

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 24, 2022

24

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. 24, enero - junio 2022. 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. e-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. 24, enero - junio 2022



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTORA

María Rita Plancarte Martínez

VICERRECTORA

Luz María Durán Moreno

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 <i>Universidad de Zaragoza</i>	Julio Ortega <i>Brown University</i>
Raúl Bueno-Chávez <i>Dartmouth College</i>	Luz Aurora Pimentel <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>
Evodio Escalante <i>Universidad Autónoma Metropolitana</i>	Susana Reisz <i>Pontificia Universidad Católica del Perú</i>
Beatriz González-Stephan <i>Rice University</i>	José Carlos Rovira <i>Universidad de Alicante</i>
Aníbal González <i>Yale University</i>	Charles Tatum <i>The University of Arizona</i>
Aurelio González Pérez <i>El Colegio de México</i>	Jorge Urrutia <i>Universidad Carlos III de Madrid</i>
Yvette Jiménez de Báez <i>El Colegio de México</i>	Emil Volek <i>Arizona State University</i>
Nelson Osorio Tejada <i>Universidad de Santiago de Chile</i>	Daniel Avechuco Cabrera <i>Universidad de Sonora</i>
Rafael Olea Franco <i>El Colegio de México</i>	Rosa María Burrola Encinas <i>Universidad de Sonora</i>
Joan Oleza Simó <i>Universidad de Valencia</i>	María Rita Plancarte Martínez <i>Universidad de Sonora</i>

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

MAQUETACIÓN

Elimey Álvarez Ruiz

Connotas Núm. 24

ARTÍCULOS

- Neoliberalismo y masculinidad en *Nostalgia de la sombra*, de Eduardo Antonio Parra
SABINO LUÉVANO 6
- Porosidad, masculinidades y lugares en *El libro vacío*, de Josefina Vicens
MARTA D. RIVERA GUERRERO 37
- De héroes, compromiso y política. Una relectura de la novela *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas desde la autoficción
ROBERTO BLANCO RAMOS Y MARÍA FERNANDA FALLAS MONGE ... 60
- La crítica(,) obra en el mundo: notas sobre crítica literaria
F. J. GALVÁN DÍAZ 82
- Una caracterización de personajes tipo y funcionamiento de la lírica tradicional en “Entremés la Cena de Noche Buena”
ABEL TERRAZAS 113
- El Ateneo Mexicano (1840-1850): una constelación cultural intergeneracional
ERIKA MADRIGAL HERNÁNDEZ 158

RESEÑA

- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Traducción de Sonia Verjovsky Paul, Ariel, 2019
ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO 201



Neoliberalismo y masculinidad en *Nostalgia de la Sombra*, de Eduardo Antonio Parra

Neoliberalism and masculinity in *Nostalgia de la Sombra*,
by Eduardo Antonio Parra

SABINO LUÉVANO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4631-4278>

Millsaps College, Estados Unidos

salueva26@gmail.com

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo estudiar la representación de la masculinidad en la novela *Nostalgia de la sombra* (2002), de Eduardo Antonio Parra. A partir del diálogo con teorías de masculinidad, neoliberalismo, vulnerabilidad y estudios culturales latinoamericanos contemporáneos, este ensayo analiza cómo el protagonista de *Nostalgia* se inserta en un imaginario cultural específico y en diferentes discursos sociales sobre lo que significa ser hombre en México. En el contexto actual de violencia que vive el país, este análisis busca señalar las lógicas de poder que trajo la imposición del neoliberalismo y cómo es que hacen posibles diferentes fenómenos de necroempoderamiento masculino.

Palabras clave:

masculinidad hegemónica, género, violencia objetiva, neoliberalismo, capitalismo gore.



Abstract:

This article aims to study the representation of masculinity in the novel *Nostalgia de la sombra* (2002), by Eduardo Antonio Parra. By establishing a dialogue with theories of masculinity, neoliberalism, vulnerability and contemporary Latin American cultural studies, this essay analyzes the way in which the main character of *Nostalgia* is inserted in a specific cultural imaginary and in different social discourses about what it means to be a man in Mexico. In the present context of violence that the country is experiencing, this analysis seeks to point out certain practices of power brought forth by the imposition of neoliberalism and how they trigger different phenomena of masculine necro-empowerment.

Key words:

hegemonic masculinity, sovereign masculinity, objective violence, neoliberalism, gore capitalism.

Recibido: 17 de diciembre de 2020

Aceptado: 15 de agosto de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.373>

INTRODUCCIÓN

Nostalgia de la Sombra (2002) fue la primera novela del escritor regiontano Eduardo Antonio Parra, quien era conocido hasta ese momento por sus libros de cuentos *El río, el pozo y otras fronteras* (1995), *Los límites de la noche* (1996) y *Tierra de nadie* (1999). La novela está escrita en un lenguaje contemplativo —con reminiscencias de Knut Hamsun, William Faulkner y Juan Rulfo—, privilegia y espacia la subjetividad psicológica y el monólogo interior, y se estructura en dos tiempos narrativos —el presente y el recuerdo—. *Nostalgia de la sombra*

cuenta la historia de Bernardo, un corrector de estilo en uno de los periódicos de Monterrey que, luego de defenderse de un asalto y matar a los agresores, descubre su gusto por la sangre, abandona a su familia y se embarca en una odisea que lo lleva a vivir primero como vagabundo en un basurero, después a la prisión y finalmente a trabajar como sicario profesional para Damián, un poderoso empresario que se dedica a eliminar enemigos de sus clientes.

El análisis de la novela que este artículo propone se centra principalmente en el problema de la masculinidad que encarna el personaje protagónico. Este fenómeno ha sido poco explorado por la crítica. A través de cuatro apartados contenidos en este trabajo, se explorarán cuatro capas de la representación de la masculinidad en Bernardo. El artículo iniciará con un análisis del espacio de la cantina, un escenario importante de convivencia homosocial en el imaginario cultural mexicano, con una fuerte presencia sobre todo en las narrativas visuales clásicas del cine nacional, que lo presentaban con rasgos comunitarios y utópicos. En *Nostalgia de la sombra* la cantina rompe con este esquema de representación comunitaria al explorar formas violentas de convivencia que vulneran el tejido social. El segundo apartado explora cómo el neoliberalismo mexicano ha generado nuevas subjetividades masculinas que reproducen sus puntales ideológicos, como la depredación y —en su versión más extrema— el asesinato. Esta rabia machista, sin embargo, por un lado reafirma la lógica neoliberal, pero por el otro, soterra condiciones de vulnerabilidad e inestabilidad de género primarias del sujeto masculino —siendo la violencia su estrategia de reafirmación performativa—, tema que exploran los últimos dos apartados. La tesis de este artículo postula que Bernardo, a pesar de inscribirse en códigos de comportamiento criminales y violentos, es un personaje ambivalente, víctima y verdugo, cuyas acciones se pueden comprender a partir de representaciones y discursos culturales sobre lo que significa ser hombre en México, así como dentro de la subjetividad masculina predatoria que trajo consigo el neoliberalismo o capitalismo gore.

IMAGINARIOS CULTURALES DIVERGENTES EN EL ESPACIO HOMOSOCIAL DE LA CANTINA

La primera acción de *Nostalgia de la sombra* transcurre en una cantina de la Ciudad de México, donde Bernardo recibe el encargo de Damián, su patrón, de asesinar a Maricruz Escobedo, una empresaria de Monterrey. La selección de este espacio no es gratuita, ya que en el imaginario cultural mexicano la cantina ha sido, históricamente, uno de los lugares privilegiados de convivencia masculina.¹ En el cine de la Época de Oro de los años cuarenta y cincuenta, por ejemplo, “la cantina es el santuario de la comunión machista” (Ríos Gascón 81). En esta época las mujeres no eran admitidas en las cantinas, por lo que estos espacios eran territorio masculino exclusivo en donde se reforzaba un *performance* de género machista. Carlos Monsiváis va un paso más allá que Gascón al afirmar que en la cantina del cine de la Época de Oro “el carácter masculino [mexicano] fue forjado” (118). Y si la masculinidad, como argumenta Robert Irwin “is often achieved through certain competitive or ritual acts” (xxi), en la cantina los actos rituales de género eran constituidos por el juego, la cercanía con el otro, la charla, la borrachera compartida, las peleas, las confesiones y la fiesta amenizada por canciones de desamor.

Un tópico significativo que permeaba y codificaba este espacio—especialmente en las películas estelarizadas por Pedro Infante—, como bien argumenta Sergio De la Mora en *Cinemachismo* (2006), era el de la amistad masculina, lazo afectivo que a veces rayaba en un homoerotismo vedado (97), como en la película *A toda máquina*

¹ Algunos trabajos que analizan el rol de la cantina y espacios similares en el cine mexicano son *Cinemachismo* (2006) de Sergio de la Mora, *Screening neoliberalism* (2014) de Ignacio Sánchez Prado, *Performing mexicanidad* (2010) de Laura G. Gutiérrez, *El cine de Carlos Fuentes* (2017) de Iván Ríos Gascón, *Los bajos fondos* (1989) de Sergio González Rodríguez, entre otros.

(1954), de Ismael Rodríguez, donde Pedro y Luis constantemente se sabotean las novias, comportamiento que De La Mora interpreta como un claro deseo homosexual inconsciente.

La cantina funcionaba, pues, como un territorio ideal para el *performance* de una masculinidad machista y heteronormativa, pero al mismo tiempo proyectaba un carácter utópico y comunitario. Estas representaciones culturales fueron posibles, en gran medida, gracias a la influencia cultural de la Revolución mexicana y su promoción de la armonía y el derecho de las masas a la participación plena en la nación. La masa, hasta entonces anónima y marginal, se integra y transforma lentamente en sociedad (Barbero 172). A diferencia del porfiriato, constituido por jerarquías sociales casi inamovibles, la Revolución mexicana sí generó mecanismos, si bien imperfectos, problemáticos y posteriormente pervertidos, de movilidad e integración social que beneficiaron a millones de campesinos, siendo que en ese período histórico la mayoría de los mexicanos vivía en el campo.² Durante los primeros veinte años de la Revolución mexicana, los gobiernos del bando vencedor diseñaron uno de los modelos sociales comparativamente más exitosos en América Latina. Este modelo se sustentaba en una serie de complejos componentes políticos que contribuyeron a la consolidación de lo que Lorenzo Meyer llamó “una isla de paz en el caótico mundo político latinoamericano” (113). Paulatinamente, debido a las contradicciones internas del régimen, a la demanda ciu-

² A pesar de las significativas discrepancias entre los historiadores contemporáneos sobre el alcance, repercusiones, rupturas y significado de la Revolución mexicana y sus personajes, la mayoría concuerda en que en el México post-revolucionario hubo mayor igualdad social. Algunos trabajos importantes que lo comentan son *La revolución mexicana* (2012) de Alan Knight, *Zapata* (1968) de John Womack (1968), *The Life and Times of Pancho Villa* (1998) de Friedrich Katz, *El Cardenismo, una utopía mexicana* (1994) de Adolfo Gilly, *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico* (2005) de Jocelyn Olcott, *Cárdenas Compromised* (2001) de Ben Fallaw, entre otros.

dadana por una democracia auténtica y a un contexto internacional marcado por el fin de la utopía socialista, el modelo entró en crisis, situación que aprovechó la facción de derecha del PRI, con apoyo del PAN, para imponer el modelo neoliberal. En este nuevo paradigma y contexto socioeconómicos, las representaciones culturales son informadas por nuevas sensibilidades y experiencias sociales.

Nostalgia de la sombra es uno de los muchos artefactos culturales contemporáneos que registran los cambios en el imaginario mexicano con respecto a la transformación de la masculinidad a través del manejo de espacios icónicos como la cantina. Esta, de su antigua aura utópica y homosocial, deviene en la novela en un sitio de jerarquías donde, más que gestos fundacionales de hermandad entre hombres, se conciben planes criminales que fragmentan la comunidad y la nación. Las dos representaciones de la cantina y sus contextos no pueden ser más contrastantes. Mientras que el primero funcionaba como una metáfora de la nueva nación mexicana en donde se exaltaba la hermandad y la camaradería —a la par que el machismo—, en el segundo, la relación que se establece entre Bernardo y su patrón es informada por el *ethos* neoliberal contemporáneo, caracterizado por una relación violenta entre hombres de negocios y trabajadores. La novela describe a Damián como un hombre privilegiado, perteneciente a la élite capitalista mexicana que abrazó e impuso con absoluto fanatismo el paradigma neoliberal en los años ochenta y noventa:

Tras largas meditaciones dedujo que Damián pertenecía a una de las familias poderosas del país, aunque no contaba con acceso directo a los niveles superiores. A través de comentarios sueltos se enteró de que, luego de realizar un doctorado en Chicago, donde fue condiscípulo de varios políticos mexicanos, regresó al país lleno de ambiciones. (16)

La referencia a Chicago, el centro neurálgico de la doctrina económica neoliberal, deja en claro lo que representa Damián: el empresario de derecha latinoamericano por excelencia, que combina —y

distorsiona— la doctrina económica de Milton Friedman y otros economistas conservadores con el autoritarismo y la corrupción propios de las élites latinoamericanas. Bernardo, en cambio, ocuparía el otro extremo de la pirámide social en cuanto a su estatus económico: uno de los tantos millones de hombres mexicanos en constante estado de precariedad económica, que conforman la mayor parte de la fuerza laboral del país.³

El hecho de que una de las empresas de Damián se dedique al sicariato selectivo contra empresarios o políticos prominentes, posibilita la deconstrucción crítica del discurso oficial que concibe la génesis y práctica de la violencia del crimen organizado como exclusiva de los sectores económicamente más desfavorecidos o como un “otro” exterior al Estado y a la ciudadanía. En su lugar, *Nostalgia de la sombra* no solo explora la violencia visible del sicario, sino también la otra violencia, la estructural o ultra objetiva. Este concepto —originalmente de Étienne Balibar—, es redefinido por Žižek como “inherente a las condiciones sociales del capitalismo global y que implica la creación ‘automática’ de individuos desechables y excluidos, desde los sintecho a los desempleados” (25). En otras palabras,

³ Si se revisan las cifras que proporcionó Viri Ríos en el 2020, basada en datos del INEGI del mismo año, se puede concluir que la mayor parte de la población ocupada en México, con o sin educación, pertenece a la clase baja, a pesar de la autopercepción de la mayoría de los mexicanos de pertenecer a la clase media. El problema del artículo de Ríos, es que no elabora divisiones dentro de las clases, por ejemplo; clase media baja, media alta, etc. En su lugar utiliza estas tres categorías —clase baja, clase media y clase alta— como jerarquías definitivas, de tal forma que, para Ríos, para ser de clase media en México es necesario tener un ingreso de 64 mil pesos mensuales para una familia de 4, cifra un tanto exagerada, ya ese es el promedio de salarios en Estados Unidos. Pero dado que estos son los datos arrojados por los especialistas y por el INEGI, se asumirá que Ramiro es de clase baja, como la mayoría de los mexicanos, y por lo tanto representa al hombre común mexicano. Ver: “No, no eres clase media” de Viri Ríos.

la condición de posibilidad de la violencia urbana visible o subjetiva es la violencia sistémica, que emana del centro neurálgico del capital mismo en alianza con el crimen organizado, las altas burocracias, los políticos, los organismos de seguridad y otras complicidades, analizadas hasta el hartazgo por periodistas, cronistas, estudiosos de la literatura y expertos en seguridad nacional como Lolita Bosch, Moisés Naím, Dawn Paley, Héctor Domínguez Ruvalcaba, Oswaldo Zavala, Edgardo Buscaglia, entre otros. Todos estos autores han dejado claro que el crimen organizado no puede operar sin el apoyo del Estado y la clase capitalista. De ahí que no se pueda entender una violencia sin tomar en cuenta a la otra.

En palabras de Héctor Domínguez Ruvalcaba, en México existe una cultura política “donde la intervención de lo criminal es reincidente, de manera que la historia de México no se puede concebir sin las prácticas ilícitas de las autoridades de la clase política y, consecuentemente, de amplios sectores de la sociedad” (8). *Nostalgia de la sombra* escapa, venturosamente, de la trampa de centrarse solo en la violencia subjetiva individual sin establecer una conexión con la violencia sistémica que, en gran medida, determina a la primera o, por lo menos, sienta las bases para que surja. En otras palabras, para que existan Bernardos, tienen que existir Damianes. Damián es la condición de posibilidad de la violencia de Bernardo, ya que el empresario representa la estructura económica desigual, y Bernardo solo funciona como un pequeño engranaje de una maquinaria social atrofiada, la cual beneficia sobre todo a una élite, y promueve la acumulación de capital desmedida, a través de estrategias necropolíticas que implican el dominio y muerte de un amplio sector de la población. En consecuencia, existe entre ambos personajes una frontera infranqueable, informada por el abismo de clase que los separa, la cual cancela cualquier posibilidad de amistad y convivencia homosocial, evento fundamental en la construcción de la nación desde el siglo XIX.

