a la escritura* y *La risa de la medusa*. Se sostiene que su protagonista, José García, desarrolla una *voz-escritura*, motivada por un *soplo* corporal, que se resiste a una representación falologocéntrica a través de la contraposición entre la intencionalidad del narrador y la configuración textual. Se propone entonces, que, mediante la lógica femenina del gasto y el goce, la novela plantea un registro de masculinidad diferente al hegemónico.

Palabras clave:

escritura, hegemonía, masculinidad, literatura latinoamericana, Josefina Vicens, Hélène Cixous.

Abstract:

This article analyzes Josefina Vicens's novel *El libro vacío* in the light of the theoretical proposal on writing that Hélène Cixous

raises in two essays: *Coming to Writing* and *The Laugh of Meduse*. In the novel, José García develops a voice of writing, motivated by a bodily *breath*, that resists a phallogocentric representation through the contrast between the narrator's intentionality and textual configuration. It is proposed, then, that through the feminine logic of expenditure and enjoyment, the novel presents a register of masculinity different from the hegemonic one.

Key words:

writing, hegemony, masculinity, Latin American literature, Josefina Vicens, Hélène Cixous.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.370>

Recibido: 16 de diciembre de 2020

Aceptado: 28 de abril de 2021

Introducción

La escritura supone una transgresión desde muchas aristas. El uso de una herramienta intangible como el lenguaje incita la sospecha e implica la ruptura de edictos como la utilidad, la productividad, la identidad, entre otros. Bajo este tenor, a lo largo de los siglos en que la escritura ha acompañado al ser humano, ¿cuántas mujeres han sido señaladas por escribir?, ¿a cuántas se les ha prohibido? Mujeres como Sor Juana, Mary Shelley o Amantine Aurore Dupin, mejor conocida como George Sand, tuvieron que disfrazar su pluma para que los estigmas del mundo literario no recayeran en ellas.

Sin embargo, ¿qué sucede con las escritoras cuyo disfraz no solo pretende insertarse en esferas dominadas por hombres? ¿Qué pasa con las identidades que se salen del molde? Josefina Vicens dejó una huella imborrable en la historia de la literatura mexicana no solo por su incansable participación en la vida cultural del país, sino por su aguda personalidad que acompañó a su obra literaria, una que de principio a fin criticó los roles sociales, los procesos creativos y la idiosincrasia del mexicano. La “Peque Vicens”, como la llamaban sus amigos, representaba todo lo contrario a su apodo:

una mujer de baja estatura que escribía sobre toros, sobre la irónica realidad política de su tiempo y sobre hombres que se escurrían, a veces involuntariamente, de la estrecha y asfixiante pauta de masculinidad predominante.

El paralelismo entre Vicens y sus personajes ya ha sido planteado con anterioridad¹ expresado en la disyuntiva de vivir o escribir, pues Josefina Vicens, a pesar de contar con solo dos novelas, *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982), un cuento titulado “Petrita” y algunos poemas, cuenta con una amplia trayectoria² en ámbitos tan diversos como la crónica taurina, bajo el seudónimo de Pepe Faroles; la sátira política, bajo la identidad textual de Diógenes García; la política, en la Secretaría de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina; y el guionismo.³ Según Aline Petterson, “cuando la acosaban con la pregunta de su escasa producción literaria, ella decía que estaba ocupada viviendo. Y lo hizo de tantas formas que se acaba por perdonarle la omisión de otros libros importantes, ahogados en el tintero” (25). La incógnita de su corta obra acompañará siempre a una autora que fundó a través de su escritura y, de manera silenciosa, tal como José García, “una cofradía secreta, por no revelar una pasión escondida... que habrán descubierto una pluma extraordinaria en el panorama de las letras mexicanas” (Gordon 12).

¹ Ute Seydel profundiza la dimensión de espejo identitario entre Josefina Vicens y sus personajes, especialmente en *Los años falsos*.

² En *Josefina Vicens: Un vacío siempre lleno*, compilado por Maricruz Castro y Aline Petterson, y publicado por el Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca en colaboración con el FONCA, se ofrece un amplio panorama de la vida de la autora tabasqueña; textos como los de las propias compiladoras y otras críticas, abordan las “diferentes pasiones de la Peque Vicens”.

³ Para conocer más de la faceta de guionista de Vicens y su relación con su obra literaria, puede consultarse el apartado “Del oficio a la pasión: guiones cinematográficos”, donde textos pertenecientes a críticas y críticos como María Rosa Palazón Mayoral, Víctor Manuel Medina Cervantes, Norma Lojero, entre otros, hablan de guiones como *Los perros de Dios* y *Aviso de ocasión*. Todos ellos presentes en *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*, coordinado por Ana Rosa Domenella y Norma Lojero, y publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana en 2017.

Las novelas de Josefina Vicens han sido estudiadas desde tres ejes de investigación principales: el primero responde al tema del existencialismo,⁴ la nada y la vida urbana⁵; el segundo se sitúa alrededor de Vicens y su lugar en la literatura mexicana según los temas que trató en sus textos y las relaciones que tenía con otras figuras del medio literario⁶ como Juan Rulfo, Octavio Paz y los Contemporáneos. Es importante anotar que, de igual modo, se ha estudiado *El libro vacío* como iniciador de una corriente metaficcional⁷ y metaliteraria que se extiende hasta novelas posteriores como *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco o *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes.

Como tercer eje de investigación, tanto *El libro vacío* como *Los años falsos* gozan de un amplio análisis desde los estudios de género. Numerosos textos académicos plantean a sus protagonistas, José García y Luis Alfonso, respectivamente, como mecanismos de subversión o de cuestionamiento de la masculinidad. En dichas investigaciones se estudia a los personajes femeninos y a los masculinos desde su discursividad y su relación con los roles de género.⁸

⁴ El trabajo de Angélica Tornero “Existencialismo y literatura. *El libro vacío* de Josefina Vicens” anota las perspectivas de la novela desde la corriente filosófica del existencialismo.

⁵ Artículos como “La nada y sus contextos: la ausencia de la obra en *El libro vacío* de Josefina Vicens” de Sara Pollack, “Josefina Vicens: el derecho al silencio” de Raquel Mosqueda Rivera o la tesis de licenciatura de Fernando Trinidad Reyes López titulada *Novela y existencia en El libro vacío de Josefina Vicens* profundizan en dicho análisis.

⁶ Los textos, “Josefina Vicens, una voluntad de autonomía” de Gabriela Cano y “Josefina rebautizada” de Adriana González Mateos proveen aproximaciones autobiográficas; sin olvidar la biografía publicada en 2017 por la Universidad Autónoma Metropolitana y resultado de una exhaustiva investigación por parte de Norma Lojero: *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente... Sumamente apasionada*.

⁷ El ensayo “Narrador equisicente. La mujer objeto. *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens” de Ana Josefina Martínez Rodríguez profundiza el juego metanarrativo en las novelas de Vicens.

⁸ La tesis de Maestría en Humanidades de Isabel Lincoln Strange Reséndiz, bajo la dirección de la Dra. Ana Rosa Domenella, titulada “La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en *El libro vacío* y *Los*

También se ha analizado la obra de la narradora y su diálogo con diferentes corrientes teóricas del feminismo,⁹ como el concepto de tecnologías de género de Teresa de Lauretis, o en el caso particular del feminismo de la diferencia francés entre quienes figuran Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, el cual cuestiona el sistema falologocéntrico cimentado en la diferencia sexual entre los cuerpos a los que se les otorga una categoría de género.

El presente artículo se inserta en este eje de los estudios de género y entabla un diálogo entre *El libro vacío* y la propuesta teórica sobre la escritura de la filósofa argelina Hélène Cixous. Se propone entonces que, en *El libro vacío* de Josefina Vicens, la *voz-escritura* del protagonista, José García, resiste a la representación masculina a través de la oposición entre la intencionalidad del narrador y la configuración textual. En la novela, la escritura de José García, dilapida el orden falologocéntrico mediante la lógica del gasto y del goce, la cual tiene implicaciones textuales y en la subjetividad del narrador. Es de este modo que, la *voz-escritura*, motivada por un *soplo* corporal, se rebela contra el *silencio*, resultado de una hegemonía patriarcal.

El término de *voz-escritura* se deriva de la propuesta de *écriture féminine* de Cixous en la que vislumbra una escritura que se desplaza por los límites de la diferencia y lo irrepresentable, y no por un modelo de escritura exclusivamente femenino como se ha entendido a lo largo del tiempo.¹⁰ La base de su enfoque es una inversión del razo-

años falsos de Josefina Vicens”, presentada en la Universidad Autónoma Metropolitana en 2007 profundiza en ello. De igual modo, el texto “Josefina Vicens y *El libro vacío*: Sexo biográfico femenino y género masculino” de Ana Rosa Domeneilla, presente en *Mujer y literatura mexicana y chicana* (1990) de El Colegio de México resulta importante en dicha línea de investigación.

⁹ El artículo de Adriana Sáenz Valadez titulado “Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos*” publicado en 2019 por la *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, de la Universidad de Guadalajara, propone una lectura de las novelas de Vicens desde el concepto “tecnologías de género” de la teórica italiana Teresa de Lauretis.

¹⁰ Probablemente *écriture féminine*, al ser traducido primero al inglés como *women's writing* y al español posteriormente como “escritura femenina”, se catalogó como un concepto que sugiere un tipo de escritura que pertenece exclusivamen-

namiento del psicoanálisis freudiano a través del *inter-dite*¹¹ y la desarticulación de los significantes entre las categorías de lo masculino y lo femenino. Según Aránzazu Hernández Piñero, la tarea de Cixous ha sido “pensar lo no pensable, desvelar el vínculo entre el logocentrismo y el falocentrismo, al tiempo que va iniciando esa otra historia, ese otro pensamiento que ella misma ha denominado el pensamiento de la diferencia sexual” (169). La obra de Cixous no es solo sobre la oposición sexual, también se extiende a visibilizar las disimilitudes, entendidas como grupos que difieren del sistema hegemónico.

Para Cixous, en Occidente por lo menos, la mujer ha sido trasladada al terreno de lo desconocido y lo irrepresentable en tanto que el lenguaje es incapaz de acercarse a lo que no es/está; funcionando de manera negativa, lo femenino es en la medida en que no es lo masculino. Así, lo femenino ha sido atribuido al enigma y lo desconocido. Cixous en “La joven nacida” apunta:

Viaje de la mujer: en calidad de *cuero*. Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura

te a la mujer y que inició una corriente de investigación que distingue rasgos femeninos en los textos, los cuales determinarían el género de la escritura. Sin embargo, Cixous, en su propuesta teórica, subraya que, para ella, escritores como Shakespeare, Kleist, Kafka o Joyce pueden ser leídos como práctica de una *écriture féminine*. Así, la escritura femenina no es exclusiva de un género, sino que, hablando en términos de Cixous, es aquella que permite la entrada a lo otro y que se contrapone al discurso falologocéntrico. De este modo, la propuesta de Cixous podría entenderse como una *écriture féminine* y no como una *écriture des femmes*.

¹¹ Luce Irigaray desarticula los argumentos de Freud desde el “entre-dicho”, invierte la lógica freudiana partiendo de lo dicho y lo no dicho (Cardenal 355). El entre-dicho no agrega palabras o modifica los postulados, otorga otra connotación a los significantes freudianos. De este modo, respecto a la carencia de la que habla Freud al referirse a lo femenino, Irigaray piensa en un abismo abierto a posibilidades y no en un significado negativo. De este modo, *interdite*, lo “prohibido”, se vuelve un comienzo.

viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la es-
cucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre,
de su «casa». (18)

Si lo primero otro es la mujer y en extensión, lo femenino, y es lleva-
do siempre hacia dentro, como un acto de aprisionamiento vigilado
por la Ley del falologocentrismo,¹² el cuerpo es entonces un medio
de contención, incluso Cixous señala que la mujer: “no ha podido
habitar su propia «casa», su propio cuerpo” (*La risa de la medusa* 20).
El cuerpo de la mujer es “el cuerpo del delito”, de lo incógnito, de
la muerte y del vacío. ¿Dónde encuentra la posibilidad de subver-
sión de tales categorías? En la escritura. Para Julieta Lopérgolo, “la
escritura [en Cixous] es el lugar de la pregunta errante que no ansía
sentido... Desafía lo inabordable, por artificioso del enigma, su es-
critura se ofrece como saber que se cifra en un devenir constante.
No se escribe para definir al enigma, se escribe para darle paso a
aquello que el lenguaje es incapaz de hacer pasar” (334). A pro-
pósito del estilo de Cixous, Marta Segarra señala que su escritura
se sitúa entre diferentes géneros, buscando atravesar su porosidad,
su prosa juega con los significantes, a la manera de la poesía y por
consecuencia sus ensayos representan una complejidad teórica (79).

A comparación de otros estudios entre *El libro vacío* y Hélène
Cixous, el objetivo de este artículo no es conceptualizar la obra de
Vicens como escritura femenina en tanto que se introduce a esfe-
ras masculinas y se apropia de un lenguaje patriarcal;¹³ el foco de

¹² El término falologocentrismo o falocéntrico se deriva del concepto de Jacques Derrida en *La farmacia de Platón* y es utilizado para referirse al privilegio masculino en la construcción simbólica a través de la supremacía de la escritura. De este modo, el falogocentrismo es la tendencia de situar lo masculino (falo) en el centro de cualquier discurso (Olivares 48).

¹³ El texto de Ignacio Sánchez Prado llamado “La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer en el discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*” presenta a Josefina Vicens y a Elena Garro como escritoras que vivieron un complejo proceso de consagración, el cual se dio debido al registro de sus novelas y al tiempo en que surgieron, la década de los cincuenta y sesenta específicamente.

interés es la escritura de José García y sus puntos de encuentro con una escritura femenina de acuerdo con sus implicaciones textuales y subjetivas, es decir, la noción de masculinidad y el paso a lo otro.¹⁴

Del cuerpo al soplo: el anclaje corporal y la manifestación de la escritura

La novela de Josefina Vicens narra la historia de José García y su intención de escribir una novela, que posteriormente será, en términos generales, un libro. De este modo, el relato se vuelve metaficcional y metaliterario a la vez, ya que el narrador-protagonista encara reflexiones en torno a su escritura, el proceso creativo y su vida como sujeto masculino. Se establece, en ese sentido, un espejo donde la obra en proceso es un reflejo de sí mismo. Los pasos que García establece para lograr su propósito son los siguientes: comprará dos cuadernos y en uno irá escribiendo sin filtro, para después, en el segundo, corregir lo anteriormente escrito. Sin embargo, a pesar de haber escrito en un el primer cuaderno sobre su vida, su pasado, su masculinidad, su relación con la feminidad, para él es un libro vacío.

La vida de José García transcurrió entre anhelos frustrados por sus circunstancias: “cuántos deseos no realizados sobreviven tenuemente en mí y aparecen de pronto, aunque amortiguados por la larga distancia” (Vicens 73). En algún momento quiso ser marino, pero tanto su madre como su padre se opusieron; de hecho, el principal impedimento fue que él era el varón de la familia. Es así que, desde ese momento, José García empezó a sentir el ser hombre y sus preceptos como una cárcel:

¹⁴ Esto se halla en contraposición a textos como “El travestismo textual en *Los años falsos*” de Ute Seydel, “Una escritura desde el clóset: *El libro vacío*” de Adriana González Mateos o “La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens” de Alessandra Luiselli, que especulan a través de los conceptos de la escritura femenina acerca de la sexualidad de la autora, su contexto histórico y político, y el uso de los seudónimos masculinos para el oficio de escritura.

Mi padre, en cambio, pronunció un dramático discurso del que sólo pude entender que yo era el único hombre, la esperanza de su vejez y el protector de mis hermanas. Recuerdo que a medida que mi padre hablaba me invadía una especie de asfixia... Fue la primera vez que sentí el horror de estar encarcelado, condenado sin remedio. (Vicens 74)

José García establece un vínculo entre lo sensible del cuerpo y el silencio, un silencio que simboliza la incapacidad de actuar, la imposibilidad de decidir y también involucra el peso de ser hombre. El protagonista adopta una posición sumisa y acata las órdenes, lo cual se contraponen a la noción de masculinidad. En la oficina, con otros hombres, José García describe la rutina como otro ejemplo de la asfixia masculina: “A las dos de la tarde, agobiados por el encierro y el calor, todos tenemos una expresión de fatiga innoble, esencialmente física... Hay como un odio al cuerpo por tener que alimentarlo y vestirlo; hay un deseo violento —lo diré con la cruda palabra exacta— de que reviente de una vez. La obligación y la pobreza se enredan al cuello como una soga” (Vicens 71). El campo semántico que caracteriza a la oficina como espacio es la aversión, el mismo aborrecimiento que experimentó cuando escuchó a su padre decidir por él. Las obligaciones masculinas se encarnan en el cuerpo y lo transforman en una cárcel de la que José García no puede salir porque incluso él mismo encuentra en ella la seguridad de ser hombre. Su cuerpo destinado al trabajo es el último recurso que le queda para pensarse como hombre en tanto cumple con ese objetivo. La masculinidad para José García se instaura en la medida que se alcanza un fin, en este caso es el de un trabajador que mantiene a su familia.

El segundo rol en el que sus prácticas fijan la noción de masculinidad es la de padre. José García tiene dos hijos: el mayor, José; y el más pequeño, Lorenzo. El protagonista se pregunta cuál es su aportación hacia su hijo como hombre: “Papá... quiero hablar contigo... ¡de hombre a hombre! ... ¡De hombre a hombre! ¿Qué supondrá mi hijo que es un hombre? Pienso que él piensa: el hombre lo es en el preciso momento en que tiene ya una mujer” (Vicens

66). Sin embargo, José García no se conforma con esta definición y entonces encuentra la pregunta que ha acompañado su vida: ¿Qué es un hombre? ¿Quién soy yo? Ni la idea de padre ni la de esposo satisface la urgencia de su cuestionamiento: “Mi mujer empezaba a serme intolerable, mis hijos me irritaban; sentía yo a los tres como enemigos, como cadenas que me impedían todo movimiento” (Vicens 149).

Hasta ahora José García siente la masculinidad hegemónica¹⁵ como un yugo que día tras día pesa más, e incluso el cuerpo es campo de batalla entre la masculinidad vigorosa (representada en José y los hombres de su oficina) y su cuerpo atravesado por la vejez y la experiencia de los años. Después de tanto tiempo envuelto en la dinámica masculina sería obvio tener respuesta ante la pregunta de ¿qué es un hombre? José García podría responder que un hombre es el resultado de la experiencia o que la hombría es el legado en sus hijos. No obstante, es consciente de que los roles asociados a la masculinidad no pueden responder a una pregunta más profunda. Ni siquiera la idea de que el verdadero hombre es aquel que tiene muchas mujeres, pues para José García la relación extramarital que tuvo con Lupe Robles no satisfizo a la pregunta, en cambio le dio un remanso de tranquilidad ante la incógnita. Para el narrador, aunque los roles masculinos oprimen su cuerpo y sus anhelos, prefiere hasta cierto punto la seguridad que le brindan. Obedecer los acatos de la masculinidad es darle tranquilidad a un impulso que, con el paso del tiempo, ya no puede ignorar.

El episodio de su vida con Lupe es el regreso a la lógica falologocéntrica de la posesión y la dominación que sustenta a la masculinidad hegemónica: “yo tampoco la buscaba a ella, sino lo que representaba para mí: . . . mi vanidad alimentada por la idea de que aún podía tener dos mujeres. . . mi última actuación en ese turbio

¹⁵ El concepto fue acuñado por R.W. Connell en el texto *Masculinities* y es entendido como las pautas, mecanismos y procesos simbólicos por los que el patriarcado, relacionado con el género y prácticas masculinas, mantiene una jerarquía y dominación social y simbólica sobre los cuerpos con categoría femenina.

mundo masculino de la conquista, la posesión y el alarde” (Vicens 147). El hombre José García es un papel que mantiene el control sobre otros y sobre sí mismo y, a su vez, es un lugar dónde protegerse del cuestionamiento que gana terreno dentro y fuera de su cuerpo: “Me aferraba a ella, pero en realidad me asía a todo aquello que pronto iba a desaparecer en mí . . . era despedirme para siempre de esa vida anhelante, subterránea, violenta, torva, imprevista, ilegal y atractiva, con la que los hombres inferiores acreditamos nuestra virilidad” (Vicens 148). La relación que vincula a José y a Lupe no es de posesión, sino de comprobación del orgullo masculino; no es con relación a ella, sino consigo mismo. Tener una mujer no satisface un deseo carnal, remedia la incógnita sobre ser hombre.

Entonces, si el cuerpo de José García, en momentos es receptor de la dominación masculina, en la medida que la siente, la incógnita ante su estatuto de hombre también viene del cuerpo. La pregunta en este caso es la voz de un cuerpo que no se conforma con su realidad. El tema central de sus preocupaciones no es el hecho de situarse ante ese cuerpo viejo y que le produce enfado:

No me gusta mi cuerpo, es débil, blando, insignificante. No, no me gusta. Tal vez por eso nunca me ha importado y lo descuido. El resultado es que se impone siempre, en fracciones, en pequeñas o grandes molestias: dolor de muelas, gripes, arritmia, una serie de achaques. Pero, sobre todo, un temblor permanente, por dentro, un quebranto. Es como la seguridad de que algo va a ocurrir, el temor de que ocurra y la impaciencia de que ya ocurra. (Vicens 58)

La inquietud surge de los indicios que da su cuerpo en una especie de rebeldía, pues su cuerpo se hace notar a través del dolor físico, llama la atención mediante la incomodidad para que sea mirado. El cuerpo es la primera advertencia de la dominación masculina, el dolor renueva la relación entre el narrador y su corporalidad. Para José García, la nueva dimensión que su cuerpo adquiere tanto por la vejez como por ese desnudo extraño, le provoca un grado de incertidumbre cercana al temor. ¿Cómo podría el dolor, pensado como un torrente de energía, provenir de un cuerpo insignificante?

La propuesta teórica de Cixous es usada para leer la experiencia de José García como un *soplo*. La autora contempla la escritura como un lugar de resistencia que se opone al falologocentrismo, pues la escritura implica una entrada al otro,¹⁶ lo cual subvierte la unidad fundamental del pensamiento hegemónico binario basado en dinámicas de dominación y posesión. La escritura para Cixous es entonces la posibilidad de incursionar en el orden más simbólico posible: el lenguaje. Y tomando en cuenta que el lenguaje ordena la realidad, quizá trastocándolo mediante la escritura es posible pensar en otro orden lingüístico, filosófico y social. Es necesario pasar por el soplo para llegar a esa escritura, el soplo implica una conquista del propio cuerpo para reapropiarse de sus significaciones.

El soplo no es un suceso natural para el falologocentrismo, pues este llamado tiene como propósito borrar las fronteras del cuerpo mediante la escritura. Cixous, en *La llegada a la escritura*, menciona: “¿Cómo no haber comprendido que un cuerpo es siempre sustancia de inscripción? Que la carne escribe y es dada a leer; y a escribir” (45). En José García hay una plena identificación entre el cuerpo y la escritura, un cuerpo que se pronuncia contra el estatismo de lo masculino, tal es la razón que, al empezar a escribir se suscitan experiencias corporales que a su parecer no tienen origen alguno: “El cuerpo, que me acompañaba con tanta cordialidad, empieza a independizarse... me duele la nuca y dentro de la cabeza siento como una espiral que rápidamente gira tratando de encontrar algo, ese algo que exprese algo” (99). Se puede observar que el cuerpo de José García redirige su autonomía, se separa del propósito masculino de la finalidad, y despliega una fuerza que no se alinea con la lógica de la posesión, sino del desprendimiento. El despojo del

¹⁶ Aunque autores como Lacan, en *Seminario 2* (presente en Miller), entendido como el orden simbólico ajeno a la singularidad personal o Levinas, en *La huella del otro*, como la representación que no puede ser neutralizada mediante un concepto, se han referido al Otro, me atengo al concepto de Cixous, entendido como el cuerpo de la diferencia sexual, el cuerpo de la mujer. Por consiguiente, y extendiendo su propuesta, con “el otro” me refiero a la alteridad.

cuerpo provoca el temor del narrador-protagonista pues pone en crisis la dimensión identitaria y supone de igual modo la pérdida del control, José García ya no domina su cuerpo, las particularidades del quebranto corporal rebasan dicha relación.

Hélène Cixous, en *La llegada a la escritura*, al hablar del soplo menciona: “A veces pienso que empecé a escribir para dar lugar a la pregunta errante que me asedia el alma y me tritura y me taja el cuerpo; para darle suelo y tiempo; para desviar su filo de mi carne; un nuevo ser que no me ate, que no me expulse, que no perezca de estrechez” (18). Cixous parte de una escritura que tiene como base el cuerpo, y la pregunta exige su lugar, demanda su aparición en señales corporales; en el caso de José García, su cuerpo reacciona a la asfixia de su rol masculino. Si el falologocentrismo controla y posee, el cuerpo niega dicha subordinación. Es importante resaltar que el soplo es para Cixous el inicio de la ruptura con el orden establecido, porque el soplo rescata del *silencio*¹⁷ a la diferencia, da lugar a una pregunta que no quiere ser respondida. Quiere visibilidad.

Para ejemplificar la ruptura de la masculinidad, que corresponde al mismo tiempo con la desapropiación del cuerpo, cabe mencionar que José García también la vive:

De pronto sentí algo, no sé exactamente qué. Era una especie de desdoblamiento: como si otro hombre se irguiera dentro de mí, se calzara unas botas duras, con clavos en la suela y empezara a caminar . . . tratando de salir de algún lugar, para ir a otro determinado, aunque desconocido. (125)

El grado de saber del narrador, es deficiente en cuanto a su cuerpo y demuestra que el soplo adquiere formas inusitadas, deriva en un impulso de escribir pues el personaje más adelante anota: “alguien

¹⁷ El silencio es un término que Cixous utiliza para hacer referencia a la muerte como resultado del sistema hegemónico en *La risa de la medusa*. Sin embargo, el silencio también es lo irrepresentable y lo impensable. Por tal razón, el soplo busca dar lugar a la escritura y visibilizar lo que ha sido relegado simbólicamente en la historia (Cixous 26).

dentro de mí quería decir algo, decía algo. Pero no entendí nada... podría simplificarlo y decir sencillamente: sentía yo una gran inquietud. Si lo dijera así lo comprenderían todos. Pero no era eso” (125). Se plantea entonces una enajenación entre sí mismo pues los dos hombres corresponden a dos yo, tal como si uno saliera de la crisálida de otro. El José García impulsado por el soplo se libera del José García vigilante de la masculinidad.

Cixous explica en *La llegada a la escritura*:

El soplo «quiere» una forma. «¡Escribeme!». Un día me suplica, un día me amenaza. «¿Vas a escribirme, sí o no?». Hubiera podido decirme: «¡Píntame!». Yo intentaba. Pero la índole de su furia exigía la forma que menos detiene, que menos encierra, el cuerpo sin marco, sin piel, sin muro, la carne que no se seca, que no se envara, que no coagula la sangre loca que quiere recorrerla— para siempre. «¡Déjame pasar o lo rompo todo!». (22)

El soplo como torrente de energía que hierve en lo más profundo de José García pide un cuerpo que no restrinja, que no encuadre y no lo someta a la tiranía de la subyugación; pide a gritos habitar un cuerpo que fluya y que permita pensar un orden diferente, no jerarquizado. El cuerpo-cárcel que es el cuerpo masculino de José García se resiste a la escritura pues “escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar... Recorrido multiplicador de miles de transformaciones” (Cixous 46). Escribir es rasgar y dejarse penetrar por lo otro. En la lógica falologocéntrica que opera en la masculinidad de José García, los fenómenos corporales y las ganas de escribir se sienten como una penetración que rompe todo a su paso, que confronta los paradigmas ya dados. Por ejemplo, la escritura cuestiona su pasado y su presente como hombre, lo lleva a imaginarse como un escritor sin familia, destruye sus certezas a nivel subjetivo. La escritura es el único camino para ordenar el caos que provoca hacerlo, pero se niega a ello. Ahí reside la paradoja de José García.

La feminidad simbólicamente es pensada desde la carencia y la masculinidad, desde la pérdida. Cixous, en *La risa de la medusa*, sos-

tiene que: “El Imperio de lo Propio se erige a partir de un miedo típicamente masculino: miedo de la expropiación, de la separación” (37). José García siente vergüenza de sentir su cuerpo y posteriormente de escribir: “Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo no un no hacerlo” (27). La resistencia entre dejar de escribir y no escribir implica callar ese soplo y dicho forcejeo acentúa la lucha entre las dos facetas de José García: un hombre que no quiere salirse de sus aristas y no quiere preguntarse, no quiere ser asaltado por la incógnita que inevitablemente lo llama a escribir.

Albergar en su cuerpo la interrogante lo hace sentir mal, pues él mismo siente su transformación, piensa que no *ser* un hombre resignado a su vida es estar corrompido por algo al compararse con un fruto que se pudre: “de haber llegado, cierto que, sin impurezas originales, a una especie de impureza final” (25). No obstante, puede existir una doble lectura al respecto: por un lado, podría ser una impureza originada por el arrepentimiento de ser únicamente un varón y haber desdeñado sus anhelos; o por el otro lado, una impureza que corrompe la masculinidad, en este caso, la escritura. El hecho de que existan estas dos opciones permite la posibilidad de pensar en la paradoja que implica para José García: ¿cómo acabar con el aliento que le muestra otra perspectiva pero que a su vez lo despoja de toda certeza?

Cuando José García por fin accede a encauzar sus ganas de escribir, empieza con lo siguiente:

No he querido. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: ‘tienes que hacerlo..., tienes que hacerlo’. De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor. (25)

Al observar todas las manifestaciones presentadas anteriormente: el desdoblamiento, la voz del cuerpo, la ruptura con el orden masculino establecido, se puede afirmar que censurar el cuerpo también sería censurar la palabra; de este modo, la escritura se caracteriza mediante el campo semántico de lo fluido, el cual no puede ser limi-

tado o controlado. La escritura en Cixous, alineada a su propuesta de escritura femenina, es comparada con la tinta, la leche y la sangre como sustancias donadoras de vida a lo otro localizado en el campo de lo irrepresentable, y como un torrente que, al igual que el agua, la voz, y el grito, se desborda y quiebra los límites corporales y simbólicos. En el caso de José García pasa lo mismo:

Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo para escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra. (98)

Cixous al hablar de la obra de Clarice Lispector¹⁸ en “Vivir la naranja” expone: “necesitamos que una voz húmeda nos llame para que nuestra alma deje de morir de sed en nuestra garganta” (128). La escritura es para José García la misma sustancia viva que circula en su cuerpo, las palabras son la sangre, la voz y el grito contra la muerte. Si la vejez y su resignación con respecto a la masculinidad

¹⁸ La relación ya ha sido establecida por Cixous; sin embargo, su interpretación de Lispector como ejemplo de escritura femenina es a partir de su obra completa, no de un texto en particular. No obstante, es conveniente establecer un vínculo entre *El libro vacío* y *La hora de la estrella*, pues ambas novelas exploran el proceso de escritura. En Vicens con José García y en Lispector con Rodrigo S.M., la escritura es un proceso y lugar para dos sujetos que cuestionan existencialmente su lugar en el mundo pero que llegan al papel y a la tinta por ser la alteridad que desea un espacio. Aunque las dos novelas poseen una corta extensión, mecanismos como la multiplicidad de títulos en Lispector y la metaficción en Vicens muestran la vocación de ensanchamiento y devenir mediante la escritura. Seguir escribiendo argumentos sin finalidad, la historia de José García y de Macabea respectivamente, es una apropiación de la escritura emancipada del orden hegemónico pues no solo ambos personajes comparten la pobreza y la miseria, sino también la insatisfacción de ser ellos mismos. Cixous en *La hora de la estrella* dice: “Macabea es un mar de preguntas que no pide respuesta: pide la vida” (163).

son la muerte, la escritura es la reanimación, la escritura es el torrente que desborda: “Sentí que debía decir todo esto y lo dije, atropelladamente, a borbotones, trémulo de emoción. A medida que hablaba experimentaba la sensación de que por fin había encontrado el camino; sentía que era yo mismo, pero al mismo tiempo otro; otro que me reconciliaba conmigo mismo y me libertaba” (Vicens 82). Si José García presiente la corriente de la escritura en su cuerpo que está a punto de desbordarse, entonces decide saciarla y de pronto se oye decir a sí mismo: “¡Escribeme!”. Su escritura no comprende de límites ni de planes, es extracto de su cuerpo y por lo tanto también tiene implicaciones en la configuración textual mediante la lógica del gasto y del goce, las cuales derriban la lógica falologocéntrica.¹⁹ Dichas implicaciones serán tratadas en los apartados siguientes. Tal es la razón por la que José García compara el no escribir con secarse, como si secarse fuera la metáfora para hablar tanto de su vejez como de su rechazo a la escritura, su miedo a dejar de ser:

Como un ladrón, le robo una gota a mi seca convicción de no escribir; esa gota última que queda siempre cuando la resequedad acontece de afuera hacia dentro... Quiero decir: cuando uno no se seca por sí mismo sino por uno mismo. Secarse por sí mismo es carecer del elemento que humedece y conserva la escritura. Y secarse por uno mismo es hacer desaparecer voluntariamente ese elemento, extraerlo de uno para provocar la resequedad. En el primer caso nunca queda esa gota última; en el otro queda siempre, escondida, traicionando el propósito, lista para brotar. (Vicens 49)

Es notorio que José García admite el torrente de escritura, el cual se encuentra paralizado por sí mismo, no se ha secado el impulso de

¹⁹ Entendida como una dinámica que privilegia la connotación simbólica masculina, la cual limita a los cuerpos mediante razonamientos binarios, limitados y restringidos para identidades que simbólicamente se salen de las condiciones patriarcales. Quienes son lo Otro son apartados a lo irrepresentable.

escribir, no carece de él; José García ha contenido su escritura para no traicionar su masculinidad, escribir representa alejarse de dicha finalidad y explorar un lugar nuevo y sin rutas marcadas socialmente.

El escape de lo simbólico femenino mediante el derramamiento de la *voz-escritura*

Tal como se explicó al principio del primer apartado, el plan que José García establece para escribir es el siguiente: compra dos cuadernos, en el primero irá escribiendo para después “pasarle al número dos, ya cernido y definitivo” (Vicens 29). Además, se propone escribir al principio una novela: “Mi propósito, al principio, era escribir una novela. Crear personajes, ponerles nombre y edad, antepasados, profesión, aficiones” (44). Sin embargo, sus planes no salen como lo estipuló. Tal es la razón por la que, cuando su hijo José irrumpe en su cuarto y le pregunta si está escribiendo una novela entra en un estado de cólera y dice: “¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene de no sé dónde” (54). La escritura como resistencia se configura a través de la oposición entre sus deseos de escribir una novela, posteriormente un libro, que comunique algo, y que por supuesto no se trate de sí mismo porque José García se ha puesto esta condición: “NO ESCRIBIR EN PRIMERA PERSONA [sic] . . . No usar la voz íntima, sino el gran rumor” (Vicens 42); sin embargo, la aversión que tiene a hablar de sí mismo corresponde a la inquina que le provoca hacer caso de la voz del cuerpo. La voz del cuerpo implica hablar de sus sensaciones, de su identidad, de sus anhelos y también de su familia. ¿Cómo hablar de todo aquello que evita a toda costa?