En las sociedades patriarcales occidentales, históricamente, los lazos homosociales han jugado un papel esencial en la construcción

nacional. Anterior a la uniformidad lingüística, racial, cultural o étnica, existe un lazo que centra y da por hecho al sujeto masculino como fuente organizadora de la nueva comunidad nacional. En este sentido, el fenómeno de la amistad sería el aceite que lubrica los lazos homosociales dándoles fluidez. Derrida comenta que históricamente la amistad ha sido pensada en la tradición occidental, desde Aristóteles hasta Kant, como una relación fraternal entre hombres que ha privilegiado la figura del hermano sobre la del padre (384). Así, los hombres se asumen como hermanos que defienden a la patria, signada como femenina. En la fundación de las naciones modernas, por lo tanto, la amistad homosocial es imperativa; un puñado de hombres, que se asumen como iguales, fundan simbólicamente y legalmente la nación. Este acto fundacional impactó el subconsciente del cine de la Época de Oro al emerger la nueva nación postrevolucionaria y sus necesidades narrativas, donde de forma insistente se celebraba la amistad masculina y la homosociabilidad, siendo el espacio de la cantina uno de los lugares privilegiados de convivencia donde los hombres cimentaban alianzas, se consolaban mutuamente y dirimían diferencias. Pero en *Nostalgia de la sombra*, se invierte el gesto fundacional de convivencia homosocial. Las llamadas por Derrida “políticas de la amistad”, entendidas como los códigos que han articulado la relación de hermandad entre hombres, devienen en *Nostalgia de la sombra* justo su contrario: las políticas de la enemistad fratricida donde los propios hermanos conspiran para matar o se asesinan mutuamente al interiorizar la gramática destructiva del neoliberalismo mexicano, sistema económico que privilegia al individuo sobre las relaciones comunitarias, al capital sobre los derechos humanos, y que busca la reducción y redefinición del Estado, no como garante del bienestar social general, sino como mero policía al mando de los intereses económicos de la clase dominante.

En México, sin embargo, como argumenta Sayak Valencia, el concepto de neoliberalismo es insuficiente para comprender los graves problemas sociales que la adopción, adaptación e imposición de

esta doctrina económica y social generó en el país. Por tanto, la filósofa tijuanaense acuñó el término “capitalismo gore”, que considera más *ad hoc* a la situación mexicana, caracterizada no solo por relaciones económicas desiguales, sino por una violencia desmedida incrustada en la lógica acumulativa de capital. Valencia define el capitalismo gore como:

el derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*. (15)

El capitalismo gore sería la versión impuesta a México (tanto por agentes internos como externos) de la globalización postsoviética, donde el torbellino neoliberal no solo mercantiliza las materias primas, sino también la vida y la muerte, distribuyendo e imponiendo regímenes de vulnerabilidad y lógicas de poder mediante el necroempoderamiento, que es la estrategia última de acumulación de capital mediante la muerte. Si allí está el negocio, como diría Carlos Monsiváis en *Los mil y un velorios* (1994), dónde se localicen las víctimas es lo de menos (59).

La cantina servirá, en *Nostalgia de la sombra*, como el espacio de planeación del necroempoderamiento; tanto Damián como Bernardo obtienen dividendos económicos de los asesinatos que llevan a cabo. La muerte es el negocio de Damián, que a su vez recibe órdenes de hombres más poderosos que él que habitan en las sombras. El asesinato no deriva exclusivamente de esta dupla criminal, sino de la estructura sistémica, de las entrañas mismas del capitalismo gore. La cantina, en este contexto, adquiere una significancia radicalmente diferente; pasa de ser antiguo espacio homosocial utópico en el imaginario cultural mexicano, a transformarse en *Nostalgia de la sombra*

en el territorio de la distopía. Es pues, la puerta y el presagio de un cambio social extremo en la configuración de la masculinidad, ya que la novela se publicó en el 2002, de un futuro México delirante sumido en la violencia fratricida, producida esta, en gran parte, por la imposición de un modelo que no solo afecta a las estructuras materiales de la sociedad, sino que además crea subjetividades masculinas depredadoras, encargadas de administrar y generar dividendos a través de la muerte.

NADA COMO MATAR A UN HOMBRE O EL TRIUNFO DE LA SUBJETIVIDAD DEPREDADORA

El neoliberalismo, afirma constantemente David Harvey en entrevistas y textos de su autoría, es un proyecto de clase. En efecto, se podría argumentar que el neoliberalismo fue creado por la clase capitalista con la intención de imponer una agenda política concreta, reducir y controlar el papel del Estado, desregularizar el mercado, incrementar sus ganancias a costa de soberanías nacionales o regionales, y defender y mantener sus intereses sobre las mayorías, aunque esto signifique ignorar derechos humanos básicos. Pero el neoliberalismo, yo agregaría, también es un proyecto de género, ya que ha creado y legitimado una subjetividad híper masculina, compuesta por una serie de técnicas de comportamiento masculinistas tales como la agresión, la conquista, la toma de riesgos, la depredación y, sobre todo, el individualismo radical anticomunitario, plasmado en la famosa frase de Margaret Thatcher que afirma que la sociedad no existe (cit. en Nadal). Considero que el personaje de Bernardo se inserta en este imaginario y subjetividad neoliberales y adopta varios de sus componentes ideológicos. Por lo tanto, no concuerdo del todo con Doug P. Bush cuando comenta que *Nostalgia* puede ser leída, debido a la personalidad semi-anarquista de Bernardo, “as a strong critique and . . . rejection of modernity and modernization” (366). Aunque es cierto que la novela en general puede interpretarse como una clara

deconstrucción del modelo neoliberal en México, no así el personaje de Bernardo. Bush parece equiparar los procesos de modernización de las economías desarrolladas, donde a pesar de las crecientes desigualdades sociales, existe un Estado funcional que protege y garantiza derechos básicos, con la modernización impuesta a los países Latinoamericanos, marcada por la violencia de Estado. El personaje de Bernardo, en un país desarrollado, podría leerse como un personaje rebelde que reniega de la producción capitalista y decide vivir al margen de la ley. En este escenario hipotético, existiría una división más clara entre Estado y criminalidad. En México, en cambio, tomando en cuenta el capitalismo gore que describe Valencia y las reflexiones sobre criminalidad de Domínguez Ruvalcaba, puede decirse que la violencia y el crimen son parte de una lógica de poder que incluye al Estado y sus proyectos de modernidad. En otras palabras, el neoliberalismo, como un proyecto modernizador de Estado, implica violencia. Por un lado, el personaje de Bernardo se puede entender dentro de un contexto social disfórico marcado por los desastres creados por la economía neoliberal (Guzmán 25); pero por el otro, el sicario abraza la lógica depredadora del capitalismo gore. Sus acciones son testimonio avasallante del triunfo de una subjetividad depredadora donde se reifica y fetichiza la conquista, el dominio, la agresión, el riesgo y la falta de escrúpulos. Tanto a hombres de negocios como a narcotraficantes, al fin y al cabo, los mueve el mismo motor ideológico: la ganancia a cualquier costo.⁴ Ambos parten de y encumbran el mito capitalista —tan celebrado en los corridos— del “self-made man” (Valencia 30); hombres que, en teoría, deben su éxito exclusi-

⁴ El periodista Moisés Naím menciona en su estupendo estudio sobre las redes criminales contemporáneas, *Illicit* (2005), que el problema del crimen organizado contemporáneo se radicalizó con la imposición del neoliberalismo, la reducción de los controles de Estado y la desregulación de los mercados, por lo que hay una continuidad orgánica entre empresarios, finanzas globales y narcotráfico.

vamente a su iniciativa, arrojo, falta de sentimentalismo y fuerza individual, características todas del *ethos* empresarial machista dominante.

Bernardo es un individualista radical que renuncia a sus obligaciones comunitarias para embarcarse en una odisea criminal, lo cual no lo convierte en un símbolo de crítica a las normas sociales ni al espíritu capitalista de Monterrey, sino más bien en el ejemplo de la reproducción extrema y triunfo de ese *ethos* que encumbra la ganancia económica por encima de escrúpulos morales y éticos. Se podría incluso afirmar que hay cierta misantropía perversa en el corazón del neoliberalismo. Para Pierre Dardot y Christian Laval, la “norma existencial” del neoliberalismo llama a que las clases trabajadoras se embarquen en una lucha económica darwiniana, al mismo tiempo que justifica la desigualdad e intenta que los individuos se conciban a sí mismos como empresas responsables de su sobrevivencia (3).

Bernardo ha sido conquistado por esta lógica y subjetividad de mercado; él es su propia empresa —un sicario profesional y metódico, que se preocupa por hacer bien su trabajo—. A partir de sus elucubraciones solitarias y monólogos interiores, se podría inferir que el personaje concibe el mundo desde ese biologismo spenceriano popular y mal entendido —propio de un amplio sector empresarial— como una selva en la que sobreviven los más fuertes. Para él, los otros hombres son enemigos declarados, ya que considera que todos son culpables de algo. Sus observaciones hostiles hacia los clientes de la cantina, a quienes animaliza con expresiones ofensivas, cancelan cualquier posibilidad de fraternidad: “Uno de los hombres en la barra enronquece al corear la canción, luego lanza un aullido y lo remata con un insulto al aire. Bernardo lo encara por un segundo; enseguida regresa a sus cavilaciones” (12). El protagonista siente un profundo desagrado hacia los hombres borrachos, machistas y lujuriosos que acosan incansablemente a la mesera. No los considera sus pares, y la borrachera compartida, en lugar de generar cierta camaradería propia del consumo de alcohol en las cantinas, parece más bien alejarlo de los demás. Más adelante, cuando observa con mayor

detenimiento a los parroquianos, se siente feliz al darse cuenta de que un grupo de ladrones acecha a unos borrachos:

en una mesa del fondo como si desearan por un trago, cuatro sombras mantienen los ojos fijos en los borrachos que han secuestrado a la mesera. Bernardo sonríe. En cualquier rato les van a dar baje a estos pendejos con la cartera, con el reloj, hasta con los zapatos. Ya los ficharon los compas del rincón. Se lo merecen por idiotas. (13)

Su ojeriza hacia los clientes lo hace reflexionar en lo fácil y placentero que es matar a un hombre. “Nada como matar a un hombre”, es el incipit de la novela. Y más adelante, Bernardo afirma:

. . . es tan fácil bajar a los machos de una puñalada o un cuerazo. Dan hueva. Como matar al padre. Eso sí. ¿Por qué no? Sin dificultades. O a un hermano. Lo siento carnal, tengo que borrarte... ¿Y a ti, viejo? Si te contara cada una de las cuerizas, de los regaños, las prohibiciones, las órdenes y los malos tratos a mi madre, no acabaríamos. Y nos parecemos tanto que sería un alivio, igual que romper un espejo, ¿no? (19)

La fantasía del parricidio, común a muchos narcotraficantes y sicarios según García Reyes (“Por qué fracasa la guerra”), es un ejercicio simbólico que busca exorcizar la violencia sufrida y a la vez cerrar el trauma del maltrato paterno. Pero como el autorreconocimiento de la vulnerabilidad se opone al *ethos* y a la subjetividad hiper masculina de Bernardo, el trauma en realidad nunca se cierra, por lo que matar a otros hombres se vuelve una necesidad psicológica recurrente, un rito simbólico de parricidio *ad infinitum*, casi como una adicción que Bernardo justifica al punto de semi-erotizar el crimen:

Nada como sentir que la sangre de otro nos remoja la piel y quedarnos con su último respiro. Ver cómo boquea, cómo se deshace por hallar un buche de aire que jamás llenará otra vez sus

pulmones... Sí, medir fuerzas con él. Bocabajarlo. Demostrarle que su vida tiene tanto valor como la del perro al que apedreamos porque se cruzó en nuestro camino. Sin coraje, sin lástima, por el sencillo placer de sentirnos poderosos, capaces de arrancar un pellejo ajeno. (10)

A pesar del intento de Bernardo de escapar de la comunalidad masculina y de su odio por los hombres generado por su ética híper machista y depredadora, ellos forman parte íntima de su campo subjetivo, pero de forma negativa. El crimen es un acto que solo es posible dentro de estructuras complejas de socialización, ya que resulta mandatoria, para que se ejecute, una relación entre un yo y un tú, idea que condensa de forma elocuente Judith Butler en *Precarious Life* (2004), donde afirma que: “At the most intimate levels, we are social; we are comported toward a ‘you’; we are outside ourselves, constituted in cultural norms that precede and exceed us, given over to a set of cultural norms and a field of power that conditions us fundamentally” (45). A pesar de la subjetividad individualista y antisocial que el neoliberalismo posibilita y promueve, el otro siempre nos aguarda, e incluso su sola presencia es justamente la condición del individualismo, que a su vez es la negación de la intersubjetividad. La comunidad es la condición de posibilidad de la emergencia individual. El individualismo neoliberal de Bernardo no cancela la relación con el otro, sino que más bien la vuelve perversa. Su asesinato más personal, que sucede cuando purga una condena en prisión, es narrado como una experiencia sexual de absoluto sadismo al ver al otro completamente dominado:

estaba de pie, con la navaja hundida hasta el mango en las entrañas; la sangre, la orina y las fuerzas escapándose de su cuerpo. Por unos segundos contempló el bulto de su rival en el suelo, la cabellera antes rubia ahora sucia de sangre y tierra, y aún con la piel erizada tras el acceso de placer, soltó el garrote y llevó las manos a la navaja. (267)

La mención de fluidos corporales y las figuras de la navaja y el garrote, ambos símbolos y prolongaciones fálicas, configuran el odio hacia el otro hombre no solo como una experiencia de expulsión, sino también como un evento íntimo, casi sensual y homoerótico. Es decir, justo donde el machismo y la violencia asesina parecen encontrar su expresión más extrema, que es en la aniquilación del otro, se abre la posibilidad de una experiencia sensorial íntima, física y ontológica. Esto problematiza el acto criminal masculino como un evento de absoluta autoafirmación machista. La frase “nada como matar a un hombre” esconde, en resumen, una paradoja argumental propia de lo masculino y su empeño imposible de una articulación totalizadora y estable del yo: por un lado, es el aserto del sujeto machista a través de la violencia y, por el otro, es también su cancelación en un homoerotismo involuntario —o tal vez inconscientemente deseado—, surgido al presenciar, tocar y empaparse de la intimidad del otro.

Para que Bernardo expulse a su enemigo de la vida, son necesarias la intimidad y la cercanía más extremas. El medio, por lo tanto, pareciera cancelar la intención, ya que el acto de matar en Bernardo se vuelve una forma perversa de homosocialidad y unión entre criminales. Sin embargo, la comunidad tradicional, enmarcada en las políticas de la amistad antes mencionadas, también queda cancelada en aras del triunfo de una forma perversa de depredación criminal, donde la necesidad del otro solo es posible en tanto que se presagia su aniquilación. Si con Damián la diferencia abismal de clase, informada por el *ethos* neoliberal, anula cualquier posibilidad de comunión homosocial entre el sicario y su patrón, con los hombres de la cantina, que pertenecen a la misma clase social del sicario, tampoco es posible ningún tipo de contacto que promueva alguna forma de convivencia utópica, y que pueda ser simbolizada como una narrativa fundacional.

El vínculo que unía a los hombres en las representaciones canónicas del cine mexicano, transcurridas en cantinas festivas e iluminadas, se transforma en un anti-vínculo agresivo; en una resistencia feroz y una ojeriza hacia el otro producto del individualismo radical

y de la subjetividad neoliberal depredadora que describen Valencia y Dardot. Bernardo, desde su solitaria mesa en un rincón, entiende la dinámica híper machista y criminal que permea la cantina y constata, con placer perverso, cómo un grupo de hombres se aprovechará de otros cuando abandonen el lugar sin la más mínima intención de intervenir ni de prevenir a las futuras víctimas. La sociedad homosocial ha experimentado la caída edénica, y no hay forma posible de reconstruir el *locus amoenus* perdido, por lo que la única forma de sobrevivir, para él, consiste en enarbolar una subjetividad depredadora, identificándose con los verdugos y justificando la mala suerte de las futuras víctimas como resultado de un orden social y natural en que sobreviven los más fuertes.

HOMOFOBIA Y MASCULINIDAD AMENAZADA

El tema de la violencia en *Nostalgia de la sombra* ha sido uno de los más comentados por los críticos. Ignacio Sánchez Prado argumenta que gran parte de la originalidad de la novela radica en que no presenta la violencia desde un punto de vista moralista, como el gran otro que es necesario dominar o exorcizar, sino como “a social code that enters the urban environment as a strategy of social relationships and as a component of subjectivity” (*Amores Perros* 46). Herman Herlinghaus reflexiona sobre la radicalidad ética y estética de la novela en el marco de las narco narrativas de México y Colombia. El autor alemán sugiere que *Nostalgia* “is a rigorous aesthetic move that . . . advances to the point at which empathy becomes entirely alien” (85). También la considera una obra post-trágica, ya que la novela no pretende la catarsis ni la domesticación introspectiva del mal, sino más bien el extrañamiento ante la violencia (87). Mi postura difiere ligeramente de estas lecturas, pues si bien concuerdo en que la novela muestra la violencia como un componente subjetivo de relaciones sociales, creo que no por ello cancela la empatía ni mucho menos se aleja de un campo semántico moralizante. Hay que tomar en cuenta que la nove-

la es, en muchos sentidos, como sugiere Diana Palaversich, una obra neocostumbrista (10). Aunque Palaversich no explica ni desarrolla el concepto, se puede inferir que entiende por ello la exploración y representación de los usos, costumbres, decires y formas de sentir de personajes y arquetipos populares (Moriuchi 2). Bernardo, como el arquetipo del sicario, estaría moldeado a partir de otros tipos regionales norteños como lo son los vaqueros, los hombres de negocios y los narcotraficantes, todas figuras híper masculinas capitalistas y además moralizantes, ya que pregonan comportamientos considerados como correctos sobre otros considerados incorrectos. Representar los usos y costumbres a la par que los tipos sociales, implica por ende una reflexión, ya sea implícita o explícita, sobre el terreno de lo moral, sobre las normas sociales que guían la conducta de los personajes-tipo, sobre la manera en que justifican esa conducta y los límites de esta, espacio minado por prohibiciones y fobias.

Bernardo, como perteneciente a este tipo social que es el sicario moderno mexicano, moldeado a partir de los mencionados tipos de carácter regional, se apega a un *ethos* masculinista donde reina el machismo, la agresión y la homofobia, siendo este último un fenómeno estrictamente moralizante, ya que el homófobo considera a los hombres homosexuales como anormales, abyectos o depravados, conducta que debe rechazar todo hombre heterosexual tradicional. Según De la Mora, la masculinidad mexicana necesita de la figura del hombre homosexual para afirmar su hegemonía heteronormativa y machista (133). Considero que la homofobia no es exclusiva del machismo mexicano, sino que más bien forma parte del machismo latinoamericano en general e inclusive occidental, fuertemente influido por la moral judeo-cristiana que rechaza de manera rotunda la homosexualidad. Hay que añadir, además, que el proceso mismo de formación de identidad, sea sexual, racial, nacional o de cualquier otro tipo, implica pensar y construir un “otro” (Moriuchi 3). En el caso de la identidad heterosexual occidental, la mujer, los hombres homosexuales y hombres pertenecientes a otras razas o clases socia-

les han ocupado la figura del “otro”. De ahí que, en la masculinidad mexicana, pariente cercana de la masculinidad occidental en general, la homofobia sea una estrategia de poder que intenta sellar la identidad heterosexual y eliminar sus naturales fisuras.

Bernardo, al atravesar el umbral de violencia asesina, se convierte en víctima y emisario de valores e ideas de género que lo trascienden y que implican la afirmación histórica no sólo de la heterosexualidad, sino también de la híper masculinidad. La oportunidad de reafirmar la frontera entre lo propio e impropio de su nueva masculinidad híper violenta se presenta cuando, luego de asesinar a los ladrones, se refugia en un parque frecuentado por hombres homosexuales, donde queda inconsciente por varios días debido a sus heridas. Al despertar, de noche, se da cuenta de que su ropa está llena de mugre y sangre coagulada. Un hombre homosexual le ofrece ayuda. Bernardo primero lo ahuyenta con groserías, pero después, al darse cuenta de su apariencia descompuesta, le pide la ropa. El hombre se niega y Bernardo lo ataca a golpes y lo deja inconsciente. Cuando está despojándolo de la ropa, unos transeúntes se acercan. Bernardo entonces, para despistar el robo, le baja el pantalón a su víctima y finge una relación sexual. El contacto con la carne desnuda de la víctima le hace recordar a su esposa, lo cual le provoca una erección involuntaria y el consecuente coraje contra sí mismo y contra el hombre homosexual. Se apodera de él un sentimiento de asco e incomodidad; ha atravesado, sin desearlo, el umbral de lo propio de su nueva masculinidad. Para restablecer sus límites morales, toma una piedra y le asesta un golpe en la cabeza a su víctima.

Las acciones violentas de Bernardo confirman una de las tesis de Domínguez Ruvalcaba en *Modernity and the Nation* (2007):

Homosociety and homophobia are the two faces of Mexican masculinity. The former corresponds to the desirable man and the latter to his rejection. The two depend on each other, to nurture the content of moral structures and to generate rationales and simulacra of sense to confirm the necessity for patriarchy. (4)

La homosociabilidad y la homofobia se convierten, en Bernardo, en los motores que articularán la configuración de su nueva masculinidad. Antes del asesinato de los tres asaltantes y del intento de asesinato del personaje homosexual, Bernardo tomaba cerveza en una cantina del centro de Monterrey. Todavía no desarrollaba ojeriza ni fantasías homicidas contra los hombres. En el primer escenario se fomenta y celebra la compañía masculina y la homosociabilidad. En la escena del parque, en cambio, cuando esa cercanía entre hombres se incrementa y amenaza la estabilidad heteronormativa, se rechaza su presencia de forma violenta. La reacción de Bernardo ante el cuerpo desnudo de otro hombre es similar a la reacción de Pancho contra la Manuela en *El lugar sin límites* (1978), de José Donoso. Si el cuerpo desnudo de un hombre es capaz de generar excitación sexual vicaria, esto significa que en realidad la frontera entre el cuerpo masculino y femenino, debido a su gran cercanía anatómica, más que una separación tajante, es un continuo corporal. Por ello, para reglamentar el deseo que, por naturaleza, pareciera ser más fluido de lo que muestra la concepción rígida judeo-cristiana de este, es necesaria la reiteración normativa. Según Judith Butler:

Sex is a regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices. In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of the body; but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. (2)

Para conservar y re-afirmar el yo masculino, Bernardo exorciza y niega su propio deseo mediante la violencia homofóbica, lo cual pone de manifiesto un orden de género y una masculinidad normati-

va con fisuras, “never quite complete”, como argumenta Butler, una masculinidad, en resumen, vulnerable, que necesita constantemente de acciones violentas que la reafirmen y le devuelvan el cierre siempre aplazado. La dinámica es una relación dialéctica imposible de cerrar, entre la vulnerabilidad y el intento casi neurótico por negarla, tema que exploraremos con más detalle en el siguiente apartado.

TIENES MIEDO

Como argumenté al principio de este ensayo, Bernardo comienza su carrera delictiva al asesinar, en defensa propia, a tres asaltantes en pleno centro de Monterrey, cuando se disponía a regresar a su casa en transporte público después de una larga jornada laboral. De acuerdo con Sánchez Prado, su carrera criminal es producto del crimen mismo y no de motivaciones psicológicas (*Amores perros* 45). Considero que en realidad sí existe una motivación psicológica anterior al crimen y que tiene relación con discursos, modelos y exigencias de masculinidad hacia los que Bernardo reacciona. El episodio que lo predispone a cometer el crimen sucede cuando Bernardo toma cerveza en una cantina y un viejo vaquero, borracho y con aspecto “de un animal en busca de sangre” (40) lo encara y le dice: “¡Ya te vi! ¿Eh? ¡Tienes miedo! ¡Ya te vi!” (40). Bernardo abandona la cantina ignorando al borracho, pero sus palabras lo inquietan. En el trayecto hacia la parada del autobús, no deja de pensar en ellas:

Bernardo reconoció el chisporroteo ácido del remordimiento debajo de la lengua. En vez de plantarse en su sitio con firmeza había huido mientras las reclamaciones del cantinero evitaban que el viejo lo persiguiera. Debió encararlo con valor... Pero algo dentro de él se negó a asumir las sandeces del vaquero como agresión... Por la pantalla de su memoria desfilaban entonces su padre y su madre, sus maestros; los árbitros, cuando jugaba fútbol americano, el entrenador y los integrantes del equipo rival;

sus jefes en el trabajo, hasta Victoria. Nunca había hecho nada aparte de dar media vuelta y retirarse. La tibieza, la indiferencia, el conformismo definían su existencia desde muchos años atrás. O el miedo. (48)

Al caminar por las calles del centro de Monterrey en pleno verano, y luego de haber rechazado las insinuaciones sexuales de una tendera que trabajaba en un puesto de comida donde se detuvo a tomar un refresco, Bernardo comienza a obsesionarse con la idea de que siempre ha sido un cobarde. “Tienes miedo. Tienes miedo, resonaba una voz dentro de su cerebro. Te faltan huevos, pinche agachón, vi-ves cagado, no juntas ni valor para jalarte una vieja al hotel, ni cuando se te ofrece en charola” (49). La tensión psicológica que experimenta Bernardo es el resultado de sentir que no está a la altura de un ideal masculino. Si la masculinidad no es solo una esencia, sino una construcción social en constante cambio, y funciona, como apunta Rebecca E. Biron “as an unquestioned ontological guarantor of gendered identity and an unstable, ever-shifting demand for credible performances of that identity” (11), entonces expresar o reconocer la vulnerabilidad es uno de los tabúes de la demanda de credibilidad de la masculinidad hegemónica, entendida como “the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations” (Connell 76). La masculinidad hegemónica, más que una realidad, es el ideal de género impuesto culturalmente a los hombres. Una pieza importante de ese ideal es evitar la expresión o el reconocimiento de la vulnerabilidad y el miedo. De ahí que moleste tanto a Bernardo ser increpado por ese hombre, que además es un vaquero norteño híper masculino, es decir, el arquetipo hegemónico por excelencia del hombre norteño. Un hombre vulnerable, débil o con miedo no está a la altura de los requerimientos, discursos, rituales y roles que Bernardo piensa debe cumplir como hombre (*credible performance*). El reconocimiento del vaquero de esa falla vergonzosa de género —tener miedo— es también un llamado a no tenerlo, o como diría Butler, una reiteración forzada de normas, ya que el performan-

ce de la masculinidad, cualquiera que esta sea, siempre dependerá de una cultura que codifica e impone esa misma masculinidad.

La antropóloga feminista Rita Segato, en su obra *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), observa, basada en las teorías de Bajtin, que ciertos actos agresivos masculinos, como la violación, tienen un carácter dialógico al ser parte de una relación intersubjetiva de mandatos masculinos de una comunidad de hombres (35). Partiendo de esta idea, se podría decir que la masculinidad en general tiene un carácter dialógico con una comunidad mayor que la hace posible a través de exigencias y normas, aunque en el momento del *performance* concreto no esté físicamente presente esa comunidad. A estos códigos, normas y mandatos intersubjetivos Segato los llama “panorama mental” (34). Cuando Bernardo se enfrenta a los asaltantes, su panorama mental está fuertemente condicionado por el reconocimiento y rechazo a su cobardía, expuesta por el vaquero híper masculino. La única forma posible de escape, dentro de esa codificación masculina machista, es la violencia. Solo ella puede devolver la masculinidad amenazada a su *performance* creíble. Cuando los asaltantes golpean a Bernardo y lo tumban al suelo, se activa en él una rabia contenida debido a una vida llena de limitaciones económicas y de pequeñas cobardías. Siente entonces la imperiosa necesidad de deshacerse del miedo y “ser hombre”:

Sintió la sangre en ebullición, la ira que le hinchaba el pecho, el nacimiento de una voracidad que no conocía o que había olvidado. Cada uno de sus músculos vibraba, y ese estertor continuo, tan parecido a un ataque, comenzó a generarle en la garganta un bramido animal. Sus miembros eran cables a punto de romperse a causa de la tensión. Los latidos de su corazón le rebotaban en el cráneo. Cuando las manos del que lo registraba palparon el bolsillo donde guardaba los billetes, liberó la energía contenida. (53)

El asesinato de los ladrones, tras una pelea brutal, funciona como un rito de paso en la vida de Bernardo. Este término, acuñado por

el etnógrafo francés Arnold Van Gannep en su obra *Los ritos de paso* (2008), se refiere al ritual, generalmente de carácter religioso elaborado por una comunidad en forma de ceremonia, que legitima, guía y prepara a un individuo en el paso de una etapa importante de la vida a otra, como son el matrimonio, el inicio de la adolescencia, el parto, entre otros (16). Mircea Eliade, quien retoma las ideas de Gannep, propone que en un ritual de paso, la iniciación —el momento en que la persona atraviesa ese ritual de paso— provoca “una modificación radical del *status* religioso y social de la persona... En términos filosóficos, iniciación equivale a una mutación ontológica de la condición existencial. El novicio emerge como un ser completamente distinto; se ha convertido en otro” (69). Aunque en el caso de Bernardo no hay una comunidad que administre el rito de paso, el asesinato de los ladrones guarda similitudes importantes con este por dos razones. En primer lugar, Bernardo experimenta un cambio radical de personalidad, se transforma en otra persona al punto de abandonar a su familia e iniciar una nueva vida. En segundo lugar, el acto violento como ritual de paso será percibido y sentido casi como una experiencia de éxtasis religioso, como una purga del individuo hacia una nueva ontología: “Los latidos eran veloces y Bernardo percibió que también los suyos se aceleraban. Por los muslos le corrían vibraciones que fueron a florecer de golpe en su bajo vientre haciendo que en sus labios se abriera una sonrisa” (54). Sonreír, en una situación de refriega y violencia intensas, donde mata a los delincuentes y al mismo tiempo es mal herido y golpeado por ellos, supone una alteración y transformación de la experiencia del dolor en éxtasis, estado propio de varias experiencias iniciáticas de tipo religioso. Este será el momento clave a partir del cual, el periodista, habitante de los suburbios en una casa de interés social, perteneciente a la clase baja educada en constante aspiración a la aplazada clase media, bajo constantes presiones económicas y el sueño frustrado de ser guionista de cine, se transformará en un asesino implacable: “Aunque todavía sangraban, las heridas cesaron de dolerle, el recuerdo de los rostros llenos de ho-

rror dejó de molestarlo y, sobre todo, la voz dentro de su cerebro enmudeció. El miedo se había esfumado para siempre” (55). Dentro de la gramática de la masculinidad hegemónica a la que Bernardo aspira, vencer y negar el miedo mediante la violencia, se vuelve uno de los ejes centrales de su configuración. Estos constreñimientos de género ya están en el campo social, Bernardo no los crea, y debido a su situación de vida y a las presiones situacionales que padece, poseen un atractivo difícil de resistir, ya que ceñirse a ellos implicará liberarse de su vida limitada, vulnerable y humillante. Vivir y habitar una idea de valentía —tan celebrada en los narco corridos—, que consiste en no tener miedo a la muerte, y en atreverse a matar y a cometer toda una serie de hazañas épicas, actos brutales y fechorías riesgosas, serán los ejes principales del nuevo momento vital que emprenderá Bernardo. Para ello tuvo que atravesar, vivo, el umbral del peligro extremo, devenido en ritual iniciático, para posteriormente convertirse en sicario.

Cuando Bernardo mata a los ladrones, huye de la escena, corriendo, y se refugia en un parque donde cae desmayado debido a sus heridas. Despierta a la noche siguiente y lentamente comienza a recordar el asalto. En ese momento decide abandonar a su familia y renunciar a las ataduras sociales tradicionales:

Nada como matar a un hombre. Nada. Había sido hecho para eso, ahora lo comprendía. Lo supo el viejo vaquero en cuanto me vio. Un estremecimiento lo hizo sonreír. Ya no soportaría las ataduras. Nada debía pesar en su existencia. Por un segundo pensó en Victoria y en sus hijos, más de inmediato trató de deshacerse de ese pensamiento. No va a ser fácil olvidarlos. Ellos me olvidarán primero. El tiempo lo ayudaría. Y si no, contaba con el alcohol, con las vivencias nuevas, con la distancia. (90-91)

Sin embargo, al negar su miedo y al abandonar a su familia, Bernardo se transforma en un monstruo, ya que la vulnerabilidad, su reconocimiento y codificación, son parte fundamental de la subjetividad humana. Según Judith Butler, “[l]oss and vulnerability seem to

follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of exposure” (20). Pero la vulnerabilidad no solo nos expone a la violencia, sino también a la posibilidad del consuelo, de la empatía y a la comunalidad. Negar que el ser humano es esencialmente intersubjetivo, vulnerable, dependiente y abierto a otros, supone el ejercicio de poder de una lógica masculinista que promueve el individualismo radical neoliberal y su cuestionable sentido de independencia total.