El narrar una historia, desde la perspectiva de José García, comprende la posesión: “la única forma de apoderarnos hondamente de los seres y de las cosas y de los ambientes que usamos es volviendo a ellos por el recuerdo, o inventándolos o darles un nombre” (32). En la noción de escritura que posee García se replicaría la maquinaria del falologocentrismo, donde se posee el lenguaje para un fin, pero

José García no puede tener el lenguaje, no puede capturar a la voz, sino ser guiado por ella: “¿Cómo le harán los que escriben? ¿Cómo lograrán que sus palabras los obedezcan? Las mías van por donde quieren, por donde pueden. Cuando ya las veo escritas, cuando con una vergüenza golosa las releo, me dan pena. Siento que van desprendiéndose de mí y cayendo en mi cuaderno. Cayendo solamente, sin forma, sin premeditada colocación” (Vicens 69). Hélène Cixous, cuando se cuestiona en dónde reside la diferencia en la escritura femenina, regresa al razonamiento del psicoanálisis e invierte los códigos simbólicos que caracterizan al goce femenino.²⁰ En ese sentido, según el falologocentrismo, la mujer en tanto cuerpo carente y destinado al abismo, entendido como el terreno de lo irrepresentable, disfruta y establece una dinámica de goce diferente a la de lo Propio masculino. La relación del don femenino se vincula con el gasto, pues lo femenino da sin retribución; mientras que el don masculino se asocia a la reserva, pues todo lo que entrega requiere una subvención, es decir, una retribución material o simbólica. Carencia y gasto como economía femenina se contraponen a la masculina, por lo tanto, el goce derivado de dicha dinámica responde a una economía no hegemónica. Cixous señala: “¿Podemos hablar de otro gasto? Realmente, no hay don «gratuito». Nunca se da a cambio de nada. Pero toda la diferencia radica en el porqué y en el cómo del don, en los valores que el gesto de dar afirma, hace circular; en el tipo de beneficio que obtiene el donante del don, y el uso que hace de él” (47). Para José García, la escritura, vista como palabras y voz, que no apoyan el deseo de reconocimiento masculino, se ven como una pérdida y como un gasto innecesario. Constantemente se pregunta ¿a dónde va este texto? Sin embargo, es importante darse

²⁰ Cixous menciona que hay una economía masculina que siempre se ve amenazada por lo no-propio. El *ser* masculino se ve amagado por perder-*se*. Su gasto se convierte en un don-que-recibe. El don es rentable y la pérdida se transforma en ganancia. Lo femenino está vinculado con la “desapropiación”, da sin límites. En este punto se inserta el goce femenino que adora el cuestionamiento, pues simbólicamente establece una economía desde el vacío. Paradójicamente dicha exigüidad no interfiere con la circulación del don (35).

cuenta que las palabras que elige para hablar de la vergüenza y de la ineficacia de su escrito, competen al campo semántico de la fruición: “Pero el caso es que jamás conocerá mi cuaderno, ni el gozo y el dolor con que inexorablemente escribo” (183).

La pérdida de sentido, de palabras y de propósito se convierte en un estado temporal adecuado para el deleite. Saberse como un hombre no tradicional y carecer de un propósito masculino retribuyen a José García de un placer inusitado e incluso morboso. Caminar por el abismo de lo prohibido le asusta, pero lo satisface, por tal motivo los cuadernos son objetos clandestinos, porque invierten los valores tradicionales del varón de una sola arista. Si escribir es abrir paso a la pregunta que no quiere respuesta, la cual se deleita de lo que no se puede poseer, entonces es una práctica digna de esconderse. Por eso José García se recluye en un cuarto, para ocultar que escribe un texto que poco a poco se le ha salido de las manos, es decir, que no ha podido poseer ni controlar. Cixous dice en torno al gasto femenino:

¿Cómo da ella? . . . Ella también da para. Al darse, se da: placer, felicidad, valor añadido, imagen sublimada de sí misma. Pero no intenta «hacerlo constar en sus gastos». Puede no recuperarlo, no jactándose nunca, derramándose, yendo por todas partes hacia el otro. No rehúye al extremo; no es el ser-del-fin (de la finalidad), sino del alcance. Si existe algo de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin «extremidad», sin «partes» principales. (48)

La dinámica de la escritura preconcebida por García conlleva dos vertientes: por un lado, quiere lograr, al principio, un relato y después, de manera ambigua, un libro, para conseguir la admiración tanto de su familia como de los demás. Cixous, en *La risa de la medusa*, al puntualizar la dinámica falologocéntrica en la masculinidad menciona: “Un hombre siempre es puesto a prueba, es preciso que se «muestre», que demuestre su superioridad a los demás. La ganancia masculina casi siempre se confunde con un éxito socialmente

definido” (48). Así, la culminación del libro es la culminación de su objetivo: ser reconocido como un escritor, eso supondría su salida de ser un simple oficinista. El ser escritor demostraría, tanto a él como a los demás, una apropiación de sí mismo, por consiguiente, confirmaría su propósito de hombre y así acallaría a la pregunta errante. Afirmar la imagen masculina supondría lograr un texto domado que correspondiera con el orden establecido, que se alineara a la noción de la masculinidad como admiración de otros: “Mi esfuerzo en lo sucesivo, debe ser aplicarse únicamente a vender el anhelo de ser leído, de ver mi nombre escrito en cada página, de oír a la gente decir: ‘el libro de José García’” (Vicens 181).

Sin embargo, el derramamiento, expresión del soplo de un cuerpo sin límites, tiene implicaciones textuales. Para José García, el modelo de escritura que lleva a cabo es incomprensible porque no tiene un inicio marcado y menos un final. Es un texto que rompe la causalidad, pues la secuencia narrativa y el orden del discurso se diluyen mediante el tiempo subjetivo, es decir, recuerdos, ensoñaciones y comentarios sobre su propio texto. Si el propósito de José García era escribir una novela, las categorías aristotélicas de acción, tiempo y lugar se ven comprometidas. Es un texto que, para el narrador, derrocha el tiempo y la palabra. El cuaderno número uno del narrador-protagonista se asemeja al derramamiento del soplo y de la voz-escritura tal como lo describe Cixous:

¡Voz! Es también lanzarse, ese desparramamiento del que nada vuelve. Exclamación, grito, ahogo, aullido, tos, vómito, música... Así escribe como se lanza la voz, hacia adelante, en el vacío. Se aleja, avanza, no vuelve sobre sus pasos para examinarlos. No se mira. Carrera peligrosa. Al contrario del narcisismo masculino, preocupado por afirmar su imagen, por ser mirado, por verse, por juntar sus fragmentos, por embolsárselos. (*La risa de la medusa* 57)

De igual modo, se pueden establecer dos correspondencias con el tipo de escritura que propone Cixous, pues ella señala que ese derramamiento de la voz-escritura “no se produce sin un gasto de

sentido, de tiempo y de orientación” (*La risa de la medusa* 47). La pérdida de José García radica en el modo de perder la admiración de otros y de perder el tiempo escribiendo un texto-cuerpo deshilvanado. Y esta pérdida de sentido en el texto es también la pérdida de sentido de su masculinidad. Hay que recordar que José García se recrimina el gastar su tiempo, pues no solo se enfrenta a la hoja en blanco como metáfora de la imposibilidad de escribir, sino que también la hoja en blanco es un detonador que incita una introspección, por tal razón, concluye que debería ser una actividad vedada para sujetos como él que no saben ser hombre. En *La llegada a la escritura*, Cixous menciona que: “¿Acaso la escritura no era el lugar de lo Verdadero? ¿Acaso lo Verdadero no es claro, distinto y uno? Y yo imprecisa, varias, simultánea, impura. ¡Renuncia!” (49). La unidad masculina en José García también se ve comprometida, reconoce la inconsistencia entre lo que es y lo que lo representa. La escritura es entonces el espacio donde la diferencia puede contraponerse a la hegemonía, la escritura es el arma contra el silencio de lo irrepresentable. Por tal razón, la pregunta no quiere imponerse a través de la búsqueda de la respuesta, quiere un lugar, y ese lugar es visible mediante la escritura como aullido de emancipación del orden hegemónico.

Conforme el texto avanza, más intrincado se vuelve y la invasión del tiempo subjetivo se contrapone al tiempo objetivo, no existen indicios que den al lector señales de ubicación espacio temporal. José García vuelve a sus recuerdos, a manera de caja china, los cuales se mezclan con sus brotes de imaginación. Las fronteras espacio-temporales se diluyen y reconoce que su idea de libro ya no es la misma:

¿Creo todavía en el libro? Me lo pregunto muchas veces...
¿Cómo voy a ordenarlo? Además, hasta el momento no he
hecho más que hablar de mí mismo, que fue justamente lo
que al principio declaré que quería evitar. Ahora comprendo
que no tenía la menor idea de mis verdaderas posibilidades.
(177)

¿Qué significa perder el tiempo para José García? Desde la lógica masculina significa perder-se derrochar su energía, desperdiciar su vida, dilapidar su constitución de hombre, pues en José García la escritura posibilita lo impensable: “mi deseo sigue inmóvil... por eso, el concepto de imposible ha llegado a ser el único que entiendo y el único que no entiendo” (Vicens 92). El prolongar y extender el tiempo subjetivo podría simbolizar la renuncia al tiempo objetivo marcado por los estatutos masculinos hegemónicos. Por eso, cuando su esposa le dice que pierde el tiempo al encerrarse en su cuarto a escribir, en realidad José García invierte tal lógica: mediante la de la voz-escritura y su mecánica del derrame, el tiempo subjetivo conquista al tiempo objetivo y crea un espacio de resistencia:

Siento como un golpe en el pecho. De pronto todo se ordena en mi mente. No, ya no se me va a hacer tarde nunca. Soy dueño de mi tiempo, soy mi propio dueño. Me levantaré y sólo tendré que caminar unos pasos y sentarme ante la mesa donde me esperan doce cuadernos nuevos... Soy un hombre libre, un hombre sin reloj, sin calendario, sin medida. Puedo hacer lo que quiera. (201)

Como consecuencia, José García se piensa desde la lógica del no límite que tiene impacto en su escritura. Si el texto es carne y cuerpo, entonces se vislumbra un constante devenir en la escritura, un alargamiento del lugar donde el narrador-protagonista encuentra al derrame de la palabra, del tiempo, en contra de la muerte que enmudece al cuerpo y recorta los minutos: “Y si no puedes dejar de escribir, continúa haciéndolo en este cuaderno y luego en otro, y en otro, siempre secretamente, hasta el día de tu muerte” (Vicens 179).

Otro ejemplo donde la escritura vence al tiempo objetivo sucede cuando José García, en su último intento de no ceder a la escritura, establece un periodo de seis meses donde no escribirá; sin embargo, no puede dejarlo: “Mañana empezarán a correr los seis meses. Total, un día más o menos no tiene importancia” (130). Y de nuevo encuentra en su propia prohibición el goce de la palabra y lo escrito, el alargamiento que permite esta operación:

Durante todo ese tiempo, ni siquiera los abriré, para no caer en la tentación de escribir. Si acaso, algunas noches podré releerlos un poco, cambiar algunas palabras, si encuentro muchas repeticiones, y, sobre todo, revisar la ortografía, que siempre me ha preocupado. (131)

Al final del libro, José García se permite fantasear con transformarse en el héroe que siempre soñó, a pesar de que ya ha perdido tanto su tiempo como su juventud, pero esto es posible mediante el descubrimiento de su escritura como un grito contra el vacío, contra la muerte y el silencio de lo masculino donde divisa un nuevo orden, donde la imposición no gobierna. Su escritura grita: “Me voy. Soy libre” (199), pero también cuando percibe que su voz, trenzada con la escritura, es el arma contra la afonización. Tal cosa es el llamado a la escritura:

Estoy diciendo sencillamente, con la misma falta de sentido y de objetivo, pero con el mismo incontrolable impulso y el deleite con los que un niño se asoma al brocal de un hondo pozo, grita su nombre y escucha emocionado que aquella misteriosa oquedad lo repite. No lo grita para alguien, lo repite alguien; lo grita él mismo, lo escucha él mismo, pero su nombre ha sido lanzado a una profundidad de la que regresa con un tono solemne, telúrico, y tan distinto de aquel en que fue pronunciado, que te hace pensar no en que es un eco, sino una respuesta o un llamado sobrenatural. (Vicens 190)

Para terminar y advertir que José García descubrió las posibilidades de la escritura como espacio de resistencia a la masculinidad hegemónica predominante, pasa del no quiero escribir al sí quiero escribir. Cixous en *La risa de la medusa* escribe: “lo femenino (los poetas lo sospecharon) afirma: . . . and yes I said yes I will Yes. Y sí, dice Molly, arrastrando a *Ulyse* [sic] más allá de todos los libros hacia la nueva escritura, he dicho sí, quiero Sí” (45). José García pasa del resistirse al impulso, a lo siguiente: “tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla” (219). Aunque es el final de la novela,

establece que José García ha admitido lo otro en la escritura, lo otro es sí mismo, el hombre que quiere ser libre y encuentra en la voz de su cuerpo, en el impulso, el llamado a la escritura en un cuerpo que no impuso un orden. Es notorio que el devenir de su cuerpo es el texto, que, aunque le digan que debería comportarse como un hombre de su edad y esperar la muerte, su cuerpo responderá: no me acabo, no me seco, tengo sed, no me muero.

Conclusión

La novela de Josefina Vicens propone una masculinidad que no está supeditada por los alcances del falo y, en ese tenor, plantea un modelo masculino que podría renovar su relación con el cuerpo y el lenguaje. En tanto que el cuerpo es texto y viceversa, la novela en proceso de José García es sí mismo, el reto de pensar-se y habitar espacios que durante los siglos fueron pertenecientes a aquellos individuos que representaban la ruptura de uno de los binomios metafísicos más importantes de la humanidad: lo masculino y lo femenino. El personaje de José García y sus prácticas de escritura asientan un modelo novedoso para las masculinidades de la literatura mexicana y, por si fuera poco, demuestra que la resistencia puede habitarse por hombres y mujeres no categorizados estrictamente por sus cuerpos. Josefina Vicens creó a un personaje que habitó categorías que para la lógica patriarcal son irreconciliables y que posibilitó la existencia de otros y otras personajes no binarios en la literatura mexicana actual. Si la escritura de ciertos narradores puede desbordar cánones y moldes hoy en día, es porque de repente José García decidió escribir un día a pesar de las cadenas, los grilletes y el vacío del papel en blanco. Y porque Josefina Vicens escribió una novela urbana, novedosa y desafiante para un México que todavía era de cierto modo rural y postrevolucionario.

Aunque la presente investigación tiene como objetivo establecer un diálogo entre los ensayos de Cixous sobre la escritura, sería interesante extender este marco teórico a la segunda novela de Vicens, *Los años falsos*, pues también el protagonista, Luis Alfonso, vive

muy de cerca la masculinidad hegemónica proveniente de su padre fallecido y el entorno en el que crece. De igual modo, la escritura juega un papel muy importante, por lo que podría desencadenar en nuevos vínculos entre la escritura pensada desde el feminismo de la diferencia y las expresiones de las masculinidades dominantes. Es importante mencionar que, tomar los textos de Cixous como marco teórico es un reto metodológico, pues además de que su prosa se aleja de las convenciones académicas y filosóficas, ella misma se niega a pensar sus ensayos como teoría filosófica o literaria. Por tal razón son casi inexistentes las pautas para replicar o ampliar sus interpretaciones a diferentes textos literarios.

Las corrientes más actuales de análisis semiótico²¹ establecen puentes que renuevan las perspectivas de la literatura mexicana del siglo XX, especialmente cuando se trata de las escritoras de medio siglo, tales como Josefina Vicens, Inés Arredondo, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Puga o Guadalupe Dueñas.

Bibliografía

- Cano, Gabriela. “Josefina Vicens, una voluntad de autonomía”. Castro y Petterson, pp. 29-37.
- Cardenal Orta, Tatiana. “Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray”. *Thémata. Revista de filosofía*, no. 46, 2012, pp. 353-360.

²¹ Podrían establecerse puentes que dialoguen entre la teoría de los afectos y las sensaciones de la escritura en Cixous considerando que, en las novelas de Vicens tienen un sustrato corporal que ilumina áreas desconocidas del cuerpo en relación con la pluma y la tinta. Elspeth Probyn y su propuesta sobre la *writing shame* es una vía para analizar la escritura de José García, pues hay un constante ocultamiento de su vocación literaria, la cual al mismo tiempo tiene implicaciones con el cuerpo y las emociones, temas relevantes para la construcción de nuevas masculinidades. Por último, se podría proponer una investigación donde se analice a José García desde los estudios de la vejez y sus vínculos con la construcción de los espacios y los objetos.

- Castro, Maricruz y Aline Petterson, editoras. *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. 1ª ed., Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Toluca / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Cixous, Hélène. “La joven nacida”. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, 1ª ed., prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Anthropos / Comunidad de Madrid / Consejería de Educación / Dirección General de la Mujer / Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 11-108.
- _____. *La llegada a la escritura*. 1ª ed., traducción de Irene Agoff, Amorrortu, 2006.
- _____. “Vivir la naranja”. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, pp. 109-157.
- Connell, R.W. “Four Studies of the Dynamic of Masculinities. *Masculinities*, University of California, 2005, pp. 87-182.
- Domenella, Ana Rosa. “Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino”. *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, El Colegio de México / El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 175-180.
- Domenella, Ana Rosa y Norma Lojero, coordinadoras. *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. 1ª ed., Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- González Mateos, Adriana. “Josefina rebautizada”. Castro y Petterson, pp. 37-57.
- Gordon Listokin, Samuel. “Nota preliminar”. *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*, 1ª ed., coordinado por Ana Rosa Domenella y Norma Lojero, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 11-12.
- Hernández Piñero. “Hélène Cixous: la escritura como deseo de alteridad”. *Lectora*, no. 17, 2011, pp. 167-180.
- Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*. Traducción de Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero, Taurus, 2000.
- Lincoln Strange Reséndiz, Isabel. “La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en *El libro vacío* y *Los*

- años falsos de Josefina Vicens”. 2017. Universidad Autónoma Metropolitana, Tesis de maestría, dirigida por Ana Rosa Domenella.
- Lopérgolo, Julieta. “Cuerpo, feminidad y escritura en *La llegada a la escritura*, de Hélène Cixous. Otra relación posible entre género y psicoanálisis”. *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología / Universidad de Buenos Aires, www.academica.org/000-035/663
- Luiselli, Alessandra. “La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens”. *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 2, 1997, pp. 19-36.
- Martínez Rodríguez, Ana Josefina. “Narrador equiscente. La mujer objeto. *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens”. *Lado sur: narrativa y poética latinoamericana de finales de siglo XX y principios del siglo XXI (Ensayos 2004-2019)*, Canto Rodado, 2019, pp. 117-124.
- Medina Cervantes, Víctor Manuel. “Mirar con la palabra. Josefina Vicens: escritora de cine”. Domenella y Lojero, pp. 269-281.
- Miller, Jacques Alain. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2*. Paidós, 1993.
- Mosqueda Rivera, Raquel. “Josefina Vicens: el derecho al silencio”. *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo XX*, editado por Rafael Olea Franco, El Colegio de México, 2010, pp. 201-220.
- Olivares, Cecilia. “Falocentrismo”. *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, El Colegio de México, 1997, pp. 48-52.
- Palazón Mayoral, María Rosa. “No soy nadie: Josefina Vicens. *Los perros de Dios*”. Domenella y Lojero, pp. 255-269.
- Petterson, Aline. “Las pasiones de Josefina Vicens”. Castro y Petterson, pp. 21-28.
- Pollack, Sara. “La nada y sus contextos. La ausencia en la obra de Josefina Vicens”. *Revista de estudios hispánicos*, vol. 45, no. 3, 2011, pp. 615-634.
- Sáenz Valadez, Adriana. “Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens”. *Revista de estudios de género. La Ventana*, vol. 6, no. 49, 2019, pp. 114-142.

- Sánchez Prado, Ignacio. “La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año. 32, no. 63, 2006, pp. 149-167.
- Segarra, Marta. “Vida y verdad: Autobiografías de Hélène Cixous”. *Signa*, no. 27, 2018, pp. 75-91.
- Seydel, Ute. “El travestismo textual en *Los años falsos*”. Castro y Petterson, pp. 123-137.
- Tornero, Angélica. “Existencialismo y literatura. *El libro vacío* de Josefina Vicens”. *Hispanic Journal*, vol. 35, no. 1, 2014, pp. 125-139.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío* y *Los años falsos*. 1ª ed., prólogo de Aline Petterson, Fondo de Cultura Económica, 2006.

~ Nota crítica ~

“La sabiduría del jacinto”: Apuntes para una
botánica poética en *Zozobra* de Ramón
López Velarde

“La sabiduría del jacinto”: Notes for a botany poetics
in *Zozobra* by Ramón López Velarde

DANIEL ZAVALA MEDINA

ORCID: 0000-0003-1051-5238

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

daniel.zavala@uaslp.mx

Resumen:

El objetivo de esta nota crítica es hacer una exploración inicial de las imágenes botánicas en el poemario *Zozobra* (1919) de Ramón López Velarde. La hipótesis de trabajo es que flores, árboles y frutos son más que el ornamento de ambientes más o menos idealizados. Considero que la vegetación es plasmada, por supuesto, por su belleza natural; pero también para reflejar una serie de estados físicos y emocionales del poeta y de las mujeres amadas. Debe destacarse, igualmente, que el simbolismo vegetal fue evolucionando de manera significativa a lo largo de la trayectoria del escritor. Los planteamientos en esta nota tienen como punto de partida *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde* de Martha L. Canfield y “Las flores en el modernismo hispanoamericano” de Lily Litvak.

Palabras clave:

Ramón López Velarde, *Zozobra*, botánica poética.

Abstract:

The aim of this article is to make an initial exploration of the botanical images in the *Zozobra* (1919) collection of poems by Ramón López Velarde. The hypothesis in this essay is that flowers, trees and fruits are not only the ornament of idealized environments. I consider that the vegetation is portrayed, of course, because of its natural beauty; but it also reflects physical and emotional states of the poet and the women whom he loves. Likewise, it should be noted that plant symbolism evolved significantly throughout the writer's career. The approaches of *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde* by Martha L. Canfield and “Las flores en el modernismo hispanoamericano” by Lily Litvak, are this essay's starting point.

Keywords:

Ramón López Velarde, *Zozobra*, poetic botany.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.369>

Recibido: 20 de noviembre de 2020

Aceptado: 12 de abril de 2021

¿Sonríe usted, señorita, de nombre de flor?
Ramón López Velarde, “La dama en el campo”.

1. Presentación

Desde las primeras civilizaciones, el universo de la vegetación ha sido un elemento cultural y literario de gran trascendencia. Para la concepción judeo-cristiana, el primer espacio del hombre fue un jardín y el elemento de la tentación y la caída, el fruto de un árbol. Para la tradición poética occidental, una de las manifestaciones líricas fundamentales desde el mundo clásico grecolatino fue la bu-

cólica, con su *locus amoenus* como tópico, con sus escenarios de una naturaleza idealizada. Durante la Edad Media, el poema *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung fue la primera gran síntesis del simbolismo de esta flor en el ámbito europeo. En los Siglos de Oro de la literatura española, la rosa fue uno de los motivos más frecuentados: recordemos los sonetos clásicos de Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Sor Juana, entre los más notables. Uno de los poemarios más influyentes de la segunda mitad del siglo XIX fue *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Y, desde luego, el modernismo hispanoamericano es, entre otras muchas cosas, un invernadero poético extraordinario.

La obra de Ramón López Velarde participa de esta tradición occidental. Desde sus primeros poemas tenemos, así, la presencia emblemática de la rosa, obsequio de casta pureza para Fuensanta. Pero el mundo vegetal del zacatecano incluye otro tipo de flores (jacintos, violetas, azucenas, azahares), de árboles (fresnos, robles, cipreses) y de frutos (manzanas, naranjas, uvas, duraznos). El objetivo de esta nota crítica es hacer una exploración inicial de las imágenes botánicas en el poemario *Zozobra* (1919). Mi hipótesis de trabajo es que flores, árboles y frutos no son sólo el ornamento de sus ambientes más o menos idealizados. Considero que la vegetación es plasmada, por supuesto, por su belleza natural; pero también para reflejar una serie de estados físicos y emocionales del poeta y de las mujeres amadas. Debe destacarse, igualmente, que el simbolismo de algunas de esas flores fue evolucionando de manera significativa a lo largo de la trayectoria de López Velarde.

Los planteamientos de esta nota crítica tienen como punto de partida “Las flores en el modernismo hispanoamericano” de Lily Litvak; pero, sobre todo, el trabajo crítico de Martha L. Canfield sobre la vida y obra de López Velarde. Vale la pena advertir que no hay una bibliografía específica sobre el universo vegetal en la poesía del jerezano. Evidentemente, se han hecho varios comentarios tangenciales al respecto. No obstante, incluso en una de las obras más exhaustivas sobre sus tópicos y procedimientos estilísticos, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista* de Allen W. Phillips, no se profundizó en el asunto.

2. Anotaciones de Canfield sobre el mundo vegetal de López Velarde

Desde mi perspectiva, uno de los estudios más penetrantes sobre la obra lopezvelardeana en los años recientes es el libro *La provincia inmutable* (2015) de la escritora uruguaya Martha L. Canfield.¹

¹ Debe aclararse que 2015, año de la publicación en México de *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*, no es la fecha de la primera aparición de este libro. Como señala Fernando Fernández (Canfield 9), en 1981 la Casa Editrice D’Anna, en colaboración con la Università degli Studi de Florencia lo dieron a conocer —originalmente en castellano—, como parte de las ediciones del Istituto Ispanico de la Facoltà di Magistero. De modo lamentable, y a pesar de que José Emilio Pacheco reseñó favorablemente el volumen en su columna “Inventario” en junio de 1983, ninguno de los grandes lectores del poeta jerezano (los aún activos Octavio Paz, Allen W. Phillips y José Luis Martínez) lo tomó en consideración. Dado lo anterior, los estudios lopezvelardeanos han adolecido durante casi cuatro décadas de la falta de esta obra esencial. Para Fernando Fernández, el acercamiento de Canfield no sólo es “uno de los más sensibles e inteligentes que se han escrito sobre la poesía de López Velarde sino también uno de los más audaces. Rico en ideas e interpretaciones, lanza algunas osadas hipótesis que merecen ser divulgadas y discutidas con toda seriedad” (11). No obstante, ni siquiera la concesión del Premio Iberoamericano Ramón López Velarde a la poeta uruguaya, en su edición de 2015, parece haber cambiado de manera significativa la valoración del estudio, que sigue siendo una obra prácticamente secreta. Y esto, pese a que *La provincia inmutable* está disponible para su consulta en el sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-provincia-inmutable-estudios-sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/html/>. ¿Por qué un estudio tan significativo ha sido ignorado durante decenios? Seguramente, las respuestas a esta interrogante revelarían aspectos fundamentales acerca de los intereses, énfasis y omisiones de los lectores profesionales a lo largo de estos últimos años; y no sólo sobre la poesía de López Velarde, sino sobre la historiografía y la crítica de la literatura mexicana en general. De la misma manera, es probable que, a partir de las previsibles conmemoraciones por el centenario de la muerte del poeta en 2021, haya nuevas lecturas de su obra y una generación contemporánea de lopezvelardistas recupere el volumen de Canfield. Pienso, en principio, en dos estudiosos que lo conocen bien y ya lo citan con amplitud: Alfonso García Morales (responsable de la mejor edición reciente de la *Obra poética*) y Fernando Fernández (autor de los excelentes ensayos de *Sin sombra de disturbio* y de las páginas de presentación de *La provincia inmutable*).

Sus comentarios sobre las imágenes vegetales en la poesía del jerezano, como se apreciará, fueron primordiales como antecedente de estas páginas.

En principio, Canfield subraya que mientras las diversas mujeres que se presentan en *La sangre devota* y *Zozobra* se mueven en espacios relativamente concretos (plazas, calles, salas, patios, corredores), el paisaje de Fuensanta tiene una fuerte carga de idealización: “Es una especie de huerto espiritual donde cada rincón que ella ocupa y cada objeto que toca se vuelven metáfora del alma” (Canfield 45). Subraya que el mundo de Fuensanta “está poblado de aves de pureza y perfumado de flores de amor. El poeta la rodea de rosas más o menos reales o simbólicas que forman en conjunto una clara isotopía del amor virtuoso” (50). Se trata de rosas de amor, de ilusión, de bendición, de veneración o de castidad, y todas ellas están ubicadas entre sus *Primeras poesías* y *La sangre devota*. Asimismo, “en su ropa, en su frente, en sus ventanas, en el jardín donde ella se demora, se ven siempre azahares, lirios, nardos, violetas” (Canfield 50).

Es significativo que el mundo poético de Fuensanta no sólo está constituido por flores, sino también por distintos tipos de aves. Ahora bien, Canfield ha destacado con gran lucidez que en la obra lopezvelardeana los pájaros exhiben una transformación notable: entre las *Primeras poesías* y los versos más evolucionados de *La sangre devota* y de *Zozobra*, se pasa de la pureza y la blancura de las aves a un simbolismo con una marcada sensualidad. Canfield explica:

En el lenguaje intensamente erótico y atormentado de “En las tinieblas húmedas...” (SD), ya no hay trinos risueños ni blancos vuelos sino silencio y alas oscuras. En “La mancha de púrpura” (ZO) no se esconde la pulsión erótica; el símbolo coordinador es el *acecho del ave*; están ausentes el canto y el candor; la imagen conclusiva es “el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento”. Entre *La sangre devota* y *Zozobra* el poeta recorre un camino que va, en su vida privada, de Josefá de los Ríos a Margarita Quijano, es decir, del platonismo adolescente al amor integrador de la madurez; y, en la imaginaria poética, del ave-candor al ave-pasión y del blanco al púrpura.

Este color, en efecto, predomina sobre el blanco en *Zozobra*. (Canfield 52)

De manera paralela, es posible identificar un fenómeno semejante en torno a la flora poética del jerezano:

Es curioso que la simbología de la flor, ligada a la claridad y a la luz, sufre una evolución semejante a la del pájaro y el color. Todas las *Primeras poesías* y *La sangre devota* . . . están llenas de flores con significado nupcial —azahares, lirios— y de rosas de ilusión y de amor cuando no de pureza y de virginidad. En cambio en el citado “En las tinieblas húmedas...” se habla de “pétalos nocturnos” y en *Zozobra* la rosa significa directamente el sexo (v. “La última odalisca”) o bien aquello que de central y esencial hay en el ser y de lo cual naturalmente no puede estar excluido el sexo (v. “El candil”). (Canfield 52)

Desde mi perspectiva, este primer análisis de la imagen de las flores en la poesía lopezvelardeana es fundamental para comprender la trascendencia del mundo vegetal en esa obra. Por ello, quiero aprovecharlo como punto inicial para el comentario de algunas composiciones de *Zozobra*.

3. Entre “plantas venenosas” y “tupidos follajes”

Como bien sabemos en “Hoy como nunca...”, el poema inaugural de *Zozobra*, se escenifica la muerte de Josefa de los Ríos, Fuensanta, a los 37 años. No obstante, hay que aclarar que, en realidad, ya desde *La sangre devota* López Velarde mostraba distintas etapas del proceso de la enfermedad, despedida y muerte de la mujer amada.² Por lo anterior, no es de extrañar que, entre los símiles que se usan en “Hoy como nunca...”, tengamos que el poeta se compare con el

² Octavio Paz definió el amor del jerezano por Fuensanta como “una interminable despedida” (238).

árbol más habitual en el ámbito de los cementerios: “mi conciencia, mojada por el hisopo, es un / ciprés que en una huerta conventual se contrista” (López Velarde, *Obra poética* 238).³ Con estas imágenes, se compone el cuadro de la muerte de la bienamada: del hisopo y la huerta conventual (referidos, con toda seguridad, a los atributos religiosos que investían a Fuensanta) al ciprés contrito como síntesis del luto del yo poético.⁴

También es coherente la imagen donde la desolación por la muerte de la amada es comparada con la ausencia eterna del sol, cuyo calor y cuya luz vivifican los campos (campos que son, de alguna manera, el propio poeta):

no guardan mis pupilas ni un matiz remoto
de la lumbre solar que tostó mis espigas;
mi vida sólo es una prolongación de exequias
bajo las cataratas enemigas. (238)

El segundo de los poemas de *Zozobra*, “Transmútase mi alma...”, en tanto que concluye —a nivel temático y simbólico— la despedida a Fuensanta y ya alude a La Dama de la Capital, es un texto que cumpliría la dolorosa, vacilante y compleja función de transición (de “transmutación”) de una etapa sentimental a la siguiente. Y en este, de igual modo, tenemos algunas imágenes botánicas de interés. En principio, es pertinente advertir, con Martha L. Canfield, la meta-

³ En adelante, cuando cite por esta edición, solo consignaré dentro del texto y entre paréntesis la página. Cabe aclarar que, en esta edición de la *Obra poética* de López Velarde, el poemario *Zozobra* abarca las páginas 233-327.

⁴ De acuerdo con Pierre Grimal, la mitología griega consigna a dos personajes llamados Cipariso. El que nos importa, por haber sido el origen de los cipreses, era hijo de Télefo: “vivía en Ceos y era amado por Apolo —según ciertas tradiciones, por el dios Céfito, o, también, por Silvano, el dios romano— a causa de su extrema belleza. Era su compañero favorito un ciervo sagrado, domesticado. Pero un día de verano, mientras el animal dormía tendido a la sombra, Cipariso lo mató por equivocación, disparándole una jabalina. Desesperado, el joven quiso morir y pidió al cielo la gracia de que dejase que sus lágrimas fluyesen eternamente. Los dioses lo transformaron en ciprés, el árbol de la tristeza” (Grimal 106).

morfosis vegetal que se produce de *La sangre devota* (1916) a *Zozobra* (1919): “toda la visión del mundo cambia. Donde antes había flores ahora hay frutos: de *Zozobra* han desaparecido los lirios, los azahares y las rosas y en su lugar aroman los duraznos, las manzanas, el anís y los calabazates” (Canfield 88-89). Creo que este paso de las flores a los frutos también ha afectado al alma del poeta, como un proceso de maduración (o de resignación), una vez que Fuensanta ha fallecido: “Transmútase mi alma en tu presencia / como un florecimiento / que se vuelve cosecha” (239). Y la manifestación de la muerte parece anunciarse en los versos que siguen: “Los amados espectros de mi rito / para siempre me dejan” (239). La lectura de estos se presta —al menos— a una doble interpretación: o se señala que la mujer adorada ha muerto; o que, con su muerte, de manera inevitable, tiene que concluir el culto que se le ha profesado.

Enseguida, tenemos otras imágenes vegetales llamativas: “y camino en tu presencia / como en campo de trigo en que latiese / una misantropía de violetas” (239). Como ya se indicó, en la trayectoria simbólico-poética de Ramón López Velarde, tenemos la transición del color blanco al violeta y, sobre todo, al púrpura. Desde esa perspectiva, podemos valorar el encuentro con esa “misanthropía de violetas”. Si hemos de leer *Zozobra* como un poemario de evolución entre Fuensanta y Margarita Quijano, entenderíamos las líneas anteriores como los preámbulos del giro de una relación a otra. Sobre todo, por la imagen intensamente emotiva de la “misanthropía”, ligada a la flor de la violeta: a partir de nuestros planteamientos, ni ese sentimiento ni esta flor estarían refiriéndose ya, por supuesto, a Josefa de los Ríos.

Con algunos de los apuntes anteriores, también podemos comprender mejor las connotaciones de la siguiente estrofa:

Mis lirios van muriendo, y me dan pena;
 pero tu mano pródiga acumula
 sobre mí sus bondades veraniegas,
 y te respiro como a un ambiente
 frutal; como en la fiesta
 del Corpus respiraba hasta embriagarme
 la fruta del mercado de mi tierra. (239)

Lily Litvak nos recuerda la importancia del lirio blanco como uno de los símiles de la castidad femenina: “La mujer lilial, virginal, etérea, más espíritu que materia, fue uno de los arquetipos femeninos recurrentes en el modernismo” (141). Y en la estrofa citada tenemos a Fuensanta como esos lirios que están feneciendo (o a los lirios como un símbolo que se vincularía, definitivamente, con Fuensanta). Pero, en el mismo sentido, como la mujer que con su fallecimiento adquiere una calidad etérea: dejaría de ser flor (o perfume floral) para transformarse en aromas frutales. Aunque es notorio que no se trata de cualquier tipo de fruta: es la que, de acuerdo con la memoria idealizada, se respiraba durante las celebraciones del *Corpus Christi*.