Se podría decir que, de una masculinidad tradicional, Bernardo pasa al régimen de lo que Bonnie Mann llama “masculinidad soberana”, encarnada en el hombre que “obeys no law but his own, enjoys an entitlement to act that is unabridged by the rights of others (207). La masculinidad soberana, aunque no es exclusiva del neoliberalismo, podría interpretarse como uno de sus máximos desdoblamientos de género debido a su operatividad anti-comunitaria y al individualismo radical que encarna. En el núcleo de su accionar se encuentra la violencia soberana que, de acuerdo con Achille Mbembe es aquella con “el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (20). La masculinidad soberana sería la configuración de género que hace de la violencia asesina uno de sus principales marcos de operatividad, lo que da como resultado la inscripción de su accionar en un régimen de necroempoderamiento: el uso de la muerte y la tortura como estrategias de acumulación de capital. En el caso de Bernardo, sin embargo, en esas “prácticas violentas rentables” (Valencia 51) —que son los asesinatos que comete— se esconde una angustia primigenia de género que busca por todos los medios cerrar la brecha entre el yo (vulnerable) y el super yo masculino, aquel que debe dominar, vencer o por lo menos negar el miedo. El miedo en realidad nunca se ha ido de Bernardo; solo se ha transformado en duelo, insomnio y melancolía. Si bien ya ha vencido los fantasmas de la constante carencia económica, ahora lo visitan otros, los de su conciencia.

El último asesinato de Bernardo, ya devenido sicario profesional, es el de Maricruz Escobedo. En este asesinato, la transgresión es doble y expande la lógica masculinista de Bernardo, ya que no solo mata a una mujer —único asesinato por encargo del que reniega—, sino que además desobedece a Damián cuando intenta comunicarse con él para cancelar el crimen. La paradoja de la novela es que el momento de máxima transgresión de Bernardo coincide con su retorno al basurero, lo cual podría leerse como una crítica tanto al neoliberalismo como a los diferentes imaginarios masculinistas que este promueve. La novela y Bernardo vuelven al punto cero de su vida de sicario, el basurero, espacio que habitó por algún tiempo antes de convertirse en sicario profesional, especie de umbral entre los asesinatos que comete en defensa propia y los que cometerá por gusto o por un sentido perverso de justicia. El sicariato, finalmente, tampoco generó la ansiada liberación y el sentido de libertad que buscaba. La vulnerabilidad y la angustia, a pesar de haberlas distraído con actos violentos y consumo de alcohol, han permanecido, vigilantes, persistentes, en las capas más profundas de su psique. El verdadero problema, que Bernardo nunca resuelve, implica ser víctima —y también verdugo— de una dinámica y configuración de género envenenada, de la cual no logra escapar.

En conclusión, *Nostalgia de la sombra* es una de las novelas mexicanas contemporáneas que mejor explora el cambio de imaginarios de la masculinidad en representaciones culturales. El ensayo se estructuró en cuatro niveles de análisis. El espacio de la cantina abrió el análisis de la masculinidad a partir de sus representaciones en el cine mexicano de la Época de Oro —marcadas por un aura comunitaria producto del *ethos* postrevolucionario— y de la manera en que evolucionaron estas narrativas hacia formas y representaciones distópicas en el periodo neoliberal. Quedó de manifiesto el contraste entre ambas representaciones y las razones que dieron cuenta del cambio. En el segundo apartado analítico, se exploró la emergencia de una nueva configuración en la subjetividad masculina, encarnada por Bernardo

—personaje principal de la novela—, cuyo marco operativo abraza y reafirma lógicas neoliberales o de capitalismo gore, basadas en la explotación del otro, la falta de escrúpulos, el fanatismo por la ganancia económica y la violencia devenida estrategia de acumulación de poder y capital. Finalmente, en los últimos dos apartados, se examinó la ambivalencia de género del sicario, ya que no solo es un verdugo despiadado, sino también una víctima de discursos y configuraciones de género específicas, entre las que la violencia es una estrategia de autoafirmación masculina, pero también el enmascaramiento de la vulnerabilidad que permea conductas híper violentas propias de hombres sumidos en estas dinámicas de poder. La tesis central de este artículo estableció justamente que, a pesar de la reproducción de la violencia criminal que convierte a Bernardo en un asesino frío y metódico, este también es un personaje frágil y vulnerable, víctima y verdugo de configuraciones de género que él no controla del todo, puesto que estas nuevas formas de violencia emanan del capitalismo gore y su *ethos* híper masculino.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Martín. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Bosch, Lolita. *Campos de Amapola: antes de esto*. Océano, 2012.
- Buscaglia, Edardo. *Lavado de dinero y corrupción política*. Debate, 2015.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.
- _____. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth Century Latin America*. Vanderbilt UP, 2000.
- Bush, Doug P. “Rejecting Modernity in Parra’s Nostalgia de la sombra”. *Hispanófila*, vol. 173, ene. 2015, pp. 365-377.
- Connell, R. W. *Masculinities*. University of California Press, 1995.

- Dardot, Pierre, y Christian Laval. *The New Way of the World: on Neoliberal Society*. Verso, 2013.
- Derrida, Jacques. "Politics of Friendship". *American Imago* vol. 50, no. 3, otoño 1993, pp. 353-381.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Eliade, Mircea. *La búsqueda*. Megalópolis, 1971.
- Fallow, Ben. *Cardenas Compromised: The Failure of Reform in Postrevolutionary Yucatán*. Duke UP, 2001.
- García Reyes, Karina. "Morir es un alivio: 33 narcos explican por qué fracasa la guerra contra la droga". *El País*, 17 may. 2020, elpais.com/elpais/2020/01/09/planeta_futuro/15785.
- Gilly, Adolfo. *El Cardenismo: una utopía mexicana*. Cal y Arena, 1994.
- González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos*. Cal y Arena, 1989.
- Gutiérrez, Laura G. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on The Transnational Stage*. UT Press, 2010.
- Guzmán, Nora. "¡Nada como matar un hombre! La semántica de la violencia en *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 11, no. 26, 2005, pp. 1013-1020.
- Harvey, David. "El neoliberalismo como proyecto de clase". Entrevistado por Elsa Roulet. *Iade.org.ar*, 13 jun. 2013, <http://www.iade.org.ar/noticias/el-neoliberalismo-como-proyecto-de-clase>.
- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. Boomsburry, 2013.
- Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. University of Minnesota Press, 2002.
- Katz, Friedrich. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford UP, 1998.
- Knight, Alan. *La revolución mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Mann, Bonnie. *Sovereign Masculinity: Gender Lessons From the War on Terror*. Oxford UP, 2014.

- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2011.
- Meyer, Lorenzo. *La segunda muerte de la revolución mexicana*. Cal y Arena, 1992.
- Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios*. Conaculta, 1994.
- Moriuchi, Mey-yen. *Mexican Costumbrismo: race, society, and identity in nineteenth-century art*. The Pennsylvania State UP, 2018.
- Nadal, Alejandro. "Thatcher y Hayek: la sociedad no existe". *La Jornada*, 10 abr. 2013, <https://www.jornada.com.mx/2013/04/10/opinion/034a1eco>
- Naím, Moisés. *Illicit*. Anchor Books, 2006.
- Olcott, Jocelyn. *Cardenas Compromised: Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*. Duke UP, 2005.
- Palaversich, Diana. "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras en la literatura mexicana". *A Quarterly Journal in Modern Literature*, vol. 61, no. 1, 2007, pp. 9-26.
- Paley, Dawn. *Drug War Capitalism*. Ak Press, 2014.
- Parra, Eduardo Antonio. *Nostalgia de la sombra*. Joaquín Mortiz, 2002.
- Ríos Gascón, Iván. *El cine de Carlos Fuentes*. Ediciones B, 2017.
- Ríos, Viri. "No, no eres clase media". *The New York Times*, 06 jul. 2020, <https://www.nytimes.com/es/2020/07/06/espanol/opinion/clase-media-mexico.html>.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Amores perros: Exotic Violence and Neoliberal Fear." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 15, no. 1, 2006, pp. 39-57.
- _____. *Screening Neoliberalism*. Vanderbilt UP, 2008.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.
- Van Gannep, Arnold. *Los ritos de paso*. Alianza editorial, 2008.
- Womack, John Jr. *Zapata y la revolución mexicana*. SEP / Siglo XXI editores, 1985.

Zavala, Oswaldo. "Imagining the U.S. —Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives." *Comparative Literature*, vol. 66, no. 3, 2014, pp. 340-360.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós, 2009.



Porosidad, masculinidades y lugares en *El libro vacío*, de Josefina Vicens

Porosity, Masculinities and Places in *El libro vacío*
by Josefina Vicens

MARTA D. RIVERA GUERRERO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9635-6818>

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

danirivy@gmail.com

Resumen:

En el presente artículo, analizo la masculinidad del protagonista de *El libro vacío* de Josefina Vicens (1958), José García, y su relación con la espacialidad diegética para mostrar cómo la porosidad que hay entre los lugares de la novela permite que el personaje observe y cuestione su performatividad como hombre. Se trata de un trabajo de crítica literaria en diálogo con disciplinas de las ciencias sociales y los estudios de género. En este señalo cómo García, por un lado, al encontrarse en distintos contextos, diversifica su performatividad con tal de mantener una masculinidad hegemónica; mientras que, por otro lado, logra problematizar su reacción ante las exigencias de una sociedad heteropatriarcal, pues la porosidad que se concentra en su habitación facilita la confrontación entre sus experiencias, sus acciones y sus pensamientos, y culmina en el énfasis de sus contradicciones. De esta manera, encuentro que la identidad de García como



hombre puede, en ocasiones, cobrar autonomía como resultado de su introspección ante los lugares que se intersectan y encuentran en la habitación.

Palabras clave:

narrativa mexicana, masculinidad, espacialidad, estudios de género, porosidad.

Abstract:

In this article, I analyze the masculinity of the protagonist of Josefina Vicens' *The Empty Book* (1958), José García, and its relationship with the diegetic spatiality of the novel to showcase how the porosity present in the places of the novel allows the character to observe and question his performativity as a man. In this essay, literary criticism comes into dialogue with social sciences and gender studies, as I explain how García, due to finding himself in different contexts, diversifies his performativity to maintain his hegemonic masculinity. Nevertheless, the character also manages to problematize his reaction to the demands of a heteropatriarchal society, since the porosity that's concentrated in his room facilitates the confrontation between his experiences, his actions and his thoughts, and culminates in the emphasis of his internal contradictions. Therefore, I find that García's identity as a male can, on certain instances, achieve autonomy as a result of his introspection in view of the places that intersect and meet in his room.

Keywords:

Mexican narrative, masculinity, spatiality, gender studies, porosity.

Recibido: 12 de mayo de 2021

Aceptado: 29 de noviembre de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.394>

INTRODUCCIÓN

Novelista, guionista y cronista, Josefina Vicens (1911-1988) fue una escritora mexicana que, pese a haber recibido el Premio Xavier Villaurrutia en 1958 por su primera novela, *El libro vacío*, comenzó a ser debidamente leída y estudiada hasta hace relativamente poco. En 2006, el Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” publicó el primer libro monográfico sobre su obra: *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, editado por Maricruz Castro y Aline Pettersson. Por su parte, en 2017, la Universidad Autónoma Metropolitana editó *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*, coordinado por Ana Rosa Domenella y Norma Lojero, así como el volumen *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*, de Isabel Lincoln Strange Reséndiz. Escribo el presente artículo con la intención de abonar a la discusión de la obra de Vicens desde los estudios literarios en diálogo con el campo interdisciplinar de los estudios de género, la historia, la geografía social y la sociología.

Contemporánea de autoras y autores como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Amparo Dávila, Rosario Castellanos y Elena Garro, Vicens se distingue por tener una escasa pero contundente narrativa que explora la interioridad de sus personajes, que se caracteriza por ser reflexiva y por cuestionar lo pactado por la sociedad mexicana de su tiempo (que en ciertos aspectos se mantiene hasta el siglo XXI). Sus dos novelas, *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982), despliegan temas como la identidad, el trabajo, la producción, la familia tradicional y la desigualdad económica. Asimismo, las convenciones de género juegan un rol especial en sus relatos, donde la diferencia entre hombres y mujeres se resalta y pondera. Múltiples ensayistas e investigadoras como Ana Rosa Domenella, Eve Gil, Isabel Lincoln Strange Reséndiz y Adriana Sáenz Valadez han publicado estudios sobre la problemática de género en la obra

de Vicens.¹ Y, sin embargo, la discusión se mantiene abierta y vigente gracias a sus aportaciones y a la continua indagación de investigadoras e investigadores con respecto al heteropatriarcado, al feminismo y a las masculinidades.

Mi objetivo es estudiar la masculinidad del protagonista de *El libro vacío*, José García, en relación con la espacialidad de la novela, específicamente con la habitación en la que escribe y lo que en ella observo como “porosidad”. Gracias a los lugares que se intersectan y encuentran en el cuarto, García cuestiona su masculinidad y, en ocasiones, responde de forma autónoma a las normas heteropatriarcales de su entorno. Sobre esto, la crítica Isabel Lincoln Strange Reséndiz señala: “José García entra en un conflicto de identidad . . . cuando se acerca a la escritura, debido a que se sensibiliza y, así, rebasa las características de lo masculino” (113). Aunque Lincoln lee ese “rebasamiento” como el contacto con la “feminidad” del protagonista, arguyo que es esencial que se vea más bien como un cuestionamiento de la masculinidad hegemónica, puesto que lo “femenino” y lo “masculino” no son binarios perfectos, sino que implican una multitud de paradigmas y conceptos.

¹ Véase: “Muerte y patriarcado en *Los años falsos*” (1995), donde, entre otras cosas, Domenella estudia la figura del padre del protagonista y cómo su hijo se ve obligado a relacionarse con ella en una diégesis patriarcal; “El discurso feminista encubierto en las novelas de Josefina Vicens” (2006), de Eve Gil, que destaca cómo se cuestionan los sistemas sociales que fortalecen al patriarcado; *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*, de Isabel Lincoln (2017), que estudia a profundidad cómo el discurso de los textos y de sus personajes configura una masculinidad y una feminidad particulares; y “*Los años falsos y El libro vacío: la ciudad, la muerte y los roles de género en Josefina Vicens*” (2017), de Adriana Sáenz, que establece una conexión entre el espacio —la Ciudad de México en el siglo XX— en el que se construyen las historias de Vicens y las performatividades de sus personajes.

A lo largo de mi argumentación, utilizo definiciones y propuestas de estudiosas y estudiosos de las ciencias sociales, ya que la meditación sobre el género cruza diversos planos de la cultura y la estructura social dentro de los cuales se incluyen las formas en las que las personas interactúan y expresan su identidad de género. A partir de lo anterior, además, me baso en la ambientación de la novela en la Ciudad de México para acudir a publicaciones que analizan las maquinaciones específicas de las urbes latinoamericanas, pues están cimentadas en un contexto relacionado con lo que la narración de Vicens plantea sobre la vida de un hombre y su familia en una capital de América Latina.

EL CUARTO COMO EPICENTRO POROSO ENTRE LOS LUGARES DE PERFORMATIVIDAD MASCULINA DE JOSÉ GARCÍA

José García es un hombre que vive en la capital de México con su esposa y sus dos hijos. Bajo un techo que considera humilde y de clase media, él escribe sobre su vida, sus emociones, memorias y compulsiones. La novela se construye con los apuntes de su personaje principal. El texto es lo que José García logra plasmar sobre papel. Debido a que se trata de un hombre que tiene experiencias domésticas y laborales “ordinarias” e incluso “tradicionales” dentro del mundo representado, se podría intentar reducir a García a un engranaje más en la maquinaria heteropatriarcal. Sin embargo, al leer sus vaivenes internos, es posible dar cuenta de la complejidad de su masculinidad: llena de contradicciones, deseos reprimidos y temores que, sin embargo, sí expresa en su cuaderno.

Desde un cuarto destinado para su labor artística, el narrador-personaje se transporta a distintos momentos de su pasado y de su vida cotidiana. Sin una dirección aparente, camina por los cuadros de su memoria para comentar sobre lo que hubiera querido cambiar, sobre lo que aprueba y desaprueba de sí mismo y de su contexto. El narrador-personaje además comenta sobre sus conexiones senti-

mentales y su obsesión con la escritura. Los escenarios físicos son de suma relevancia para la configuración de García por cómo se enlaza afectivamente con ellos y por el papel que juegan en la reproducción de su performatividad masculina.

Utilizo los conceptos “lugar” y “lugares” para recalcar la importancia de la relación del personaje con su entorno, pues parto de lo que el geógrafo Yi-Fu Tuan escribe en *Space and Place* (1977) acerca de la diferencia entre el espacio y el lugar: “‘Espacio’ es más abstracto que ‘lugar’. Lo que comienza como espacio indiferenciado se convierte en lugar conforme lo conocemos mejor y lo dotamos de valor” (trad. mía; 6).² Es decir, al emplear la palabra “lugar”, señalo cómo la subjetividad de García marca aquello que antes era “espacio” pero se transformó en “lugar” al adquirir un significado o trascendencia específica para el protagonista y la novela.

En *La ciudad postmoderna*, el sociólogo italiano Giandomenico Amendola reflexiona sobre la “ciudad porosa” y, aunque se aproxima al término desde estudios sobre la urbanización y modernización del mundo, observo que su descripción de la porosidad otorga claridad con respecto a lo que se lee en *El libro vacío*: “[n]o existen límites claros entre un fenómeno y otro, entre un nivel y el sucesivo. La realidad urbana contemporánea está marcada por este continuo contagio e hibridación de imágenes, de experiencias, de códigos, de culturas” (103). A manera de símil, a una escala distinta, afirmo que el cuarto de García es un lugar poroso, un epicentro entre los demás lugares, debido a que es donde se intersectan y concentran las vivencias del protagonista. Las espacialidades descritas se cuelan incluso a nivel sensorial a lo que él, en ocasiones, describe como su “despacho”. Asimismo, como Alicia V. Ramírez Olivares explica en “Algunas nociones de espacio en *El libro vacío*” (2017), este lugar ocupa un sitio

² “‘Space’ is more abstract than ‘place’. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value”.

central pues “representa el espacio a partir del cual José García se busca y se redefine” (168).

Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, explica que la descripción es “fundadora de espacios” y que en el relato “puede reconocerse de inmediato la función básica de *autorizar* establecimiento, el desplazamiento o el rebase de límites” (Certeau 135-136). Pese a que Certeau emplea definiciones distintas de “lugar” y “espacio”, considero que su perspectiva resulta provechosa para comprender cómo es que se crea y se hace posible percibir la porosidad del cuarto.³ La voz de García que describe los objetos, las personas y las acciones funda los lugares y autoriza el tránsito entre ellos como veremos más adelante. Es un relato íntimo, con un narrador en focalización interna, que construye una diégesis en la cual las paredes sólidas de su cuarto no presentan un verdadero obstáculo ni para el exterior ni para el pasado.

La porosidad del cuarto se comienza a hacer visible cuando García evoca a detalle un alboroto proveniente de la cocina y la inmediata irrupción de su esposa: “ella que se acerca y entra en mi habitación” (Vicens 23).⁴ Este es el primer momento en que se menciona la

³ Michel de Certeau explica que, por un lado, un “lugar” “es el orden . . . según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”; por el otro lado, el espacio “es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan En suma, *el espacio es un lugar practicado*” (Certeau 129). Se trata de definiciones que se centran en las acciones y la presencia o ausencia de movimiento, mientras que Yi-Fu Tuan se basa principalmente en la experiencia y la intimidad desarrollada con la espacialidad. Por esto, decido seguir la línea de Tuan, ya que la conexión afectiva que García tiene con su entorno es un elemento esencial para la configuración de la espacialidad y de su performatividad en ella.

⁴ A partir de esta cita de *El libro vacío*, me referiré a las demás solo con la ubicación que tienen dentro del texto.

existencia del cuarto, lo cual no debe pasar inadvertido. José García configura su cuarto de afuera hacia adentro y con un ojo permanentemente puesto sobre el exterior; pues es la intrusión de un lugar externo (la cocina) lo que hace patente el espacio privado que ocupa el personaje. Su reflexión sobre su propia escritura muestra el poco control que tiene sobre las interferencias de afuera: “No sé cómo empecé a hablar de esos ruidos domésticos que de tan oídos nadie escucha ya” (22-23); como si las paredes tuvieran huecos que permitieran el libre tránsito de agentes foráneos. El cuarto incluso puede enfocar aquellos sonidos que García considera insignificantes. Esta ampliación es otro elemento de su carácter como epicentro, como si los demás lugares fueran puestos bajo una lupa.

En el cuarto, también se trae al frente lugares pertenecientes a otros momentos de la vida de García. Regresa a la costa, donde vivió de adolescente: “retrocedo en el tiempo y en mí mismo y me encuentro con quien era yo antes” (65). La playa en la que llora por no cumplir su sueño de ser marino penetra el lugar que García ocupa de adulto y él piensa de su yo-joven: “Lo siento temblar dentro de mí, limpio y brioso” (67). La porosidad carga consigo tanto la rememoración como la reencarnación de sus emociones y sensaciones. Yi-Fu Tuan propone que un “lugar es una pausa en movimiento” y que aquella pausa “hace posible que una localidad se convierta en un centro de valor percibido” (trad. mía; 138).⁵ La pausa no se refiere a un total estatismo, sino a la forma en que una persona o un grupo de personas detienen su tránsito entre espacios para relacionarse con un lugar en específico. En *Space and Place* se emplean como ejemplos los lugares de descanso de los seres humanos, ya sea una cama o la sombra de un árbol (Tuan). No es necesario que García tome un camión o una máquina del tiempo para ir a la playa y regresar a aquel lugar

⁵ “Place is a pause in movement”, “makes it possible for a locality to become a center of felt value”.

donde puede dejarse sentir tristeza. El cuarto permite que las pausas, sin importar su temporalidad, se empalmen.

José García hace nota de cómo él trae los lugares íntimos hacia su despacho, pues, muy a su pesar, al hablar en primera persona mientras escribe se “arrastra inevitablemente al relato de cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar, de los parientes cercanos, del vecino” (30). Es decir, la postura desde la cual escribe hace que los lugares de la intimidad se entremezclen y su cuarto, al ser el refugio de su elección, resulta ser el punto en el que se cruzan. La habitación es la primera pausa de introspección que posibilita las demás.

En la novela, la porosidad entre lugares no solo tiene la función de traer al despacho nuevas anécdotas para relatar e inspirar a José García, sino que entre lo que se filtra es posible distinguir las diversas caras de la masculinidad del protagonista. Como ya lo había planteado, precisamente hablo de “lugares” por el peso significativo que adquieren los espacios para el personaje y su historia, lo que incluye su autopercepción como hombre. Para discutir sobre la performatividad masculina de García, me baso en lo que Judith Butler explica sobre los “actos, gestos y deseos” llevados a cabo para afirmar una identidad, que “son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (266). Me centro precisamente en cómo se afirman la masculinidad o las masculinidades, las cuales, según el sociólogo Guillermo Núñez Noriega:

[R]efieren . . . a una ficción cultural, a una convención de sentido que ha producido y produce una serie de efectos sobre los cuerpos, las subjetividades, las prácticas, las cosas y las relaciones; esto es, que participa en una realidad concreta: la realidad de una sociedad en la que dichas concepciones de género son dominantes y construyen relaciones de distinción naturalizadas. (25)

Asimismo, tal como advierte la socióloga R. W. Connell, en *Masculinidades* (1995), las masculinidades no pueden ser aprehendidas

como algo estático. Incluso cuando se habla de la masculinidad hegemónica, se refiere a una masculinidad que cambia y responde al contexto para mantener la posición dominante del hombre; es decir, no hay una sola masculinidad hegemónica sino varias que se adaptan a su entorno (Connell). Por lo tanto, lo que vemos atravesar la porosidad del cuarto de García son, entre otras cosas, esos distintos actos, gestos y deseos que expresa para afirmar su posición como varón.

Ramírez Olivares señala que “los espacios físicos que se describen: la casa, la oficina, su cuarto, la calle, entre otros, también se relacionan con esas fragmentaciones de su ser que representan tanto lo público como lo privado” (170); de manera que apunta a los cambios casi camaleónicos de las acciones de García. Aunque en este texto me centro en las diversas exigencias que hay sobre los hombres insertos en el heteropatriarcado y no en lo “público” frente a lo “privado”, me apoyo en el hallazgo de la investigadora para afirmar que, como un haz de luz que atraviesa un prisma, en el cuarto, la performatividad masculina de José García se separa en sus distintos componentes. Lo anterior se complejiza aun más cuando el protagonista de *El libro vacío* percibe cómo sus acciones contradicen lo que siente y cómo expresa una masculinidad que se adecuaba a diversos factores, y debate consigo mismo al respecto. Así lo identifica la ensayista Eve Gil en “El discurso feminista encubierto en las novelas de Josefina Vicens”:

Los hombres protagonistas de las novelas de Vicens viven cuestionándose sobre qué es ser un hombre, atrapados en un mundo donde campean las apariencias y las palabras huecas, y cada gesto, cada reacción parece marcada en un libreto que hay que seguir al pie de la letra. (104)

En el caso de José García, cuestionarse lo que es ser hombre lo lleva a vivir una masculinidad reflexiva que resalta las exigencias de un contexto heteropatriarcal que ha internalizado.

Después de la irrupción ya mencionada, su esposa le pregunta si está cansado. García contesta con violencia: “¿Cansado de qué? Ya

lo has visto, no he hecho nada” (24). Sin embargo, también anota después de lo anterior: “¡Ya está! ¡Ahora la vergüenza de haber sido injusto!” (24), y piensa qué otras cosas pudo haber dicho; por ejemplo, “Perdóname, tienes razón. Te trato mal porque he pasado todas las noches empeñado en hacer algo imposible, superior a mis fuerzas... porque lo sorprendiste y me avergoncé” (25). No se acerca a su pareja para disculparse ni explicar su exabrupto porque, como el pasaje anterior lo muestra, tal agresividad verbal le permite esconder su debilidad. José Olavarría, sociólogo chileno, señala, en *Sobre hombres y masculinidades* (2017), que:

La identidad de género de los hombres, que tiene como referente la masculinidad hegemónica, se construye de cara a un modelo también dual, que comporta potencia y carencia; es decir, provee el privilegio del dominio, pero a la vez queda condenado a demostrar constantemente “su derecho” a tal privilegio. (124)

La respuesta violenta de García parece deberse a la “carencia” expuesta por la pregunta de su esposa. Él no tiene total control sobre su labor artística, pero se esfuerza por ocultarlo. Al escribir, no obstante, devela sus paradojas. Se siente inferior por no ser un escritor productivo y, en lugar de compartir sus inseguridades, responde con furia a los acercamientos de los demás. De esta forma es posible observar cómo la cualidad porosa del cuarto, que permite el encuentro de los demás lugares, se traduce también en la difuminación de fronteras entre las maneras en las que García vive su masculinidad. El relato está anclado al cuarto, la primera pausa, donde García se permite hablar de sus pesares y dejar ir lo que describe como “la vigilancia sobre mí mismo para no dejarme caer en la necesidad de ser consolado y confesarle lo que no quiero confesar a nadie” (26). No obstante, se presentan también otros lugares donde el personaje lleva a cabo las acciones que perpetúan su hegemonía. En ciertos contextos, como frente a su familia, García debe cuidarse de no compartir sus emociones ni pedir apoyo para no perder el poder que posee

como hombre. Sin embargo, esta no es la única silueta de su masculinidad y la seguridad proporcionada por el cuarto lo hace patente.

Escribir sobre el “perdón” que no supo ofrecerle a su esposa detona que José García recuerde a su abuela: “Mi abuela me pidió perdón un día” (26) y los apodos cariñosos con los que ella le hablaba: “rosita de Castilla”, “rosita de Jericó”, “botón de rosa” (27). Al escucharlos, él se sentía: feliz, si su abuela los decía en privado; molesto y apenado, si ocurría en público. A solas, García-niño comprende que ser comparado con flores implica que su abuela ve belleza en él. Sin embargo, frente a las demás personas, sus palabras lo feminizan; no le permiten presentar una masculinidad hegemónica. Como explica Isabel Lincoln Strange: “El narrador observa que existe un tono femenino del que no deben percatarse los otros a su alrededor, pues esto significaría que se ha sensibilizado y, como su abuela, se ha feminizado” (129). Para performar la masculinidad deseada, García-niño se arma de valor y le pide a su abuela: “¡No me digas así, por favor...!” (28). Este es uno de varios momentos en los cuales el cuarto funge como epicentro poroso, donde distintos lugares se encuentran y se habilita que uno, como la cocina, catalice la aparición de otros, como el espacio privado compartido con la abuela. Asimismo, este encuentro entre lugares y temporalidades visibiliza las facetas de la masculinidad del personaje, incluso desde su niñez. Por un lado, disfruta de la atención y el cariño, sin importar lo femeninos que los considere. Por el otro, prefiere no recibir esas palabras de amor y arriesgarse a herir los sentimientos de su abuela con tal de mantenerse “masculino” ante los demás.

Aunque la porosidad entre lugares está ligada exclusivamente a los sitios intervenidos por la subjetividad de García y sea su masculinidad la que suele escudriñar, el protagonista también trae a su cuarto otras performatividades. Así ocurre después de llevar a su esposa a cenar. García rememora y comenta el comportamiento de los demás comensales:

Llegamos al “Gran Vals”. Escogimos una mesa aislada. En otras estaban “los clásicos”: gritan, golpean la mesa, beben, juran que son muy machos y dan exageradas propinas. Porque el dinero no importa; porque las mujeres dizque son inferiores; porque en su trabajo no pueden gritar; porque el alcohol es piadoso y ¡porque sufren, porque sufren! ¡Y todo para creer que no sufren! (56)

García, quien por escrito suele mostrar compasión por las demás personas, interpreta esas acciones prepotentes y agresivas como señales de dolor. Además, identifica en aquellos hombres la misma tendencia que él tiene por esconder sus vulnerabilidades.

La meditación de García con respecto a otros personajes no puede ser interpretada como la “realidad” sobre ellos, pues se trata de ideas e imágenes provenientes de una prosa subjetiva. Sin embargo, hay que considerar la interacción entre el protagonista y estas performatividades, las cuales estudia pasivamente y narra como espejos de su propio comportamiento: primero señala la violencia de su actuar y luego resalta lo que cree que se halla bajo la superficie. Entonces, el personaje desarrolla todavía más su carácter y pone sobre la mesa otros componentes de su masculinidad. La porosidad, la cual le permitió traer las mesas y los borrachos a su cuarto, también facilita que él presente en su escritura cómo su masculinidad responde a la de los demás. Las escenas del restaurante “Gran Vals” conducen a que García imagine una conversación con su hijo mayor: “¡José, José, hijo mío, si supieras lo que es un hombre! . . . El hombre es... pero, ¿lo sé yo acaso?” (57). Su respuesta ante otras performatividades es la de cuestionar su identidad como hombre y llevar la reflexión a un escenario familiar.

En suma, observo que la porosidad permite que los lugares y las masculinidades performadas en ellos se toquen. El encuentro conlleva que se contrasten en la narrativa de García y se haga evidente que responden a diversas necesidades por mantener o no el control hegemónico.

TENSIÓN ENTRE LUGARES Y MASCULINIDADES

Los lugares de *El libro vacío* no se empalman de forma espontánea. La memoria y lo sensorial juegan papeles cruciales en la “invocación” de los lugares y en los elementos que son puestos en primera plana por García. La definición de Yi-Fu Tuan de “lugar” recalca lo esencial que es la experiencia para su significación. Asimismo, la experiencia depende, entre otras cosas, del pensamiento y de los sentidos que permiten asir las características de un espacio y sus objetos (Tuan). El tacto, la vista, el gusto, el olfato y la audición son importantes para hacer del espacio un lugar. Por esto los recuerdos de ciertas sensaciones y las interrupciones físicas y sonoras activan el traslado de lugares por las barreras porosas del cuarto. Es relevante señalar cómo se presentan tales interrupciones, pues permiten que se reviva la experiencia de las pausas evocadas o que se integre al cuarto lo que sucede fuera de él. Así ocurre cuando García ve la luz que se cuelga a su habitación: “Ya debe ser muy tarde, porque mi mujer ha encendido la luz. Es su forma de avisarme que se despertó y que debo irme a dormir” (229) y sus acciones se ven interrumpidas: “Esa luz, ¡qué fastidio! En fin, voy a acostarme” (230). En este caso, la cama que comparte con su esposa intersecta al cuarto desde lo visual. La iluminación evidencia la oscuridad y lo hace salir de ella para regresar a donde alguien más lo espera.