A pesar de lo anterior, “Transmútase mi alma...” finaliza, justamente, con la mutación del alma del poeta, quien pasa de esas evocaciones de pureza y de religiosidad a otras con abiertas connotaciones eróticas, y que son un anticipo del recorrido que va, en su vida sentimental, de Fuensanta a La Dama de la Capital:

Yo desdoblé mi facultad de amor
 en liviana aspereza
 y suave suspirar de monaguillo;
 pero tú me revelas
 el apetito indivisible, y cruzas
 con tu antorcha inefable
 incendiando mi pingüe sementera. (240)

Si con “Hoy como nunca...” y “Transmútase mi alma...” el poeta estuviera dando un adiós definitivo a Fuensanta, a partir de “Que sea para bien...”, sexto de los poemas de *Zozobra*, tenemos que López Velarde está ya en plena relación amorosa con Margarita Quijano,⁵ relación marcada por una carnalidad que se observa clara-

5 García Morales (López Velarde, *Obra poética* 495-498) hace un muy detenido comentario de “Hoy como nunca”, “Transmútase mi alma” y “Que sea para bien...” como poemas que muestran una parte significativa de la evolución

mente en ese poema. No obstante, en la siguiente composición, “El minuto cobarde” (la número siete del libro), atestigüamos los sentimientos de angustia de la voz poética por las nuevas experiencias vividas. Pero si con “El minuto cobarde”, por una parte —explica Canfield—, “el mito de Fuensanta parecía eclipsado” (61), por la otra, “se mantenía la idealización de la provincia” (61). En la tercera estrofa se convocan algunos elementos en los cuales la voz poética ubica la inocencia perdida. Entre estos se encuentra una flor no identificada, pero seguramente emblema, en su muy significativa *inmovilidad*, de un tiempo que no transcurre (como en el *in illo tempore* del Paraíso Terrenal) y, por consiguiente, de una temporalidad ajena o anterior al pecado:

Cobardemente clamo, desde el centro
de mis intensidades corrosivas,
a mi parroquia, al ave moderada,
a la flor quieta y a las aguas vivas. (250)

En contraste con la nostalgia por esa “flor quieta”, se tiene que ahora el alma del poeta se encuentra invadida por otro tipo de vegetación:

Acudo a la justicia original
de todas estas cosas;
mas en mi pecho siguen germinando
las plantas venenosas,
y mi violento espíritu se halla
nostálgico de sus jaculatorias
y del pío metal de su medalla. (252)

Si en “El minuto cobarde” la voz poética percibe en su pecho el crecimiento de “plantas venenosas”, de manera complementaria en “La mancha de púrpura” tenemos que los ambientes bucólicos de Fuensanta se han transformado por completo. Ya no hay flores

sentimental del poeta de Josefa de los Ríos hacia la figura de Margarita Quijano.

blancas y de castidad, ya no hay más *locus amoenus*, sino bosques para la cacería y espesuras vegetales agrestes:

En el bosque de amor, soy cazador furtivo;
te acecho entre dormidos y tupidos follajes;
como se acecha una ave fúlgida; y de estos viajes
por la espesura, traigo a mi aislamiento
el más fúlgido de los plumajes:
el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento. (253-254)

En el texto “A las vírgenes”, también usa Ramón López Velarde significativas imágenes vegetales; en primer lugar, cuando las compara con flores nacientes en medio de un ambiente poco grato: “¡Oh botones baldíos en el huerto / de una resignación llena de abrojos” (288). La castidad es aquí, entonces, no una virtud católica deseable, sino un estado para la mujer que debería lamentarse. Después, frente a la muerte inevitable, la voz poética expresa su anhelo de salvarlas, aunque parece quererlas rescatar más de su virginidad estéril que de la muerte misma:

y os quisieran ceñir mis manos fieles,
por detener vuestra caída oscura
con un lúbrico lazo de claveles
lazado a cada virginal cintura! (289)

Finalmente, la última estrofa reitera el deseo de consumir el acto sexual por vez primera con las doncellas del poema. Para ello, recurre a la sugerente imagen de la luz atravesando las ramas y las flores de una bugambilia, para posarse en el lecho de las doncellas, manchándolo quizás de una tonalidad morada:

¡Vírgenes fraternales: me consumo
en el álgido afán de ser el humo
que se alza en vuestro aceite
a hora y a deshora,
y de encarnar vuestro primer deleite
cuando se filtra la modesta aurora,

por la jactancia de la bugambilia,
 en las sábanas de vuestra vigilia! (289)

Cuando Martha L. Canfield comenta el poema “Boca flexible, ávida...”, se detiene en la frase “misas cenitales”. Su hipótesis es que el adjetivo bien podría transfigurarse en “genitales”. Y esto, porque el fragmento está rodeado de vocablos con el grafema “g” (“Evangelio”, “ignora”, “figura”) y el fonema /x/ (“fijos”, “prolijos” y “ojos” en dos ocasiones) (Canfield 86). A partir de lo anterior, en el caso de “A las vírgenes”, es llamativo el verso “a hora y a deshora”. Dado que se ubica en un contexto de palabras con consonantes nasales “n” y “m”, la frase pudiera transformarse en “a honra y a deshonra”, términos con los que se jugaría también, probablemente y de manera figurada, con el paso de la castidad a la pérdida de la doncelez.

Como se ha señalado, un signo notable de la evolución sentimental y estética de López Velarde fue el cambio del color blanco de Fuensanta al púrpura de Margarita Quijano. A partir de ese cambio cromático, vale la pena hacer un pequeño paréntesis. El poema “El minuto cobarde” está dedicado al artista plástico Saturnino Herrán, amigo íntimo del jerezano. Una de las pinturas que debemos recordar ahora es “Bugambilias”. Esa obra está caracterizada por la sensualidad. Ignoro si esta pintura o el color morado de esas flores tuvo una influencia directa en la poesía lopezvelardeana.⁶ Sin embargo, en *Zozobra* son constantes las alusiones al tono morado, violeta y púrpura para indicar evocaciones sensuales. Por ejemplo, en “Mi corazón se amerita”:

⁶ Quizás la hipótesis no sea del todo equivocada. Recordemos que en el poema “A las vírgenes” se incluyen unas líneas célebres: “a que beban la brisa / los sexos, cual sañudos escorpiones” (288), versos para retratar a esas doncellas que se solazan en los balcones durante las tardes. Octavio Paz recuerda a otro artista plástico al comentar esta estampa: “De nuevo López Velarde nos sorprende con una imagen que es un dibujo cruel y exacto. Es imposible no recordar, al leer estas líneas, a los grabados de Julio Ruelas, ese pequeño gran artista que todavía aguarda ser reconocido por nuestra crítica de arte” (240).

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
 Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancaría
 para llevarlo en triunfo a conocer el día,
 la estola de violetas en los hombros del alba,
 el cíngulo morado de los atardeceres,
 los astros, y el perímetro jovial de las mujeres. (266)

Púrpura... Desde luego, es un color con connotaciones religiosas. El púrpura nace, lo sabemos, de la mezcla de dos colores que seguramente eran muy valorados por el zacatecano: el rojo y el azul. El rojo, como el de su sangre devota; y el azul, como la coloración emblemática del modernismo literario, de su herencia poética.

Para los términos de esta exposición, he comentado que, si en *La sangre devota* la figura femenina central es Fuensanta, en *Zozobra* ese lugar le corresponde a Margarita Quijano. Y el arco poético que se abre para La Dama de la Capital con “Que sea para bien...”, se cierra con “La lágrima...” La primera estrofa de esta composición incluye una imagen floral: “Encima / de la azucena esquinada / que orna la cadavérica almohada” (300). Pedro de Alba atribuye este poema a la ruptura definitiva de López Velarde con Margarita Quijano.⁷ Lily Litvak, por su parte, explica: “La azucena, o lirio de la Anunciación, (*lilium candidum*) era la flor más pura, con atributos

⁷ Véase la nota de García Morales (López Velarde, *Obra poética* 527). Por un lado, el amigo de López Velarde señaló: “El dolor cósmico y el naufragio en el vacío atestiguan la liquidación de su grande amor de madurez y plenitud. Después de que se malograron los planes que él había imaginado compuso ese poema de varonil desolación y no quiso hablar más con persona alguna sobre la mujer que había sido oriente ilusionado de una época radiosa de su vida” (De Alba 17, citado en López Velarde, *Obra poética* 527). Por el otro, también explicó: “Aquel gran amor que parecía eterno se volvió un amor frustrado; quizá por mínimas discrepancias o pequeños malentendidos; de todas suertes aquellos episodios hicieron en Ramón un efecto corrosivo y disolvente. Una vez que se resignó a la renuncia no volvió a intentar acercamiento alguno aun a sus familiares y amigos más cercanos les vedaba con un gesto categórico que le hablaran de ese idilio” (De Alba 17, citado en López Velarde, *Obra poética* 527).

de majestad por la altura y castidad de sus pétalos blancos” (142).⁸ Considero que en la estrofa citada se conjugan dos tipos de imágenes: la azucena bordada (castidad) y la almohada exánime (sexualidad). Y lo que está “encima” de la flor en la almohada es la lágrima, que se ha elidido en las líneas iniciales. Lágrima que se derrama por la relación rota, la inocencia perdida o la sexualidad frustrada (o, probablemente, por las tres cuestiones al mismo tiempo). Lo que no deja de ser llamativo es que, aunque tenga Margarita Quijano el nombre de una flor, no hay un solo poema en *Zozobra* alusiva a esta. Lo más que encontramos es la mención indirecta que se le hace en “La dama en el campo” (*El don de febrero*) (López Velarde, *Obras* 428-429), que cité como epígrafe de este trabajo.

Para cerrar este apartado, quisiera recordar dos poemas lopez-velardeanos donde se alude a la flor arquetípica de la cultura occidental: la rosa. El primero de estos es “El mendigo”. En la segunda estrofa se lee:

El cuervo legendario que nutre al cenobita
vuela por mi Tebaida sin dejarme su pan,
otro cuervo transporta una flor inaudita,
otro lleva en el pico a la mujer de Adán,
y sin verme siquiera, los tres cuervos se van. (290)

En estos versos, las referencias son en verdad crípticas. En principio, Octavio Paz lo lee en clave biográfica: sería la consecuencia de la ruptura del poeta con Margarita Quijano, lo cual lo habría devuelto a su condición de “mendigo cósmico” (Paz 248-249). Sobre la estrofa transcrita, García Morales explica que nuestro poeta:

⁸ Asimismo, Litvak acota: “Continuando la tradición que deriva de Hera, la diosa mitológica y reina del Olimpo, se cuenta que, estando dormida, Zeus colocó en su seno a Heracles, su hijo ilegítimo, para que se alimentara. Unas gotas de leche cayeron en el cielo y formaron la Vía Láctea, otras rodaron por la tierra y de allí brotaron los lirios” (142).

vuelve a encauzar el poema a través de la imaginería cristiana y acude al recuerdo de los anacoretas que, en los primeros siglos de nuestra era, llevaron en el desierto de la Tebaida vida de retiro y penitencia, no exenta de tentaciones, y en especial a dos figuras del siglo III, San Antonio Abad y San Pedro Ermitaño, que a partir de la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine aparecen siempre en la iconografía alimentados por cuervos. (López Velarde, *Obra poética* 522)

Lo notable es la subversión practicada por López Velarde en “El mendigo”. Si la tradición cristiana hace de los cuervos enviados de Dios para sostener a los ermitaños en sus ayunos y en su renuncia del mundo, la voz poética espera de esas aves lo contrario: que sean los agentes que le entreguen “a la mujer de Adán”. Es decir, los cuervos, que originalmente cumplen la misión divina de auxiliar a los anacoretas, son convocados aquí por el “mendigo cósmico” para satisfacer las apetencias de su inopia sensual. Esto se confirma en la tercera estrofa:

Prosigue descubriendo mi pupila famélica
 más panes y más lindas mujeres y más rosas
 en el bando de cuervos que en la jornada célica
 sus picos atavía con las cargas preciosas,
 y encima de mi sacro apetito no baja
 sino un pétalo, un rizo prófugo, una migaja. (290)

Como se percibe, hay un lazo simbólico indisoluble entre los panes, las mujeres y las rosas. Estas no serían aquí flores de castidad. Por eso, el personaje poético lamenta no ser acreedor más que del pétalo, el rizo y la migaja. Perturbadoras imágenes de fragmentación de aquello que se anhela como totalidad. Algo semejante se vio ya en “La mancha de púrpura”: al final, la voz poética no se queda con el ave que está acechando, sino solo con algo que le ha arrebatado: el “plumaje de púrpura de tu deslumbramiento” (254).

La siguiente alusión a la rosa que me interesa recuperar se presenta en “La última odalisca”. Este es un poema de lamentación, una elegía por la pérdida de la juventud y, casi como consecuencia,

de mucho de las capacidades sexuales. Y esto, reflejado en una bellísima comparación con la rosa:

Si las victorias opulentas
se han de volver impedimentas,
si la eficaz y viva rosa
queda superflua y estorbosa,
¡oh, Tierra ingrata, poseída
a toda hora de la vida:
en esa fecha de ese mal,
hazme humilde como un pelele
a cuya mecánica duele
ser solamente un hospital! (308)

Páginas arriba, ya se subrayaron algunos de los cambios emblemáticos de la rosa que pueden observarse a lo largo de la trayectoria del poeta. Canfield destaca, justamente, la significativa erotización de la flor en este poema. Y, acaso, uno de los aspectos más notables de estos versos sea el adjetivo que se eligió para rimar con “rosa”: el devastado, el atormentado “estorbosa”.

4. De la “sabiduría del jacinto” a la “amapola pasional”

De acuerdo con Octavio Paz, uno de los poemas más trascendentes de López Velarde es “Todo”. Para el autor de *El laberinto de la soledad*, en este se incluyen:

dos de los versos más hermosos y enigmáticos que se hayan escrito en español durante este siglo [el XX]. A pesar de su hermetismo, su sentido espiritual me parece tan evidente que juzgo inútil y temeraria toda explicación. Esas líneas expresan la experiencia de la unidad en la diversidad y oponen al frenesí de la pasión la serenidad de la compasión. No es la indiferencia sino la mirada amorosa de aquel que contempla las diferencias de las criaturas y su final identidad. López Ve-

larde dice que se conmueve: con la ignorancia de la nieve / y la sabiduría del jacinto. (270)

Dos versos hermosos, sin duda. Sin embargo, Alfonso García Morales hace una serie de precisiones que me parecen del todo pertinentes para la comprensión cabal de esas líneas. Apunta García Morales que “de lo que, en principio y una vez más, está hablando López Velarde es de su pasión por la mujer, tanto por la mujer espiritual como por la carnal” (en López Velarde, *Obra poética* 533). Asimismo, el crítico español toma distancia de la lectura paciana e interpreta las líneas finales de “Todo” con una mirada más suspicaz: “no sin ironía, dice que su ‘instinto papal’ (masculino como santo, y además ecuménico, universal) se conmueve *con la ignorancia de la nieve y la sabiduría del jacinto*, tanto con la mujer pura, ignorante o virginal, como con la carnal, experimentada o ya florecida” (en López Velarde, *Obra poética* 534).

Creo que un sentido semejante encontramos en los siguientes versos de “Dejad que la alabe...”:

Diagonal de su busto,
cadena alternativa
de mirtos y de nardos,
mientras viva.

Si en el nardo canónico
o en el mirto me ofusco,
Ella adivinará
la flor que busco . . . (268)

Aquí, deben considerarse las connotaciones simbólicas del nardo. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier:

En sus comentarios del Cantar, los padres de la Iglesia presentan el nardo como símbolo de humildad; lo cual rompe un poco con el carácter real y suntuoso de este perfume. Pero la interpretación simbólica resuelve este problema: el nardo es una pequeña gramínea que crece sobre todo en regiones

montañas; prensando las raíces de esta planta se obtiene el más maravilloso perfume. Así pasa con la humildad, que da los frutos de la santidad más sublime. (743)

En contraparte, Pierre Grimal señala que el mirto —junto con la rosa— era una flor consagrada a Afrodita (12). Esto la convierte, así, en una flor de sensualidad.

Ahora, quisiera demorarme en “Humildemente”, la composición con la que concluye *Zozobra*. Si el poemario comienza con la despedida final a Fuensanta de “Hoy como nunca...”, cierra con el regreso definitivo, pero imaginario, al paraíso perdido de Jerez de “Humildemente”. Retorno de contrición del Hijo Pródigo. Al principio del poema se lee:

Cuando me sobrevenga
el cansancio del fin,
me iré, como la grulla
del refrán, a mi pueblo,
a arrodillarme entre
las rosas de la plaza,
los aros de los niños
y los flecos de seda de los tápalos. (324)

Desde luego, aquí las “rosas de la plaza” contrastan definitivamente con la “eficaz y viva rosa” de “La última odalisca” y la citada en “El mendigo”. Lo fundamental en el poema es la escenificación de la tarde de un jueves de *Corpus Christi* y el acto de contrición de la voz lírica. Con la aparición del Santísimo, el tiempo profano se detiene para dar lugar a la intemporalidad de lo sagrado. Símbolos de este tiempo suspendido son el reloj de la torre —mencionado con toda intención en primer lugar— y el “cartero aldeano”, quien “se ha hincado en su valija” (325), con lo que esto significa de interrupción de la comunicación con el mundo. Pero también lo son el fresno y la naranja, elementos vegetales mencionados en estrofas sucesivas:

La frente de don Blas
petrificóse junto

a la hinchada baldosa
que agrietan las raíces de los fresnos.

“Las naranjas cesaron
de crecer, y yo apenas
si palpito a tus ojos
para poder vivir este minuto. (326)

Inmediatamente, la voz poética ruega la indulgencia divina:

“Señor, mi temerario
corazón que buscaba
arrogantes quimeras,
se anonada y te grita
que yo soy tu juguete agradecido. (326)

Una vez que se asume como un juguete en manos de Dios, la voz poética insiste en una serie de símbolos que remiten al corazón (el pecho, la sangre, el corazón mismo). Enseguida, se enlaza al corazón con el imán y, así, lo transforma en una especie de brújula espiritual. Y el poeta emplea imágenes botánicas para presentarlo:

“Porque me acompasaste
en el pecho un imán
de figura de trébol
y apasionada tinta de amapola. (326)

Por supuesto, se alude al trébol por su parecido estereotipado con el corazón y a la tinta de amapola por el intenso color rojo de esta flor. Asimismo, en la penúltima estrofa se insiste de nuevo en la imagen del árbol, cuyas raíces logran romper la solidez del piso:

Señor, este juguete
de corazón de imán
te ama y te confiesa
con el íntimo ardor
de la raíz que empuja
y agrieta las baldosas seculares. (327)

El uso de la raíz del árbol en este contexto es fundamental. Por un lado, para reforzar la idea del arraigo del personaje poético a la tierra de su nacimiento; por el otro, por la imagen de la lenta perseverancia, del “íntimo ardor”, que con base en la constancia logra, tarde o temprano, remover esas “baldosas seculares” (y seculares, seguramente, no solo en el sentido de antiguas, sino también por la laicidad, por lo opuesto al ámbito de la religión).

Para mí, la última estrofa de “Humildemente” es de una extraordinaria belleza. Además, me resultó significativa de manera especial porque el símil con el que concluye el poemario *Zozobra* es el de la voz poética transfigurada en una flor, en una amapola y en el deseo de sacrificar su existencia si esa fuera la voluntad de Dios. A la letra se dice:

Todo está de rodillas
y en el polvo las frentes;
mi vida es la amapola
pasional, y su tallo
doblégase efusivo
para morir debajo de tus ruedas. (327)

Pecado, contrición y muerte... Es claro que aquí la desaparición física tendría, de seguro, como recompensa la tierra de promisión de la religión cristiana.

5. Un “cesto policromo de manzanas” y unos “fresnos mancos”

Uno de los mejores poemas de *La sangre devota* es “Mi prima Águeda”. Y para los términos de esta exposición, me interesa destacar las evocaciones frutales de los últimos versos del texto:

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso. (179)

Una vez más, Martha L. Canfield ha hecho un comentario extraordinario de este poema de los “calosfríos” de la tentación infantil. En lo que toca a los versos que he citado, apunta:

Águeda es una lujuria de colores que el “luto pavoroso” no logra esconder del todo. Águeda se presenta austera y negra y su misma austeridad vuelve más arrebatadoramente tentadora la fruta en sazón que asoma de sus vestidos: “ojos verdes”, “mejillas rubicundas”. Porque finalmente Águeda es como un armario de ébano añoso que esconde un cesto policromo de manzanas y uvas. Águeda es Eva ofreciendo la manzana de sí misma. (Canfield 36)

Manzanas y uvas: por un lado, el estereotípico fruto prohibido del Paraíso Terrenal; por el otro, la vid que regala el néctar de la embriaguez. En “Dejad que la alabe”, también aparece el manzano como símbolo de la tentación. No obstante, como en el caso de la prima Águeda, la mujer a la que se canta en “Dejad que la alabe” es dueña, de manera semejante, de un “contradictorio prestigio”, como se ve en los siguientes versos:

Alerta al violín
del querubín
y susceptible al
manzano terrenal,
será, a la vez, risueña
y gemebunda,
como el agua profunda. (268)

Y como Águeda, Antonia Mercé, bailarina española de origen argentino y a quien está dedicado “La estrofa que danza”, también merece de López Velarde una comparación de sus ojos con el fruto de la embriaguez: “Ya tus ojos entraron al combate / como dos uvas de un goloso uvate . . .” (279). Sin embargo, en *Zozobra* no todos los símiles de las mujeres con frutos de la tierra apuntan a la sensualidad. Como recordamos, quizás una de las más hermosas e

inolvidables comparaciones se encuentra en “El retorno maléfico”: “muchachas / frescas y humildes, como humildes coles . . .” (285).

En este mismo poema, en “El retorno maléfico”, tenemos una impresionante imagen botánica:

Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda. (283)

Poema del regreso. Pero, lo intuimos, poema del regreso imposible. Y la imagen de los fresnos mutilados como testigos silenciosos y como un recordatorio permanente de las heridas de la guerra. Ya vimos, en el apartado anterior, la trascendencia del fresno como figura del arraigo al terruño y de la perseverancia espiritual en “Humildemente. . .”. De hecho, la importancia de los fresnos como elementos de la tierra natal también se enfatiza en la prosa poética “Fresnos y álamos” de *El minuterero*:

La flota azul de fantasmas que navegan entre la vigilia y el sueño, esta mañana, en el despertar de mi cerebro, tuvo por fondo los álamos y los fresnos de mi tierra. ¡Álamos en que tiembla una plata asustadiza y fresnos en que reside un ancho vigor! ¿Tan lejos están de mí la plaza de armas, el jardín Brillanti y la alameda, que me parecen oasis de un planeta en que viví ochocientos años ha? (407)

Ya se hizo, igualmente, un breve comentario sobre “El minuto cobarde”. En esta composición, la voz poética enumera una serie de elementos que simbolizan un tiempo anterior o ajeno al pecado:

Anticuarios relojes del Curato
cuyas pesas de cobre
se retardaban, con intención pura,
por aplazarme indefinidamente
la primera amargura. (250-251)

Otro de esos emblemas temporales lo tenemos en la mención de la luna (recordada con añoranza, porque aquí su temporalidad cíclica parece irrecuperable), en contraste con los árboles (con lo que tienen de modelo de arraigo profundo e incommovible):

Obesidad de aquellas lunas que iban
rodando, dormilonas y coquetas,
por un absorto azul
sobre los arboles de las banquetas. (251)

En *Zozobra* tenemos un único ejemplo de prosopopeya vegetal. Lo encontramos en “El viejo pozo”. Este es otro poema de la nostalgia por el pasado (y, quizás, por el paraíso) perdido. En una de las estrofas, tenemos el recuerdo de los amores juveniles (acaso los de Fuensanta), simbolizado por el reflejo de la amada como una estrella en las aguas del pozo. En los versos a los que me refero, un árbol de durazno —cuyas ramas han asomado al pozo durante generaciones— lanza una pregunta:

Y aquellas peregrinas
veladas de mayo y de junio
mostráronme del pozo el secreto de amor;
preguntaba el durazno: “¿Quién es Ella?”,
y el pozo, que todo lo copiaba, respondía
no copiando más que una sola estrella. (243)

6. Y una “flor punitiva” (a manera de conclusión)

Como hemos visto, estudiar el mundo vegetal de Ramón López Velarde resulta productivo para profundizar en algunos aspectos hasta ahora poco considerados de su poesía. En principio, tenemos que la presencia de las flores mostró una transformación muy significativa de las *Primeras poesías* y *La sangre devota* a *Zozobra*. Si en los primeros poemarios abundaban las flores nupciales y de castidad (como obsequios de amor para Fuensanta), a partir de *Zozobra* quedan atrás los lirios y las blancas rosas, para ceder su lugar a las violetas, las bu-

gambilias y las rosas sexualizadas. Y aunque *Zozobra* está dedicado de manera central a Margarita Quijano, es de subrayarse que no hay ese tipo de flores en este libro.

En cuanto a los frutos, su función en la poesía lopezvelardeana es, en general, diversa. Por un lado, en composiciones como “Mi prima Águeda” o “Dejad que la alabe...”, la fruta remite de manera directa a campos semánticos del placer (las uvas) o del pecado (la manzana). Por el otro, en el contexto de los versos de “Transmútese mi alma...” o de “Humildemente...”, dedicados a la muerte de Fuensanta o al elogio de la tierra natal, los frutos sirven para matizar elementos espirituales que la voz poética pretende destacar de ellos. Por último, los árboles —y, en especial, los fresnos— son evocados no solo como una parte entrañable del paisaje zacatecano, sino como un verdadero símbolo de fortaleza espiritual y arraigo al terruño (“Humildemente”...) o como testigos y/o testimonio fehaciente de los estragos de la historia (“El retorno maléfico”).

A principios de la década de 1990, y a raíz de un diálogo imaginario que Guillermo Sheridan puso en boca de los poetas Rafael López y Enrique Fernández Ledesma, y el periodista Jesús B. González, donde se insinúa que complicaciones de un padecimiento de transmisión sexual habrían sido la causa de la muerte del jerezano (Sheridan 107-185 y 303-313), Ruy Pérez Tamayo propuso una lectura, desde la perspectiva médica, de “La flor punitiva”, prosa poética de López Velarde sobre el proceso terapéutico de una innominada enfermedad venérea (Pérez Tamayo 20-21). No importa en este momento si se trataba de una descripción de la sífilis o de la gonorrea, ni si alguna complicación del padecimiento derivó en su muerte prematura. Lo que me interesa subrayar es el empleo de la metáfora vegetal por parte del poeta en uno de los textos más impresionantes de su última etapa.

En este trabajo, he querido exponer de manera amplia las características del mundo vegetal en el poemario *Zozobra*, cuyo centenario estuvimos conmemorando durante 2019. Sin embargo, y a mi juicio, me parece que aún quedan pendientes varios elementos de interés para analizarse en sus obras, sobre lo que aquí he llamado —de manera general— la botánica poética de Ramón López Velarde.

Bibliografía

- Canfield, Martha L. *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*. Presentación de Fernando Fernández, La Otra / CONACULTA, 2015.
- Chevalier, Jean, director. *Diccionario de símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, 1986.
- Fernández, Fernando. *Ni sombra de disturbio. Ensayos sobre Ramón López Velarde*. Auieo Ediciones / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Prefacio por Charles Picard, prólogo por Pedro Pericay, traducido por Francisco Payarols, Paidós, 2008.
- Litvak, Lily. “Las flores en el modernismo hispanoamericano”. *Creneida*, no. 1, 2013, pp. 134-159.
- López Velarde, Ramón. *Obra poética (verso y prosa)*. Edición, estudio introductorio y notas por Alfonso García Morales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- . *Obras*. Editado por José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Paz, Octavio. “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”. *Obras completas, III. Generaciones y semblanzas (Dominio mexicano). Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001, pp. 209-270.
- Pérez Tamayo, Ruy. “Una lectura médica de ‘La flor punitiva’”. *Vuelta*, no. 175, 1991, pp. 20-21.
- Phillips, Allen W. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Gobierno del Estado de Zacatecas / Universidad Autónoma de Zacatecas / Universidad Autónoma Metropolitana / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. Tusquets, 2013.

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 23, 2021.

Dossier:

La ciudad y la poesía

Coordinado por Anuar Jalife Jacobo

Presentación

Del damero colonial a los multifamiliares de la segunda mitad del siglo pasado, de las antiguas vecindades a los cinturones de miseria contemporáneos, la ciudad se ha ido convirtiendo de forma paradójica en nuestro hábitat natural. Hija del sueño de la razón, la ciudad moderna encarna a un mismo tiempo lo utópico y lo monstruoso, lo ordenado y lo caótico, lo artificial y lo orgánico. Si en sus orígenes podía ser vocera de la promesa del progreso, en la actualidad resulta cada vez más una manifestación de los males de una modernidad fallida que ha derivado en una profunda desigualdad social, en una violencia radical y en una destrucción ambiental irreparable. Lejos de asociarse con un hogar colectivo o un espacio seguro, la ciudad se nos presenta como un ámbito ajeno y agresivo, una suerte de golem que se ha escapado de las manos de sus creadores y ahora los sojuzga. Esa idea parece ser el hilo que, de alguna manera, hilvana los cuatro artículos que integran el presente dossier, que se asoma al motivo ciudadano en la poesía mexicana del último siglo, desde *El pentagrama eléctrico*, de Salvador Gallardo, de 1925, a *Corazón de selva / Ipusik'al matye'lum*, de Juana Peñate, publicado en 2013.

Krishna Naranjo Zavala comienza el recorrido dirigiendo la mirada al tópico de la ciudad en cuatro poetas actuales en lenguas indígenas: Karen Peñate (Tumbalá, Chiapas), Mikeas Sánchez (Chapultenango, Chiapas), Martín Tonalmeyotl (Chilapa de Álvarez, Guerrero) y Wildernain Villegas (Mérida, Yucatán). En su análisis, la investigadora nos presenta la tensión que se da entre los espacios comunitarios y los urbanos, y la crítica que se dirige hacia ambos, así como la relevancia poética que adquiere el desplazamiento del terruño a la ciudad y el tránsito entre una lengua y otra.

Lilia Solórzano, por su parte, nos entrega una instantánea de Isabel Fraire, poeta asociada a la generación de Medio Siglo, quien fue una suerte de marginal desde el centro. Solórzano se concentra en el momento poético en que Fraire concibe a la realidad como un “tigre”, es decir, como una realidad, profundamente humana, que

puede ser al mismo tiempo hermosa y terrible, aunque quizá más lo segundo. Se trata de una ambivalencia que se decanta y muestra su faz más oscura precisamente en las ciudades que son escenarios de sus poemas.

Fortino Corral Rodríguez dedica su artículo al poeta de la ciudad: Efraín Huerta. Corral descubre, por una parte, la fecunda ambigüedad de la ciudad en la poesía del guanajuatense, la cual se presenta al mismo tiempo como objeto del deseo y su propio obstáculo, como espacio real e idealizado, como abyección y utopía; por otra, nos revela dos relaciones contrapuestas pero complementarias del poeta con respecto a la ciudad: una marcada por la búsqueda de comunión con ella y otra signada por la desintegración que sufre en su contacto con el mundo urbano.

Finalmente, Anuar Jalife, revisita el único poemario estridentista de Salvador Gallardo. En él se nos muestra una ciudad que más allá de su carácter escenográfico se nos presenta como la materialización misma de lo actual. Se trata de una ciudad viviente en la que se ponen en juego lo antiguo y lo nuevo, lo maquinal y lo humano; una ciudad que, en los rescoldos de la Revolución mexicana y sus preguntas por el futuro, resplandece en la poesía estridentista, envuelta por un aura de anhelo pero también de temor.

El dossier, de este modo, hace cuatro calas en voces muy diversas de la poesía mexicana, preguntándose por la forma en que la ciudad ha sido representada, las implicaciones poéticas que derivan de su presencia, las relaciones políticas que las y los poetas guardan con ella, las concepciones filosóficas que la envuelven, la sensibilidad que esta procura; ello como una manera de acercarnos al poema y al quehacer poético, pero también como una forma de preguntarnos por nuestro entorno y el modo en que nos relacionamos con él a través de la palabra.

AJJ

La ciudad en cuatro poetas en lenguas indígenas mexicanas

The City in four Poets in indigenous Languages

KRISHNA NARANJO ZAVALA

ORCID: 0000-0001-9068-8539

Universidad de Colima, México

krish@uacol.mx

Resumen:

El artículo tiene como propósito explorar la percepción de la ciudad desde la mirada de cuatro poetas que conforman el espectro de la poesía indígena mexicana contemporánea: Karen Peñate (Tumbalá, Chiapas), Mikeas Sánchez (Chapultenango, Chiapas), Martín Tonalméyotl (Chilapa de Álvarez, Guerrero) y Wildernain Villegas (Mérida, Yucatán). El análisis inicia el recorrido —a propósito de la presencia de la ciudad— desde lo mítico hasta algunos momentos clave de la literatura mexicana del siglo XX para indagar, finalmente, en la configuración de la ciudad en los trabajos de cuatro escritores.

Este detenimiento en cada poema promueve la discusión en torno a la noción dinámica y fluctuante de “literatura indígena”, así como a los tópicos atribuidos, por prejuicio o inercia, a la producción poética en lenguas originarias, como la naturaleza o el paisajismo lírico, pero me detengo en la representación de la ciudad que se convierte en un espacio sobre el que se ejerce una mirada crítica, incluso en intersección con el espacio comunitario. De igual manera, se integran los testimonios de los escritores sobre la presencia de la ciudad como catalizador de escritura. Estos valiosos aportes posibilitan la reflexión en torno al vínculo entre el autor y el poema, para tal ejercicio me

apoyo en Helena Beristáin; de igual manera, en Luz María Lepe Lira, en cuanto a los tipos de literatura indígena y las posturas de resistencia.

Palabras clave:

literatura mexicana, poesía indígena, ciudad, comunidad, testimonio.

Abstract:

The purpose of the essay is to explore the perception of the city from the perspective of four poets that shape the spectrum of contemporary Mexican indigenous poetry: Karen Peñate (Tumbalá, Chiapas), Mikeas Sánchez (Chapultenango, Chiapas), Martín Tonalméyotl (Chilapa de Álvarez Guerrero) and Wildernain Villegas (Mérida, Yucatán). The analysis begins the journey —about the presence of the city— from the mythical to some key moments of 20th century Mexican literature to finally inquire into the configuration of the city in the works of these four writers; pausing in each poem leads us to expand the discussion around the dynamic, problematic and fluctuating notion of “indigenous literature”, as well as the topics attributed, by prejudice or inertia, to the poetic production in native languages, such as nature or lyrical landscaping. However, I stop at the representation of the city that becomes a space on which a critical gaze is exercised, even in intersection with the community space. Similarly, writer’s testimonies of the city’s presence as a catalyst for writing are integrated. This valuable contribution from each poet will allow reflection on the close interaction between the author and the poem, for this exercise I rely on Helena Beristáin. Likewise, on Luz María Lepe Lira regarding the types of indigenous literature and the postures of resistance.

Keywords:

Mexican literature, indigenous poetry, city, community, testimony.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.387>

Recibido: 24 de marzo de 2021

Aceptado: 17 de mayo de 2021

El objetivo de este trabajo es ahondar en la experiencia de la ciudad en cuatro poetas que forman parte de la literatura indígena contemporánea. Además del español, escriben respectivamente en ch'ol, zoque, maya y náhuatl. Se indaga, entre los propios autores, el tratamiento de la ciudad como tema y/o catalizador de escritura, considerando que, por lo general, existe un horizonte de expectativas en torno a la producción literaria en lenguas indígenas; por ejemplo, se le atribuye invariablemente la presencia de la naturaleza. Debo reconocer que mi lectura es de alguna manera parcial en tanto que mi análisis surge desde el español. Por tal razón, es imprescindible el diálogo con cada uno de ellos. Formulé las siguientes interrogantes que variaron en función del trabajo de cada poeta, pero en términos generales se encaminaron hacia dos puntos: 1) la ciudad y la escritura; 2) la ciudad como espacio de denuncia: ¿consideras que la ciudad detona material para tu escritura poética?, ¿cómo influye en tu proceso creativo?, ¿concibes la ciudad, desde tu oficio poético, como un espacio político para denunciar o manifestar crisis sociales de diversa índole?, ¿consideras que en tu poesía existe una suerte de antítesis entre un escenario citadino y uno rural?