Debido a que los lugares suelen encapsular performatividades de masculinidad contrastantes, se crea tensión entre ellos en específico cuando la masculinidad hegemónica de José García se ve amenazada. Él se encierra en el despacho exclusivamente para escribir en su cuaderno. No es un lugar donde cumpla sus “deberes” como esposo o padre de familia según el modelo dominante de la masculinidad. Este modelo, explica Olavarría, dicta que un hombre “debe asumir a su familia, hacerse cargo de ella y protegerla. Debe ser ‘racional’, no se puede dejar llevar por la emocionalidad ya que sobre todo debe “sacar adelante” a su familia” (130). Al contrario, su habitación es donde intenta perseguir sus ambiciones como artista y este esfuerzo

lo distancia de los asuntos domésticos. Sin embargo, entre el lugar familiar y su lugar como escritor hay una división (porosa) que el lugar doméstico atraviesa constantemente y, en consecuencia, se encuentran dos fuerzas dirigidas en sentidos diferentes. Basta señalar los operadores tonales empleados para comprender el origen de la tensión durante el primer cruce del hogar al cuarto, el cual se cataliza gracias a los sonidos de fuera. Los operadores tonales, tal como Luz Aurora Pimentel los expone, son: “adjetivos o frases calificativas” que “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción y el ideológico” (27). Es decir, para efectos de este artículo, son las expresiones con las que se describe un lugar, espacio atravesado por una subjetividad, y lo que ocurre en él. Porque está sujeta a las ideas y valores de una perspectiva en particular, la descripción da tanto información sobre los aspectos más “tangibles” como de la interioridad de su narrador. García habla de sí mismo con las siguientes palabras: “tranquilo, sereno, resignado mansamente” (16) y “tembloroso” (21). En comparación, al evocar los sonidos que hace su pareja en la cocina escribe: “murmullo tierno”, “que va y que viene”, “discreto ruido personal” y “[ruido] peculiar y molesto” (22). Es ostensible la separación entre dos campos semánticos: uno que alude a lo silencioso e inmóvil del despacho y otro que alude al sonido y a las acciones de la cocina. Además, en un lugar está la mitad “femenina” de un matrimonio y, en otro, lo que debiera ser el “patriarca” de una familia tradicional según los paradigmas de representación de la novela. Mas es la mujer quien está en el centro de las actividades y García el que se mantiene improductivo. Si bien su esposa se dedica a ser ama de casa, como la hegemonía patriarcal exige de las mujeres, el protagonista de la novela encuentra un problema en aquel arreglo: “Lo real, lo que se ve, no obstante, es que ella ha trabajado y yo no” (23). Lo “real” es que José García no aporta ni mayor comodidad ni más ingresos a su familia con su escritura. Entonces, la presencia del lugar doméstico

en el cuarto amenaza su masculinidad heteronormada, la cual exige que un hombre sea proveedor de dinero y seguridad para el hogar.

José Olavarría explica que los hombres que buscan ejercer una masculinidad hegemónica subordinan su autoestima al “prestigio, poder, autoridad y autonomía” que relacionan con trabajar y ganar dinero (76). En efecto, García se muestra insatisfecho e incluso torturado al compararse con los logros de su esposa: “¿Cómo voy a contestarle que sí, que estoy rendido, exhausto de no haber escrito una sola línea? ¿Cómo lo va a entender si ella, mientras tanto, ha hecho una serie de cosas rudas . . .?” (23). Aquí también entra en juego el pensamiento que considera inferiores a las mujeres (Olavarría), idea que abona a que posteriormente García se sienta avergonzado por no estar a la par de su esposa.

El José García que recuerda este momento desde su cuarto reflexiona al respecto con vulnerabilidad. Aumenta la tensión. Está el García que se siente emasculado por el trabajo de su pareja y responde de forma agresiva, con reclamos y sarcasmo para retomar el poder en la dinámica; y el García que se encierra a pensar y a permitir que su desánimo se externalice, que incluso siente culpa por haberse expresado con violencia.

Lo que se capta de forma visual igualmente activa el viaje del lugar doméstico hacia el cuarto. García banaliza la importancia de su zona de trabajo de la siguiente forma:

mi despacho... ¡es tan presuntuosa esta expresión! En ese despacho están también la máquina de coser, un armario y unas cajas inverosímiles, las que parecen que jamás han de servir para nada y que, no obstante, sirven siempre. (53)

Los objetos que nota forman parte del campo semántico del hogar, del almacenamiento y de los remiendos caseros. Su presencia parece demeritar la seriedad de su entorno, que desea llamar “despacho”, y desmentir que le pertenezca, ya que es ocupado por materiales ajenos a su escritura. Otro lugar está plantado sin moverse frente a

él. Se trata de una espacialidad que se cuele desde la mirada para que tenga presente aquello que conflictúa su “hombría”. A la habitación, su lugar de sensibilidad, entra lo doméstico, donde se le exige otro tipo de performatividad. Cabe resaltar el énfasis hecho sobre la utilidad de los objetos y el subsecuente relato sobre su esposa, quien logra comprarle un smoking nuevo a su hijo después de vender algunas de las cosas guardadas. “La verdad es que es ella la que resuelve siempre todo lo práctico. Yo no sirvo para nada” (54), concluye García sobre aquel recuerdo. En el cuarto se enfrentan de forma irónica la productividad y la responsabilidad económica de afuera, del lugar que ocupa su esposa, y la pasividad de García sentado frente a un escritorio.

Willis señala que la dominación masculina en un contexto urbano y latinoamericano busca mantener el poder sobre los ingresos económicos y sobre los asuntos familiares; por lo cual es claro que los hombres se ven amenazados cuando sus esposas obtienen acceso a sus propios ingresos. Reconocer el trabajo hecho por su esposa para obtener dinero implica que García no cabe dentro de esa estructura heteropatriarcal. Incluso se rehúsa a ser parte de las decisiones económicas, pues no tiene el temperamento necesario para hacerse cargo de estos aspectos: “prefiero no comprar nada Lo lamento; no puedo soportarlo. Sufro por el que vende y por el que compra” (54). Al escribir esto, García proyecta una masculinidad alternativa, la cual siente empatía por las demás personas, admite quedarse fuera de las transacciones y, por lo tanto, rechaza una manera de performar la masculinidad hegemónica. Sin embargo, la forma en que alejarse de los intercambios monetarios afecta su visión de sí mismo, cómo se considera inútil y pide perdón por no ajustarse al rol de un padre tradicional, expone cuán anclado se mantiene a las normas patriarcales.

Como la porosidad entre lugares y entre performatividades nos permite ver, sus acciones y su posición sobre lo económico no son estáticas. En más de una ocasión los lugares públicos irrumpen en el cuarto, a veces con características que refuerzan la asociación hecha

entre la virilidad, la calle y el desorden (Willis). Se fortalece la imagen de lo privado como femenino y lo público como masculino. Este es el caso de los encuentros con su ex amante, Guadalupe, que García describe después de rememorar una conversación con su hijo y su esposa. Con ella, el protagonista se da cada vez más libertades a expensas del dinero de su familia. La primera vez que salen, le regala flores cuyo costo “equivalía a cuatro o cinco días de gasto” (146). Asimismo, Lupe comienza a pedirle dinero e invitarlo a citas extravagantes hasta que: “Llegó un momento en que estaba hundido económicamente y no encontraba forma alguna de salir” (155). Aquellos despilfarros de dinero no responden a una masculinidad “otra”: ni a una masculinidad que evita formar parte de transacciones monetarias, ni a una masculinidad hegemónica de un padre de familia, cuyo “deber” es cuidar de su esposa e hijos. Mas el propio García reconoce que la situación le otorga una sensación de poder, pues su amorío representa: “mi vanidad alimentada por la idea de que aún podía tener dos mujeres; la zozobra; mi última actuación en ese turbio mundo masculino de la conquista, la posesión y el alarde” (148). Retomo que la hegemonía no se presenta de la misma forma en cada momento, sino que hay varias maneras de mantenerla según la situación. Mientras que García prefiere dejar el control de la familia a su esposa, muy al pesar de su autoestima, decide actuar fuera del lugar doméstico como un hombre con fuerza económica y dominio sexual y romántico sobre las mujeres; es decir, performar una masculinidad hegemónica basada en poder adquisitivo y en proeza sexual en los espacios externos al hogar.

Durante la narración de aquel episodio, el narrador-personaje describe el estar con su amante con los siguientes operadores tonales: “anhelante, subterránea, violenta, torva, imprevista, ilegal y atractiva” (148). Escribe sobre su experiencia de la vida nocturna y pública con Guadalupe y emplea las palabras “jovialidad estúpida”, “estridente”, “urgencia arrolladora, incontrolable” (152). Es decir, los lugares que compartió con ella le remiten a la vivencia de peligro, de

espontaneidad y pasión. Esto revela dicha experiencia como no del todo placentera, pues hablar de riesgo y violencia también muestra que García percibe que estos lugares son sobrecogedores e intimidantes. Al mismo tiempo, dice de su hogar y de su familia: “cuidado”, “intolerable”, “mis hijos me irritaban”, “enemigos, como cadenas” (149). Siente aversión por lo que intenta detener el movimiento, la exposición y el placer que recibe de la performatividad que ejecuta en los bares, en los restaurantes y en la casa de Lupe.

Al recordar los dos lugares, el lugar de la amante y el lugar doméstico, estos crean tensión dentro del cuarto. García revive el ir y venir tortuoso: “la única forma de no abandonarlos para siempre era buscar a quien me apartaba de ellos. Lo hacía. Regresaba vencido y suplicante. Y a empezar otra vez” (149). Sufre porque no quiere permanecer por completo en ninguno de los lugares, pero debe contorsionarse en posiciones distintas para caber en ellos. Deja a Guadalupe después de dos años, cuando determina que estar con ella es estar en un lugar irreconciliable con su hogar: “La dejé porque en el mundo hay varios mundos, y el suyo era tan inhabitable para mí como para ella el mío” (156). Solo se queda con una foto maltratada de su rostro, con la cual conjura su recuerdo y vuelve a sentirse atraído al lugar de su infidelidad. Considero que, si el personaje mantiene su resistencia a volver, es porque el regreso significaría mantener una masculinidad mucho más difícil de encarnar. En el hogar, su esposa tiene más control sobre las decisiones y el dinero. García lo acepta, a veces con admiración y a veces con pena. Encerrado en el cuarto deja al descubierto sus debilidades e incongruencias por escrito, el medio que prefiere para hacerlo: “Yo escribo y yo me leo, únicamente yo, pero al hacerlo me siento desdoblado, acompañado” (195). Decidir alejarse de Guadalupe es poner sobre ella los lugares de su silencio, del amor familiar y de la introspección. El desdoblamiento que menciona podría ser esa visibilización de las diferentes masculinidades que performa.

En realidad, José García disfruta estar en el lugar doméstico. “Me gusta la convivencia”, dice y escribe cómo finge lo contrario: “Algunas veces le digo a mi mujer que el hombre debe vivir solo y libre para no debilitarse . . . para que no me sienta viejo y anclado definitivamente” (101). A pesar de que performa esa masculinidad hegemónica, la que “debería” estar en la oficina y en la vía pública, él mismo señala la insinceridad de sus palabras. Es feliz en el lugar anexo a su despacho, donde sufre la vergüenza de la improductividad, donde no tiene el mismo poder que su esposa sobre las finanzas y la crianza de sus hijos. Lo que anota proyecta una masculinidad alterna, pero no se trata de una masculinidad disruptiva ni alborotadora.

En definitiva, José García jamás se enfrenta a las expectativas de las demás personas, no hace cambios radicales sobre su performatividad ni cuestiona directamente su entorno. Sin embargo, en su cuarto demuestra poseer una masculinidad que logra tener destellos de independencia, capaz de separarse de las demás performatividades heteronormadas y de refractarse a sí misma: “siempre que escribo digo lo que siento, aunque una cosa niegue la anterior. Soy un hombre de tantas verdades momentáneas, que no sé cuál es la verdad. Tal vez el tener tantas sea mi verdad única” (90). Es posible interpretar que esas diversas verdades, que chocan unas con otras, son las masculinidades en tensión que identifica cada vez que los lugares se intersectan en su cuarto.

CONCLUSIONES

Si bien, en *El libro vacío* no se encuentran descripciones exhaustivas, ricas en adjetivos y demostrativos, el relato de García sobre su propia vida funda —a partir de sus diálogos internos, sus intercambios con otros personajes, sus emociones y sus sentidos— lugares porosos y un cuarto que funge como epicentro. La experiencia permea la espacialidad. Por lo tanto, la porosidad de su habitación suministra un ambiente en el cual las distintas performatividades, tanto del pre-

sente como del pasado, se encuentran y revelan sus contradicciones según su respuesta a las normas del heteropatriarcado. Lo anterior es posible gracias a que se trata de “lugares”, es decir, espacialidades significadas por la subjetividad del protagonista que están intrínsecamente ligadas a sus vivencias, a sus sentidos y emociones.

Al personaje principal de *El libro vacío* no se le puede exigir que sea un hombre “liberado” o “deconstruido” que salga de su cuarto a predicar la buena nueva sobre el género y el feminismo. Sin embargo, en sus escritos se puede leer cómo en ocasiones su masculinidad cobra autonomía y cuestiona los roles de género que lo circunscriben. Lo cual es resultado del acto de la introspección ante la pluralidad de escenas que se cruzan en su habitación.

No cabe duda de por qué este texto se continúa explorando desde los estudios de género. La masculinidad no es solo un tema importante para la realidad contemporánea en México y en Latinoamérica, como lo fue durante la vida de Vicens. *El libro vacío* resalta la complejidad de la masculinidad y la relación que guarda con su entorno. Queda mucho por añadir y cuestionar sobre las propuestas de Josefina Vicens a lo largo de su obra. Señalo algunas de las ideas mencionadas que ofrecen terrenos fértiles para nuevas investigaciones: el papel y la configuración de la sonoridad en la novela, las distintas figuras femeninas en el texto y el problema de la producción en un contexto capitalista. Además, todavía falta explorar lo que la porosidad entre lugares conlleva para la dimensión metatextual de la obra.

La sensibilidad y perspicacia con las que Vicens escribe permiten que sus lectoras y lectores contemporáneos puedan reconocer en su contexto, en sus propios lugares, las paradojas e ironías que sus personajes viven y cuestionan. Los vaivenes internos, las performatividades cambiantes y la porosidad de *El libro vacío* apelan a una realidad extradiegética que intenta sobrevivir el estar regida por los preceptos heteropatriarcales.

BIBLIOGRAFÍA

- Amendola, Giandomenico. *La ciudad postmoderna*. Traducción de Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic, Celeste Ediciones, 2000.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz, Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Universidad Iberoamericana, 2000.
- Connell, R. W. *Masculinidades*. Traducción de Irene María Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Domenella, Ana Rosa. “Muerte y patriarcado en *Los años falsos*”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX*, El Colegio de México, 1995, pp. 79-98, <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0cm7.6>.
- Domenella, Ana Rosa, y Norma Lojero, coordinadoras. *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- Gil, Eve. “El discurso feminista encubierto en las novelas de Josefina Vicens”. *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, edición de Maricruz Castro y Aline Pettersson, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 101-112.
- 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*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- Núñez Noriega, Guillermo. “Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?”. *Culturales*, vol. IV, no. 1, Universidad Autónoma de Baja California, 2016, pp. 9-31.
- Olavarría, José. *Sobre hombres y masculinidades: “ponerse los pantalones”*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2017.

- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI editores, 2001.
- Ramírez Olivares, Alicia V. “Algunas nociones de espacio en *El libro vacío*”. Domenella y Lojero, pp. 165-176.
- Sáenz Valadez, Adriana. “*Los años falsos y El libro vacío: la ciudad, la muerte y los roles de género en Josefina Vicens*”. Domenella y Lojero, pp. 243-254.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 1977.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío*. Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Willis, Katie. “Latin American Urban Masculinities: Going beyond ‘the macho’”. *Spaces of Masculinities*, editado por Kathrin Hörschelmann y Bettina van Hoven, Routledge, 2005, pp. 91-102.



De héroes, compromiso y política. Una relectura de la novela *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas desde la autoficción

Of heroes, commitment and politics. A rereading of the
novel *Mamita Yunai*, by Carlos Luis Fallas from autofiction

ROBERTO BLANCO RAMOS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5831-1555>

Universidad San Judas Tadeo, Costa Rica

robertoblanco1890@gmail.com

MARIA FERNANDA FALLAS MONGE

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8374-212X>

Universidad Nacional de Costa Rica

boxi88@hotmail.com

Resumen:

El presente artículo pretende elaborar una relectura de la novela *Mamita Yunai*, del escritor costarricense Carlos Luis Fallas, publicada en 1941, desde los planteamientos literarios y teóricos de la autoficción. Para ello se analizan los principales mecanismos autoficcionales utilizados por el narrador y se examinan los vínculos existentes entre la literatura de compromiso sociopolítico, la cual postula una estrategia de divulgación y concientización social, y la correlación con las estrategias de la autoficción, destacando la formación de una identidad literaria de corte comunis-



ta-proletario. La importancia de realizar este estudio radica en el hecho de que, hasta el momento, no existe ninguna investigación que haya abordado la novela desde un acercamiento autoficcional. Además, el análisis procura plantear la obra como un antecedente de la formulación del debate teórico de la autoficción, surgido en 1977, con la creación del neologismo “autoficción”, acuñado por Serge Doubrovsky.