El artículo se organiza en tres apartados, en el primero hago hincapié en discusiones ineludibles sobre la etiqueta “indígena”, asimismo en la relación autor-contexto-obra, también en las literaturas latinoamericanas que se ubican al margen del canon así como en los rasgos compartidos en la poesía mexicana en lenguas originarias; en esta sección figuran los aportes de Genara Pulido. En el siguiente, realizo un recorrido sin un orden bien definido que recuerda la importancia de los mitos fundacionales prehispánicos para el imaginario mesoamericano e incluso contemporáneo con respecto a la conformación de la nación mexicana. También menciono, de manera transitoria, la idealización de la ciudad en la literatura novohispana, su presencia en otros momentos de las letras de nuestro país como en la vanguardia mexicana del siglo pasado

para, finalmente, explorar la ciudad desde cuatro poetas indígenas: Juana Karen Peñate, Mikeas Sánchez, Wildernain Villegas y Martín Tonalméyotl. Me apoyo en consideraciones de Helena Beristáin a fin de discernir en el yo, tanto lírico como autoral, que resulta significativo en cada poeta; del mismo modo, en Luz María Lepe Lira, para comprender desde una mirada más amplia los tipos de literatura indígena, además de la colonialidad y decolonialidad como fenómenos implicados en los registros de la urbe.

Voces poéticas en lenguas indígenas

A la literatura mexicana contemporánea escrita en lenguas originarias, además del español, se le ha nombrado “indígena”, etiqueta que promueve diversas posturas: por un lado, de escritores que asumen su producción literaria inscrita en este ámbito; por el otro, de quienes cuestionan seriamente tal clasificación. Es imposible pasar por alto la discusión que, de primer orden, se vincula con la literatura escrita en lenguas indígenas. Desde mi punto de vista, para los estudios literarios es necesaria una luz que permita iluminar los rumbos de abordaje hacia dicha producción. Máxime, considerando que los estudios culturales han ganado terreno en el estudio y la discusión de la literatura situada al margen del canon. Estas clasificaciones no solo aplican a la producción referida, también en aquellas escrituras cuyas coordenadas geográficas, culturales, lingüísticas, políticas, estéticas, resultan esclarecedoras si es que interesa la intersección de estos elementos para aproximarse a ciertas obras literarias.

De acuerdo con Genara Pulido, para el reconocimiento amplio de la literatura latinoamericana fue necesario contemplar ángulos que, al menos desde principios del siglo XX no se consideraban; hacia finales de ese siglo e inicios del siguiente, los estudios literarios latinoamericanos motivaron en Norteamérica, Europa Occidental y algunas regiones de Latinoamérica, el interés por cuestionar el canon eurocéntrico que desestimaba a la literatura indígena, negra, popular, así como a la oralidad, una característica relevante de estas manifestaciones (Pulido 9). Tal cuestionamiento ha impactado

positivamente porque estas literaturas poseen un sitio cada vez más visible en el panorama literario y crítico. La reflexión que planteó José Joaquín Blanco, que resulta vigente, sintetiza una visión necesaria en torno a la lírica indígena: “La poesía indígena, en todo caso, y no sólo a la antigua sino la que se sigue haciendo en nuestros días, merece capítulos propios y autosuficientes en las letras nacionales, y no una mera referencia a su traducción castellana, que siempre suena más a la tradición hispánica que a la indígena” (119).

Ahora bien, colocando el foco de atención en las voces poéticas mexicanas en lenguas indígenas, propongo repasar una serie de convergencias. En este trabajo menciono tres: 1) la presencia comunitaria como un eje que articula los discursos y representaciones líricas; 2) las genealogías literarias en tanto referentes de visiones de mundo que influyen, desde luego, en el terreno discursivo. Por ejemplo, algunos escritores mayas recuperan elementos cosmogónicos o referencias a luchas sociales, temas contenidos en *El Popol Vuh*, *Rabinal Achí*, o en el *Ritual de los Bacabes*, en conjunción con sus propuestas poéticas, conformando una suerte de entretejido textual. Mercedes de la Garza (2012) identifica los contenidos de estos libros: mítico, profético, ritual, médico, astronómico, calendárico, información histórica y legendaria, los cuales persisten en las voces poéticas actuales; por último, 3) la denuncia y movilización social en consonancia con los reclamos de los pueblos indígenas frente a las invasiones paramilitares, desapariciones forzadas, la degradación ambiental provocada por concesiones mineras e hidroeléctricas, entre otros temas —en este tenor encontramos la poesía de Ruperta Bautista, Irma Pineda o Hubert Matiúwà—.

Lo anterior dibuja, *grosso modo*, la panorámica de la poesía mexicana en lenguas indígenas; es un amplio espectro temático en virtud de las culturas, escrituras y lenguas de las que participan sus autores. Cada vez surgen, en diversos puntos del país, propuestas literarias escritas en lenguas indígenas y en español. Asimismo, continúan escribiendo quienes cuentan con una trayectoria literaria desde hace varias décadas, como los autores en lengua maya, Jorge Miguel Co-com Pech, Briceida Cuevas Cob y Feliciano Sánchez Chan; en lengua náhuatl, Natalio Hernández; y, en zapoteco, Javier Castellanos,

por mencionar algunos ejemplos. En las convergencias mencionadas es claro que la literatura brota de su dimensión social bien para expresarla, replantearla o subvertirla.

La Unesco proclamó 2019 como el Año Internacional de las Lenguas Indígenas a fin de que las discusiones giraran en torno a estas, a fortalecer su presencia y dar cuenta de la gravedad respecto a su extinción en todo el mundo. En México ha existido un adverso escenario histórico porque los proyectos de nación no han considerado su diversidad cultural y lingüística, es así que la literatura actual escrita en lenguas originarias confronta dicho horizonte, y al mismo tiempo lanza el reto de conseguir no solo interesados sino lectores en estos idiomas. No ahondaré en el tema porque significaría caminar en otra dirección, pero considero elemental aproximarnos a ciertas claves que destacan en un rico panorama de voces poéticas en lenguas indígenas mexicanas. El abordaje de la naturaleza es quizá, el de mayor relieve; el tema va de la mano con una serie de saberes de diversos ámbitos. Si por un lado tenemos a la naturaleza que constituye un manantial vastísimo de auténticos conocimientos sobre el mundo y el ser humano en un ciclo vital, ¿qué se escribe de la ciudad?, ¿qué confluencias se atisban en poetas de distintas regiones a partir del tema urbano?

Del mito a la ciudad: un mosaico literario

Vamos a la ventana histórica: los códices prehispánicos son valiosas fuentes sobre el tema de la conformación de la nación mexicana que, a nivel mítico, simbólico e histórico, han dejado huella en el ideario de los mexicanos; como valiosos son también los textos que se produjeron durante la etapa colonial. León-Portilla, citando a Del Paso y Troncoso, refiere el mito con el vocablo náhuatl, *tlamachiliztlatoltlaxanilli*, “relatos o relatos de la palabra del saber” (10), dejando claro el peso de la oralidad para los pueblos mesoamericanos. De igual manera, el historiador menciona: “Cierto es que muchas veces lo mítico y lo histórico entre los aztecas parecen confundirse para dar lugar al discurso legendario” (22).

En la conformación del México-Tenochtitlan, como lo hacen ver los *Códices Matritenses*, tuvo que ver, además de la peregrinación, la importancia simbólica del hecho fundacional donde sobresalen estos elementos: *yóllotl* (corazón), *tenochtli* (tunal), *cuauhtlequetzqi* (águila que se yergue). El corazón de Cópil debía sembrarse entre los cañaverales. De este nacería el tunal que se apoyaría en la piedra donde posaría el águila. Chimalpain dejó una serie de *Relaciones Históricas* —retomo aquí la observación de León-Portilla sobre el vínculo entre lo mítico y lo histórico— que deja apreciar un relato sobre la guerra entre los mexicas frente a los tepanecas, los texcaltepecas, los malinalcas y los de Tolula; esto inscrito en el año 10-Calli, 1281.¹ Finalmente, dicho relato tendrá un sentido de triunfo mexica tras la hazaña de Tenochtli y Cuauhtlequetzqui. Al ver que, en efecto, el corazón extraído de Cópil floreció, dando lugar al tunal sobre la piedra donde se erguiría el águila, Cuauhtlequetzqui mencionó: “Esta será nuestra fama: en tanto que dure el mundo, así durará el renombre, la gloria, de México Tenochtitlan” (en León-Portilla 167). Hemos visto la delgada línea entre lo histórico y lo mítico; de hecho, el territorio de Aztlán se ha sometido al debate: “La polémica plantea hoy la disyuntiva entre una Aztlán mítica y una real” (López Austin y López Luján 210). México-Tenochtitlan, el imperio mexica, durará doscientos años. Durante el auge de su poderío llegan los conquistadores españoles:

Tras la victoria española sobre Mexico-Tenochtitlan, los europeos fundaron el centro del dominio colonial sobre las ruinas de la ciudad. Los conquistadores describieron las creencias, las costumbres y las instituciones de los vencidos tomando

¹ Tenochtli, enterado de dicho propósito, comparte su pesar con Cuauhtlequetzqui, quien, enérgico, reitera que protegerá al territorio mexica en Chapultepec. Sucedió la guerra y Cuauhtlequetzqui atrapó a Cópil para extraerle el corazón y enseguida le ordenó a Tenochtli que lo sembrara entre los cañaverales. Luego de que germinó el corazón de Cópil, Tenochtli vio la escena fundacional: el águila devorando la serpiente (León-Portilla 163-167).

como principal modelo a los mexicas. (López Austin y López Luján 210- 211)

De la época prehispánica fueron los mitos, relatos orales, códices, pinturas murales, entre otras fuentes, referencias importantes sobre la ciudad; en la Nueva España será especialmente la crónica. No obstante, daré un salto temporal para situarme en Bernardo de Balbuena, poeta del siglo XVI, quien escribió por encargo de Isabel de Tobar y Guzmán, una descripción de la Nueva España. Escrita en tercetos, Balbuena publica *Grandezza mexicana*, texto del que se reconoce su capacidad de versificación, pero se somete a opiniones encontradas. José Joaquín Blanco subraya la idealización de la ciudad; en sus palabras es un “idilio urbano” (216). Es la mirada poética la que elegirá los pasajes, las luces u oscuridades de la urbe y la dinámica social. Si en la etapa colonial se tendía al ensalzamiento, a la mirada arquitectónica en la descripción detallada de la ciudad, irá cobrando un sentido más complejo en cuanto a una mayor subjetividad de la voz poética sobre la urbe. Incluso, en pleno siglo XX, llega a colocarse como tema principal en el movimiento Estridentista, movimiento de la vanguardia mexicana que incluyó a las artes plásticas.

El encantamiento que la ciudad moderna provocaba en los estridentistas, nos invita a pensar cómo la visión actual sobre la urbe tiende más bien a una asociación de aspectos negativos, al desencanto, pese a los capitales culturales que posee, por ejemplo, la ciudad de México, siguiendo a García Canclini. Aunque el antropólogo se refiere a la capital del país, me parece que es representativa de lo que ocurre en el territorio mexicano: descomposición social, crecimiento desmedido de las ciudades, problemas medioambientales, entre otros. Ello no impide que la Ciudad de México conserve su encanto, agrídulce en ocasiones, como lo podemos ver en las crónicas de Juan Villoro en *El vértigo horizontal*, de reciente publicación. De acuerdo con Canclini: “Pero si la capital mexicana es hoy una ciudad más desordenada que barroca es porque los imaginarios en conflicto han trabajado más para destruirse o ignorarse que para erigir una utopía compartida” (9).

Exploremos ahora el tratamiento de la ciudad en la poesía actual escrita en lenguas indígenas y en español. Considerando que se le adjudica el abordaje de la naturaleza como un “tema obligado” y reconociendo que es un tópico recurrente, resulta importante la observación de Luz María Lepe Lira sobre el hecho de que la literatura indígena abraza diversas preocupaciones temáticas y estéticas. Añado que un mismo autor puede incursionar en distintos estilos y temáticas, como ocurre con numerosos poetas mexicanos. Me sitúo en el ejemplo particular de la poeta Ruperta Bautista, poeta bilingüe (tsotsil-español), quien escribe con un tono denunciatorio sobre el capitalismo, la violencia ejercida contra los pueblos indígenas y, por otro lado, se interesa por el tiempo y el calendario maya, vetas que evocan una espiritualidad lírica. Lepe Lira menciona tres tipos de literatura indígena: la que se encauza a recuperar la memoria, otra que recrea la tradición y la híbrida, la cual me interesa subrayar. De acuerdo con la investigadora el hibridismo cultural se da en dos maneras:

la unión del pasado prehispánico con el mundo contemporáneo, y la mezcla de los sincretismos culturales de los *mass media* con los mestizajes coloniales. El primer tipo es una hibridación del contexto social y cultural del México contemporáneo en diálogo con el pasado prehispánico, esta mezcla de tiempo y espacio (sin contradicción para el pensamiento indígena, provoca sorpresa al lector occidental porque el tiempo lineal y progresivo de la modernidad, no concuerda con el tiempo cíclico del pensamiento indígena. (69)

La poesía contemporánea en lenguas indígenas coloca a la ciudad como un espacio en permanente conflicto, originado por el capitalismo, la desigualdad social o el narcotráfico. En numerosos poemas sobresale un tratamiento maniqueo (ciudad-comunidad, naturaleza) pero también interseccionado. De igual manera, los espacios son híbridos porque se entretajan dinámicas de vida vinculadas con la ciudad; otras, con el ámbito rural, incluso cuando el territorio representado en el poema es el comunitario, pero con la presencia del

sello urbano, sobrevendrá alguna crítica, alguna mirada peyorativa sobre el entorno que se ha transformado.

Revisemos a cuatro poetas mexicanos nacidos entre los setenta y ochenta, quienes se destacan por sus trayectorias literarias y ámbitos afines como la educación bilingüe, la traducción, la gestión cultural, la docencia o la conducción de programas televisivos o radiofónicos. A partir de un corpus poético leeremos que la ciudad se manifiesta bien como espacio central o coyuntural.² Estos abordajes se enuncian desde entornos específicos donde la identidad, la lengua, así como la participación en determinada comunidad son elementos que se tamizan en los textos. No es el objetivo del trabajo ahondar en la relación entre autor-texto; sin embargo, considero que la dimensión ficcional de la literatura, aunque es crucial asumirla en todo ejercicio creativo, se manifiesta con menor densidad en la producción lírica en lenguas indígenas. Podríamos decir, de acuerdo con Helena Beristáin, que esto ocurre, en términos generales, con el género lírico, pero asumimos que hoy en día la relación autor-texto, origina diversos puntos de vista. Al respecto, la académica se detiene en estas dos posturas, las cuales sintetiza con claridad:

Pedro Salinas, apoyándose en John Crowe Ransom, dice que el drama es un excelente símbolo de la poesía pues el poeta no habla en su nombre sino en el nombre de un personaje que se da por supuesto. El poeta, pues, se pone una máscara que es el lenguaje poético, y luego se endosa un disfraz que es el de la situación por él elegida. Por ello, dice Salinas, la poesía, más que una experiencia real, es una experiencia dramática. Al contrario de estos autores, nosotros pensamos que,

² Los y las poetas son: Juana Karen Peñate (1979, Tumbalá, Chiapas) con “Kña’ mayte’lum” / “Madre Selva”; Mikeas Sánchez (1980, Chapultenango, Chiapas) con el poema “Nereyda’is myabaxäyu nwyt New’York. / “Nereyda se soñó en New York”; Wildernain Villegas Carrillo (1981, Mérida, Yucatán) con “Junp’él k’uj ku ch’inik u báat” / “Un dios lanza su hacha” y Martín Tonalmeyotl (Atzacaloya, municipio de Chilapa de Álvarez, Guerrero, 1983), “Notlaltipaktsin” / “Mi tierra”.

precisamente, el poema lírico es el tipo de discurso literario en el cual el *yo* enunciador no desempeña un papel ficcional (a diferencia del narrador de la novela, el cuento, la epopeya, etcétera, y a diferencia del autor que construye un drama y del actor que lo representa), pues, aunque cumple un papel literario —dice Mignolo— éste no es un papel ficticio: se desarrolla fuera de la ficción. (49)

Estas dos consideraciones que Helena Beristáin coloca en el terreno del análisis poético nos invitan a reflexionar en torno a la poesía indígena contemporánea en relación con el tema de la ciudad. En mi opinión, las voces líricas que revisaremos se inclinan hacia la segunda postura, en tanto las referencias a los espacios corresponden, en algunos casos, a los espacios reales de los poetas. Ocurre lo mismo con los temas tratados: la violencia no es una mera representación sino un reflejo de la realidad social que forma parte del entorno de su autor; la potencia poética resulta efectiva para apuntar, denunciar o simplemente reflejar escenarios complejos del México actual; mencioné la violencia como ejemplo, pero se incluyen otros fenómenos sociales como la migración que implica la aculturación y, en gran medida, la pérdida de elementos culturales valiosos, la añoranza por el lugar de origen o por articular la lengua materna.

La metrópoli, la tierra: cuatro poetas sobre la ciudad

Comencemos con la poeta ch'ol, Juana Karen Peñate (1979, Tumbalá, Chiapas),³ con el poema “Kña' mayte'lum” / “Madre Selva”,

³ Juana Karen Peñate es originaria de Ejido Emiliano Zapata, Tumbalá, Chiapas. Es licenciada en Derecho por el Centro de Estudios Superiores de Tapachula, Chiapas. Cuenta con cursos y diplomados en creación literaria. Asimismo, se ha desempeñado en la traducción en su lengua ch'ol en el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI), ha sido profesora bilingüe y coordinadora de proyectos culturales en el H. Ayuntamiento del Municipio de Tumbalá. También se ha desempeñado en la promoción y gestión

del libro de poesía *Corazón de selva / Ipusik'al matye'lum* (Pluralia Ediciones 2013). Cabe señalar que la escritora, recibió en 2020, un importante galardón por su libro de poesía *Isoñil ja'al / Danza bajo la lluvia*, se trata del Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA). En el poema mencionado se refleja una oposición entre ciudad-naturaleza. El poemario, desde el título, demuestra una clara elección poética: la selva como el sitio que la vio nacer y en donde entreteje su corporalidad; cuerpo y ambiente se corresponden. Sin embargo, frente a los manantiales, montañas o ríos que integran el universo lírico de Juana Karen Peñate, la referencia de la ciudad es un punto de quiebre. Leamos el poema mencionado donde el yo poético lanza una solicitud a la Madre Tierra, petición que emparenta al texto con la oración. El primer fragmento corresponde a la lengua ch'ol:

Mach komik sajtyel ilaj tyi kole m tyej lum,
 Mach käy äy ik chumtyäl che' maxtyo tye ch bilik kcha'añ
 [ñaxambä its 'ijbal jk'ay.
 Majtyañ ak'eñoñ ili ak'lel ik'äk' al lak piälob,
 Kambeñoñ kwuty tyi' yojlil kña' matye'lum.
 (9)

No quiero perderme en la inmensidad de la metrópoli,
 No desamparo mi habitar antes de iniciar la primera letra de
 mi canto.
 Regálame esta noche la luz de la multitud,
 y despiértame en la profundidad de la Madre Selva.
 (10)

de la cultura, así como en la conducción de un programa televisivo, *Las voces de siempre*. Impartió clases en la Universidad Intercultural de Chiapas, sede Yajalón. Obtuvo el tercer lugar en el Premio de Narrativa “Y el Bolom dice” y el Premio de Poesía Indígena Pat O'tan. En 2020 se hizo acreedora del PLIA por su libro de poesía *Isoñil ja'al / Danza bajo la lluvia* (Editorial Herder México y Tonalmeyotl, “Xochitlajtoli: Juana Karen”).

A propósito del poema citado, Juana Karen Peñate confirmó la relevancia del lugar de origen que, en su caso, se vincula con la selva y se presenta como escenario y tema de escritura poética. Se observa un reconocimiento de ambos espacios, pero elige el primero que es el ambiente más ligado a la naturaleza como fuente de creación. En todo caso acude a la ciudad, como se lee en el fragmento del poema citado para reiterar lo significativo de la Madre Selva:

Si me olvido de mis raíces entonces de qué escribo, a quién le elevo mi canto, si solo hablara de la ciudad no tendría sentido, porque mi humanidad se mueve en los dos mundos, selva y ciudad y no hay vuelta atrás. Nací y crecí en la selva, viví y dormí en la ciudad, ahora trabajo en mi pueblo y viajo a la ciudad. Entonces mi caminar gira en estos dos mundos y por lo tanto no debo de olvidarme de ninguno de los dos. (Peñate, Entrevista oral)

Compartió la importancia de no desarraigarse del territorio que la vio nacer que, desde luego, guarda estrecha relación con su poesía:

Siempre he tenido presente que selva y ciudad son dos espacios esenciales que han sido como parte del proceso de mi caminar, no solo para mi trabajo poético sino en mi formación profesional, en lo laboral y obviamente en mi trabajo creativo . . . en el año de 1997 salí del pueblo con destino a San Cristóbal, ella [mi madre] me dijo que tal vez no regresaría a mi pueblo a vivir, que tal vez me quedaría en la ciudad para hacer mi vida, ya que algunos y algunas que han salido de sus pueblos no regresan nunca, o si regresan, regresan cambiados en sus ideologías, o que ya se les olvidó el idioma, ya cambiaron su forma de comer, incluso desconocen a sus propios padres, y en ese tiempo aún con 18 años de edad, le aseguré a mi madre que regresaría a mi pueblo pronto . . . El tiempo que viví en la Ciudad de San Cristóbal de las Casas, siempre tuve presente que no me podía olvidar de mis raíces y disfrutaba convivir con otros grupos de pueblos originarios

y que a través de ellos me reconocía como parte de un pueblo con identidad. (Peñate, Entrevista oral)

Continuemos con el poema de Mikeas Sánchez (1980, Chapultenango, Chiapas)⁴; en una poética de tono narrativo, la voz lírica enuncia cómo una mujer joven se ve despojada de su matriz cultural zoque, del imperio Tzitzun —así se nombra en el texto—. La necesidad de migrar le ha llevado a enfrentar adversidades, no obstante, en medio de este desarraigo se da una suerte de ensoñación descrita en segunda persona por la voz lírica. Es así cómo el poema inicia con una refracción de Nereyda, una ore'yomo migrante (el significado de ore'yomo es “mujer zoque” de acuerdo con una nota al pie del libro de poesía *Mojk'jäkä / Mokaya*) quien visualiza, quizá de manera idílica, a la ciudad de Nueva York a través de una de las grandes tiendas departamentales estadounidenses. Leamos los siguientes fragmentos, el primero aparece en zoque. Este idioma es uno de los más antiguos, porque, según Terje y Aguilar (2017) proviene de la civilización olmeca; existen evidencias arqueológicas y epigráficas que “permiten asegurar que los olmecas debieron de hablar protozoqueano o protomixe-zoqueano, es decir, un antepasado directo de las lenguas zoques actuales” (20). No deja de resultar asombroso y digno de reconocimiento que, pese a los golpes históricos que han recibido las lenguas indígenas mexicanas de parte del Estado, hoy se articulan y forjan caminos literarios —en los cuales aparece la urbe como catalizador de experiencias, sentimientos y reflexiones, usualmente de manera contrastante o

⁴ Mikeas Sánchez es originaria de Ajway, Chiapas, México. Además de ser escritora, es productora de radio, traductora, docente y activista sobre el territorio zoque. Es una poeta prolífica. Ha publicado los libros de poesía: *Maka mujsi Tumä jama / Y sabrás un día* (2006), *Aj' ngujkomo / Desde mi médula* (2011), *Mumure' tä' yäjketambä / Todos somos cimarrones* (2012), *Kobikiajubä jaye' / Selección poética* (2012), *Mokaya / Mojkejäyä* (2013) y *Jujtzye tä' wäpä t'zamapänh'ajä / Cómo ser un buen salvaje* (2019). Sus poemas se incluyen en antologías de circulación nacional e internacional. Obtuvo el primer Premio de Narrativa “Y el Bolóm dice” y el Premio de Poesía Indígena Pat O' tan.

en interesante diálogo con la vida comunitaria referida por los y las poetas en lenguas indígenas—; dicho espectro plurilingüístico conforma, realmente, a la literatura mexicana.

Nereyda'is myabaxäyu nwyt New'York
 ne' yamumä' kiene tumä tuku'ma'aomo ñoyibäis Macy's
 tumäore'yomo
 tumä pabiñomo pänajubä' dä' najsomo'ram
 tumä' nkiae ne' pyoyubä koxtaksi'
 ne' chajkienbäu'bäis dyagbajk'ajku'y
 Yanu'kuis myuja'ajkujxye'
 jaya' iri' nijuräbä kubguyis nasakobajk'omo
 (46)

Nereyda se soñó en New York
 contemplando su reflejo en un escaparate de Macy's
 una ore'yomo migrante
 una muchacha nacida en el imperio Tzitzun
 una niña huyendo descalza
 lo más lejos posible de la orfandad
 Jamás la grandeza de su linaje
 habrá de compararse con ningún otro reino
 (47)

Se aprecia una especie de antítesis a partir del territorio. Por un lado, vemos a la ciudad hegemónica, símbolo del capitalismo y, por el otro, el imperio Tzitzun. El Tzitzun es clave en la historia del pueblo zoque en tanto se trata del volcán Chichonal que, de acuerdo con Marina Alonso (131) hizo erupción el 28 de marzo de 1982, afectando la vida de los zoques, especialmente las localidades de varios municipios de Chiapas como Chapultenango, Ostucacán, Ocoatepec y Francisco León. En el poema se reivindica la pertenencia al universo zoque, hecho que contrarresta la presencia de New York o de la tienda Macy's: “Jamás la grandeza de su linaje / habrá de compararse con la de ningún otro reino / pero creció con hambre

/ y sus manos agrietadas por el frío / conocieron mejor el campo que su propio cuerpo” (47). La voz lírica enuncia la espinosa experiencia de una mujer migrante como Nereyda, por lo que el poema se antoja testimonial. Los poemas de Juana Karen Peñate y Mikeas Sánchez poseen como un rasgo similar la evocación a entidades femeninas relacionadas con la naturaleza: Madre Selva y Nasakobajk; el término zoque refiere a la Madre Tierra.

Los textos, además, lanzan peticiones de protección frente a lo que representa la urbe; en el caso del poema que ahora nos ocupa, se dirige a Nasakobajk con el fin de que brinde una protección espiritual a Nereyda, al tiempo que en la súplica —la anáfora es característica del tipo poema-oración— recupera un profundo reclamo de los pueblos indígenas a partir de la colonización: “Oh Nasakobajk si puedes escucharla / acércate a recoger su alma / acércate a saciar su sed de 500 años / acércate a rescatar su cuerpo injuriado / acércate a convertirla de nuevo en niña / aquella que jugaba con los guijarros / que circundan el cráter del Tzitzun” (47). Se trata de un poema que, en español, puede percibirse a manera de registro lírico cuyo tono es coloquial, pero al mismo tiempo la voz es contundente, poéticamente desgarradora.

Ahora bien ¿cómo se representa la ciudad en el poema de Wildernain Villegas Carrillo (1981, Mérida, Yucatán)?⁵ La estructura circular del poema “Junp’él k’uj ku ch’inik u báat” / “Un dios lanza su hacha” favorece la clara expresión del planteamiento: la urbe es el ambiente propicio para el caos, incluso, un dios apuntala en la ciudad. El primer fragmento corresponde al maya:

⁵ Wildernain Villegas es profesor-investigador en la Universidad Intercultural Maya de Quintana Roo. Escritor, traductor y académico. Es licenciado en Educación Secundaria con especialidad en Telesecundaria, egresado del Centro de Actualización del Magisterio Chetumal, Quintana Roo. En 2008 obtuvo el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas y en 2014 el Premio Internacional de Poesía del Mundo Maya Waldemar Noh Tzec. En 2011 fue campeón latinoamericano de oratoria en lenguas maternas Gran Señorío de Xaltocan, con la distinción de la medalla Madre Tierra.

Junp'éel k'uj ku ch'inik u báat,
 u nu'ukulo'ob sáasil ku kímilo'ob,
 juulboon ku p'atik boox u juul,
 chokopol xóobilo'ob ku ok'ochi'ibalo'ob,
 luuk'e' ku wíits'il ti' k'áak' tsíimino'ob, ku je'elsiko'ob,
 ku buliko'ob.⁶

Un dios lanza su hacha:
 mueren faroles,
 El semáforo cambia a negro,
 aúllan enloquecidos cláxones ,
 el lodo salpica coches, los detiene,
 los ahoga.

En otra parte,
 alguna aldea se levanta de la sed,
 el agua florece su rostro,
 sacia *chultunes*
 sartenejas,
 cántaros,
 sonrisas.

La floresta fecunda metáforas:
 el aire es gigante que corre entre la selva,
 la noche venado lamiendo su linaje,
 fulgores habitan la piel del ocelote,
 el rugido del tigre al rayo despierta,
 los sapos son pedazos de jade musical,
 goterones golpean el tambor de la tortuga.

⁶ La semblanza del poeta y el poema citado se obtuvieron de: Tonalmeyotl, Martín, coordinador. “Xochitlájtoli: Wildernain Villegas Carrillo”. *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, circulodepoesia.com/2019/01/xochitlajtoli-wildernain-villegas-carrillo/

En cambio aquí,
la lluvia arruina discursos oficiales,
y esta bendita ciudad
se vuelve charca.

Si en la ciudad prevalece el bullicio representado en la oscuridad y en los automóviles, en el escenario opuesto afloran manifestaciones de armonía. Ha de advertirse un recurso estilístico empleado con afluencia en las literaturas indígenas: la personificación. Aunque por lo común se dirija hacia elementos de la naturaleza, en el poema de Wildernain Villegas lo apreciamos en objetos del turbio escenario ciudadano que plantea. Aparece una red de elementos de la naturaleza que permiten el flujo vital: “En otra parte, / alguna aldea se levanta de la sed, / el agua florece su rostro, / sacia *chultunes*, / sartenejas, / cántaros, / sonrisas”. La comparación entre ciudad-naturaleza reside en que la primera significa estancamiento; en la segunda, los fenómenos como los rayos o la lluvia son actos creativos. La naturaleza engendra poesía: “La floresta fecunda metáforas: / el aire es gigante que corre entre la selva, / la noche venado lamiendo su linaje, / fulgores habitan la piel del ocelote, / el rugido del tigre al rayo despierta, / los sapos son pedazos de jade musical . . .”.

Un mismo elemento, así lo sugiere el poema de Villegas, adquiere connotaciones contrarias en función del entorno donde se desarrolle. La lluvia, en el escenario ciudadano “arruina discursos oficiales / y esta bendita ciudad / se vuelve charca”. La voz lírica no pretende dialogar con dos mundos, ciudad-naturaleza; mas bien los distingue; parece estar “del lado” del segundo y desde ahí ejerce su mirada crítica. Sabe que un fenómeno tan natural como la lluvia llega a ser un estorbo en el ámbito ciudadano. En este punto, el poeta nos hace ver una escena que, aunque ordinaria, posee múltiples sugerencias: los discursos oficiales arruinados por la lluvia. Cada verso del poema de Wildernain Villegas se condensa en el sentido y en la imagen, no hay palabra o frase que den la impresión de sobra. En cuanto a su experiencia como escritor frente al tema que nos interesa, el poeta compartió su testimonio cuando llegó a estudiar a la ciudad de Chetumal, Quintana Roo, a la edad de aproximadamente veinte años:

Acostumbrado siempre durante mi adolescencia e infancia a la vida de comunidad, Al llegar a la ciudad me topé con un paisaje totalmente diferente a mi comunidad, por supuesto, y no era una ciudad muy grande; Chetumal, Quintana Roo es una ciudad pequeña. Sin embargo, esta escritura sobre la ciudad en este primer momento de mi trabajo poético en el libro *Luvia que la noche dicta / Áak'abe' ku ya'alik táan u k'áaxal ja'*... En la ciudad me topé con situaciones que, en mi pueblo, en mi comunidad no existían, no había, no se me presentaban y eso me orilló a escribir de la ciudad. Es un hecho poético muy interesante porque a pesar de que estaba en la ciudad siempre me llegaban a la memoria paisajes y elementos de mi pueblo, de mi comunidad, de la selva, de la milpa. Más que nada, la posibilidad de comparar la ciudad con el campo desde un punto de vista también emocional: el impacto de la ciudad en mis emociones, el impacto de la ciudad en mis pensamientos y comparar eso con lo que había vivido en la comunidad, me dio un material muy interesante, muy importante para poder escribir mirando la ciudad, pero desde los ojos de quien ha vivido siempre en una comunidad. Este encuentro poético entre la ciudad y la comunidad dio como resultado esos poemas. (Villegas, Entrevista oral)

Continuemos con el poema de Martín Tonalmeyotl (Atzacaloaya, municipio de Chilapa de Álvarez, Guerrero, 1983)⁷, “Notlal-

⁷ Martín Tonalmeyotl (Martín Jacinto Meza) es originario de Atzacaloaya, municipio de Chilapa de Álvarez, Guerrero, México. Es campesino, profesor de lengua náhuatl, narrador, poeta y articulista. Es licenciado en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero, maestro en Lingüística Indoamericana por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Asimismo, cursó el doctorado de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Coordinó las antologías: *Xochitlajitoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019) publicada por Círculo de poesía, *Flor de siete pétalos: espina florida de siete poetas mexicanas* (2019) e *In xochitl in kuikatl: 24 poetas contemporáneos en*

tipaktsin” / “Mi tierra”. El poema traslada las representaciones ciudadinas hacia la propia comunidad —aquella que enuncia la voz lírica— para denunciar el clima desesperanzador donde la libertad de expresión, la corrupción, entre otros males sociales, aquejan a la región.

Notlaltipaktsin
 ajkayanxiktsintle kampa mojmotla notlatlalouaj motomej
 iluitsintle uan yokojkoyonijkej ika nejmotilistle
 ajkosamalotsin uan sa yespetlantok
 kiyajtsintle uan noyolkokojtok
 ajakatsintle uan yokechtsontejkej
 (68)

Esta es mi tierra
 ombligo de sombras y ruidos de moto
 un cielo acribillado por el miedo
 un arcoiris manchado de rojo
 una lluvia color tristeza
 un viento con el cuchillo oxidado
 (69)

En su libro de poesía, *Istitsin neyeatsintle okseke xochitlajtoltiny / Uña Mar y otros poemas* (2019) me parece fundamental considerar desde dónde se escribe en tanto el marco geográfico es también territorio discursivo en el universo lírico de Martín Tonalmeyotl. En este sentido, cobra peso lo señalado por Beristáin sobre el yo lírico que se funde con el yo del autor. La académica, a propósito del poema de Pessoa, “El poeta es un fingidor”, sostiene: “la situación de emisión del mensaje lírico es idéntica a la situación vivencial del poeta por lo cual, éste, en realidad suele realizar el esfuerzo contrario, para

lengua náhuatl (2020). Es autor de los libros de poesía: *Tlalkatsajtsilistle / Ritual de los olvidados* (Jaguar Ediciones 2016), *Nosentlalixochitlajtol / Antología personal* (AEMAC 2017) y *Istitsin neyeatsintle okseke xochitlajtoltiny / Uña Mar y otros poemas* (2019) (Cf. *Istitsin neyeatsintle okseke xochitlajtoltiny*).

desdoblarse y observarse desde fuera . . .” (52). Esta aseveración de Beristáin se refleja en las respectivas voces poéticas que aquí se reúnen. Por otro lado, no podemos reducir la creación poética a una manifestación estética de las experiencias personales de su autor. Desde mi juicio, la escritura poética entrecruza aspectos vivenciales y ficcionales; en algunos poemas o libros de poesía, se presentará con mayor fuerza lo uno o lo otro. En el caso de Martín Tonalmeyotl, los ambientes y contextos representados en *Uña Mar y otros poemas* remiten a los reales de los que da registro el autor. Cabe señalar que los primeros poemas de este libro recuperan las bellezas, sonidos, texturas y ciertas fragancias de la naturaleza: la alegría que produce el fuego, el nido de las golondrinas, el tiempo de siembra; la contemplación del ambiente, sus fenómenos, la vida familiar en el medio rural, la evocación al padre, el tiempo onírico, la concepción de la poesía y la reflexión sobre el oficio: “Escribo para relatar los dolores de mis entrañas / porque de no hacerlo / nadie mas sabrá que me carcome” (23), por mencionar algunas preocupaciones. Los poemas van dirigiéndose hacia escenarios agrídulces: la belleza se mezcla con la muerte o la tristeza.