Palabras clave:

literatura hispanoamericana, autoficción, autobiografía, política.

Abstract:

This article aims to elaborate a rereading of the novel *Mamita Yunai* (1941), by the Costa Rican writer Carlos Luis Fallas, from the literary and theoretical approaches of ~~the so-called~~ autofiction. To this end, both the main autofictional mechanisms used by the narrator, as well as the existing links between literature of socio-political commitment, which postulates a strategy of dissemination and social awareness, and the correlation with the strategies of autofiction are examined, highlighting the formation of a literary identity of a communist-proletarian nature. The importance of conducting this study lies in the fact that, to date, there is no research that has studied this novel from an autofictional approach. In addition, the analysis seeks to present the text as an antecedent of the formulation of the theoretical debate of autofiction, which emerged in 1977, with the creation of the neologism “autofiction” elaborated by Serge Doubrovsky.

Key words:

Hispanic American literature, autofiction, autobiography, politics.

Recibido: 16 de junio de 2021

Aceptado: 30 de agosto de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.379>

INTRODUCCIÓN

En 1941, en el periódico del Partido Comunista de Costa Rica, *Tra-bajo*, circularon diferentes anuncios y noticias que hacían referencia a la nueva novela publicada por el escritor Carlos Luis Fallas: *Mamita Yunai*. Por ejemplo, en la edición de julio del día diecinueve se publicó el siguiente recordatorio: “En esta semana estará a la venta la novela de Carlos Luis Fallas Mamita Yunai. Recuerden nuestros lectores compañeros que Mamita Yunai es la primera novela escrita por un trabajador costarricense” (2). El veintiséis del mismo mes se informó sobre un homenaje que se realizaría al “compañero” Fallas por la publicación de su obra (1). En la misma edición, en un recuadro se anunciaba: “MAMITA YUNAI. La novela del compañero Carlos Luis Fallas, la primera novela escrita por un obrero en Costa Rica” (4). Además, incluía un comentario de la escritora Carmen Lyra: “La novela de Fallas es la novela de más recia musculatura escrita dentro del ambiente costarricense que yo he leído” (4); mientras que el día seis del mes de septiembre, en un anuncio, se hizo referencia a que: “la novela de C. Fallas que ha sido considerada por destacados intelectuales costarricenses como una GRAN NOVELA! . . . Que ningún compañero se quede sin comprarla” (4).

Son varias las acotaciones fundamentales que pueden extraerse de las referencias anteriores, en términos de lo que Manuel Alberca puntualiza como la estructuración de un pacto de lectura ambiguo (Alberca, ¿Existe la *autoficción*...?), destacando las referencias del pacto autobiográfico relacionado con la condición del autor como trabajador-obrero y el pacto ficcional aludido en la publicación de una novela. Asimismo, se puede deducir que la funcionalidad del lector, dentro de ese pacto, fue adquiriendo matices políticos en cuanto a su difusión (la opinión de una líder intelectual y la mención necesaria de que “los compañeros” la adquieran). Siguiendo este planteamien-

to, el presente artículo pretende elaborar una relectura¹ de la novela de Fallas, desde los planteamientos literarios de la autoficción. Para realizar este análisis se examinan los principales mecanismos autoficcionales utilizados por el narrador, así como los vínculos existentes entre la literatura de compromiso sociopolítico —la cual postula una estrategia de divulgación y concientización social— y las estrategias narrativas de la autoficción, destacando la formación de una identidad literaria de corte comunista-proletario (Molina 61).

Es importante destacar que la investigación se inscribe dentro de una consideración significativa que el autor Manuel Alberca plantea. El autor señala que la autoficción hispanoamericana puede estudiarse en una serie de obras literarias que anteceden al origen del concepto, acuñado por el escritor francés Serge Doubrovsky en 1977 en su novela *Fils*,² y, por ende, al paulatino desarrollo posterior de la categoría literaria. Para Alberca:

¹ Esta concepción de “relectura” se propone a raíz de que, hasta el momento, no existen estudios que aborden la novela *Mamita Yunai* desde una perspectiva autoficcional. Varios estudios destacan la presencia de elementos autobiográficos en su conformación. Uno en particular menciona la posibilidad de estudiar la novelística de Fallas a partir del examen de las variantes que ofrece la literatura del yo, el trabajo indaga en las novelas *Mi madrina* y *Marco Ramírez* como autobiografía ficticia y como novela autobiográfica. Véase: Cuardic, Dorde. “Procedimientos enunciativos de la autobiografía ficticia en *Mi madrina* y de la novela autobiográfica en *Marcos Ramírez*”. *Káñiña. Revista de Artes y Letras*, no. 2, 2010. pp. 17-26. Por otra parte, es importante mencionar que el estudio de la autoficción costarricense no ha sido abordado de manera integral, a pesar de la existencia de varias novelas y poemarios con autoficción. Véase: Blanco, Roberto. “Entre la autoficción poética y la poesía conversacional: Un estudio de la obra *Historias Polaroid*, de Luis Chaves”. *Revista Espiga*, vol. 19, no. 39, 2020, pp. 11-26, <https://doi.org/10.22458/re.v19i39.2789>

² De acuerdo con Iram Evangelista y Ana Rivera, cuando Doubrovsky acuña el término “autoficción”, este se convierte en una nueva vertiente del estudio de la literatura. Además, el término “autoficción” permitía establecer una diferencia entre los textos que pueden identificarse con esta modalidad y las “literaturas del yo”.

En el caso de la autoficción se afirma que fue la primera vez en que la teoría nació al unísono de la práctica, cuando Serge Doubrovsky, con su novela *Fils*, inventó al mismo tiempo el término, el concepto y la práctica de la autoficción. Craso error. La práctica formalmente ya existía, aunque hay que reconocerle al escritor francés el mérito y el acierto de ser el creador del neologismo que hizo fortuna y bautizó algo ya existente. (*El pacto* 141)

Ahora bien, tal como lo reconoce Alberca, desde el origen de la categoría, se han analizado una serie de obras de los últimos treinta años del siglo XX del desarrollo literario hispanoamericano (Alberca, ¿Existe *la autoficción...*? 117), que además incluiría a las obras publicadas en los dos decenios del siglo XXI. Tomando como base la argumentación de los antecedentes prácticos del neologismo, la novela elegida, publicada en 1941, puede abordarse como una obra precedente de la formulación del debate teórico de la autoficción.

En este punto es importante brindar una explicación teórica y metodológica sobre el concepto de autoficción. Esto debido a la existencia de una gran cantidad de estudios que pretenden definirlo.³ Dicho análisis permitirá comprender la estructuración narrativa autoficcional presente en la novela de Fallas.

La configuración narrativa de la autoficción está delimitada a través de una serie de aspectos en los que se recalca de manera frecuente la hibridación y la ambigüedad. En términos generales, Alberca define esta vertiente de estudio literario como: “. . . un relato que se presenta como novela, es decir, como ficción, o sin determinación genérica

³ Para tener una visión más amplia sobre la categoría pueden consultarse los siguientes estudios clásicos: Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007; Casas, Ana, editora. *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2016; y Casas, Ana editora. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros / La Muralla, 2012.

(nunca como autobiográfica o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje (*¿Existe la autoficción...?* 115). En esta descripción ya aparecen los principales elementos concluyentes en cuanto a su formación ambigua. Así, esta característica funciona a partir de un eje de lectura fundamental, el llamado contrato de lectura autoficcional. Precisamente, en este radica la importancia de examinar la novela de Fallas por medio de una concepción de relectura, en la que, en lugar de separar la realidad y la ficción, ambas dimensiones se afirman de forma simultánea sin establecer un procedimiento para distinguir las (Musitano 109), por lo que la autoficción se entendería como un eje de análisis en conjunto. Por tal motivo, en la autoficción convergen dos grandes pactos: el autobiográfico y el ficcional-novelesco. Así, según Alberca, este género puede encontrarse desde dos vertientes:

- a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela, o
- b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo. (Alberca, *¿Existe la autoficción...?* 117)

De ahí que las autoficciones sean interpretadas por medio de la colocación y distribución de los pactos que las envuelven (Alberca, *¿Existe la autoficción...?* 117), formando una relación que se rige desde la escritura en primera persona y la ficcionalidad de la narrativa (Barchino 6).

El artículo se divide en varios apartados, que engloban la problemática central desde perspectivas históricas y literarias. En el primero se estudian los principales antecedentes de la literatura de compromiso sociopolítico costarricense; además, se analiza a la Generación del 40, en la que se inscribe la producción literaria de Fallas. En el segundo apartado, se indaga la forma en que la experiencia de la figura intelectual-escritor resulta fundamental en la dinamización del pacto autobiográfico como una identidad literaria narrativa relevante. Por

último, la investigación analiza los mecanismos autoficcionales presentes en *Mamita Yunai*.

LITERATURA DE COMPROMISO SOCIOPOLÍTICO COSTARRICENSE: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y LA GENERACIÓN DEL 40

En Costa Rica, desde las primeras décadas del siglo XX, comenzó a desarrollarse una literatura de compromiso que cuestionó y deslegitimó el orden establecido por medio del abordaje y la recuperación de temáticas sociales. Esta literatura comprometida tuvo un importante alcance con la publicación, en 1941, de la novela *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas. En esta se denunció el actuar de la United Fruit Company en materia de explotación laboral y en su dominio transnacional en la región del atlántico costarricense, mediante una estética literaria basada en la lucha social.

Antes de estudiar a la llamada Generación del 40, es necesario referirse a dos generaciones literarias anteriores, esto con el objetivo de evidenciar la paulatina conformación de una literatura costarricense de compromiso social y político. El investigador Álvaro Quesada (33-75) ubica a dos generaciones como las precursoras del abordaje de los ejes temáticos sociales y del cuestionamiento al poder, que en décadas posteriores la Generación del 40 adquiere y amplía, con lo que establecieron una etapa de madurez significativa (Mora 8). Estas son las catalogadas “Generación del Repertorio Americano” y de las décadas de 1920 y 1930. Ambas se constituyen en contextos de debilitamiento y cuestionamiento del régimen liberal, como consecuencia de una serie de procesos de transformación y crisis política producidos a nivel internacional y ocurridos en las tres primeras décadas del siglo XX, los cuales afectaron la realidad sociopolítica costarricense.⁴

⁴ Nos referimos a los siguientes procesos y acontecimientos históricos: La Primera Guerra Mundial, la Revolución mexicana, la Revolución rusa y la expan-

Aunados a los aspectos anteriores, se presentan una serie de importantes cambios en la sociedad costarricense, entre los que destaca la paulatina expansión de sectores medios y bajos urbanos, los cuales forjaron la conformación de un sector proletario. Así, los escritores de ambas generaciones encuentran un amplio abanico ideológico en el que pueden sustentar sus perspectivas literarias o representarlas por medio de la crítica. En ese sentido, por ejemplo, destaca la fundación del Partido Comunista en 1931, convertido en un instrumento de lucha y de representación popular e incentivador de una literatura proletaria (Molina). Por ende, en ambas tradiciones, el reflejo del desencanto ante el orden tradicional liberal permitió el surgimiento de una identificación literaria con sujetos subalternos y el abordaje de espacios o territorios periféricos (olvidados del proyecto de nación liberal). Así, la imagen de la nación liberal, en términos literarios, se resquebraja y se proponen nuevas formas de imaginarla y concebirla.

A partir de la década de 1940 se produce un cambio trascendental en el entramado político costarricense, con el establecimiento de un nuevo orden-político institucional, amparado en una serie de reformas sociales que beneficiaron a las clases subalternas o populares (Pérez 125-131). Esto contribuyó a la creación de un escenario ideal para que la literatura de compromiso social se extendiera. En ese marco, tal como lo indica Quesada (80), gran parte de la producción literaria de la Generación del 40 buscó el apoyo de las nuevas valoraciones políticas reformistas y revolucionarias, gestadas desde el decenio de 1930 por comunistas, socialdemócratas y socialcristianos.

Por otra parte, es importante recalcar que esta generación, de acuerdo con Quesada, se constituyó por medio de dos búsquedas narrativas: una social y realista, que recoge propósitos revolucionarios,

sión de una retórica comunista y socialista, la crisis económica mundial de la década del 30, la expansión y consolidación de regímenes totalitarios y la Segunda Guerra Mundial.

y otra psicológica y vanguardista (83). Es dentro de la primera vertiente donde se ubica la narrativa del escritor Carlos Luis Fallas, junto a las obras de Adolfo Herrera García y Fabián Dobles, así como algunas novelas de Joaquín Gutiérrez.

Antes de finalizar este apartado, conviene destacar una novedosa interpretación con respecto a la dinámica representativa de la literatura de compromiso social. Esta destaca la funcionalidad que posee la noción de imaginario en la difusión de sus obras y es analizada por Francisco Rodríguez Cascante, en su texto *Imaginarios utópicos. Filosofía y literaturas disidentes en Costa Rica (1904-1945)*. Según Rodríguez, desde comienzos del siglo XX, se difundieron discursos de carácter heterogéneo, los cuales respondieron a las contradicciones del liberalismo, el capitalismo y el imperialismo (XV). Tomando en consideración la teoría de Castoriadis de la institución imaginaria (Rodríguez XVI), resulta evidente que la literatura sociopolítica costarricense, tal como se verá con el caso de *Mamita Yunai*, “generó una serie de producciones de significados colectivos en procesos de transformación por su misma condición histórica” (Rodríguez XVI). Dicho condicionamiento pasó por la necesidad de formar imaginarios para un cambio en la estructura sociopolítica costarricense.

“CUANDO LOS ESCRITORES NO SE OCUPAN DE LA POLÍTICA, LA POLÍTICA TERMINA OCUPÁNDOSE DE LOS ESCRITORES”⁵: IDENTIDAD LITERARIA DE CALUFA Y EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO

El carácter reformista y revolucionario de la Generación del 40 permite considerar algunas particularidades en torno a la estructuración de

⁵ La frase es del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) y fue extraída de: Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI editores, 2003, p. 72.

la figura del escritor comprometido, en una coyuntura de transformación social que define el pacto autobiográfico y de identidad política con la publicación de una novela que busca generar concientización social. Se puede reflexionar en torno a estas particularidades sobre todo si se toma en consideración la vertiente histórica de los procesos de cambio político-social, acontecidos en la región centroamericana durante el siglo XX, y la forma en que la intelectualidad los vivió, articuló e interpretó mediante una discursividad vinculada con propósitos políticos y literarios. Sobre esto, Gerardo Aguilar puntualiza que:

En Centroamérica durante el transcurso del siglo XX . . . la síntesis general de la vida intelectual no se formalizó en sistemas filosóficos, bibliotecas, museos, universidades o en un establishment técnico, sino que fue elaborada a través de una esfera literaria pública más o menos informal, cuyas formas prevalentes han sido los periódicos, editoriales, manifiestos, cartas, testimonios, memorias, novelas, cuentos y poesía. (8-9)

Para el caso que conviene analizar, la alusión a la informalidad discursiva puede debatirse, tomando en cuenta, tal como se verá en el análisis venidero, la forma en que Carlos Luis Fallas se convirtió en escritor, proceso que estuvo influenciado por una determinación ideológica organizada en un partido político.

La autora argentina Claudia Gilman (14-19) plantea que la figura del escritor-intelectual, adquiere relevancia en un determinado contexto histórico reformista, debido a su relación con la cultura y con la forma de creación de un campo de representaciones del mundo social (16). De esta manera, la Generación del 40, adscrita a una determinada posición social, asumió esta particularidad. En el caso de Fallas, la vinculación de este con la política de izquierda coadyuvó a que forjara un posicionamiento político-simbólico significativo para ampliar la perspectiva de la Generación del 40 en torno a la representación de la realidad social.