La presencia de la tierra, la identidad, y un reclamo constante no a la urbe sino al lugar propio, son claves del poemario que nos llevarán a relacionar lo representado líricamente con el contexto del autor. A menudo se emplea la ironía, la descripción detallada de la atmósfera, así como de algunos acontecimientos y personas. Los versos de *Istitsin neyeatsintle okseke xochitlajtoltiny* logran desautomatizar el lenguaje en el sentido de que aparecen escenas, asociaciones inusitadas que conforman una estética particular. El decir lírico va de la evocación, el conflicto interno pero, sobre todo, al testimonio de un pueblo atormentado, del que si bien se pondera su belleza, no se idealiza en tanto las complejidades sociales que enfrenta. Se retratan, asimismo, procesos de transculturación y la pérdida de la propia cultura. Leamos un fragmento de “Rostro de otros”:

Aquí en nuestra propia tierra
 donde nuestros pies han marcado esperanza
 donde nuestras manos se han manchado de miseria

donde nuestras flores lloran sangre
donde los nuestros quieren ser blancos

donde a los niños se les enseña a pisotear su idioma
donde nuestros hermanos han desenterrado su ombligo
para no sentir el sudor campesino
donde huímos de sí mismos si entender que nos miran igual
pueblerino, campesino, albañil o “indígena”
(27)

Lamentablemente, en el estado de Guerrero, de donde es el autor, se ha manifestado una altísima violencia derivada en asesinatos, desaparición forzada, masacres a estudiantes, como el caso de los 43 normalistas de Ayotzinapa. A pesar de que la ciudad no es el principal motivo de su escritura, sí aparece sugerida en la pérdida de elementos comunitarios y es clave en su proceso creativo. Al respecto, el autor compartió:

Creo que he escrito muy poco acerca de la ciudad o de las ciudades en donde he vivido, mis temáticas siguen siendo las de pueblo, mi comunidad de origen que, por desgracia, ha cambiado mucho por la llegada de los grupos de crimen organizado, la escuela, entre otros. La ciudad en realidad solo me ha servido como punto de comparación en mi proceso creativo. Cuando llegué a vivir por primera vez, me di cuenta de la riqueza que tenemos los que venimos de las comunidades pequeñas porque tenemos la mejor comida, los mejores frutos, los mayores valores humanos como el respeto, entre otras, de ahí es que hago la comparación y escribo acerca de lo que no hay en la ciudad. Otro punto quizá sea, que a partir de que vivo en la ciudad, es cuando más he escrito. . . . No sé si mi trabajo poético sea denunciatorio pero lo que sí puedo afirmar es que, describe una realidad que vivo, lo vive mi pueblo, otros pueblos de México y de Sudamérica e incluso las ciudades principales. El lector es quien al final interpreta el texto. (Entrevista oral)

Hemos recorrido los espacios planteados por dos escritoras y dos escritores que forman parte del mosaico literario conformado por lenguas, culturas y estéticas, a quienes se les identifica bajo la denominación de literatura indígena; clasificación que debe asumirse con las complejidades que entraña. Tal problematización nos enfrenta a pensar en los prejuicios, así como en las consideraciones erróneas sobre esta literatura. Desde luego, será el lector, interesado o no en estas disquisiciones, quien en la intimidad de su experiencia conformará *su verdad* con base en su interpretación de la obra literaria. Sin embargo, para los fines del análisis literario que busca horizontes críticos de estudio, conviene observar cómo la etiqueta “indígena” que hemos colocado a la producción literaria escrita en lenguas originarias se corresponde con las temáticas recurrentes, en este caso, del género poético. Desde mi punto de vista, dentro del tipo de literatura híbrida que identifica Lepe Lira, prevalece el tópico de la naturaleza. No es que tal tema sea obligado. La creación literaria supone aventurarse con total libertad creativa hacia experiencias y temáticas, pero resulta imposible apartarse del entorno. En todo caso, esta última afirmación la propongo también como pregunta.

Son valiosos los testimonios y la crítica que ejercen escritores hablantes de alguna lengua indígena a propósito de esta literatura: la escritura, la cultura, el escenario editorial, entre otros temas afines porque, precisamente, permiten al lector mestizo —no estoy segura de emplear “indígena” / “mestizo” como dos condiciones opuestas porque me parece que enteramente no lo son, pero las articularé por ahora— mirar con detenimiento las posturas de escritores indígenas en relación con dicha etiqueta literaria e, incluso, con la palabra indígena. Un ensayo aleccionador o confrontativo es el del escritor tsotsil Mikel Ruiz, titulado “Ni misteriosos ni poéticos” publicado en *Tierra Adentro* (entre otros). Interpela a Rosario Castellanos —a quien se le ubica en el “Ciclo de Chiapas” y en la literatura indigenista—, en cuanto a la reflexión en torno a ser indígena:

Ser indígena hoy día es no saber lo que realmente es uno. La máscara de lo misterioso y poético, de la que hablaba Castellanos, se fortaleció después del indigenismo. La palabra

indígena fue la que comenzaron a usar los pueblos para diferenciarse de la sociedad dominante como signo de rebeldía.

¿Es posible *saber* qué es la *literatura indígena* si tal denominación como condición de identidad ha sido objeto de múltiples, convergentes y divergentes puntos de vista? Considerando, además, que desde lo hegemónico casi siempre se le ha definido. La poesía misma responde a esta definición externa sobre lo indígena; el poema de Martín Tonalmeyotl, “Algunos hombres piensan”, confronta este hecho al tiempo que presenta una serie de imágenes estereotipadas: “Algunos piensan / que andamos con los pies desnudos / porque estamos aferrados a la tierra . . .”. El cierre sintetiza esta postura crítica: “Algunos hombres se toman el derecho / de pensar por nosotros” (51). Ahondar en esto nos llevaría a tomar otro derrotero de análisis, solo propongo observar que, si consideramos esta producción literaria escrita en diversas lenguas indígenas de México de autores nacidos a partir de la segunda mitad del siglo XX, podríamos observar algunas temáticas constantes asumiendo que, favorablemente, surgen nuevas voces, distintas propuestas poéticas que arrancan en varias direcciones.

En términos generales, identifico la presencia de la oralidad y, con esto, destaca la palabra de los mayores, los abuelos y las abuelas cuyos saberes se evocan en los versos. La veta testimonial que puede ser también denunciatoria, puesto que se abordan las condiciones de exclusión, violencia e injusticia que rodean a los pueblos indígenas, la podemos constatar en títulos como *Guie’ni zinebe / La flor que se llevó*, de Irma Pineda, así como en *Tlalkatsajtsilistle / Ritual de los olvidados* y el libro que se ha mencionado en este trabajo, ambos de Martín Tonalmeyotl o *Tsína rí nà yaxà’ / Cicatríz que te mira*, de Hubert Matiúwàa. Asimismo, se da respuesta, se problematiza o reflexiona en torno a lo indígena, término que se trata desde diversas ópticas: ¿qué es ser indígena?, ¿cuál es el destino de determinada lengua? Este tópico lo leemos en un rico horizonte de voces, además de las aquí reunidas. Es necesario mencionar que estas preocupaciones no solo se vierten en la poesía, a menudo los escritores se movilizan políticamente para abordar, proponer y construir

alternativas que impacten favorablemente en las comunidades, así como en diversos ámbitos relacionados con los pueblos indígenas, la lengua y la cultura.

Puede decirse, entonces, que una de las características de esta producción poética es que contiene saberes, preocupaciones, percepciones, sentimientos provenientes desde los espacios más bien reales de sus escritores, en una amalgama, como sucede en la literatura, de elementos reales y ficcionales. Pero me interesa apuntar a los reales, ello no implica en lo absoluto la ausencia de estética o inventiva. En este sentido, los espacios representados en los poemas, sean urbanos o comunitarios, son reflejo de los respectivos ambientes de los escritores. Claramente la ciudad es la referencia del conflicto en los poemas que hemos leído, es el escenario de la aculturación, de la pérdida de los valores culturales, así como de la adopción de otras dinámicas de vida que, en general, chocan con la propia identidad. Los poemas de las escritoras lo demuestran: en Juana Karen Peñate la metrópoli es un agente que amenaza; en el poema de Mikeas Sánchez, Nueva York aparece con una intrincada carga simbólica vinculada con la migración, la utopía de una mejor calidad de vida, el imperialismo, etcétera.

Hemos visto la relación entre el espacio lírico y el yo poético-autoral, por tal motivo me pareció necesario incorporar los testimonios de los autores con respecto del papel de la ciudad en la escritura. Los poemas sugieren a la ciudad como el espacio no deseado que ha permeado a la comunidad, lo que no impide a los poetas evocar o retomar los elementos más propios de sus respectivos entornos ya sea con una mirada utópica o contrastante. Esta última se percibe en el poema de Wildernain Villegas. La ciudad aparece también como uno de los rostros de la colonización. No obstante, escribir desde dos lenguas, permite posicionar el discurso de resistencia frente a tal hecho. Sin embargo, la mirada crítica no se dirige exclusivamente a la ciudad, también a la comunidad, especialmente en la poesía de Martín Tonalmeyotl: “donde a los niños se les enseña a pisotear su idioma / donde nuestros hermanos han desenterrado su ombligo / para no sentir el sudor campesino” (27).

Se alza la voz a propósito de la perpetua colonización de los pueblos indígenas y hacia otras agudas problemáticas sociales. En este tenor, Lepe Lira aborda la literatura como un acto de resistencia:

. . . la colonialidad también produce decolonialidad y los textos de los escritores indígenas nos muestran un lugar de creación y resistencia que sacude al sistema mundo y decoloniza los relatos de la diferencia, pues genera una literatura en dos lenguas: las lenguas indígenas y el español, que traspasa dos o más mundos.⁸ (18)

A manera de conclusión podría decirse que la comunidad, referida constantemente por los poetas como espacio de creación (en sus testimonios) y/o tema de escritura (en la poesía), es aquella que, dentro de ciertos límites geográficos, conforma un escenario de dinámicas cotidianas específicas, el empleo de una o más lenguas, saberes, manifestaciones culturales y religiosas, como las danzas en Chapultenango que se efectúan el 2 de febrero, por poner un ejemplo. Lo que subrayo es la cuestión de pertenencia de parte de los poetas hacia la comunidad; si revisamos cada libro de poesía —el título *Corazón de selva* de Juana Karen, alude claramente a la impor-

⁸ La cita forma parte de la hipótesis de la autora en relación con aquello que ha sostenido el imaginario colonial sobre los pueblos indígenas. Hace la aclaración que, si bien el colonialismo como momento histórico pertenece al pasado, en los países latinoamericanos se deja ver la huella de la diferencia colonial que se configuró hace más de quinientos años, misma que permanece en las políticas públicas de estos países; asimismo, siguiendo a Pablo González Casanova, se ha dado un colonialismo interno que ha propiciado una mirada peyorativa hacia los elementos prehispánicos de las expresiones políticas y estéticas de los pueblos, de acuerdo con la autora. Y, en síntesis, el imaginario colonial se sostiene, según Lepe Lira, por relatos de la diferencia colonial: “Los relatos raciales (sobre el color de la piel), geopolíticos (sobre la cartografía y distribución de los recursos) y del conocimiento (sobre los saberes y la subjetividad) sostienen una matriz de poder que alimenta el sistema mundo con su economía capitalista, volviendo natural la colonialidad y las condiciones de vida de los pueblos latinoamericanos” (Lepe, *Relatos de la diferencia* 18).

tancia del lugar de origen— encontraremos la presencia constante de la comunidad, de la vida comunitaria: a veces se representa desde una nostalgia derivada de la experiencia de su autor; otras, mediante el tono testimonial que denuncia la marginación, exclusión, violencia, provenientes no solo del exterior, sino que se dan, también, en las propias comunidades, derivadas de problemáticas sociales complejas; de igual manera, se coloca atención al ámbito religioso y espiritual. Añado el hecho de que en la poesía que hemos revisado se plantea, quizá sin intención, una representación binaria de ciudad / comunidad-naturaleza, sobre todo en los poemas de Juana Karen Peñate y Wildernain Villegas. Lo anterior mencionado son algunas manifestaciones de dichos tópicos, por supuesto no son todos, pero me parece que son visibles.

Finalmente, en la poesía de los cuatro escritores, principalmente en la de Martín Tonalmeyotl, se bifurcan los espacios comunitarios con los urbanos. En cuanto a la relación del autor con el texto, es evidente el tema del desplazamiento; cada uno compartió su testimonio en relación con migrar a otros entornos. Este dato biográfico no necesariamente se refleja en el poema, pero la experiencia del desplazamiento está latente en los libros de poesía. En el caso del poema de Mikeas Sánchez, la voz lírica permite el desplazamiento de la comunidad hacia Nueva York: lanza el deseo de que Nasakobajk acompañe a la ore'yomo migrante. Me parece que las migraciones de los escritores, cortas o extensas, han sido fuente de escritura e interés por el espacio urbano con una mirada, casi siempre, desde la comunidad; los autores aquí citados expresan una clara referencia a ésta: es el espacio, aunque no exclusivo, de la lengua materna, pero me asalta una pregunta en tanto es una posibilidad: ¿cuáles son las preocupaciones literarias de los escritores indígenas que nacieron en la ciudad? Por último, otra veta posible de abordaje en relación con el tema visto es cómo se ha modificado la presencia de la ciudad en el indigenismo literario en comparación con la literatura indígena actual.

Bibliografía

- Aguilar, Yásnaya y Jan Terje. *La lengua zoque*. Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Alonso Bolaños, Marina. “Los zoques bajo el volcán. Microhistorias de la erupción de El Chichonal, Chiapas”. 2011. El Colegio de México, Tesis doctoral, dirigida por Juan Pedro Viqueira.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Blanco, José. *La literatura en la Nueva España*. Cal y Arena, 1989.
- De la Garza, Mercedes. *El legado escrito de los mayas*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Editorial Herder México. “Juana Karen”. herder.com.mx/es/libros-books/corazon-de-selva-ipusikal-matyelum/juana-karen/pluralia.
- García Canclini, Néstor. “México 2010: una ciudad que improvisa su globalización”. *Alteridades*, no. 26, 2003, pp. 7-14.
- León-Portilla, Miguel. *Mitos prehispánicos*. Universidad Autónoma de México, 2016.
- _____. *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana, 1994.
- Lepe, Luz María. *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- _____. *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*. Grañén / Porrúa / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma de Querétaro, 2018.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Peñate, Juana Karen. *Corazón de selva / Ipusik'al matye'lum*. Pluralia, 2013.
- _____. Entrevista oral. Por Krishna Naranjo Zavala, 03 junio 2019.
- Pulido Tirado, Genara. “El canon literario en América Latina”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 18, pp. 99-114.
- Ruiz, Mikel. “Mu yanuk mu nichimal jbakutik / Ni misteriosos ni poéticos”. *Tierra Adentro*, 21 febrero 2019, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/ni-misteriosos-ni-poeticos/

- Sánchez, Mikeas. *Kobikijabä'jaye / Selección poética*. Conaculta, 2012.
- Tonalmeyotl, Martín. Entrevista oral. Por Krishna Naranjo Zavala, 03 junio 2019.
- Tonalmeyotl, Martín, coordinador. “Xochitlájtoli: Juana Karen”. *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura* circulodepoesia.com/2017/11/xochitlajtoli-juana-karen/
- _____. “Xochitlájtoli: Wildernain Villegas Carrillo”. *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, circulodepoesia.com/2019/01/xochitlajtoli-wildernain-villegas-carrillo/
- Villegas, Wildernain. Entrevista oral. Por Krishna Naranjo Zavala, 10 de febrero de 2021.
- _____. *Luvia que la noche dicta / Áak'abe' ku ya'alik táan u k'áaxal ja'*. Secretaría de la Cultura y de las Artes de Yucatán, 2012.

La realidad es un tigre. El mundo en la poesía de Isabel Fraire

Reality is a tiger. The World in Isabel Fraire's Poetry

LILIA SOLÓRZANO ESQUEDA

ORCID: 0000-0001-5483-8288

Universidad de Guanajuato, México

liliasolorzano@hotmail.com

Resumen:

Isabel Fraire es una poeta mexicana muy poco revisada en los estudios literarios. En una primera parte de este artículo se hace un seguimiento de algunos aspectos biográficos y puntos destacables de sus primeros textos que incluyen el poemario *Sólo esta luz*. En un segundo momento se analiza el viraje de su producción poética a partir de *Poemas en el regazo de la muerte* mediante la simbología en la expresión de la poeta: “la realidad es un tigre”, en alusión al sentido nietzscheano de lo terrible que puede llegar a ser la naturaleza humana y lo que la conciencia ha querido negar, su lado destructor. La propuesta es intentar acercarnos a lo que prefigura esa realidad amenazante y también vivificante en la poesía de Fraire.

Palabras clave:

Isabel Fraire, poesía mexicana, realidad terrible.

Abstract:

Isabel Fraire is a very unrevised Mexican poet in literary studies. The first part of this article tracks some biographical aspects and highlights of his early poetic work included in his book *Sólo*

esta luz. In a second moment we analyze the turn of her poetic production from *Poemas en el regazo de la muerte* through the symbolism in the poet's expression: "reality is a tiger", alluding to the Nietzschean sense of how terrible human nature can become and what consciousness has wanted to deny: its destroying side. The proposal is to try to approach to what this menacing and also life-giving reality in Fraire's poetry foreshadows.

Keywords:

Isabel Fraire, Mexican Poetry, Terrible reality.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.383>

Recibido: 01 de marzo de 2021

Aceptado: 18 de mayo de 2021

I. Sobre la eclosión de la poeta

En una entrevista, siendo ya mayor, Isabel Fraire cuenta con cierta pasión una historia que aduce es parte de su biografía: afirma que la raptaron, arrebatándola de sus padres siendo niña, en un pueblito de Estados Unidos.¹ A raíz de este suceso, dice, creció hablando en

¹ No he podido verificar el dato porque hay muy poco escrito sobre la poeta regiomontana. Ella misma parece que negara toda referencia a su persona, por eso mismo resulta tan singular la especie de confidencia pública declarada en la serie de videos "Escritores y poetas mexicanos: Isabel Fraire". En el inicio de una novela autobiográfica que se ha recuperado ("Son chones"), Fraire refiere esa misma historia de rapto, salvo que atribuida a su madre. Su madre fue llamada Elizabeth Stiles Benson desde que fue literalmente robada a sus padres biológicos, miembros de una compañía teatral que pasaba por el pueblo, con el único fin de evitar el crecimiento de la pequeña en el seno de esa familia a la que se acusó de ser pecadora y soliviantada, por el mero hecho de ser francesa la madre y el padre irlandés, y de ir de acá para allá representando *sketches*. Debo añadir que en la dedicatoria del volumen *Seis poetas de lengua inglesa*, Fraire pone "A Anabel Stiles Benson (mi abuela, que me enseñó inglés cuando tenía yo tres años)" (sp). ¿A quién creer: a la memoria un poco juguetona y errática de la mujer mayor o a la

otros idiomas, principalmente el inglés. En la misma conversación sostiene haber realizado, en su juventud, funciones de una especie de amanuense o secretaria. Su trabajo consistía en transcribir lo que algunos empleados o representantes de instituciones oficiales le dictaban y menciona que ese azar predispuso su inclinación a la escritura, porque “lo anotaba todo” (Fraire en Flores, “Escritores y poetas”). Una afirmación que se antoja un poco *naive*: que el trabajo por una necesidad de manutención le marcara su futura vocación u oficio de escritora. Ingenuo, tal vez, aunque una verdad muy extendida entre el gremio de escritores. En la obra completa de Fraire, que más bien es breve, se puede contar un apartado bastante interesante de textos periodísticos, entre reportajes, crónicas y entrevistas, reseñas y columnas de suplementos con inclinación hacia el ensayo creativo.

Isabel Fraire nació el 30 de julio de 1934, en Monterrey, Nuevo León. De 1960 a 1965 colaboró con la *Revista Mexicana de Literatura*. Entre 1977 y 1981 escribió la columna “Al margen” en el suplemento *Sábado del Unomásuno*. Durante la época que Tomás Segovia dirigió la *Revista Mexicana de Literatura*, 1959-1962, Isabel Fraire colaboró en ella. En 1963, cuando la estafeta pasó a manos de su amigo Juan García Ponce, Fraire era parte del equipo de redacción.

Había publicado en *El corno emplumado*, otra interesante revista cosmopolita de miras abolicionistas de fronteras, bilingüe, y que tenía como centros la Ciudad de México y Nueva York. Sus páginas acogieron la poesía estadounidense y la latinoamericana. Gracias a

voz de la autobiografía novelada? Esta última se detiene, dejando al lector en suspenso, justo cuando la protagonista cumple “la edad fatídica de los tres años”, lo que abre un compás de ambigüedad nuevamente entre los dos relatos ya citados. Fraire nos ha dejado, con su seductora prosa, una serie de estampas y anécdotas que lo mismo componen un fresco socioeconómico de una época, que retratan las costumbres de familia de gente adinerada —o que desea serlo— y que compró aristocracia mediante los negocios y el matrimonio. Ahí también se puede leer un dato interesante: aprendió a leer con un libro regalo de su abuela, una edición “bellísima” —describe Fraire— de *Mamá la Oca*, “así aprendí, no sólo inglés, sino el goce de las rimas y las palabras” (Fraire, “Son chones y así son”).

sus editores y colaboradores, el mundo hispanoparlante conoció al movimiento poético *beat*. Estuvo dirigida por su también amigo y poeta mexicano Sergio Mondragón y por Margaret Randall. Por cierto que junto a Mondragón, José Carlos Becerra, Gabriel Zaid y Francisco Cervantes apareció Fraire en una selección titulada “Cinco poetas mexicanos” (nótese la ausencia del adjetivo “jóvenes” que casi siempre acompaña a antologías de este tipo), en la revista *Correspondencias*, de otro poeta que también emergía en los sesenta y que también publicó en *El corno emplumado*, Homero Aridjis. En 1977, Thomas Hoeksema escribía sobre Fraire:

En el contexto de la poesía mexicana contemporánea hay una joven poeta que aunque sólo ha publicado un delgado volumen de poesía, ha desarrollado ya una madura voz poética. Isabel Fraire es casi desconocida fuera de un pequeño círculo de escritores mexicanos y traductores norteamericanos; sin embargo, es una de las poetas jóvenes más prometedoras. En 1969 publicó su primer y único libro [lo era aún en la fecha en que el crítico escribía estas líneas], *Sólo esta luz* (México, Era). El libro comprende poemas escritos durante un periodo de casi diez años, y fue finalmente publicado ante la insistencia de sus amigos Juan García Ponce y Tomás Segovia. (14)

Fraire ha dicho que la poesía es un puente, el mejor. ¿Un puente que une qué extremos? Pues varios, pero entre esos elementos se cuentan el lector y eso que se anota en la palabra escrita; entre el mundo referenciado por el poeta y el mundo imaginado por el lector; entre una lengua y otra, cuando se trata de traducciones; y entre pensamiento y poesía, también. Tal vez por ello a su primera antología editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, en 1997, se le llamó *Puente colgante*.

En la nota introductoria que aparece en la colección que realizó de la poeta para *Material de lectura* de la Universidad Nacional Autónoma de México, García Ponce nos comparte lo que para él es una de sus estrategias poéticas más significativas:

Isabel Fraire juega con las palabras, las acomoda como en un rompecabezas o como en un calidoscopio para recordar uno de sus objetos favoritos e insinuar un poco el carácter mágico y casual de ese juego en el que siempre interviene el azar para fijar las posibilidades de la belleza. La regla básica de ese juego, la regla a la que el poeta no puede dejar de someterse porque la obedece aún sin darse cuenta, es crear una serie de apariciones mediante las que el mundo se refleja en el poema y el poema en el mundo. Sueltas, haciéndose eco una a la otra, huyendo y reuniéndose, las palabras van fijando los precisos perfiles de una imagen que continuamente se desvanece y vuelve a mostrarse. (5-6)

Como conocía muy bien el inglés, su contacto con las poéticas de escritores estadounidenses e ingleses fue asiduo. Y tanto, que legó una importante traducción de Ezra Pound, T. S. Eliot, E. E. Cummings, Wallace Stevens, William Carlos Williams, W. H. Auden, recogida en el volumen *Seis poetas de lengua inglesa* (1976). Por lo menos se puede rastrear en la tesitura de sus imágenes, que es algo de lo muy remarcable en Fraire, el estilo y las sugerencias que Pound establece en su ya legendaria guía o poética propuesta en *El arte de la poesía*. Esas “sentencias” poundianas que hacen pensar en el arte poética horaciana: raro y paradójico: lo vanguardista se toca con lo más clásico. Ese volumen de Fraire responde a su “gusto personal” (*Seis poetas* 7), aunque cree que:

en cuanto al valor histórico, da la casualidad de que al menos cuatro de ellos: Eliot, Pound, Cummings y Williams, son piedras angulares de todo desarrollo posterior en la poesía de lengua inglesa, y que cuando menos tres de ellos: Eliot, Pound y Williams, han influido en la poesía latinoamericana. (*Seis poetas* 7)

En su poesía es destacable esta economía en la composición de imágenes: concisa y certera; por más que insista en que eso de las “influencias” le importa “un bledo” (*Seis poetas* 9), es evidente que “el aparato comunicante, verbal, musical, significativo, sugerente,

que es el poema” (*Seis poetas* 9) lleva un fondo muy bien pensado, decantado, en el que se pueden rastrear a la lejanía ciertas formas y matices de esos poetas. Como cuando alcanzamos a distinguir algunos ecos o remembranzas muy sutiles: un aroma, una nota, un color. La presencia de la familiaridad. Fraire fue una excelente alumna de estos poetas anglófonos, en su poesía va directo al tema o lo va cercando mediante imágenes donde lo primero que se distingue es la erradicación de la retórica abundante. Nada de pirotecnia verbal, nada de artilugios que distraigan. Concentración y dominio del espacio. La hoja en blanco se rinde ante el poderoso magnetismo de su palabra:

De pronto rasga el día una herida luminosa
 como en el sexo virgen entra a saco la gloria
 lo nunca visto ni sentido nos rodea
 cómo resistir el oleaje de luz que nos envuelve
 hay una herida palpitante que todo lo contiene
 no hay diferencia ya entre beber y ahogarse (*Kaleidoscopio* 108)

El contraste de las imágenes oximorónicas de estos versos de su primer libro, “herida luminosa” o que en la violencia de entrar a saco a un sitio virginal quepa la gloria, y definir con ello una luz casi total y seductora, que no permite distinguir entre un principio y un final, entre los límites de las cosas del mundo, o entre el contenido y el continente, genera al mismo tiempo una sensación perturbadora y atrayente, como esos abismos de dinamismo vertiginoso que nos subyugan. Una luz que podría enceguecer más que constituirse en cifra de aquello con lo que normalmente asociamos a la luz: la verdad o el conocimiento.

Hoeksema, con gran intuición y lucidez toca el centro cuando escribe a propósito de *Sólo esta luz*: “Los poemas de Isabel Fraire no son estrictamente sobre el método poético. No tienen que ver tanto con la creación dentro del pensamiento como con el proceso del pensamiento en el acto de la creación” (16). Fraire ve en los efectos de la luz en el mundo un símbolo paralelo a lo que sucede cuando el poeta crea. Así como la luz total ciega o absorbe y difumina los

contornos de las cosas, y se precisa de una luz combinada con cierta dosis de sombra para perfilar y dar cuerpo a los objetos y seres del mundo, así en el poeta el pensamiento, la conciencia creadora va perfilando la palabra poética. Señala Hoeksema: “Fraire es a menudo el poeta que se sorprende en el acto de autopercepción. Sus poemas son un espejo del proceso de creación en el pensamiento ante la imagen de la propia conciencia del poeta, a saber: la luz.” (16)

II. La realidad amenazante

En su primer poemario, Fraire pensaba la luz y el problema ya planteado por Paul Valéry con una buena dosis de racionalismo, sobre cómo se desplegaba la actividad del pensamiento en los instantes de la creación. Qué papel jugaban los sentidos para conocer al mundo y cómo se expresaba esa palabra precisa que constituía el reflejo de la conciencia del autor. Ese poemario lo cierra una pequeña colección de poemas titulada *Encuentros casuales, largamente meditadas rendiciones*, que no caben en aquel otro y en los que el tono ha cambiado y también el tema. Un primer poema de escasos tres versos parece una advertencia del desajuste en el mundo:

Anda el amor suelto por las calles
disperso en las miradas
sin encontrar un sitio (*Kaleidoscopio* 83)

El sentimiento más poderoso, el amor, que siguiendo a Hesíodo en su *Teogonía* es el origen del cosmos, el que libera o desata las fuerzas, no logra su cometido. No acierta en ningún blanco, es errático. El desencuentro es quien tiene el cetro. Sí hay poemas todavía donde la luz es central, sin embargo comienza a introducirse la muerte. Dice en uno de ellos:

Yo creía que la muerte era una forma más de ser
y no la otra cara de las piedras presentes
. . . se abrió la tierra y se tragó los pájaros del alba que contenían tus manos

... y yo, vigilante impávida, presenciaba
la desintegración del universo. (94)

En otro: “Éste es el tiempo en que la muerte / nos corteja y coque-
teamos” (95). En uno más: “Todo lo conocido se deshace / todo
lo que tocamos se evapora” (96); o aquel que sencillamente titula
“Poema”, dedicado a José Emilio Pacheco, y en el cual se pregunta
“qué mundo es éste” (101) con desaliento y pesadumbre de ver na-
cer el día envuelto en las noticias que suponemos tremendas. Pero
hay otro donde se instala especialmente el poder de la destrucción,
de algo oscuro que nos come a nosotros y al mundo:

Siento alrededor de mí una lenta corrupción que todo invade
y que no es ese viejo juego inevitable de la vida con la muerte

hay algo más aquí
una herida gangrenada que se abre
en las miradas
en el árbol mutilado

...

no acabaría nunca de contar las señales
de este lento cambio que avanza
atacando las raíces de los ojos
invadiendo las venas de un mundo

...

Que no acaba aún de nacer
cuando ya
una lenta invasión de basura carcome hasta los árboles
una invasora desesperanza se apodera de los niños
un oleaje duro atropella los ojos (103)

Esta realidad arremete cotidianamente contra cualquier concep-
ción de orden y armonía, las barre como *bulldozer*. La percepción
de Fraire sobre el mundo ha virado, parece que la luz finalmente
ha revelado los objetos con los cuales el ser humano ha revestido
al planeta y son deformaciones. Hemos creado monstruos que van
contra la naturaleza, pisando y destruyendo. El tigre que aparecerá

en una línea posterior bellísima en su poder devastador comienza a acechar, aunque todavía no se haya nombrado.

El tigre ha sido asociado, por algunos poetas, con el paso del tiempo demoledor que acecha y tritura, y también con una forma desesperada de la soledad como en el poemario *El tigre en la casa*, de Eduardo Lizalde. William Blake lo dimensiona como la destrucción y la fuerza. Para Jorge Luis Borges es cifra de la imposibilidad, lo que no se puede alcanzar con la palabra pero que se empeña en ese anhelo. Nietzsche simboliza en la imagen “del lomo de un tigre” (228), en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, aquello que la conciencia humana ha querido desterrar o no ver en su propia naturaleza: “. . . crueldad, codicia e instintos insaciables y homicidas! ¿De dónde iba a surgir, en semejantes condiciones, el impulso hacia la verdad?” (228). El ser humano tiene una “conciencia soberbia y engañosa” (228) sentencia Nietzsche. Considero que varía de la producción poética de Fraire camina muy afín con esa línea de pensamiento nietzscheana, sobre todo a partir de *Poemas en el regazo de la muerte* (1978).

La poeta regiomontana usa la expresión “la realidad es un tigre” (*Kaleidoscopio* 137) porque todo lo terrible que como humanidad producimos en el mundo, pero también todo lo hermoso que está ahí, afuera de la persona, espera o acecha como este poderoso y terrible animal selvático, y solamente hay que animarse a reconocerlo y, a veces, dejarlo entrar. En la poesía de Fraire encontramos lo que prefigura esa realidad amenazante, aunque también en otros momentos alude a una transparencia pasmosa, lo vivificante; una dualidad temible que siempre es el ser humano; un ángel terrible: bello y homicida, como decía Nietzsche.

La relación que se nota en la poesía de Fraire, entre la voz poética y las ciudades en las que vivió: Londres, Ciudad de México, París, Nueva York, son reflejo de la tensión con la cual la poeta se sentía en el mundo. Aunque no se puede afirmar que sea una conciencia intranquila y desajustada como la que experimenta el responsable o culpable de algún desastre; es más bien una especie de testigo que se obliga a sí misma a dar cuenta de lo que su atención capta. La mayor parte de las veces, a partir de su segundo libro, la poeta nos

sitúa frente a un mundo inhóspito, hostil. Las imágenes que se instalan en sus versos muestran un ser humano indolente, causante de un entorno sumamente complicado. A la vuelta de los años se nos ha revelado como pitonisa. Nos ha tocado ahora ser parte acusada de esta enorme crisis humanitaria global de la cual participamos y en la cual vivimos. Y eso Fraire lo hace patente en varios de sus poemas y textos periodísticos.

El poema “En una estación del metro una niña negra” describe una viñeta de lo que seguramente acontece con frecuencia en ese medio de transporte masivo, en la metrópoli de Nueva York: una madre bastante drogada no puede siquiera encontrar el modo de atravesar los torniquetes de paso a los andenes, mientras la hija, llorando, le comunica a alguien más por el teléfono: “me quiero ir / me quiero ir a casa” (210). La escena retratada en los versos es de una crudeza brutal. Fraire, como es su estilo, no echa mano de recursos retóricos. Nos confronta con esa realidad dolorosa sin casi emotividad, con muy escasas palabras; y por eso mismo, el contraste resulta tremendo. El lector termina por sentir físicamente la impotencia, el miedo y el peso soportado por la niña que literalmente “no puede con el paquete” (210) de lo que le significa la madre. Los papeles están completamente invertidos: la figura que debía ser protectora y guía deambula perdida en los paraísos de la droga “alta elegante hierática como diosa africana / o modelo de Vogue / flota impotente por encima de la realidad” (210), mientras la pequeña “chilla por teléfono” (210): “mírala . . . mírala cómo está / y de esta estación / no sé irme a mi casa” (210). Esta viñeta condensa el otro lado de Nueva York, el que se queda en la sombra, el que no pasan en las películas ni en la publicidad por no destruir el sueño inventado de la gran metrópoli. Fraire, con ese movimiento suyo tan magistral de las palabras revela la engañifa y, entonces, la falsación de la realidad queda al descubierto.

El detalle cotidiano es muy importante para la poeta; pero no como el miniaturista que coloca todo el recorte de mundo seleccionado en la pequeña superficie que ha destinado para ello, sino porque cada elemento de la realidad le parece sobresaliente. La jerarquización en su poesía no corresponde a ninguna que la sociedad

haya establecido comúnmente. Por tanto, en su escritura no hay temas más poéticos que otros, o más notables que otros. Eso, el distingo, lo que marca la diferencia, queda como territorio exclusivo de la afinación de la mirada. Quién mira y cómo mira esto o aquello.

La visión del jardín como un producto de la racionalidad humana es un ejemplo de las imágenes tan certeras que compone, y lo es también de su cosmovisión: ¿qué hace el hombre con el mundo? ¿cómo lo habita? Sólo lo habita modificándolo, pero los resultados de esta alteración de la naturaleza, muchas veces han conducido al desastre. El jardín es la versión domesticada de la fuerza silvestre del bosque o de la selva, espacios rituales y templos desde los primeros tiempos. Al volverlos ordenados, el ser humano aculturado piensa que tiene todo bajo control, que organiza el mundo. Así como traza las calles de las ciudades, coloca adoquines, monumentos, edificios bancarios y departamentos, acota la cantidad de espacio verde que debe ir en tal o cual sitio. Pequeños pulmones de la ciudad, les llaman ahora. Cuando se diseñó uno de los primeros, Versalles, en realidad se quería mostrar la magnificencia del rey Luis XIV, cómo su poder se extendía hacia la exuberancia de la naturaleza. Tiene algo de monstruoso ver ese enorme jardín, 800 hectáreas (8 millones de metros cuadrados) con sus extravagantes formas geométricas, setos rectangulares, el pasto en espirales y círculos, cortado a cuchilla simétricamente. En Fraire, los jardines se resemantizan también:

Les ofrezco una nueva definición del hombre
 el hombre es un animal que hace jardines
 tan específicamente humano es el jardín como la pirámide
 el acueducto
 el palacio
 o el edificio de departamentos (130)

El anterior pertenece a un pequeño grupo de cuatro poemas con el jardín como centro, contenidos en el libro *Poemas en el regazo de la muerte*. En el siguiente, Fraire nos convence de que “el jardín tiene muros / o finge no tenerlos” (131), es decir, que la libertad que apa-

rentemente ganamos en ese recorte de ciudad al cual denominamos jardín porque nos han convencido de ser ése el sitio donde se solaza el cuerpo y el espíritu, de cualquier manera es una especie de encierro circundado por muros. Ahora bien, el ser humano tiene dos vías posibles frente a esta circunstancia: acepta la reclusión y la convierte en un refugio florido, en un sitio de “defensa” (131); o bien quien no reconoce esos muros “pretende que su jardín se extiende / más allá de sus límites... que equivale al universo / que todos pueden entrar en su jardín” (131). Esta última es una visión optimista de la vida. Se ha reconvertido la sociedad carcelaria, condensada por la poeta en aquello que paradójicamente simbolizan los espacios verdes de las grandes urbes seccionadas a su vez en conglomerados menores llamados fraccionamientos, porciones de gente aglutinada en grupos de casas o, peor aún, de departamentos para aprovechar de mejor manera el espacio.

Una no deja de pensar en la sed tan implacable que la imagen de la ciudad moderna suscitaba en ese puñado de escritores liderados por Baudelaire, un ansia por sus excesos y desvaríos, sus paraísos e infiernos. Ese anhelo metaforizado en la gran urbe, promesa de experiencias verdaderas —como si la experiencia en sí no fuera otra cosa que verdad, antes que nada—, señuelo y diosa para tantas generaciones posteriores. Pero este mito no funcionó para Fraire. Descubrió sus chapuzas muy rápido, como buena observadora del ritmo interior y exterior de las cosas, porque como afirma en otro poema de este grupo de los jardines: “el Edén es una pasajera concreta realidad” (133), un microcosmos que uno mismo ha ido permitiéndose cuando hay las posibilidades de salud mental y física, o económicas, sociales o políticas. En otro poema de este mismo libro desmonta, capa por capa, lo que significa vivir en uno de los grandes inventos del siglo XX diseñados para acomodar a la muchedumbre: los “Complejos habitacionales” (149), cubos cada vez más pequeños y asfixiantes en los cuales nos hemos acostumbrado a pasar los días de nuestra existencia, simulando ambientes de privacidad, pero donde:

ocasionalmente
se oye a través de las paredes
una discusión agria violenta

cargada de resentimiento
 de una vida estropeada
 o la música de fondo
 melodramática y jadeante
 de la televisión (151)

Aquellos conjuntos de departamentos que rasgan la vista y la conciencia del lector, casi con la brutalidad de la conocida imagen de Luis Buñuel en *El perro andaluz*, una brutalidad igual pero con un recurso opuesto, son la viva imagen del intento por imponer un orden al caos del crecimiento poblacional y la desigualdad de condiciones. Todos corremos en pos de la ilusión, también inventada, de tener un “piso”; si es en una urbe prestigiada, qué mejor. En una de sus crónicas-ensayos Fraire descubre los despostillados de Nueva York, con una minuciosidad y detalle dignos del mejor sociólogo:²

Otros turistas acuden a las calles en donde florecen, desbocados, los centros de la industria del sexo en todas sus variantes. Allí ceden impunemente a los reclamos de los placeres de todo tipo, orgiásticos o solitarios, en vivo o en video y para todos los bolsillos. La octava avenida, por ejemplo, junto a la zona de los teatros, o bien ciertas calles de Greenwich Village, hoy convertidas en zona rosa mezclada de ghetto homosexual, en donde el transvestismo, la prostitución callejera masculina y femenina y la drogadicción saltan a la vista de cualquiera y a todas horas, pero sobre todo en verano. O el barrio chino, en donde las mercancías electrónicas, la ropa y los comestibles frescos o enlatados de todo tipo se consiguen

² Fraire tradujo *La guerra secreta en México*, investigación de Friedrich Katz sobre la historia social y política del México moderno, lo mismo que la *Introducción a la sociología histórica marxista* de Ross Gandy y *Una muerte en la familia Sánchez*, de la saga de Óscar Lewis. Todos estos materiales se relacionan entre sí con disciplinas que entreveran la historia, la sociología y la antropología. No podría ser una casualidad. Estos eran enfoques que también interesaban a Fraire.

a la cuarta parte de su precio normal y los burdeles cárcel y las fábricas cárcel proliferan en una ilegalidad tolerada.

De hecho la corrupción de la policía neoyorquina es un escándalo nada secreto que aflora en los periódicos y en los tribunales periódicamente, y la cantidad de reglas que se rompen cotidianamente con la anuencia tácita de las autoridades, sobre todo en los barrios más populosos y menos afortunados, va destruyendo el tejido mismo de la sociedad. (“El Nueva York”)

Fraire fue una viajera, conoció muy bien distintas culturas y formas de vida. El hecho de que su esposo fuera diplomático les facilitó movilidad y acceso por distintos países de Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y de vuelta a México “irse para volver” (241) a darse de frente con la ciudad donde masacraron a tantos estudiantes en Tlatelolco y que ella consigna en el poema “2 de octubre en un departamento del edificio Chihuahua”. José Homero Hernández Alvarado reflexiona que Fraire a partir de *Poemas en el regazo de la muerte*, continúa con la poética objetivista, con ese “esmero por mostrar la cosa en vez de describirla”, pero con “un desplazamiento hacia los acontecimientos cotidianos, representados . . . como viñetas de la alienación contemporánea en las ciudades metropolitanas —París, Nueva York, Londres” (“Entre la palabra” sp). En uno de los últimos poemas que dejó inéditos pero que se compilaron en la edición del Fondo de Cultura Económica, *Kaleidoscopio insomne. Poesía reunida*, nos interpela:

díganme en serio
¿vale
vale la pena
vivir? (291)

Me pregunto, ¿quién podría tener una respuesta rotunda, categórica? Queremos tener esperanza en que podemos hacer de este mundo un lugar más habitable, pero todos los días nos desayunamos con noticias que compiten entre sí para ganarse el galardón de ser las más horrendas. Cebamos a un tigre, a una realidad, cada vez más feroz.

En conclusión, Isabel Fraire es una poeta reconocida desde su primer libro como una escritora de primer orden; sin embargo, ha sido muy poco atendida por la crítica especializada, pese a su participación activa en el grupo de la Casa del Lago o Generación de Medio Siglo y en la prestigiada *Revista Mexicana de Literatura*. Como ha señalado de forma amorosa y también picante Dionicio Morales en su “Carta de relación a Isabel Fraire”, como homenaje a la poeta en ocasión de su 75 aniversario: “Pertenece . . . hay que decirlo, al famoso grupo de la mafia cultural de aquellos años que controlaba todos los espacios culturales de México, es decir los más importantes” (15). Morales, es justo decirlo, elogia en esta carta a su amiga Fraire. No le reclama absolutamente nada. Pero sí cree que hay algunos en este “grupo” que manejaban los hilos culturales del centro del país, que es un poco decir también del país entero. Este no era el caso de Fraire. Su protagonismo en la historia de la literatura mexicana es casi nulo. Su presencia como figura literaria es más bien tenue, sin mucho ruido; aunque sea una de las cuatro mujeres incluida en la célebre selección de Paz, Chumacero, Aridjis y Pacheco, *Poesía en movimiento*. Discreta como figura y muy contundente en su poesía. Nos hizo ver la claridad de la luz como metadiscursos para hablar conceptualmente de la poesía, y en sus libros posteriores asentó su palabra en la realidad, sin olvidar la perfección de su forma directa y aparentemente radicada en la sencillez. Algunos de sus versos desde *Poemas en el regazo de la muerte* nos interpelarán desde las atrocidades que hemos cometido como especie humana contra la naturaleza, contra las demás especies y contra el ser humano mismo. Hemos convertido al mundo en un lugar cada vez más inhóspito, nuestra huella se distinguirá por las masacres, por la arrogancia del concreto que arrincona selvas y bosque, por la degradación y la inhumanidad. El antiguo tigre que metaforizaba la fuerza poética representa ahora nuestro lado más oscuro: el de la criminalidad y la ignominia.

Bibliografía

Flores, Miguel Ángel. “Escritores y poetas mexicanos: Isabel Fraire”. *Archivo de voz e imagen de escritores y poetas mexicanos*, 2012,

- Universidad Autónoma Metropolitana, www.youtube.com/watch?v=6dYFRKe6bk&ab_channel=UAMVIDEOS
- Fraire, Isabel. *Kaleidoscopio insomne*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. “El Nueva York de los turistas”. *Isabel Fraire*, www.isabelfraire.com/index.php/homepage-6/el-nueva-york-de-los-turistas
- _____. *Seis poetas de lengua inglesa*. Pound, Eliot, Cummings, Stevens, Williams, Auden. SepSetentas, 1976.
- _____. “Sin título”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, volumen 7, no. 2, marzo-abril 1971, p. 24.
- _____. “Son chones y así son”. *Isabel Fraire*, www.isabelfraire.com/index.php/homepage-6/son-chones-y-asi-son
- _____. “Tres poetas mexicanos”. *El corno emplumado*, no. 27, 1968, pp. 36-45.
- García Ponce, Juan. “Nota introductoria”. *Isabel Fraire. Material de lectura*, no. 82, 2010, pp. 5-6.
- Hernández Alvarado, José Homero. “Entre la palabra y el mundo”. *Isabel Fraire*, www.isabelfraire.com/index.php/homepage-7/entre-la-palabra-y-el-mundo-jose-homero
- Hoeksema, Thomas. “Isabel Fraire: El ojo arrobado”. Traducción de M. A. Flores., *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 13, no. 6, 1977, pp. 14-17.
- Lumbreras, Ernesto. “La fragilidad habitable de Isabel Fraire”. *Milenio*, 11 abril 2015, www.milenio.com/cultura/la-fragilidad-habitable-de-isabel-fraire
- Morales, Dionicio. “Carta de relación a Isabel Fraire”. *Casa del tiempo*, no. 33-34, 2010, www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/33_34_iv_jul_ago_2010/casa_del_tiempo_eIV_num33_34_14_17.pdf
- Nietzsche, Friedrich. *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Enrique López Castellón, Universidad Autónoma de Madrid, 2001.
- Tiempo en la casa*. *Casa del tiempo*, no. 22, 2015, www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/22_nov_2015/TiempoenlacasaNo22_nov2015.pdf

La ciudad en la poesía de Efraín Huerta: un amor de amarga raíz

The city in the poetry of Efrain Huerta:
a love of bitter root

FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
ORCID: 0000-0002-8933-3957
Universidad de Sonora, México
fortino.corral@unison.mx

Resumen:

En el presente artículo se analiza la poesía urbana de Efraín Huerta con un enfoque semiótico. Se establece primeramente el contexto literario con que esta dialoga y enseguida se realiza el análisis intrínseco del corpus poético considerado. El contexto dialógico se describe tomando en cuenta que Efraín Huerta pertenece a la generación de 1914, que es la que prosigue inmediatamente a la del grupo Contemporáneos; en este punto se advierte que el rasgo distintivo de la generación de Huerta es su marcado interés por los asuntos sociales. El análisis de los textos tiene como objetivo explicar la manera en que se organiza y se produce la significación. Para ello se distinguen dos sistemas organizativos: uno, de tipo narrativo, basado en el esquema actancial, y otro sensorial-afectivo, que centra su atención en el devenir pasional del sujeto. El primero tiene su anclaje en la semiótica greimasiana de los años sesenta, mientras que el segundo se basa en las aportaciones de la semiótica tensiva, desarrollada en las últimas tres décadas por Jacques Fontanille y Claude Zilberberg, entre otros. Se recurre, además, a otras contribuciones teóricas como la semiótica cultural de Iuri Lotman, el modelo triádico de Peirce y algunos conceptos fundamentales del pensamiento de Gilles Deleuze.

Palabras clave:

poesía urbana, poesía civil, Efraín Huerta, sujeto lírico, semiótica tensiva.

Abstract:

This article analyzes Efraín Huerta's urban poetry with a semiotic approach. First, the literary context with which it dialogues is established and then the intrinsic analysis of the poetic corpus considered is carried out. The dialogic context is described taking into account that Efraín Huerta belongs to the generation of 1914, which is the one that immediately follows that of the Contemporáneos group; at this point it is noted that the distinctive feature of Huerta's generation is their marked interest in social issues. The analysis of the texts aims to explain the way in which meaning is organized and produced. To this end, two organizational systems are distinguished: one, of a narrative type, based on the actancial model, and the other sensorial-affective, which focuses its attention on the passionate becoming of the subject. The former is anchored in Greimas' sixties semiotics, while the latter is based on the contributions of tensional semiotics, developed in the last three decades by Jacques Fontanille and Claude Zilberberg, among others. It also draws on other theoretical contributions such as the cultural semiotics of Iuri Lotman, Peirce's triadic model and some fundamental concepts of Gilles Deleuze's thought.

Keywords:

urban poetry, civilian poetry, Efraín Huerta, lyrical subject, Tensive Semiotics.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.386>

Recibido: 18 de marzo de 2021

Aceptado: 20 de mayo de 2021

Introducción

El tema de la ciudad no es un asunto fortuito en la poesía de Efraín Huerta, sino un elemento constitutivo de su poética, la cual comporta una profunda vocación cívica. En este trabajo analizaremos la relación que la voz poética establece con la ciudad. Adoptaremos para ello una mirada semiótica, lo cual nos lleva a tomar el texto poético como enunciación, por lo que la ciudad referida en estos poemas es una construcción discursiva que el poeta lleva a cabo en diálogo polémico con los otros textos de la cultura.¹ Es por ello que para este análisis resulta indispensable tomar nota del momento histórico en que se da la actividad productiva de Huerta y el lugar que ocupa su obra en el entramado generacional de la literatura mexicana. Desde luego, no se pretende aquí una explicación causal, sino solamente ratificar la premisa de que la literatura mantiene una relación dialógica con el resto de los discursos culturales. Nuestro trabajo no se posiciona en ese ángulo metodológico, sino que, a tono con la semiótica del discurso, se ocupa de analizar la manera en que se organiza el sentido² en el interior del corpus textual considerado.

Comenzaremos, pues, trazando las coordenadas claves del diálogo entre la poesía urbana de Efraín Huerta y su contexto cultural, es decir, lo concerniente al contexto enunciativo y proseguiremos con el análisis textual de los poemas en tanto enunciación discursiva. En el primer apartado nos referiremos a Efraín Huerta como el sujeto social que se vale de la poesía para emitir su mensaje, mientras que en los siguientes nos ocuparemos del mensaje poético mismo como texto concreto, es decir, como artefacto semiótico, almacenador y generador de sentido al mismo tiempo (Lotman).

¹ Iuri Lotman desarrolla su concepto de cultura basándolo en una homologación con el funcionamiento del texto. Este no es mero depósito de mensajes, sino dispositivo generador de sentido. Véase *La semiosfera I*, p. 94.

² La tarea de la semiótica discursiva, apunta Fontanille, es “dar cuenta de la manera en que se organiza la significación en lo que se ha convenido en llamar discursos, es decir, con más precisión, ‘objetos’ semióticamente observables, sean objetos construidos o prácticas significantes ‘espontáneas’.” (*Soma y sema* 113).

Nuestro análisis se sitúa propiamente en esta segunda etapa pues tiene como propósito primordial explicar la forma en que se produce la significación en el interior de los textos poéticos. Es necesario precisar que la comunicación poética difiere de la comunicación ordinaria al valerse de textos relativamente autónomos (poemas) que escapan al control pragmático de su autor y se orientan a receptores heterogéneos; la figura del poeta pasa a ser un efecto de sentido del texto mismo y por tanto no se corresponde ontológicamente con el autor en su carácter de sujeto social. Es por ello que en este nivel del análisis utilizamos términos como hablante poético, sujeto lírico, sujeto poético o incluso poeta para referirnos al yo discursivo que habla en el poema.

Este análisis considerará dos niveles básicos en la organización del sentido: el semio-narrativo y el discursivo. En el primero examinaremos la relación entre el poeta y la ciudad, que en términos semióticos se enuncia como una relación actancial entre Sujeto y Objeto; se trata, como veremos, de una relación compleja que incluye atracción y rechazo, lo cual es fuente de displacer para el sujeto lírico. En el segundo nivel,³ echaremos mano de la semiótica tensiva y de algunos conceptos deleuzianos para dar cuenta de la subjetividad y de las estrategias de resistencia que despliega el sujeto lírico ante una ciudad-patria que se le enfrenta como manjar y como fuerza destructora a la vez.

³ La semiótica estructural de corte greimasiano considera que todo objeto semiótico presenta un recorrido generativo que incluye dos niveles básicos de significación a los que identifica como estructuras profundas y estructuras de superficie. Las primeras, llamadas semio-narrativas, son abstractas y de carácter lógico, mientras que las segundas, llamadas discursivas, son concretas e incluyen tres procedimientos básicos: actorialización, temporalización y espacialización (Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario Razonado* 194-197). En el primer nivel (abstracto) hablamos de actantes y en el segundo (concreto), hablamos de actores o personajes.

Trazos contextuales: Poesía civil versus poesía solipsista

La nota más distintiva de la poesía de Efraín Huerta (1914-1982) es indudablemente su vocación cívica y es justo en ese marco discursivo donde afloran sus poemas de contenido urbano. La acentuada orientación social de su poesía contrasta con el esteticismo solipsista asumido por los representantes más visibles de la generación que le precede; me refiero, naturalmente, al grupo de Contemporáneos, cuyos miembros fueron objeto de duras críticas por parte de Huerta en sus primeros años de actividad periodística.⁴ Estamos, evidentemente, ante un relevo generacional. Octavio Paz, amigo personal de Huerta y compañero suyo en proyectos editoriales que marcaron la primera etapa literaria de ambos, registra la presencia de esta nueva generación en la segunda mitad de la década de los años 30 en estos términos:

Entre 1935 y 1938 el observador más distraído podía advertir que una nueva generación literaria aparecía en México: un grupo de muchachos nacidos alrededor de 1914, se manifestaban en los diarios, publicaban revistas y libros, frecuentaban cafés y concurrían juntos a las salas de teatro experimental, a las exposiciones de pintura, a los conciertos y a las conferencias. También asistían —gran diferencia con la generación anterior— a las reuniones políticas de las agrupaciones de izquierda. (“*Taller, nueva generación literaria*” 3)

La última frase de esta cita es clave para perfilar la nueva sensibilidad. En el año que señala Paz, 1914, nacieron tres escritores fundamentales para identificar esta generación: Efraín Huerta, José

⁴ Cristina Pacheco le pregunta a Huerta por qué se dedicó a atacar durante algún tiempo a los poetas del grupo Contemporáneos, a lo que él responde: “Por su apoliticismo. Eso me molestaba mucho. Así que empecé a tirarles desde *El Nacional* [. . .] Héctor me habló, me hizo reconocer mi error y allí terminó la querrela. . . . Luego me hice muy amigo de Villaurrutia y de Novo (“Efraín Huerta. Bajo la dura piel de un cocodrilo” en Huerta. *El otro Efraín*).

Revueltas y el propio Octavio Paz. En esta misma constelación podemos agregar, por su cercanía en edad, a otros escritores como Juan Rulfo (1917-1986), Edmundo Valadés (1915-1994) y Elena Garro (1916-1998), entre otros. Todos ellos⁵ se caracterizan por preservar, e incluso consolidar, los estándares estéticos heredados de la vanguardia y por nutrir su producción literaria con los temas apremiantes de la vida política.

El tema político o social retoma sus fueros literarios en las décadas 30 y 40 gracias a la confluencia de varios factores o circunstancias: el examen filosófico de la identidad mexicana que el nuevo nacionalismo demanda de los literatos e intelectuales; la circulación tolerada por el gobierno posrevolucionario de ideas socialistas de procedencia soviética; la guerra civil española y el arribo a México de buen número de artistas e intelectuales provenientes de aquel país; el magisterio de poetas hispanoamericanos y españoles identificados con las vanguardias históricas, pero reconocidos también por la dimensión política de su escritura.

En cuanto a las influencias, Efraín Huerta destaca el fecundo impacto que tuvieron en su poesía Pablo Neruda y Rafael Alberti, a quienes trató personalmente, pero también reconoce el valor de otros poetas de la lengua española como Miguel Hernández, Federico García Lorca, Nicolás Guillén y César Vallejo, entre otros, y fuera de la lengua española expresa su especial admiración por Paul Eluard (“España: Poesía de protesta” y “Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo. Entrevista con Cristina Pacheco” en *El otro Efraín*).

Con todo, la poesía civil de Efraín Huerta resulta disonante en el contexto mexicano, y ocasionalmente es descalificada como panfletaria. José Joaquín Blanco advierte que la familia poética de Huerta en lo que respecta a los temas patrióticos no se encuentra en sus coetáneos, sino que remite a la función que tenía la poesía entre los modernistas:

⁵ José Luis Martínez suma a esta lista el nombre de Juan de la Cabada quien, si bien nació en 1899, comenzó a ser reconocido en los años cuarenta (“Una generación” p. 2).

Digamos que esta edición [se refiere a *Poesía completa*, FCE, 1988] se parece más en cuanto variedad temática y actitud personal ante la poesía a los poetas modernistas que también hablaban de sí mismos y de la patria, de sus héroes y enemigos, de sus hijos y sus anécdotas, antes de que los Contemporáneos volvieran a la poesía un templo de símbolos que no debería estar tan corrompido de cotidianeidad prosaica —para eso servía la prosa— ni de berenjenales ideológicos. (326)

En este punto, es importante acotar que, si bien Huerta recupera la dimensión cívica que alguna vez tuvo la poesía, no lo hace como parte de una retórica gubernamental, legitimadora, sino al contrario, como un ácido reclamo a un país que ha fallado en su función más elemental de cobijar y proteger a sus habitantes, un gobierno que tortura y asesina a sus jóvenes, una ciudad “embustera, peligrosa y maleada” (Huerta, “Atorrantes”).

La ciudad como objeto disfórico

En la poesía urbana de Efraín Huerta, la ciudad no es aludida simplemente como escenografía —de hecho, no encontramos en ella descripciones de avenidas, autos, plazas o edificios—, sino como un convulso conglomerado de seres humanos, atractivo y repelente a un mismo tiempo. La ciudad es, pues, espacio de interacción y negociación para el sujeto lírico: espacio público. En términos de Carrión, es esa la esencia de la urbe: “la ciudad es una *comunidad política* que se constituye en el espacio público gracias a que en ella la ciudadanía adquiere existencia y a que en ella nace el pensamiento cívico o el espíritu de la ciudad” (200).

Ahora bien, la relación entre el individuo y su comunidad está mediada no solo por intercambios materiales, sino también por una gama de percepciones y afectos. En primer lugar, esa comunidad tiene un nombre, una personalidad, y quienes la integran asumen su pertenencia a ella con menor o mayor entusiasmo. El barrio o la aldea es una especie de extensión de la familia sanguínea a la que pertenece el individuo. El discurso nacionalista establece una

sinécdoque entre este espacio familiar y uno mayor, que por su extensión es solamente imaginado: el país, que es también la patria. El compromiso con el otro, sea la familia, el barrio o la patria es algo que se adquiere y se fortalece con prácticas simbólicas: canciones, himnos, pinturas, gastronomía, vestimenta, cine, equipos deportivos, poemas...

En México, abundan las canciones sobre pueblos pequeños, ciudades, estados y sobre el país mismo; se trata, por regla general, de cantos festivos que afirman la pertenencia orgullosa a un territorio determinado. En cuanto a la poesía, a raíz de la independencia política del dominio español, la afirmación de los valores patrios fue un imperativo civil de los poetas mexicanos del siglo XIX. La revolución mexicana trae consigo un nuevo nacionalismo que se hace sentir especialmente en la canción vernácula y en el cine. Sin embargo, la literatura no acompaña como los ideólogos quisieran este optimismo. La novela dismantela el mito revolucionario y la poesía se retira del escenario político con el advenimiento de las vanguardias para ocuparse de sí misma y luego regresa a la arena social justamente con la poesía enjundiosa y crítica de Efraín Huerta. La patria en sus poemas no es la aldea apacible, con sus ríos, magueyes y montañas entrañables que pregona el cine nacional, sino lo opuesto: una ciudad convulsa, engañosa, difícil de entender y, por tanto, difícil de tratar en el terreno amoroso.

En este apartado examinaremos la relación que mantiene el hablante o sujeto lírico, con esa instancia simbólica que es depositaria de todos sus amores y desamores: la ciudad. Para ello nos basaremos de inicio en la semiótica greimasiana, según la cual, el sentido de todo discurso se organiza en el nivel profundo como relato.⁶

⁶ Raúl Bueno muestra la pertinencia de este principio metodológico en el análisis que hace de varios poemas adscritos a la vanguardia hispanoamericana. En su libro *Poesía hispanoamericana de vanguardia* considera que los componentes del esquema actancial “dan cuenta de la estructura narrativa de no importa qué relato, sea cuento, novela, drama, historia, relación, nota informativa, etc., y aún de discursos que nunca habían sido entendidos en términos de relato, como la filosofía y el discurso científico” (41). Más adelante puntualiza: “Volviendo a nuestro tema

Dicho muy resumidamente, en toda acción humana podemos identificar seis componentes (Greimas 276-281): Un Sujeto que desea un Objeto; un Destinador que comunica a un Destinatario⁷ el valor que tiene ese Objeto; los otros dos actantes, Ayudante y Oponente, son las fuerzas que participan a favor o en contra del Sujeto en la obtención de su Objeto. A la luz de este esquema, la poesía urbana de Efraín Huerta se nos presenta como un Sujeto separado de su Objeto. En todos estos poemas la voz poética expresa el pesar (disforia) que le ocasiona esta disyunción. El Destinador es todo el legado cultural que incita al poeta (Sujeto) a rendirle culto a la patria (Objeto). En cuanto a las fuerzas favorables (Ayudante), podríamos decir que son las habilidades o recursos poéticos con que cuenta el poeta. En lo referente al Oponente, la situación se complica: es la propia ciudad, la propia patria. Justamente en esta paradoja consiste la mayor dificultad que enfrenta el Sujeto, la cual en el nivel discursivo se figurativiza como frustración, rabia, decepción.

La equivalencia que venimos insinuando entre la ciudad y la mujer amada no es mero recurso expositivo, sino que se asienta en el análisis mismo de la poesía urbana de Huerta, la cual adopta la forma de un discurso amoroso: el poeta se dirige a la ciudad como lo haría un amante dolido que reclama a la amada su ingratitud. Lo que resulta de esta desavenencia es un mensaje suplantado: el emisor reprime el impulso original de emitir una declaración dulce y gozosa, y en su lugar lanza un amargo improprio. El poema “Declaración de odio”, por ejemplo, uno de los más estridentes y

cabe agregar que aún la poesía lírica pura, aquella definida por Barthes como ‘la amplia metáfora de un solo significado’ (1966: 25) y entendida por Rewet como el conjunto de transformaciones expansivas de una misma proposición, como ‘te amo’ (1972: 199) se sirve del relato y, por ello, puede ser analizada y explicada en términos de la semiología del relato” (54). Las fuentes citadas por Bueno corresponden a: Barthes, Roland *et al.* “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communication* 8, Seuil, 1966; y Rewet, Nicolás. *Langage, musique, poésie*. Seuil, 1972.

⁷ Nótese que se trata de funciones del nivel actancial, no de personajes o actores. Las funciones de Destinatario y Sujeto suelen ser asumidas por un mismo personaje.

también uno de los más reproducidos en las compilaciones que se hacen del autor, comienza con una especie de soliloquio en que el amante expresa su estado de decaimiento:

Estar simplemente como delgada carne ya sin piel,
 como huesos y aire cabalgando en el alba,
 como un pequeño y mustio tiempo
 duradero entre penas y esperanzas perfectas. (79-80)⁸

La ciudad-mujer opera con un principio opuesto a la vida; actúa como un sistema lesivo que merma las fuerzas vitales del Sujeto:

Esta ciudad de ceniza y tezontle cada día menos puro,
 ciudad de acero, sangre y apagado sudor. (80)

...

¡Los días en la ciudad! Los días pesadísimos
 como una cabeza cercenada con los ojos abiertos.
 Estos días como frutas podridas.
 Días enturbiados por salvajes mentiras. (81)

Corrupción y falsedad son los atributos más distintivos de esta amada terrible. Es descrita como una “vieja díscola y aparatosa”, como “hervidero de envidias”, y “páramo sofocante” en que todo se pudre. Sus albas, lejos de anunciar pureza y esperanza, emulan “vírgenes hipócritas”. La ciudad es, además, sorda: “nido blando en que somos como palabra ardiente desoída” (81). Nótese que la voz poética se ha pluralizado en un nosotros. Esto prepara el terreno para iniciar la siguiente estrofa con un cambio de enunciación estratégico: un sujeto colectivo se dirige ahora a la ciudad como un tú inequívoco y le declara su odio con una frase desconcertante: “Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad” (81).

En este enunciado convergen claramente dos sentimientos contrarios, lo cual intensifica su potencial expresivo. Tal pareciera

⁸ Con excepción del poema “Juárez-Loreto”, que fue consultado en el libro *Poesía completa*, todas las citas de poemas corresponden al libro *Poesía 1935-1968*.

que el hablante experimentara un descuido en medio de toda una arenga de vituperios contra la amada y emergiera de pronto el sentimiento reprimido. Otra manera de entenderlo es que este odio no es un sentimiento estrictamente personal o individual, sino que comporta una dimensión social, lo cual se sustenta en la aparición de un sujeto enunciador plural. Desde luego, el hecho de que en otros poemas este sentimiento se enuncie en primera persona no invalida lo que aquí observamos. En realidad, todo sentimiento discursivizado, por el solo hecho de emerger a la conciencia a través de la palabra, constituye una expresión social. Sin embargo, como bien señala Raymond Williams, la semiosis de la poesía —y el arte en general— se caracteriza por valerse de procedimientos orientados a registrar y comunicar experiencias presentificadas, es decir, en proceso, lo cual va a contrapelo de las formas de representación que buscan dar cuenta de lo social estructurado, es decir, no se formula como un sistema explicativo:

La hipótesis [de las “estructuras del sentir”] presenta una especial relevancia con respecto al arte y la literatura, donde el verdadero contenido social, en un número significativo de casos, de este tipo presente y efectivo, y sin que ello suponga pérdidas, no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o relaciones generales implícitas, aunque puede incluir a todas ellas como elementos vividos y experimentados. (156)

En el caso de Efraín Huerta, su poesía urbana no tiene como propósito describir la ciudad o proporcionar información sobre ella, sino profundizar en la experiencia anímica de habitarla, y lo que nos reporta es una experiencia disfórica.⁹ El desagrado que ahí

⁹ En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Greimas y Courtés definen la disforia como “el término negativo de la categoría tímica” (230), es decir, corresponde a la valoración negativa de la *foria* o sentir. Contraria a la euforia, la disforia comprende toda forma de desagrado o displacer. En *Semiótica de las pasiones*, Greimas y Fontanille llaman *foria* a “este ‘más acá’ del sujeto de la

se expresa, aun cuando se hace en un lenguaje sensorial, no tiene que ver con la arquitectura de la ciudad, su escenografía o sus incomodidades materiales, sino con cuestiones éticas. El poeta se relaciona con la ciudad no como espacio geométrico, sino como espacio cívico, como microcosmos del país, es decir, de la patria. Uno de los poemas más elocuentes es “Avenida Juárez”. El poema comienza de esta manera:

Uno pierde los días, la fuerza y el amor a la patria,
el cálido amor a la mujer cálidamente amada
la voluntad de vivir, el sueño y el derecho a la ternura. (178)

Este sentimiento de desamor es experimentado por el sujeto lírico mientras camina por la calle que da título al poema. La significación, de acuerdo a la semiótica tensiva, se articula en la frontera de un exterior y un interior que corresponden, respectivamente, al plano de la expresión y al plano del contenido. El exterior se percibe (exteroceptividad) y el interior se siente (interoceptividad).¹⁰ La línea que media entre uno y otro es el *cuerpo propio*, el cual no debe confundirse con el cuerpo físico del sujeto; es un concepto semiótico para nombrar la línea que separa y une ambos universos. El *cuerpo propio* es el posicionamiento del sujeto hablante, un punto de referencia móvil cuyas propiedades “se pueden designar globalmente con el término *propioceptividad*” (Fontanille, *Semiótica* 39). De acuerdo con este modelo explicativo, el amor a la patria, lo mismo que el amor a la amada y el amor a la vida constituyen el significado complejo de ese extenso significante que es la ciudad. La ciudad es, pues, algo más que un conjunto de edificios y vialidades para la circulación: es un signo complejo o más exactamente un texto. Violli lo formula en estos términos:

enunciación” (19), con lo que se refieren al cuerpo sintiente.

¹⁰ Para profundizar en estos conceptos puede consultarse el sugerente ensayo de Raúl Dorra “Entre el sentir y el percibir” en: Landowski, compilador. *Semiosis, estesis, estética*. EDUC / BUAP, 1999.

No es sólo un *signo*, algo que tenga un significado único y un significante bien determinado y estable, ni, sin duda, un *mensaje* único que alguien lleva a otros, sino un *texto*, etimológicamente un *tejido* (recordemos la expresión: tejido urbano) o más bien un *entrelazamiento* de elementos de sentido relacionados entre sí. (1030)

La poesía de tema urbano, más que una representación verbal de la ciudad es, pues, una intervención creativa en la producción cotidiana de ese gran texto que es la ciudad. El Objeto ciudad incluye como parte constitutiva la representación que sus habitantes hacen de ella: deviene objeto semiótico. Para la clarificación de este punto, conviene recurrir al modelo triádico de Peirce.¹¹ La poesía de Efraín Huerta, al igual que todo texto que versa sobre la ciudad, alimenta el repertorio semántico (Interpretante) del sujeto o intérprete (lector), quien se ve impelido a resemantizar la palabra “ciudad” (Representamen) para que esta remita adecuadamente al Objeto de referencia, un objeto en continua transformación. La naturaleza discursiva de la ciudad, advierte Violli, hace de esta un texto complejo e inestable: “un texto *viviente*, en continua transformación, nunca idéntico a sí mismo” (1030).

El paseante del poema “Avenida Juárez” lee en este texto-ciudad. ¿Cómo se da esa lectura? Llama la atención que el paseante no describe las aristas objetivas de la Avenida en forma directa, no

¹¹ El concepto de signo que propone Peirce consta de tres elementos: Representamen, Objeto e Interpretante. El Representamen es el estímulo (palabra, señal, etc.) que ordinariamente llamamos signo; este tiene como función sustituir o estar en lugar de otra cosa. El Objeto es la cosa material o imaginaria representada. Lo peculiar del modelo peirciano es que concibe el Objeto no como algo fuera del signo, sino como parte constitutiva de él. Finalmente, el Interpretante, es el repertorio de saberes, imágenes, convenciones, etc. que permiten al sujeto establecer conexiones entre el Representamen y el Objeto. El Interpretante se ubica pues en las mentes de los sujetos o intérpretes que interactúan (Peirce 21-25). Es importante no confundir Interpretante con Intérprete. Este último es el sujeto que produce o utiliza los signos.

adopta el modelo descriptivo del espacio mensurable, sino que aprehende el ser de la avenida con un lenguaje más cercano al cuerpo.

Hay en el aire un río de cristales y llamas,
un mar de voces huecas, un gemir de barbarie
cosas y pensamientos que hieren (178)

Más adelante, los elementos de la ciudad adquieren fisonomías más específicas y se define mejor el sentimiento que estas provocan en el paseante:

Marchar hacia la condenación y el martirio,
atravesado por las espinas de la patria perdida
ahogado por el sordo rumor de los hoteles
donde todo se pudre entre mares de whisky y de ginebra (179)

La segunda línea resume magistralmente el poema completo. Desplazarse por la ciudad, significa un martirio anímico para el sujeto ya que esta le resulta ajena. La ciudad que se le ofrece, invadida por productos y paseantes extranjeros, contrasta con la idea de una ciudad cercana y amorosa:

Uno mira los árboles y la luz, y sueña
con la pureza de las cosas amadas
y la intocable bondad de las calles antiguas
con las risas antiguas y el relámpago dorado
de la piel amorosamente dorada por un sol amoroso.
(179-180)

Volviendo al esquema narrativo inicial, tenemos que el poema nos presenta un cuadro irónico: en el plano físico, el Sujeto ha logrado la unión con su Objeto (el poeta pasea por una de las avenidas más emblemáticas de la ciudad), pero este mismo contacto provoca una radical separación en el plano afectivo. La ciudad como Objeto deseado se ha escindido en dos: una realizada, alejada del deber ser, y una imaginaria o potencial, que es la patria amorosa deseada por el poeta:

Todo parece morir, agonizar,
 todo parece polvo mil veces pisado.
 La patria es polvo y carne viva, la patria
 debe ser, y no es, la patria
 se la arrancan a uno del corazón
 y el corazón se lo pisan sin ninguna piedad (180-181)

En el pasaje encontramos un elemento que de nuevo nos regresa al esquema narrativo: la patria auténtica alguna vez le perteneció al poeta y ahora advierte que le ha sido arrebatada. ¿Quién o qué la ha arrebatado? El poema reserva la respuesta para la última estrofa. Esta se enuncia en forma diferente: lo que parecía soliloquio al inicio del poema se manifiesta ahora como una arenga indignada que se dirige a un tú plural, compuesto por un grupo de individuos a los que el poeta llama hermanos:

Pues todo parece perdido, hermanos,
 mientras amargamente, triunfalmente,
 por la Avenida Juárez de la ciudad de México
 —perdón, *Mexico City*—
 las tribus espigadas, la barbarie en persona,
 los turistas adoradores de “Lo que el viento se llevó”,
 las millonarias neuróticas cien veces divorciadas,
 los gangsters y Miss Texas,
 pisotean la belleza, envilecen el arte
 . . .
 y lo dejan a uno tirado a media calle
 con los oídos despedazados
 y una arrugada postal de Chapultepec
 entre los dedos. (181-182)

Retornando al esquema actancial, observamos que este tú plural no se sitúa en el Objeto, sino que constituye una expansión del Sujeto. De la misma manera que el objeto ciudad se escinde en dos, la realizada y la idealizada, el sujeto poeta también se duplica, lo cual le permite dar forma discursiva a su emotividad. La esencia del malestar que experimenta la voz poética no deriva de un sentimiento nos-

tálgico, anclado en la oposición romántica entre campo y ciudad, sino que resulta de una lectura política. La modernidad que muestra la ciudad es fruto podrido porque en ella se respira el colonialismo de que es presa el país a manos del poderío yanqui.

Si bien la injerencia colonialista es un pecado patrio indignante que se señala con insistencia en la poesía de Huerta, no es el único. La pobreza, la prostitución, la mendicidad, el cansancio, el abuso policial, el miedo, el crimen, son síntomas dolorosos de un sistema social despiadado, todo lo cual constituye una auto-traición. Además de los poemas ya mencionados, el reclamo a la patria-ciudad aparece en muchos otros, especialmente en aquellos que engrosan la llamada poesía de protesta: “¡Mi país, oh mi país!”, “Amor, patria mía”, “Elegía de la policía montada”.

La ciudad en la poesía de Efraín Huerta es el todo y la parte, como en los fractales: es la proxeneta y la joven prostituta, la victimaria y la víctima, la asesina y el cadáver. Es una totalidad grandiosa estrangulada por la abyección y el dolor. Una de las imágenes más estrujantes que expresan la relación del poeta con la ciudad es justamente la encarnada por la joven prostituta del poema “La muchacha ebria”:

Este lánguido caer en brazos de una desconocida,
esta brutal tarea de pisotear mariposas y sombras y cadáveres;
este pensarse árbol, botella o chorro de alcohol,
huella de pie dormido, navaja verde o negra;
este instante durísimo en que una muchacha grita,
gesticula y sueña por una virtud que nunca fue la suya (89)

La ciudad utópica y el sujeto en ruinas

A la ciudad abyecta que hemos expuesto se opone la ciudad ideal o utópica. Esta oposición nos da la pauta para retomar el esquema narrativo en que se organiza y produce el sentido o más bien una dimensión del sentido. Desde este ángulo, el Sujeto asume la función de Destinador y se dirige a la ciudad como un Sujeto al que intenta persuadir de que debe cambiar la naturaleza de su ser. En el

poema “Declaración de amor”, que aparece inmediatamente después de la “Declaración de odio”, la voz poética se dirige en forma persuasiva a esa ciudad oculta que pervive en el corazón mismo de la ciudad visible. El hablante lírico se dirige a esa ciudad como a una dama sensible:

Ciudad que llevas dentro
mi corazón, mi pena,
la desgracia verdosa
de los hombres del alba,
mil voces descompuestas
por el frío y el hambre. (83)

Es importante observar lo que ocurre con el hablante poético. Se presenta ante la ciudad ya no como una sola voz, sino como una legión: la de los “hombres del alba”. El sujeto hablante se atomiza en miles de voces. Este proceso de auto fragmentación en el sujeto se corresponde con un movimiento similar en el objeto ciudad, la ciudad no es evocada con sus trazos rectangulares y su luminosidad, sino que se actualiza también como materia primigenia:

Ciudad que lloras, mía,
maternal, dolorosa,
bella como camelia
y triste como lágrima,
mírame con tus ojos
de tezontle y granito
caminar por tus calles
como sombra o neblina (83)

En términos de Deleuze, el sujeto experimenta una desterritorialización¹² hacia un espacio indefinido cuya liminalidad se expresa en

¹² Desterritorialización consiste en el abandono de un dominio u orden establecido. Se le identifica también como línea de fuga.

términos temporales: el alba, un estado intermedio entre la noche y el día. En el sistema discursivo ordinario, lo opuesto a la ciudad es el campo. El hablante poético no se posiciona, sin embargo, en éste, para esgrimir sus denuestos contra la urbe, lo cual sería tanto como oponer una estructura a otra, sino que postula un espacio roto o desestructurado, por decirlo así: un espacio en penumbra que queda fuera de los reflectores ciudadanos. El alba es quizá la imagen más polisémica y una de las más recurrentes en la poesía de Efraín Huerta. De hecho, da título a dos poemarios: *Línea del alba* (1936) y *Los hombres del alba* (1944). La mayoría de los poemas que aquí comentamos pertenecen a este último libro. El alba es aquí un umbral desde el cual puede avizorarse esa otra ciudad matricial:

Los hombres que te odian no comprenden
cómo eres pura, amplia,
rojiza, cariñosa, ciudad mía (84)

En distintos poemas podemos encontrar esbozos de esa ciudad utópica, especialmente en aquellos que versan sobre otras ciudades: San Antonio, Texas en “La lluvia”, Varsovia en “Palomas sobre Varsovia”, Praga en “Praga, mi novia”, Lídice en “La sílaba dorada”, Budapest en “El río y la paloma”, etc. Carlos Montemayor considera que varios de estos poemas se alejan del urbanismo genuino y responden más a la militancia política del autor, proclive al comunismo soviético. La retórica, según el crítico, ha desplazado en estos poemas a la poesía:

Su vocación urbana se hace a un lado para dejar paso a su profesión de fe política, no al encuentro con ciudades, calles, hombres, realidades. En poemas como *Palomas sobre Varsovia*, *La sílaba dorada* y *El río y la paloma*, no hay ciudad, no hay la compenetración intensa con que es capaz de ver las ciudades que *siente*, no en que *cree*. (16-17)

Ciertamente, la densidad semántica de los poemas que menciona es más ligera ya que ha sido superado el conflicto axiológico entre el sujeto lírico y su mundo. En ellos se representa ya realizada la

ciudad ideal que se evoca en los poemas de *Los hombres del alba*. En “Palomas sobre Varsovia” leemos:

Te veo crecer, te oigo crecer como la hierba,
ciudad preñada de siglos, madre de los albañiles,
madre del mármol y del hierro, de los nuevos árboles
y de las canteras que suenan a gloria. (142)

La lectura de estos poemas desestimados como panfletarios por algunos críticos nos confirma la predilección del universo poético de Huerta por la ciudad como espacio y forma de convivencia humana. Aún en los poemas más ásperos de *Los hombres del alba* se deslizan discretamente aromas y acentos conciliatorios. No es la ciudad en sí, sino el sistema social lo que está podrido, pero el sujeto poético solo puede valerse de ritmos y sensaciones del ámbito ciudadano para vivenciar su reprobación.

Visto desde la dimensión pragmática,¹³ lo esperable de la ciudad es que retribuya satisfacción y bienestar a sus habitantes, ya que ha sido producida por ellos. Lo contrario, es decir, un trato hostil, es algo inesperado que desestabiliza al sujeto. De acuerdo a la semiótica tensiva, este rechazo no constituye una acción, sino un *evento* o acontecimiento. El evento es algo imprevisto que toma por sorpresa al sujeto y lo despoja de las competencias modales que lo definen como sujeto de acción: el *querer*, el *poder*, el *saber*. Lo propio del evento, señala Zilberberg “consiste en realizarse como una *intrusión*, como una ‘penetración’ (Valéry), como una ‘brusquedad eficaz’ (Focillon)” (34). El sujeto narrativo clásico participa de un programa en el que tiene como cometido *llegar a* un nuevo estado. El acontecimiento, por el contrario, cancela ese programa y arroja al sujeto del estado en que se encuentra. El acontecimiento *adviene*

¹³ Fontanille considera que el discurso organiza la experiencia, atravesado con base en tres racionalidades: la acción (dimensión pragmática), la pasión (dimensión del acontecimiento) y la cognición (dimensión cognitiva) (*Semiótica del discurso* 161-162).

como algo no programado por el sujeto, “lo desliga de sus competencias modales y lo transforma en sujeto del *padecer*” (35-36).

El sujeto del *padecer* es, por excelencia, el sujeto pasional. Es este el sujeto lírico que aparece en la mayoría de los poemas urbanos de Huerta: un ser disminuido y fragmentado. Tan sólo en el poemario *Los hombres del alba*, encontramos cuatro poemas con el título “canto de abandono” con el respectivo numeral antepuesto. En los cuatro, el hablante se identifica con elementos descoloridos, gaseosos, pulverizados o con líquidos. Veamos un breve pasaje de cada uno de estos poemas:

Mi voz en la saliva del olvido,
como pez en un agua de naufragio (75)

...

Soy una noche blanca moribunda,
voz de encono y ruptura,
voz de alba,
mustia y líquida voz del abandono (77)

...

por distraído y lento como el humo (78)

...

Estoy con las heridas claras del abandono
y el repetido canto burlón de la ceniza (93)

En otro poema directamente relacionado con el tema del yo, “Problema del alma”, leemos:

Y sin verte, alma mía,
mi sueño disecado
es una rosa huérfana,
una brasa cansada, dolorida,
triste músculo frío, lacerado
por crueles, crueles lluvias
y llantos errabundos (94)

No se trata, sin embargo, de una autoflagelación masoquista o chantajista. El proceso de empequeñecimiento y fragmentación

que lleva a cabo el sujeto lírico puede entenderse como un devenir-imperceptible, en términos deleuzianos. El devenir imperceptible como el devenir animal y otros devenires constituyen líneas de fuga ante el avasallamiento de un proceso estructurante. Es una especie de huida defensiva, en el entendido de que huir es una acción productiva: “Pero huir no significa, ni muchísimo menos, renunciar a la acción, no hay nada más activo que una huida... Huir es trazar una línea, líneas, toda una cartografía. Sólo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada. (Deleuze y Parnet, *Diálogos* 45). Se trata, siguiendo la terminología de Deleuze, de una desterritorialización, lo que conlleva la creación de un lugar *entre*, un lugar desierto, no estructurado. El poema “Esta región de ruina” parece describirlo:

Nada ni nadie aquí,
 bajo este vientre o cielo a fuego lento.
 Nada; tan solo el bronco sueño de los desarraigados,
 alienta, se agita en esta blanca región
 contradictoria, de niebla y besos,
 de voluptuoso vaho sobrehumano
 y voraz, como si flores turbias,
 alcohol y muerte a ciegas la nutriesen. (100)

En este espacio *entre*, anida lo indeterminado, lo impredecible. Su debilidad y su fuerza radica justamente en eso. Es un espacio de sobrevivencia habitado por *desarraigados*. Ser desarraigado quiere decir dejar de pertenecer al sistema arbóreo y extenderse como hierba o como plaga (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 9-25). Los pobladores de este desierto son, pues, nómadas: multiplicidades. En el poema “Los hombres del alba” encontramos una rápida descripción de estos pobladores:

Son los hombres del alba.
 Los bandidos con la barba crecida
 y el bendito cinismo endurecido,
 los asesinos cautelosos

con la ferocidad sobre los hombros,
los maricas con fiebre en las orejas
y en los blandos riñones,
los violadores,
los profesionales del desprecio,
los del aguardiente en las arterias,
los que gritan, aúllan como lobos
con las patas heladas.
Los hombres más abandonados,
más locos, más valientes:
los más puros. (87)

Nótese la intensidad expresiva que generan los calificativos adheridos al sustantivo por una especie asociación fortuita en “el bendito cinismo endurecido”, la aproximación a la animalidad en “los que gritan, aúllan como lobos con las patas heladas” y la valoración inesperada con que remata la estrofa: “los más puros”. Se trata, pues, de sujetos trasgresores para quienes las instituciones sociales han perdido solidez, seres transfronterizos en estado de perpetua transición, seres a punto de dar un salto hacia lo animal, lo sagrado, la brutalidad o la inocencia; he ahí su pureza.

Nuestra imaginación ubica topográficamente estos espacios en la periferia de la ciudad. Sin embargo, la poesía de Huerta coloca este desierto no en la orilla, sino en el corazón de la ciudad. Esto ocurre gracias a que la mirada se ha desplazado del plano espacial al temporal: es la misma ciudad física, pero en una hora específica: el alba. En esa hora, la ciudad es región en ruinas, tierra de nadie. No se trata, sin embargo, de un esquema estático y absoluto, ya que los hombres y mujeres desterritorializados en esa zona intermedia, pueden ser también avizorados a plena luz del día. Un ejemplo elocuente es lo que ocurre en el poema “Juárez-Loreto”, perteneciente al libro *Los eróticos y otros poemas* (1974). El hablante poético aborda un autobús de esa ruta y le ocurre un incidente jocoso-erótico con una mujer que se dedica al robo.

La del piernón bruto me rebasó por la derecha:
 rozóme las regiones sagradas, me vio de arriba abajo
 y se detuvo en el aire viciado: cielo sucio
 de la ruta 85, donde los ladrones
 me conocen porque me roban, me pisotean
 y me humillan: seguramente saben
 que escribo versos: ¿Pero ella? ¿Por qué
 me rebasa en esa forma tan desleal? ¿Por qué
 me faulea, madruga, tumba, habita, bebe? (*Poesía completa*
 300)

El hablante poético describe el pelo y los ojos de la mujer. El primero, con evocaciones de destellos leoninos y los segundos, con sugerencias de una vida nocturna y licenciosa, para rematar con una imagen sorprendente que conjuga valores estéticos y éticos contradictorios, que delatan su parentesco con los “hombres del alba”:

Tiene el pelo dorado de la madrugada
 que empuña su arma y dispara sus violines.
 Tiene un extraño follaje azul-morado
 en unos ojos como faroles y aguardiente.
 Es un jazmín angelical, maligno,
 arrancado del zarzal en ruinas. (301)

La mujer continúa con su juego erótico, rozando su cuerpo mientras el vehículo cruza por calles y estaciones que ostentan nombres de personajes célebres. El sujeto lírico modifica graciosamente su punto de vista sobre el robo:

Alabados sean los ladrones, dice Hans Magnus.
 Pues que lo sean: los veo hurtar carteras, relojes, orejas,
 pies, nalgas iridiscentes, bolígrafos, anteojos,
 y ella, que debe llamarse Escaldada, ni se inmuta.
 Vuelve al roce, al *foul*, al descaro;
 se alisa la dorada cabellera
 (¡Coño, carajo, caballero, qué cabellera de oro!) (301)

El poema nos muestra una nueva faceta en la poesía de Efraín Huerta, que no cancela, sino culmina su orientación libertaria: el humorismo.¹⁴ En los poemas de los años cuarenta la tensión entre el hablante poético y la ciudad se da en un tono apesadumbrado, fúnebre. En este poema de la década de los setenta, en cambio, asistimos a una ramificación rizomática, para seguir con Deleuze, que se dispara por una ruta antisolemne. Es inaudita la libertad que debe anidar en el corazón de esta chica que desprecia bárbaramente los grandes símbolos de la ciencia y la cultura en que la ciudad asienta su prestigio; lejos de concederles alguna reverencia, se afana solo en robar lo que puede a los pasajeros:

Se marea, se hegeliza, se newtoniza
 y pasamos por donde Maimónides y Hesíodo
 ¡y pone todavía más cara de estúpida
 cuando Alejandro Dumas, Poe y Moliere y los cines cercanos!
 Malditilla, malditilla, putilla camionera,
 vergüenza seas para las anchas avenidas
 que son Horacio, Homero y, caray (aguas, aguas), Ejército
 Nacional! (301)

Y por si fuera poco, esta “malditilla” se distrae ahora provocando con sus fricciones el incendio erótico de un poeta¹⁵ culto y formal:

Porque luego de tus acuciosos frotamientos
 y que cada quien llegó a donde quiso llegar
 (para eso estamos y vivimos en un país libre)

¹⁴ Al respecto, Lozoya Saldaña apunta: “En tanto, Rafael Solana se equivocó al decir en 1944 en el prólogo de *Los hombres del alba* que Huerta no tenía sentido del humor y que nunca sería popular, pues al cabo del tiempo, se develaría como uno de los poetas más irónicos y su popularidad alcanzaría tintes notables e insospechados en aquella época. Prueba de ello son sus poemínimos que arrancan carcajadas frescas y espontáneas” (69).

¹⁵ No me refiero al autor Efraín Huerta, sino al personaje que aparece representado en el poema: alguien que escribe versos.

hube de regresar al lugar del crimen
 (así llamo a mi departamento de Lope de Vega),
 y pues me vine, sí, me vine lo más pronto posible
 en medio de una estruendosa rechifla celestial. (302)

Ahora bien, aunque abierta a todas las posibilidades, incluidas la erótica y la humorística, la comunidad nómada de los hombres (y mujeres) del alba, vibra con un *ethos* convulso que conjuga varios sentimientos y emociones: la ira, la ternura, el odio, el amor, la amargura, la angustia. Estos se resuelven en un sentimiento global que les da sentido y les dignifica: el desprecio. Ellas y ellos son los profesionales del desprecio:

Del gesto de aquel hombre que solloza
 Brota una espiga sorda, desnutrida,
 Una doliente espiga, frágil, suave,
 una verdad perfecta: es el desprecio.

...

Y ha terminado la oración:
 Esta flor es un tempo y un abismo,
 Una brillante consigna y un apretón de manos

...

Junto a la flor del odio y el amor,
 La tierna flor del ansia y el Desprecio (“Poema del desprecio” 106-107)

El odio de que hablan los poemas ciudadanos de Huerta no es, pues, el odio común y corriente que se dirige a individuos particulares, sino una especie de contención amorosa en respuesta a la exclusión social. El canto que de ahí brota no puede ser dulce y exquisito, sino amargo como el desprecio y como las pócimas curativas. En el poema “La raíz amarga” (1962), Huerta sintetiza en tres breves líneas su poética urbana:

Mordamos la raíz amarga,
 duro cristal, seca raíz del alba,
 amorosa y angélica raíz (196)

Conclusiones

La poética de Efraín Huerta es fundamentalmente ciudadana. Sus poemas más conocidos y celebrados son los de tema urbano. Los que hemos analizado en este trabajo son buenos ejemplos.¹⁶ La crítica suele etiquetar a Huerta como el poeta de la ciudad, y se piensa específicamente en la Ciudad de México. Sin embargo, al leer su obra con detenimiento, podemos observar que esta distinción, por bienintencionada que parezca, conlleva el riesgo de limitar sus alcances: hemos visto que la ciudad en su poesía es una metonimia del país y que el país es la vida social misma.

Es claro que lo que está en la mira de la poesía de Huerta no es estrictamente el paisaje urbano capitalino, sino el individuo y su organización social. La suya es una poesía eminentemente política con todo lo que esta entraña en el campo de la estesis y la afectividad.¹⁷ Nuestra tarea ha sido examinar la manera en que se organiza la significación a partir de estos códigos sensibles, para lo cual hemos recurrido a diversas semióticas, pero teniendo como anclaje flexible el modelo greimasiano en sus dos vertientes: la estructuralista de los años sesenta, de tipo lógico-semántico, y la actual, orientada al estudio del discurso sintiente, identificada como semiótica tensiva.

Se trata en cierto modo de dos lecturas contrapuestas. Por una parte, hemos observado que el sentido se organiza como un relato

¹⁶ Una manera de corroborarlo es revisando las antologías. Tomemos en cuenta tres, dos mexicanas y una hispanoamericana: *Poesía en movimiento*, compilada por Octavio Paz y otros; *Poesía mexicana II 1915-1979*, de Carlos Monsiváis; y *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, compilada por Julio Ortega. De los poemas mencionados en este trabajo, tenemos que “Declaración de odio” aparece en las tres compilaciones; “Los hombres del alba” y “La muchacha ebria”, en las primeras dos; y en la antología de Monsiváis figuran “Avenida Juárez” y “Juarez-Loreto”.

¹⁷ José Emilio Pacheco ha llamado la atención sobre la marcada presencia de *prójimos* en la poesía de Huerta: “Huerta es de aquellos poetas para quienes *los demás* existen. Su poesía está llena de gente No le da vergüenza hablar de sus prójimos más próximos, sobre todo sus hijas y sus hijos” (4).

en el que el sujeto lírico se encuentra separado de su objeto, entiéndase la ciudad, y se esfuerza por alcanzar la unión. Por la otra, hemos observado que el sujeto es sorprendido por el absurdo rechazo de la ciudad, un objeto que él ha contribuido a crear. En el primer caso, lo conducente para el sujeto es idear estrategias para lograr su objetivo, entre las que se hace notar la asociación con otros desarraigados. En el segundo, el sujeto es despojado de sus competencias cognitivas y queda preso en los vaivenes de su subjetividad. Se observa que su yo entra en un proceso de desintegración a la vez que se multiplica en millares de voces: “Soy el llanto invisible/ de millares de hombres” (“Declaración de amor” 83).

En el primer esquema el sujeto es pro-activo, mientras que en el segundo se fragmenta en un plan de resistencia. En el primero “los hombres del alba” constituyen una guerrilla que se dispone al ataque; en el segundo son una horda sin proyecto definido, pero indestructible como las hormigas o las cucarachas. ¿Cuál de las dos lecturas es la correcta? De acuerdo con el planteamiento inicial de Greimas, el nivel semio-narrativo rige al figurativo, que es más superficial. Sin embargo, el análisis realizado nos permite apreciar que se trata de sistemas organizativos interdependientes.

La interacción entre los dos sistemas semióticos descritos explica hasta cierto punto el dinamismo semántico de la poesía urbana de Efraín Huerta, es decir, su gran vitalidad para renovar su significación en contextos culturales nuevos, lo que asegura su trascendencia ética y estética.

Bibliografía

- Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Latinoamericana Editores, 1985.
- Carrión, Fernando. “El espacio público es una relación no un espacio”. *Derecho a la ciudad. Una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina*, de Fernando Carrión Mena y Manuel Dammert-Guardia, Clacso / IFEA, 1919, pp. 191-219.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Pre-textos, 1980.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2004.
- Dorra, Raúl. “Entre el sentir y el percibir”. *Semiótica, estesis, estética*, compilado por Eric Landowski y Raúl Dorra, EDUC / BUAP, 1999, pp. 253-267
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial / Universidad de Lima, 2006.
- _____. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial / Universidad de Lima, 2008.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos, 1987.
- Greimas, Algirdas y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, 1982.
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo Veintiuno, 1991.
- Huerta, Efraín. “Atorrantes y cavernícolas”. *El otro Efraín*, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. *El otro Efraín. Antología prosística*. e-book, prólogo y edición de Carlos Ulises Mata. Fondo de Cultura Económica, 2014, play.google.com/books/reader?id=W795BgAAQBAJ&pg=GBS.PT509
- _____. *Poesía 1935-1968*. Secretaría de Educación Pública / Joaquín Mortiz, 1986.
- _____. *Poesía completa*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Lozoya Saldaña, María Lorena. “La urbana pasión de Efraín Huerta.” *Esencia y espacio*, enero - junio 2007, pp. 65-74, www.yumpu.com/es/document/read/14474196/en-linea-revista-esencia-y-espacio-instituto-politecnico-nacional
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, 1996.
- Martínez, José Luis. “Una generación literaria. Taller”. *Galeras del Fondo de Cultura Económica*, número titulado “Homenaje a Efraín Huerta”, año 6, no. 56, febrero de 1992, p. 2
- Montemayor, Carlos. *Efraín Huerta*. Colección Grandes Maestros Mexicanos, CREA / Terra Nova, 1985.
- Ortega, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. Siglo XXI, 2009.

- Pacheco, José Emilio. “Esquema para un diccionario [abreviado] de la poesía de Efraín Huerta”. Presentación del disco *Efraín Huerta. Voz viva de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- Paz, Octavio, Alí Chumacero et al., compiladores. *Poesía en movimiento*, tomo I, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Paz, Octavio. “Efraín Huerta”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, no. 522, junio 2014, pp. 18-19.
- _____. “Taller. Nueva generación Literaria”. *Galeras del Fondo de Cultura Económica*, número titulado “Homenaje a Efraín Huerta”, año 6, no. 56, febrero de 1992, p. 3.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, s.f.
- Viollí, Ugo. “Para una semiótica de la ciudad”. *Criterios*, no. 61, 01 mayo 1914, pp. 1029-1046.
- Zilberberg, Claude. *Semiótica tensiva*. Fondo Editorial / Universidad de Lima, 2006.

La belleza actualista de la ciudad: tensiones de lo moderno en *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo

The city's current beauty: modern tensions in *El pentagrama eléctrico* by Salvador Gallardo

ANUAR JALIFE JACOBO

ORCID: 0000-0003-2555-6753

Universidad de Guanajuato, México

anuarjalife@ugto.mx

Resumen:

Los estridentistas concibieron a la ciudad moderna como un espacio que brindaba las imágenes de lo actual y daba forma a una nueva sensibilidad. El presente artículo analiza los poemas de *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo, con la finalidad de mostrar las tensiones que se dan en el seno de la ciudad moderna, entre lo maquinal y lo afectivo, entre lo cambiante y lo permanente, entre el mundo exterior y el interior. Esto como una manera de revalorar la poesía estridentista a 100 años de la aparición del movimiento.

Palabras clave:

Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, ciudad, modernidad, estridentismo.

Abstract:

The Estridentistas conceived the modern city as a space that provided the images of the present and shaped a new sensibility. This article analyzes the poems of *El pentagrama eléctrico*

(1925) by Salvador Gallardo in order to show the tensions that exist within the modern city, between the mechanical and the affective, between the changing and the permanent, between the outer and inner world. This as a way to revalue the Estridentista poetry 100 years after the appearance of the movement.

Keywords:

Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, City, Modernity, Estridentism.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.381>

Recibido: 25 de febrero de 2021

Aceptado: 04 de mayo de 2021

A Salvador Gallardo Cabrera

Introducción

En su famoso libro dedicado a Constantine Guy, pintor que capturó la vida cotidiana de la renovada París del Segundo Imperio, Baudelaire definía la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (91), y consagraba al artista la tarea de extraer lo que esta pudiera poseer de poético, eterno e inmutable. Desde entonces, la ciudad se ha presentado como el horizonte de lo actual, como el espacio de las multitudes y las modas, de las novedades tecnológicas y los cambios de costumbres, de la velocidad y la transformación. En México, la ciudad moderna fue adquiriendo carta de naturaleza literaria, como escenario primero y como protagonista después, principalmente en las obras de los novelistas y cronistas decimonónicos, de José Joaquín Fernández de Lizardi a Manuel Gutiérrez Nájera, de Guillermo Prieto a Ángel de Campo, de Francisco Zarco a Tomás de Cuéllar, quienes delinearon su cambiante fisonomía, otorgaron rostro a sus nuevos personajes y dieron cuenta de la vida

que se desarrollaba en sus calles. Sin embargo, aun con el antecedente marcado por poetas como Ramón López Velarde, es hasta el surgimiento del estridentismo, a comienzos de la década de 1920, que la ciudad moderna apareció en la poesía mexicana con todo su fulgor y estrépito.

Para Vicente Quirarte, los estridentistas “hicieron de la ciudad el escenario fundamental de sus acciones y . . . quisieron hacer de ella la prueba más elocuente de su actualidad: los poetas anteriores a ellos —esos que Maples Arce se sintió en la necesidad moral e intelectual de cuestionar o rechazar— habían hablado de la ciudad con un sentido de permanencia, no como un organismo vivo, en mutación constante” (477). Desde su gesto fundacional, el estridentismo incorporó a la ciudad no solo como paisaje, motivo o personaje, sino como un territorio poético y vital que procuraba una nueva sensibilidad y una nueva forma de existencia. Se trataba de una ciudad al mismo tiempo referencial e imaginaria; una ciudad que más que descrita aparecía invocada como encarnación del presente y germen del futuro; una ciudad activa que se transformaba a sí misma y a sus habitantes. La ciudad fue concebida por los vanguardistas mexicanos como la síntesis de un espacio y un tiempo nuevos; concepción que entrañaba un profundo rechazo al pasado, pero también una crítica al presente y que, en consecuencia, demandaba a los artistas la creación de formas de expresión poéticas y actitudes culturales que fueran no solo distintas a las consagradas por la tradición sino cuestionadoras de su propio tiempo.¹

De esta manera, alejado de las viejas prácticas literarias, renuente a los salones, los estudios o las bibliotecas, asociados a los ateneos y liceos del XIX, el estridentismo eligió elocuentemente la calle como espacio para su irrupción inaugural,² cuando a fines de diciembre

¹ De acuerdo con Peter Bürger, en su crítica a la modernidad “la gran ciudad proporciona el ámbito idóneo para la práctica vanguardista por cuanto acentúa la condición de extrañamiento, tanto del artista como de su práctica, respecto a los valores que controlan la convivencia” (11).

² Para Renato Poggioli: “Si la vanguardia tiene un código de conducta,

de 1921, un entonces solitario Manuel Maples Arce tapizó los principales cuadros de la Ciudad de México y su barrio universitario con la hoja volante *Actual* N° 1. *Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista*,³ primer manifiesto del movimiento que hacía un llamado a la juventud mexicana a la renovación literaria en un contexto de profundos cambios sociales. Para Yanna Hadatty Mora, en el manifiesto se advierte la mirada ambivalente que Maples Arce dirige a la ciudad: “el devaneo entre el reconocimiento de la vieja Ciudad de México, inamovible y real, y el deseo de modernidad que traza sobre sus calles y muros la posibilidad . . . de desdibujarla” (29). A partir de ese momento, la ciudad con sus nuevos objetos y espacios, imaginarios y referenciales —aviones, tranvías y automóviles, rascacielos, cines y cabarets— se convirtió en la protagonista indiscu-

éste consiste en una perversión subversión integral del código de conducta convencional, de las reglas de urbanidad y de las buenas maneras. De aquí las normas de conducta invertidas que se pueden definir con los vocablos excentricidad y exhibicionismo” (49). En México, un antecedente de estos modos de acción literaria ubicados en la calle como espacio público se encontraría en la “Protesta literaria” y en la posterior manifestación que los jóvenes ateneístas emprendieron contra la publicación de una segunda etapa de la *Revista Azul* por parte de Manuel Caballero, quien a consideración de la juventud literaria de México traicionaba el legado del modernismo, y de Manuel Gutiérrez Nájera. La “Protesta”, publicada el 7 de abril de 1907, funcionó como un manifiesto grupal y se vio acompañada por una manifestación pública de jóvenes estudiantes que tomaron las calles del centro de la Ciudad de México. Para una revisión de este episodio puede consultarse la tesis doctoral de Ernesto Sánchez Pineda, “Prolegómenos al Ateneo de la Juventud y la figura del intelectual moderno (1900-1909)” (2008).

³ Maples Arce recuerda en el segundo tomo de sus memorias: “Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la Escuela de Huérfanos. La hoja impresa en papel Velia de colores se titulaba *Actual*. Destacaban en ella los títulos: ‘Muera el cura Hidalgo’, ‘Abajo San Rafael-San Lázaro’, ‘Chopin a la silla eléctrica’, y otros lemas en que había concentrado mi furor. // El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, por el barrio de las facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y el extranjero” (*Soberana* 84).

tible de las obras poéticas, narrativas y plásticas del movimiento de vanguardia mexicano.

El pentagrama eléctrico de Salvador Gallardo

Médico militar y revolucionario, Salvador Gallardo Dávalos fue uno de los jóvenes escritores que respondieron a la convocatoria de Maples Arce.⁴ A comienzos de 1920, en la ciudad de Puebla, trabajó amistad con Germán List Arzubide y Miguel Aguillón Guzmán. Junto con ellos editó la revista *Ser*, en 1922, y a fines de ese año se sumó al estridentismo, figurando entre los firmantes del segundo *Manifiesto Estridentista*, publicado el 1º de enero de 1923. A partir de ese momento, se convirtió en colaborador de las empresas más significativas del movimiento.

En su alucinante crónica sobre la historia del grupo, *El movimiento estridentista*, List Arzubide recrea así el encuentro entre Gallardo y el autor de *Andamios interiores*:

Maples Arce recibió un día la carta sin rumbo fijo enviada por list arzubide [sic], presentándole a un compañero; las señas coincidían: un rostro alejado de abandono, donde los espejuelos se empañaban de citas de mujeres. Entregó sus credenciales: dos poemas estridentistas abarrotados de asombros viajeros, y regresó a los abrazos de paga; era el Dr. Salvador Gallardo.

⁴ Salvador Gallardo nació en Río Verde, San Luis Potosí en 1893. En 1910 se trasladó a la capital del estado para ingresar al Instituto Científico Literario y posteriormente comenzar sus estudios de medicina, los cuales concluiría en 1918 en la Escuela Médico Militar de la Ciudad de México. En 1913, después de que Madero fuera asesinado, decidió unirse a la Revolución, siguiendo los pasos del coronel potosino Rafael Nieto, y durante toda la década participó en distintos frentes a lo largo del país. En 1920, encontrándose en la ciudad de Puebla con un contingente revolucionario, conoció a Germán List Arzubide y Miguel Aguillón Guzmán, con quienes se sumaría al movimiento estridentista (López 16-27).

Maples Arce le pagó la visita yendo a buscarlo a su consultorio, donde el Dr. Gallardo curaba con promesas a una clientela sin oficios. Durante la hora que Maples Arce estuvo allí, llegaron muchos hombres a curarse de males que no están en los catálogos; felizmente para Gallardo los hombres tenían un troquel infranqueable y fueron reconocidos como el único. Maples Arce advirtió por este planteamiento y superación de gentes, que Salvador Gallardo era un gran poeta (*El movimiento* 35-6)

En julio de 1925, Gallardo dio a conocer el tercer *Manifiesto Estridentista* en la ciudad de Zacatecas, y en diciembre de ese mismo año sacó a la luz *El pentagrama eléctrico*, publicado por la Casa Editora de Germán List Arzubide. El poemario apareció con una presentación de List, titulada “Peldaño”, en la que se celebraba la incorporación del libro “rotundo y trepador” del potosino a la biblioteca estridentista en un momento destacado de la producción literaria del grupo: “el minuto lombriciente de la ‘Urbe’ que existe por el poema súper-bolchevique. Cuando la Señorita Etcétera, de Arqueles, vela aun como amada de todos los concursos y Germán List Arzubide, dice en la ‘Esquina’ el mensaje de los últimos crucificados de la civilización: los gendarmes del tráfico” (List, “Peldaño” 10).

La ilustración de los forros corrió a cargo de Ramón Alva de la Canal, quien también incluyó un retrato caricaturesco del autor, cuya efigie recuerda a la que el propio pintor plasmó en su famoso cuadro *El café de nadie*. La imagen de la portada (Fig. 1), donde se manifiesta una tensión cromática entre el rojo y el negro,⁵ es una combinación de figuras geométricas y orgánicas. El título del poemario y el nombre del autor, compuestos con una gruesa y desarre-

⁵ Al respecto, Marina Garone Gravier afirma que los manifiestos vanguardistas —a los que podríamos sumar otros objetos editoriales como libros y revistas— escapan de los convencionalismos de la organización gráfica y textual mediante diversas “operaciones de intervención gráfica”, entre la cuales se encuentra “la tensión cromática entre colores opuestos o complementarios (rojo sobre negro u otro tipo de combinaciones binarias y usualmente opuestas)” (112-3).

glada caligrafía, ocupan las partes superior e inferior de la portada, respectivamente. Se ubica en la base, en un primer plano, una sólida plasta negra con bordes dentados. Sobre ella, en un segundo plano, donde predomina el color rojo, descansa una pirámide de la cual emanan una serie de líneas de fuga que se abren angularmente hacia la parte superior izquierda y que podrían representar —en alusión al título del libro— una telaraña de cables eléctricos o una irradiación o explosión acompañada de líneas curvas que parecen nubes. Entre las líneas de fuga se entrecruzan otras pirámides más pequeñas. Finalmente, cargada hacia la esquina superior derecha, surge una figura negra circular, también dentada, que podría representar una suerte de sol negro. El conjunto parece componer un paisaje abstracto y caótico. Sin embargo, desde otra perspectiva, también podemos apreciar la figuración de un rostro cadavérico pero afable, ligeramente reclinado hacia la izquierda. Una plasta negra y curvada, colocada hacia el margen interior, podría representar su cabello e insinuar el contorno de la cara. La boca podría ser una cruz o una X, mientras que las concavidades de los ojos y la nariz estarían formadas por figuras triangulares. Sobre una de ellas aparecen una serie de líneas gruesas, cortas y ligeramente curvadas que podrían representar una ceja. Más allá de lo que podamos imaginar, la ambigüedad y la simultaneidad de los sentidos que posee la imagen, así como la invitación al espectador para asumir una perspectiva y participar activamente en la construcción del cuadro, se encuentran en profunda relación con la estética estridentista y establecen un diálogo complementario con *El pentagrama eléctrico*, pues, como afirma Elissa J. Rashkin a propósito de los objetos de vanguardia, “desde una perspectiva histórica, los textos son más que poemas; también se componen . . . de la totalidad de la página impresa o del volumen, incluidas la tipografía y las ilustraciones” (34-5).



Figura 1. Portada de *El pentagrama eléctrico. Poemas*, de Salvador Gallardo, diseño y composición de Ramón Alva de la Canal, Casa Editora de Germán List Arzubide, 1925. Créditos de la imagen: Museo Nacional de Arte, INBA, donación de Blanca Vermeersch Vda. de Maples Arce, 1992.

El título del poemario se debe a unos versos de “En la dolencia estática”, poema de *Andamios interiores*, de Maples Arce, que funcionan como epígrafe del libro:

Y el pentagrama eléctrico
de todos los tejados
Se muere en el alero del
último almanaque

El pentagrama eléctrico está integrado por 11 poemas breves: “Pentagrama”, “Jardín”,⁶ “Cámara oscura”, “Carrousel”, “Cabaret”, “Naufragio”, “Alarma!”, “Escalamiento”, “Film”, “Corto-circuito” y “Puerto”, en los cuales Gallardo echa mano de los recursos retóricos predilectos del grupo: el uso de la metáfora —principalmente prosopopeyas y sinestesias—, la fragmentación de la sintaxis, la variación de la métrica tradicional, el empleo de mayúsculas y signos de admiración, y el desacomodo tipográfico.⁷ Los ambientes y objetos, primordialmente urbanos, hacen eco de los que aparecen en otros libros estridentistas como *Andamios interiores* y *Urbe* de Maples Arce o *Esquina* de List Arzubide, donde, como pedía el veracruzano desde el primer manifiesto, se exaltaba la nueva belleza del siglo, la belleza actualista de las máquinas.⁸

⁶ Una versión previa de este poema aparece en el primer número de *Irradiador* (1923).

⁷ En palabras de Luis Mario Schneider, “el vocabulario se reduce, principalmente, a fijar elementos de significaciones con la vida moderna y el ritmo de la ciudad: semáforos, trenes, automóviles, telégrafos, jazz, rascacielos, asfalto, etc., como todo libro estridentista” (146). Elissa J. Rashkin, por su parte, comenta que los poemas “están cargados con elementos característicos de la vanguardia: metáforas compuestas, frases resaltadas con mayúsculas y signos de exclamación, referencias a la gasolina, el jazz, las máquinas, los autos, el cine, las huelgas, la electricidad, el ruido y la disonancia” (251).

⁸ En el punto IV de *Actual No. 1*, Maples Arce escribe: “Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro anclados horoscópicamente . . . junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las bluzas [sic] azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beaudin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia” (269).

Imágenes actuales, imágenes de lo actual

Una de las cuestiones más llamativas de *El pentagrama eléctrico* son sus imágenes. A decir de Clemencia Corte Velasco, “el Estridentismo centró sus esfuerzos en la semántica poética” (92), particularmente en la creación de lo que llamaron *equivalencias*, fundamento poético de las audaces metáforas que caracterizan su poesía. En *Actual No. 1*, donde se perfila la poética estridentista, aparecen algunas ideas que arrojan luz sobre la noción de equivalencia y su importancia para la poesía del grupo. El autor de *Urbe* cree que al artista moderno le corresponde expresar su propio tiempo —“vanguardia actualista de México” llamó a su movimiento en la introducción del manifiesto—, y considera que cuando los medios expresivos existentes son incapaces de cumplir con esta misión, es necesario emprender una renovación radical:

Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales —única y elemental finalidad estética—, es necesario . . . cortar la corriente y desnucar los ‘switchs’. (*Actual* 268)

Para los estridentistas, el signo de los tiempos, lo actual, se manifiesta en lo urbano. La ciudad es a la vez un punto de encuentro e irradiación del presente. Los nuevos escenarios, los nuevos objetos, las nuevas relaciones sociales y el impacto que estos tienen en la subjetividad representan lo distintivo del siglo que despunta. Sin embargo, para Maples Arce la verdad posee un carácter subjetivo, “las cosas no tienen un valor intrínseco posible” y, por lo tanto, no basta con incorporar en el arte las novedades del siglo XX de forma realista o mimética. En lugar de esto, el poeta moderno debe encontrar la “equivalencia poética” de las cosas por medio de un acto *creativo* y no imitativo, debe descubrir y recrear las “relaciones y coordinaciones” que el mundo exterior establece emotiva e intelectualmente con el interior (*Actual* 268): “Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera

inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo”, escribe Maples Arce en sus memorias (*Soberana* 122). Se trata de la búsqueda de una “poesía pura”, un concepto caro a diversas tendencias poéticas de los años veinte, que adquiere distintos sentidos dependiendo de cada corriente.⁹ En este caso, se trata de una poesía realizada con “elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente”, y en la que se elimine “todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)” (*Actual* 272). Para ello, el estridentismo se postula como una “síntesis quinta-esencial y depuradora” de otros movimientos vanguardistas (creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, etc.), no con un afán meramente conciliador sino con la intención de dar forma a una nueva técnica que permita “totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica”; es decir, una técnica que en su trabajo de *expresión* de la dialéctica de lo exterior y lo interior, pueda recrear con toda su complejidad y amplitud, la “arbitrariedad y desorden específico” de las emociones y la simultaneidad e intermitencia de los pensamientos (*Actual* 271).

En esta exploración técnica, como se decía líneas arriba, ocupa un lugar fundamental el concepto de *equivalencia* o *imagen equivalente*, esto es, una metáfora que conjuga de forma simultánea una visión subjetiva con una objetiva, una imagen con la cual, dice List Arzubide, “la visión material de la frase, baraja simultáneamente la abstracción emotiva tendiendo a afirmar la realidad misteriosa y logrando que tal realidad haga asequible el sentimiento de lo subjetivo, alcanzando con esto, transformar todo en emoción” (*El movimiento* 116). El propio Salvador Gallardo, en un discurso de presentación de *El pentagrama eléctrico*,¹⁰ en el que enmarca al estridentismo en el hori-

⁹ De acuerdo con Anthony Stanton, a lo largo de los años 20 conviven cinco nociones de poesía pura: la del abate Henri Bremond, la de Paul Valéry, la “poesía desnuda” de Juan Ramón Jiménez, la de los poetas vanguardistas y la de José Ortega y Gasset (28-31).

¹⁰ El discurso de presentación se encuentra recopilado en el libro *Un suspiro*

zonte histórico de los movimientos de vanguardia, hace referencia a esta poética de la equivalencia como un rasgo distintivo de la poesía de su grupo. El poeta reconoce en el expresionismo una crítica social contra las dictaduras; en el cubismo, una expresión de la esencia de la realidad, una ruptura con el pasado y una lógica distinta a la racionalista; en el futurismo, una ruptura con la tradición “con pretensiones de una filosofía socialista y de una nueva religión, la de la velocidad; adoración de la máquina y proyección del futuro” (cit. en López 51). Hay algo de todo eso en el estridentismo, afirma, pero también hay algo distinto. En lo que corresponde al movimiento mexicano, Gallardo pone el acento en la búsqueda de una imagen y una sintaxis nuevas:

También suprimimos la descripción lineal y lógica, porque la emoción necesita de otro lenguaje. Así hicimos uso de imágenes no gráficas y naturales, sino reconstruyéndolas y recreándolas al juntar su esencia con otras equivalentes y semejantes.

Más que de la lógica formal hicimos uso de la dialéctica con la destrucción de la imagen por una imagen contraria para obtener así una imagen nueva, obligando también al lector a descifrarla y entender para que sea también su creador. (cit. en López 51-2)

Las palabras del potosino conectan con lo que Poggioli reconoce como uno de los fundamentos de la poética vanguardista: la “metafísica de la metáfora”, es decir, “una concepción metafórica del lenguaje, considerado no como figuración, sino transfiguración de lo real” (205). Asimismo, muestran la consciencia de otra de las búsquedas primordiales de las poéticas vanguardistas, que es el res-

fugaz de gasolina de Leticia López. Desafortunadamente, la autora no consigna la fecha en que se pronunció este discurso, aunque está claro que no se trató de la presentación de la primera edición, pues en él hace referencia al nazismo. Quizás se trate de una presentación a alguna de las dos ediciones de *Laberinto de quimeras* (1955, 1966) donde, según Luis Mario Schneider, *El pentagrama eléctrico* fue incluido.

quebrajamiento de la inminencia del poema, al demandar la participación del lector en la recreación de la imagen poética. Para los estridentistas, la equivalencia poética significó un camino para ser escritores de un tiempo nuevo; fue un recurso que les permitió poner en relación su propia interioridad con el desbordado orbe de lo moderno, encarnado en lo urbano, lo maquinal, lo tecnológico.

El poeta y la belleza actualista de las máquinas

“Pentagrama”, el poema con que abre el libro, nos introduce, mediante una serie de imágenes equivalentes, en el ambiente citadino y en ese movimiento de ida y vuelta de lo exterior a lo interior que marca el ritmo conceptual de todo el poemario. En este caso, se trata de la esquina de una calle moderna, espacio frecuentado por la gráfica y la poesía estridentista como imagen de la ciudad moderna, pero también como representación, de inspiración cubista, de planos espacio-temporales simultáneos y superpuestos.¹¹ El poema de Gallardo dialoga con “Esquina” del libro homónimo de List Arzubide, en el cual vemos el vértigo del tránsito citadino:

Un discurso de Wagner
es bajo la batuta del

ALTO-Y-ADELANTE

La calle se ha venido toda tras de nosotros
y la sonrisa aquella se voló de mis manos
El sol te ha desnudado.

...

Lazaró-Lazaró
el viaje a Marte al fin se hará en camión. (*Esquina* 405)

¹¹ La imagen de la esquina aparece en el estridentismo desde *Actual No. 1*, como parte de las consignas iniciales del manifiesto y reaparece numerosas veces en poemas de Maples Arce como “Todo en un plano oblicuo” y “Como una gotera”; “Esquina”, “Silabario” y “La novia extra” de List Arzubide; “Las 13” de Miguel Aguillón Guzmán y “Pellizco” y “Bohemia” de Luis Quintanilla.

En “Pentagrama” se presenta el instante de una calle capturado casi fotográficamente en el breve lapso que dura el cambio de luces de un semáforo:

PENTAGRAMA

El álbum de las calles
se enrolla en los motores
Con fugas de los postes
que escriben sinfonías

Y un azoro embobado
se pega en las vitrinas
Los autos pederastas
desfloran el crepúsculo

Y las marcas comerciales
prenden sus constelaciones.
Sobre la acera encerada
las lunas juegan boliche.

¡ALTO! EVITE-PELIGRO
Y ante el mandato verde de tus ojos
Toda mi alma se ha desparramado. (440)¹²

Cables, vitrinas, automóviles, aceras, semáforos, integran un paisaje prosopopéyico en el que se presenta a una ciudad viviente, pintada en plena acción, la cual termina por afectar al poeta, quien — transeúnte o pasajero de un camión— debe obedecer el implacable mandato de las señales de tránsito. Después de la estrofa inicial, otras tres se van yuxtaponiendo mediante la conjunción “y” con que inician algunos versos, con lo cual se construye una sintaxis que posee un sentido de acumulación y simultaneidad. Salta a la

¹² Todas las citas de los poemas de *El pentagrama eléctrico* están tomadas de la versión del libro recopilada por Luis Mario Schneider en *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (1997).

vista, después de dos estrofas de alejandrinos y una de octosílabos, la aparición de un último octosílabo escrito en mayúsculas: “¡ALTO! EVITE PELIGRO”, que da paso a un par de decasílabos, cuya cadencia casi melancólica —debida a su extensión y al lugar que ocupan al final del poema— contrasta con el tono más bien impersonal de los versos anteriores. Después de esos imperativos, que funcionan como una suerte de pastiche mediante el cual un anuncio urbano irrumpe en el poema,¹³ la voz del poeta, hasta entonces en tercera persona, se transforma en un *yo*, el cual sufre una doble afectación derivada de la simultaneidad de sentidos que presenta la imagen; pues el “alma” que “se ha desparramado”, “ante el mandato verde de tus ojos”, puede ser entendida como un movimiento físico al cambiar la luz del semáforo, pero también como un movimiento afectivo producido por la contemplación de los ojos de una mujer.

A propósito de esta relación entre la ciudad y la voz poética, Luis Mario Schneider llama la atención sobre la presencia de un léxico poco acostumbrado entre los estridentistas, determinado acaso por la profesión del autor, quien recurre al uso de “sustantivos como seno, vientre, erección, epilepsia, flagelo, que suelen asociarse a adjetivos y verbos de parecidos significados. Todo ello crea un clima erótico y fisiológico que distingue sobremedida la poesía de Gallardo de la del resto de los estridentistas” (146). Sin embargo, la incorporación de estos términos no es lo único contrastante en la poesía del potosino. Una profunda tensión entre elementos aparentemente irreconciliables, entre lo nuevo y lo viejo, entre lo maquinal y lo viviente, entre lo funesto y lo promisorio recorre sus poemas. El canto a la “belleza actualista de las máquinas” nunca es unívoco, sino que entra en diálogo con motivos más tradicionales, estableciendo una serie de relaciones conflictivas entre un mundo y otro. Esta tensión es evidente en las imágenes en las que se funden

¹³ En *El joven* de 1928, crónica vanguardista de la Ciudad de México, Salvador Novo comenta: “Hace poco hubo una fórmula de anuncio en los camiones. Junto a ‘Pida usted su parada con anticipación’, ‘Evite peligro’ decía; era una asociación contra los choques y los accidentes” (244).

elementos naturales o humanos con otros de carácter tecnológico o propios de la vida urbana moderna, generalmente mediante la acción de verbos con significaciones violentas o destructivas. En *El pentagrama eléctrico*, la aparición de las estrellas es un “ametrallaje del crepúsculo”, la luna es “metálica” o “esquirola / se ríe de los focos comunistas”, “los árboles amarillos / boicotean las avenidas”, “el viento peina sus crines en la lluvia / sobre la pirotecnia de todos los tejados”, “miles de cocuyos” “rayan los bazares de la noche”; “una corriente voltaica / se desprende de la pila de las vértebras” de quienes bailan al ritmo del jazz, “los semáforos cirujanos / sangran las calles apopléticas”, las ventanas se angustian frente a las luces de los autos y “suspendida de un trole” se arrastra la tristeza; “¡La vida —escribe el poeta en una imagen ejemplar— es un bostezo fugaz de gasolina!” (441).

En palabras de List Arzubide, la metáfora estridentista procuraba dar forma a estas relaciones entre subjetividad y materia, entre materia y subjetividad:

Para nosotros [la imagen equivalente] fue, además, la síntesis de nuestra relación con lo que nos rodea y pudimos ir así de nosotros hacia las cosas y sucesos; introducir la vida ambiente en nuestro ser: animas los objetos para hacerlos decir lo subjetivo o dar a lo subjetivo una calidad material. (*El movimiento* 115)

Gallardo comparte esta idea. A propósito de la distancia entre el futurismo y el estridentismo, el poeta afirma: “También nuestro maquinismo es diferente. Marinetti lo considera en su forma externa y nosotros lo sentimos desde el interior, como algo emocional y cambiante” (cit. en López 52).

Los objetos de *El pentagrama eléctrico* no poseen un carácter meramente escenográfico, sino que suelen crear un vínculo con los habitantes de la ciudad o con la voz del poeta. “Escalamiento” es una excepción notable, pues en él no existe una presencia humana significativa, salvo por la mención de una “cosecha de noctámbulos”. Toda la vitalidad está reservada a las cosas, las cuales son las protagonistas de esta estampa de una calle mojada, iluminada por

los cruces y los reflejos de las luces de los autos, los semáforos y los letreros eléctricos:

ESCALAMIENTO

Ante la angustia de las ventanas
 los autos chocan sus espadas
 Y los semáforos cirujanos
 sangran las calles apopléticas
 inmunes al desagüe de los bars
 Los teatros abren sus esclusas
 sobre el arroyo congelado
 Y en las redes de los tímbrs
 hay cosechas de noctámbulos
 Los gusanos fosfóricos
 De los letreros eléctricos
 escalaron el cielo. (444-5)

Sin embargo, esta no es la constante en la poesía de Gallardo. En “Carrousell”, por ejemplo, aunque la voz poética no cobra la forma de un yo, se adivina una presencia humana en torno a la máquina, una presencia que completa y otorga sentido al cuadro presentado. En medio de una mañana dominical y festiva, la rotación cinemática del aparato crea la ilusión de unir lo disperso y, en su movimiento giratorio, congrega las miradas recíprocas de los niños y adultos que podemos imaginar alrededor de él; más aún, consigue borrar las preocupaciones de la semana laboral, y desdibujar sinestésicamente el tránsito del tiempo:

CARROUSSELL

Girando en el pivote de un aire popular
 El diorama cromático se integra en la unidad
 y es un telar concéntrico de anhelos y miradas
 Sobre la angustia del pasado
 El tiempo derrite las horas
 Que lacran la epístola dominical.
 Un globo de hidrógeno
 Ha plagiado los sueños pueriles

Y el volantín automático
 Es un jardín zoológico
 Que trilla aires desusados
 En la polifonía colorista
 Hay una interferencia de sonidos. (442)

En “Cámara oscura”, compuesto casi en su totalidad por versos cortos de arte menor que dan a las imágenes un carácter de instantaneidad, son más diáfanos los puentes que se tienden entre las cosas y el poeta. En una primera estrofa, de versos irregulares, se actualiza la atmósfera romántica de un amanecer que descubre a una voz poética ensoñada:

Sobre mi sueño horizontal
 Cae la lluvia de una Torre
 Un gallo barométrico
 Desgrana la espiga del mañana. (441)

Una segunda estrofa, introducida por un verso que presenta la imagen doble de unas “Locomotoras - fantasmas”, prepara el ambiente en el que se nos revelarán los movimientos interiores del poeta. Se puede entender que la marcha de las locomotoras, en su carácter fantasmal, forma parte de un paisaje sonoro moderno que irrumpe desde la lejanía, en el espacio silencioso en el que se halla la voz poética, la cual, descubrimos en los últimos dos versos, se encuentra contemplando melancólicamente la fotografía —“luna al magnesio”—¹⁴, de quien podríamos imaginar como su amada, figura que aparece en un contexto connotado por la lejanía y la distancia:

¹⁴ Entendemos esta imagen como una sinécdoque de fotografía pensando en el título del poema y en el hecho de que todavía durante las primeras décadas del siglo XX, antes de la invención de la lámpara de flash, se utilizaban polvos de magnesio para producir luz artificial. En una entrada del diario de Federico Gamboa, del 15 de marzo de 1922, se lee, por ejemplo: “Preséntame Sassone a María Palou, y a algunos de su *trompee*. Besamanos, elogios mutuos, y fotografías al magnesio para la prensa” (59).

Locomotoras - fantasmas
 Acepillan las distancias
 Y las leznas de los pitos
 Taladran el silencio
 Una lágrima de oro
 Burila mi vidriera
 Y la luna al magnesio
 Me revela tu imagen. (441-2)

A diferencia de los poemas anteriores, aquí no son las cosas las que se humanizan sino un afecto el que se cosifica: la “lágrima de oro”, la tristeza metalizada, surge en la contemplación de una imagen igualmente mecanizada, producto de una cámara oscura, que entrega al poeta la visión melancólica de la mujer amada, como si en su contacto con las cosas la interioridad se desdibujara para adquirir rasgos de lo material.

La ciudad poliédrica y multánime

La ciudad de Gallardo es también una ciudad múltiple y llena de contrastes, a veces una urbe, a veces un puerto, y sus espacios van de los primordialmente modernos, nocturnos y multitudinarios, como el cabaret, el cine y el teatro, a otros diurnos y familiares, como el jardín o el zoológico. Como afirma Silvia Pappe, “. . . los estridentistas no describen una ciudad para que la gente la conozca, sino que escriben en torno a las posibilidades, el potencial de lo urbano para que la gente que viva en alguna ciudad, se vea a sí misma en esta ciudad” (123). De este modo, la estridentópolis gallardeana se presenta como una geografía ambivalente donde el anhelo, el furor y el entusiasmo por lo moderno convive con una sensación de angustia, pérdida y desamparo.

En “Cabaret” encontramos una celebración de la vida moderna desarrollada en uno de los nuevos espacios nocturnos —como los “bars” y los “teatros” de “Escalamiento”—, inventados por la luz eléctrica:

CABARET

El jazz extiende su lecho clandestino
 y teje una maraña de deseos
 Una corriente voltaica
 se desprende de la pila de las vértebras
 y vibra en los timbres de los senos
 Las pupilas orgiastas
 eyaculan miradas
 Olvidada pareja
 bebe su romanticismo
 en vasos de cerveza
 Los reflectores contusos
 rompen la piñata de la aurora
 que vierte sobre la orgía
 sus confetis polícromos
 Afuera una bandada de autos
 BOZ-TE-ZA
 Y el Cabaret del
 cielo
 chimea las estrellas. (442-3)

Para Rashkin, “más que describir el deseo o la experiencia erótica, estos versos combinan metáforas fisiológicas y sexuales con la imaginaria tecnológica del estridentismo. Si *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela se lamentaba por la mecanización de la intimidad y del cuerpo humano, la poesía de Gallardo satura con mortalidad carnal el ambiente moderno y sus artefactos” (251). El poema muestra el entrelazamiento del adentro y el afuera, de lo corporal y lo tecnológico, de lo natural y lo artificial. La noche al interior del cabaret transcurre con una multitud de cuerpos electrificados, erotizados, por la música de jazz, el alcohol y las luces; cuerpos que además no parecen gobernarse a sí mismos ni a las cosas, sino que son dominados por estas. Afuera predomina el ruido de los autos, taxis quizás que esperan a los noctámbulos, y el cielo, que tampoco escapa a los influjos de lo moderno, se convierte en una extensión del cabaret.

En otros momentos de la poesía de Gallardo, sin embargo, la ciudad y sus nuevos actores aparecen con un rostro amenazador y deshumanizante. En “Corto-circuito” se insinúa la fragilidad de la ciudad moderna, una “ciudad de azúcar” que una noche de lluvia se ha quedado sin luz eléctrica:

El viento peina sus crines en la lluvia
 sobre la pirotecnia de todos los tejados
 y en tanto que los trenes sufren de catalepsia
 la ciudad de azúcar se reviene en la sombra
 Los fanales cortan las trincheras alambradas
 y estrellan las lunas del asfalto. (446)

La descripción de los versos iniciales se interrumpe y al final de la primera estrofa aparecen un *yo* y un *tú* —quizás unos amantes separados—, como si el retraimiento de lo moderno permitiera la emergencia de lo interior —el amor, la nostalgia—, en este caso a través de la memoria:

La ausencia reiterada
 me arrojó tu recuerdo (446)

No obstante, apenas se restablece la corriente eléctrica —calificada paradójicamente como gloriosa—, el mundo moderno resurge con toda su violencia, consiguiendo borrar el recuerdo de la amada y llevando al poeta de vuelta a un mundo enajenado donde es imposible el encuentro con el otro y acaso con uno mismo:

De pronto ha florecido la gloria
 edisoniana
 y en un arco voltaico
 se ahorca mi nostalgia
 La vida quema sobre los baches
 sus misivas románticas. (446)

“Alarma!”, por otra parte, es un poema de tonos bélicos que muestra a una ciudad convulsionada por los movimientos sociales

en tiempos de la rebelión delahuertista o evocadora de los no tan lejanos días de la Revolución, de los cuales Gallardo fue testigo en primera fila. Se trata de una ciudad similar a la que Maples Arce recrea en *Urbe. Súper-poema bolchevique en cinco cantos* (1924), el poema que escribió después de observar a una manifestación obrera marchando por las calles de la Ciudad de México. Aquella jornada, recuperada por el veracruzano en sus memorias, bien podría ofrecernos una pintura del ambiente en que se desenvuelve el poema de Gallardo:

Un primero de mayo, por la tarde, regresaba de Mixcoac a pie, pues no había servicio de transportes, totalmente paralizados por la manifestación obrera. El viento arremolinaba el polvo de las barriadas y grupos proletarios regresaban cargando sus pancartas y calicós con lemas reivindicados y banderas rojas y negras. Oleadas de obreros vestidos de mezclilla se sucedían constantemente y se escuchaban vítores a sus líderes y confederaciones. . . . Las disensiones sindicales, las agitaciones políticas y las amenazas de la guerra civil se cernían sobre nuestros destinos. En la Cámara de Diputados, la razón de los discursos se trocaba sorprendentemente en un relámpago de pistolas. Los entorpecedores del progreso de México fanatizaban a grupos de militares y políticos para adueñarse del poder, los obreros desfilaban en manifestaciones de alerta, y, por mi parte, miraba estos espectáculos y reflexionaba sobre las circunstancias y responsabilidades de los hombres que podrían influir en los destinos nacionales. Cuando llegué a mi casa, bajo las fuerzas estimulantes, me puse a escribir un canto en que latía la esperanza y la desesperación. (*Soberana* 100-1)

De acuerdo con Evodio Escalante, los estridentistas se abrieron a “la nueva realidad que surge con los procesos revolucionarios que están transformando de manera compleja al país, aunque por otro lado hay algo en este ascenso oscuro . . . de las masas que los estremece y provoca en ellos un desasosiego estrictamente contem-

poráneo” (47). Esa angustia, señalada por el crítico mexicano, está presente en “Alarma!”, donde se funden en la violencia el paisaje natural (los árboles, las estrellas, la luna) y el metonímico de las multitudes obreras (las “banderas negras de las fábricas”, la “ira roja de las calderas”):

Los árboles amarillos
boicotean las avenidas
Las banderas negras de las fábricas
sobre la ira roja de las calderas
Cañones antiaéreos
con granadas de estrellas
Y esa luna derretida
que acidula de azul los horizontes. (444)

La ciudad, que en otros poemas aparece revolucionada por la intervención de lo tecnológico, aquí lo hace por la acción de uno de los nuevos personajes que ella misma ha engendrado: las masas obreras. A diferencia de *Urbe*, “Alarma!” no es ambivalente a la hora de describir la tribulación que la ciudad experimenta ante la agitación social:

Por las calles paroxistas
la alarma riega su horror
¡Dios mío! la angustia estrangula
todas las gargantas
Y en esa laminé satánica
la epilepsia de los edificios (444)

La modernidad parece tocar sus límites al enfrentarse con esos sujetos modernos que la cuestionan como promesa de un futuro mejor. Los edificios, otras veces portentosos, se muestran epilépticos, convulsionados, en medio de una escena que el poeta llega a calificar como “satánica”. Como en otros poemas de Gallardo, la descripción impersonal cede paso, hacia el final, a la aparición de la voz poética, que nuevamente incorpora a una primera y una segunda persona del singular:

La injuria arrastra por mis venas
 todo un rosario de brasas
 Y el corro brusco de tus palabras
 es un flagelo sádico. (444)

En estos últimos versos la agitación se desplaza de lo visual a lo auditivo, más específicamente a lo lingüístico. La “laminé satánica” abre paso a la “injuria” y al “flagelo sádico” del “corro brusco de tus palabras”. Las injurias, las mentiras, que inflaman la sangre del poeta, ¿son acaso las de los rebeldes delahuertistas levantados contra el gobierno de Álvaro Obregón o son las de los obreros que descreen de la promisión de lo moderno? El “corro brusco de palabras”, ¿pertenece a esa figura femenina que aparece insinuada en otros momentos del poemario o son las palabras de una ciudad insurrecta que exhibe su violencia sin ambages? Siguiendo la crítica de Escalante a *Urbe*, podríamos pensar que, si se trata de una mujer, estamos ante una suerte de “sacrificio libidinal”; es decir, ante la concepción de que “la modernidad solo puede conseguirse a cambio de desprenderse de la figura de la mujer amada, a quien de algún modo se concibe como un lastre del que hay que prescindir” (51). En lo que toca a Gallardo la idea del sacrificio no resulta tan clara, pues ese *tú*, que puede leerse como un *tú* femenino, ocupa un lugar ambiguo, a veces afirmativo como en “Jardín” (“Y en el paisaje de tus pupilas / Todas las primaveras regresaron”) o en “Film” (“Astrólogos benignos, tus ojos de turquesa / Marcaron en mi sino ignea seña propicia!”), y a veces derogativo o melancólico, como en “Alarma!!”, “Naufragio” (“Y pensar que a tus ojos / se los ha tragado el mar”) y “Corto-circuito” (“La vida quema sobre los baches / sus misivas románticas”), pero siempre contrastante —apareciendo invariablemente en los versos de cierre— con las imágenes tecnologizadas de los poemas. En cualquiera de los casos, en “Alarma!!” las tensiones de la vida moderna, expresadas en otros poemas del libro, se resuelven en su forma más terrible y muestran las contradicciones del nuevo siglo.

La ciudad estridentista de Salvador Gallardo, con sus oscilaciones entre lo interior y lo exterior, entre lo maquinal y lo humano,

surge como un territorio poliédrico y ambiguo, lleno de matices y contrastes, donde se expresa el entusiasmo, pero también los temores de un grupo de jóvenes que a comienzos del siglo XX mexicano se arrojaron al incierto abismo de lo moderno.

Bibliografía

- Alva de la Canal, Ramón, ilustrador. Portada de *El pentagrama eléctrico. Poemas de Salvador Gallardo*. German List Arzubide, 1925. Créditos: Museo Nacional de Arte, INBA, donación de Blanca Vermeersch Vda. de Maples Arce, 66.111.6.112/objects/2853/el-pentagrama-electrico-poemas-de-salvador-gallardo-ed-ge?c-tx=9138c8b5-a029-43b0-9bf6-1dab25141c25&idx=0
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Editado por Antonio Pizza y Daniel Aragón, prólogo de Antonio Pizza, traducción de Alcira Saavedra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / Cajamurcia, 1995.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García, prólogo de Helio Piñón, Península, 1987.
- Corte Velasco, Clemencia. *La poética del estridentismo ante la crítica*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. Ediciones sin Nombre / Conaculta, 2002.
- Gallardo, Salvador. *El pentagrama eléctrico*. Schneider, 1997, pp. 440-447.
- Gallardo, Salvador et al. *Manifiesto Estridentista No. 3*. Schneider, pp. 278-9.
- Gamboa, Federico. “15 de marzo”. *Mi diario VII (1920-1930)*. *Mucho de mi vida y algo de la otros*, Conaculta, 1996, p. 59.
- Garone-Gravier, Marina. “La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y dinamismo”. *Nueva vistas y visitas al estridentismo*, coordinado por Daniar Chávez y Vicente Quirarte, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 111-139.
- Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Secretaría de Educación Pública, 1987.
- _____. *Esquina*. Schneider, pp. 400-412.
- _____. “Peldaño”. Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, pp. 9-11.
- López, Leticia. *Un suspiro fugaz de gasolina. Los murmullos estridentes de Salvador Gallardo*. Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.
- Maples Arce, Manuel. *Actual No. 1, Hoja de vanguardia, Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Schneider, pp. 67-75.
- _____. *Soberana juventud: (Memorias II)*. Universidad Veracruzana, 2010.
- Novo, Salvador. *El joven. Viajes y ensayos*. Tomo I, compilado por Sergio González Rodríguez, notas introductorias por Sergio González Rodríguez, Antonio Saborti y Mary K. Long, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 238-254.
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. Universidad Autónoma Metropolitana / Azcapotzalco, 2006.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción de Rosa Chacel, *Revista de Occidente*, 1964.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. Cal y Arena, 2001.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. Traducción de Daniel Alberto Castillo Reynoso y Víctor Altamirano, Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana / Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Sánchez Pineda, Ernesto. “Prolegómenos al Ateneo de la Juventud y la figura del intelectual moderno (1900-1909)”. 2018. El Colegio de San Luis, Tesis de doctorado, dirigida por Antonio Cajero Vázquez, colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/698/1/Proleg%C3%B3menos%20al%20Ateneo%20de%20la%20Juventud.pdf
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Conaculta, 1997.
- Stanton, Anthony. “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, editado por Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994, pp. 27-52.