Destacando el análisis de los párrafos predecesores, resulta importante apuntar que la elaboración y publicación de la novela *Mamita Yunai* estuvo sujeta a la historia de vida personal, política e intelectual del autor. Carlos Luis Fallas Sibaja nació en la ciudad de Alajuela en el año de 1909 y falleció en San José en 1966 (Picado 220). De acuerdo con el historiador Iván Molina (76), Fallas pudo terminar los estudios escolares y cursó dos años de colegio. Posteriormente, en el año 1925, decidió trasladarse a la región atlántica de Costa Rica para trabajar en las plantaciones bananeras:

Tuve que abandonar los estudios, fui aprendiz en los talleres de un ferrocarril y, a los dieciséis años, me trasladé a la provincia de Limón, en el litoral Atlántico de mi país, feudo de la United Fruit Company, el poderoso trust norteamericano que extiende su imperio bananero a lo largo de todos los países del Caribe. (Fallas, “Autobiografía” 13)

Luego de su experiencia como trabajador en las plantaciones, en 1931 Carlos Fallas ingresó al Partido Comunista de Costa Rica (Molina 76). De esta manera, inició una etapa de militante y dirigente político. Su afiliación política al partido le sirvió de base para profundizar su formación intelectual, lo cual, según Dennis Arias (71), junto con las labores de redacción que emprende y su encuentro con la escritora Carmen Lyra⁶: “parecen haber iniciado una metamorfosis donde el obrero se convertirá también en escritor y de donde emergerá paralelamente la noción subjetiva, política y literaria de lo

⁶ Carmen Lyra (San José, 1888- México 1949). Importante escritora y educadora costarricense perteneciente a la llamada Generación del Repertorio Americano. De acuerdo con el *Diccionario de la Literatura Centroamericana*, fue pionera del realismo social en la literatura de Costa Rica, así como estudiosa de acontecimientos de la vida política del país. Además, fue de las primeras mujeres en desempeñar un rol protagónico en la literatura nacional.

heroico” (72). Asimismo, esta relación permitió el desarrollo de una estrategia para generar y publicar relatos conexos con una narrativa de corte proletaria que le interesaba al Partido Comunista costarricense (Molina 83).

Como se mencionó anteriormente, la influencia del comunismo en el contexto de crisis del liberalismo se extendió al área cultural, esto facilitó que surgiera una literatura de corte partidista. Uno de los claros objetivos de difusión con el que contaron los partidos comunistas centroamericanos fue plasmar una ideología revolucionaria en textos literarios, fundamentada, de acuerdo con Gerardo Aguilar (9) en el esfuerzo de reconstruir una identidad histórica centroamericana basada en ideas y proyectos reformistas.

En consecuencia, el proyecto comunista intelectual costarricense se empeñó en construirle a Carlos Luis Fallas: “una identidad literaria que completara la que ya tenía de luchador social” (Molina 85). Por ello, se puede interpretar que la dimensión intelectual de Fallas se desplegó mediante la concepción de que la palabra escrita surge como un instrumento de intervención (Gilman 70). No es coincidencia, por ende, que la novela surgiera como resultado de un informe que Fallas dio a la Comisión del Partido Comunista, luego de haber participado como fiscal en una mesa electoral en la región del Atlántico, durante las elecciones presidenciales de 1940 (M. Aguilar 180), y que pueda leerse, como un testimonio autobiográfico que marcó su tránsito de trabajador bananero a dirigente político revolucionario (Quesada 86). Al mismo tiempo, esta dimensión autobiográfica aclara la forma en la cual se puede concebir *Mamita Yunai* dentro de un marco novelístico autoficcional. Es decir, la experiencia real vivida como trabajador en las plantaciones bananeras del Atlántico costarricense y la experiencia histórica-intelectual de su militancia, asumen y esclarecen la significancia de su identidad literaria, trazada como se analizará en el siguiente apartado, en un relato autoficcional de tipo biográfico.

“CORRÍA EL GUARO Y EL SUDOR Y LA SANGRE TAMBIÉN”⁷:
ANÁLISIS AUTOFICCIONAL DE *MAMITA YUNAI*

La novela *Mamita Yunai* presenta un narrador protagonista llamado José Francisco Sibaja (Sibajita). En ese punto, se debe de analizar el primer eje de autoficción: la llamada identidad nominal del narrador y héroe de la novela, debido a que ahí reside el pacto autobiográfico que asume la lógica narrativa. En este caso el apellido del narrador, Sibaja, brinda la clave explícita que expresa lo nominal para identificar inequívocamente al autor, narrador y personaje protagonista, ya que este es el segundo apellido del primero:

—¡Hola Sibajita! ¿Cómo está, hombré

—Pues, así como lo ve, Leví, ni tan bien como quisiera yo, ni tan mal como lo desearan otros. —Y haciéndome el tonto le conté la *perrada* que había hecho conmigo don Ramón, y le metí que había pasado la noche encaramado en un árbol, como un congo.

—¡Qué barbaridad! Ve, Sibajita, ¡con eso sí que yo no estoy de acuerdo! La política es la política, pero eso no se debe hacer con nadie . . .

Y entre Sibajita por aquí y Sibajita por allá, comenzó a meterme una sarta de mentiras para justificar la creación de la Mesa de Amure. (Fallas 46-47)

Esta identidad nominal establece el límite del narrador autoficcional, el cual, al solo referenciar su segundo apellido, deliberadamente se identifica de forma incompleta (Alberca, *El pacto ambiguo* 205), es decir, se apega a lo que Schmitt señala como la transformación del yo desde la vertiente literaria: “se explora la figura del autor y se piensa la identidad directamente con el texto que la exhibe” (Schmitt 63).

⁷ La frase se extrae de la novela y puede encontrarse en la p. 70 de la edición citada en este artículo (Editorial Costa Rica, 2000).

Otro de los rasgos para determinar la identidad nominal se establece, de acuerdo con Alberca (“¿Existe la autoficción...?” 9), por medio del referimiento de alguna faceta o rasgo del autor, el cual, al igual que el apellido, lo reconoce inequívocamente. En los siguientes ejemplos se describe su faceta de militante dentro del Partido Comunista costarricense que, para las elecciones de 1940, cambió su nombre a Bloque de Obreros y Campesinos:

—Voy pa Talamanca— le dije. Tengo que actuar como Fiscal del Bloque de Obreros y Campesinos en la mesa electoral de Amure. Yo no sé dónde queda ese lugar, pero tengo qu’estar allí el domingo . . .

Yo era militante de la Sección de Limón del Bloque de Obreros y Campesinos, único partido de oposición que participaba en la lid. A pesar de ser una agrupación pobre, contábamos con la posibilidad de elegir munícipes en el cantón central de la provincia, siempre que pudiéramos controlar la votación de Talamanca. (Fallas 16, 18)

En el primer capítulo, titulado “Politiquería en el Tisingal de la leyenda”, Sibajita narra en orden cronológico cómo el año de 1940 viaja a la región de Talamanca (región atlántica) como fiscal designado del Bloque de Obreros y Campesinos para supervisar una mesa electoral. En el segundo capítulo, “A la sombra del Banano”, mediante una analepsis, Sibajita cuenta su experiencia como trabajador en la United Fruit Company. Finalmente, en el último capítulo, titulado “En la brecha”, Sibaja narra el reencuentro que tuvo con uno de sus compañeros laborales en la época narrada en el segundo capítulo.

La vertiente autoficcional de la novela de Fallas responde a la de camuflar una vivencia política-intelectual bajo un enfoque narrativo. Por ende, postula el uso de la primera persona con la finalidad de mostrar un efecto de inmediatez, el cual conlleva un acercamiento hacia el yo y su protagonismo, profundizando en descripciones para crear concientización, por medio de un discurso de denuncia social antiim-

perialista, acerca de las injusticias sociales y las condiciones de vida que enfrentaron los trabajadores dentro de una economía de enclave:

Y el plácido y tranquilo valle de Talamanca se estremeció al paso de la jauría azuzada por los yanquis. . . . Querían tierra y hombres-bestias que la trabajaran. Y ya los pobres indios no pudieron contener el avance de la “nueva civilización”. Llorando de impotencia vieron abatirse las montañas seculares, en donde por tantos siglos la Raza Heroica había cantado su canción de Libertad . . .

¡La Frutera necesitaba esclavos para sus nuevas plantaciones!

Entró la locomotora y sacó millones y millones de frutas para los gringos. Y mientras en la capital de la República los criollos imbéciles o pillos aplaudían la obra “civilizadora” de la United, en Talamanca corría el guaro y el sudor y la sangre también. (Fallas 70)

De esta forma, en el eje de denuncia y compromiso se puede demostrar la exposición y tratamiento de una autoficción de tipo biográfica (Alberca, *El pacto* 182). En ese caso, la materia narrativa se concibe en torno a la heroización del protagonista mostrando su actuar con datos que identifican el pacto autobiográfico:

El tren se detuvo en Pensorth casi al mediodía. Bajé a “sondear” el terreno y me encontré con un compañero que estaba vendiendo tiliches. Rápidamente lo puse al tanto de *mi misión* . . . Me reuní con el Comité Seccional de mi partido para discutir el problema y tomar las medidas necesarias. Acordamos enviar un fiscal a Sixaola y encargarme a mí personalmente de ir a buscar la mesa de Amure e impedir, hasta donde eso fuera posible, el fraude que tenían proyectado. Esto debía quedar en el mayor secreto, para evitar que el partido oficial obstaculizara mi viaje a Talamanca. (Fallas 16, 19; énfasis mío)

La noción de lo heroico, dentro de la autoficción biográfica, obtiene notabilidad debido a que narra el regreso del dirigente y mili-

tante político (héroe) a un espacio en el que fue testigo de las deplorables condiciones de vida a las que se enfrentaban los trabajadores (Capítulo II):

Todo en el miserable caserío era monótono y desagradable. Las dos filas de campamentos, una frente a la otra a ambos lados de la línea, exactamente iguales todos: montados sobre basas altas; techados con zinc que chirriaba con el sol y sudaba gotillas heladas en la madrugada, contruidos con maderas creosotadas que martirizaban el olfato con su olorcillo repugnante, y pintados de amarillo desteñido. Al frente, los sucios corredorcillos en los que colgaban las hamacas de gangoche, lucias y deshilachadas por el uso constante. Arriba, colgando de los largos bejucos tendidos de punta a punta en los corredores, chuicas sucios y sudados, casi deshaciéndose. Abajo, infestándolo todo, el suampo verdoso.

Un poco más lejos, unas casillas de negros radicados allí definitivamente, contruidas con latas viejas, astillones groseros y tablillas de las cajas de pino que de vez en cuando arrojaban del Comisariato. (Fallas 121)

No obstante, el narrador-personaje debe regresar con el objetivo de supervisar las elecciones y desplegar su conciencia de clase. Evidentemente, esta proyección biográfica facilita la heroización y en este caso la postulación de una figura que consigue la mitificación (Negrete 234) a partir de su accionar, el cual está ligado a la presencia y participación electoral del comunismo con el objetivo de evidenciar prácticas fraudulentas y que reflejan un cuestionamiento a la continuidad “corrompida” del orden liberal. Los siguientes ejemplos muestran ese tipo de discurso:

Últimamente la tal votación no era más que una cínica porquería. Los indios no hacían más que votar y salir disparados a traer otra cédula. Me dirigí a donde el viejo don Ramón, que fingía dormir.

—¡Mire don Ramón, ya esta vaina es insoportable! —le grité casi en la cara. El viejo abrió los ojos y como que se asustó al darse cuenta de que no estaba chanceando . . .

—¡No joda! —lo interrumpí yo—. ¡Déjese de cuentos y de carajadas! ¡Vaya, llame a ese sinvergüenza de Leví, que está ahí a la vuelta, pa que arreglemos esto de alguna manera . . .

Para impresionarlo le agregué que yo había denunciado con anterioridad, por la radio y por la prensa, todos los chanchullos electorales que se preparaban en Talamanca y que de insistir la Junta en chorrear todos los votos, no iba a tener yo nada más que dos caminos a escoger: o les armaba allí no más un lío que podía tener graves consecuencias para todos o me iba a San José, levantaba un polvorín por la prensa, emplazaba públicamente al presidente de la República . . . (Fallas 57, 58)

Por otra parte, el despliegue de la figura del héroe novelesco demuestra la forma en que la noción de otredad se manifiesta como un eje de lectura clave, que se ve reflejada en los trabajadores costarricenses y extranjeros de los bananales, en la población indígena y afrodescendiente. En tal sentido, uno de los recursos literarios utilizados por Fallas, es la presentación de un lenguaje coloquial y popular que da identidad a los personajes y que le permite aproximarse a la clase trabajadora y a la noción de pueblo que retrata. Dicho recurso acrecienta la inmersión del pacto y estilo novelístico, y a la vez apuesta por una reivindicación de sujetos marginalizados, con la finalidad de recuperar la condición humana de estos como miembros de la clase obrera-campesina (Mackenbach 134) y como personajes literarios significativos dentro del proyecto de una literatura proletaria. A fin de cuentas, se piensa la figura del autor-narrador dentro de una identidad de clase:

Pobre hermanos nicas. Vienen cantando, arrullando ilusiones, en busca de libertad y trabajo, a caer nuevamente en las manos del gringo. Y a llenar con su esfuerzo el bolsillo del rapaz Agente

de Policía. Sudan el suampo, sudan la montaña. Poco a poco sus cuerpos de acero se van convirtiendo en coyundas, hasta caer con los huesos clavados en el bananal.

Huesos de nicas. Huesos de ticos. Huesos de negros. ¡Huesos de hermanos! (Fallas 155-156; énfasis mío)

Existe otro elemento importante de la forma narrativa biográfica que permite continuar percibiendo el mecanismo autoficcional del narrador protagonista: la consideración del pasado desde la atalaya del presente (Alberca, “¿Existe la autoficción...?” 3). El pasado, en el caso de la novela de Fallas, se contempla desde el inicio de una narración en el presente (capítulos I y III), para luego describir un pasado, uno que explicaría las razones identitarias de la militancia del narrador-personaje, desde lo vivido y la concientización provocada (capítulo II), la cual reafirma en su presente de heroización. El retorno al pasado, por ende, representa un proceso de iniciación, que permite al narrador “acceder a un estado superior de conocimiento de las causas de la explotación” (Ovares et al. 305). Por consiguiente, ambas dimensiones ratifican el pacto autobiográfico de la identidad nominal. En el siguiente ejemplo, se puede observar la narración de estas temporalidades:

En la noche le hablé a la gente y dos días después estábamos en güelga. Pero nos cayó la policía a tiros. Nosotros, entonces, volamos puentes y arrancamos línea; pero al fin nos vencieron. ¡Estábamos solos contra todo el mundo! Según los periódicos, nosotros éramos unos bandidos, incendiarios y unos salvajes que avergonzábamos al país con nuestras barbaridades... A mí m’hicieron preso en un rancho, ardiendo en calentura y con las tripas deshechas por las amebas. En la cárcel leí un poco, y cuando salí me quedé a vivir en la ciudad, pa luchar, con otros compañeros, por hacer una patria mejor. Y en eso ando, hermano. Es’es mi historia. (Fallas 179)

CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de que la autoficción se ha investigado de manera significativa en la literatura hispanoamericana, en el contexto costarricense todavía no se ha abordado de manera integral. En este estudio, se ha analizado la importancia de tomar en consideración la vertiente autoficcional, como forma de reinterpretación analítica en una de las novelas más conocidas dentro de la literatura de compromiso sociopolítico centroamericano. En tal caso, se propuso una nueva lectura de la obra considerando de forma simultánea las vertientes del llamado pacto ambiguo, propuesto por Manuel Alberca, es decir, concebir a la novela de Carlos Luis Fallas, no solo dentro del matiz autobiográfico y político que propuso en una coyuntura política reformista, sino valorar su estructuración narrativa con un ente nominal que ratifica el rol autoficcional de la confirmación de autor, narrador y personaje principal, con claros propósitos de difusión de una identidad literaria comunista-proletaria.

Asimismo, con el análisis expuesto, se ha demostrado que la autoficción puede indagarse en textos narrativos publicados con anterioridad a la creación del neologismo de Doubrouskey, en contextos históricos en los que el pacto autobiográfico es fundamental en el reforzamiento de las pautas ficcionales, debido a que la figura del intelectual y militante utiliza la literatura como un instrumento de intervención en la concientización social. De tal forma que, en los propósitos de la literatura de compromiso sociopolítico, pueden encontrarse causalidades inmediatas donde los mecanismos autofccionales adquieren relevancia. Por ello, se ha analizado la forma en que dos condiciones autobiográficas refuerzan el material autoficcional biográfico: la militancia y la experiencia como trabajador en el enclave bananero. Ambas proyectan un claro objetivo de mostrar una realidad novelística en la cual la noción de lo heroico describe su protagonismo en la comprensión de un sistema capitalista desigual y en la formación de discursos de denuncia social.

Finalmente, este artículo se ha enfocado en *Mamita Yunai*, parte importante de la novelística de Carlos Luis Fallas. Por tanto, para futuros estudios se pueden considerar, no solo las otras novelas de Fallas, sino los textos de otros autores que forman parte de esta generación, como Joaquín Gutiérrez, Adolfo Herrera García y Fabián Dobles, para encontrar distintas formas de autoficción o algunas similitudes que constituyen parte del proyecto identitario de la generación. Igualmente, en otras obras de la narrativa costarricense se pueden descubrir disposiciones de lectura del pacto ambiguo. Por ejemplo, en las novelas de Rima de Vallbona (*Mundo, demonio y mujer*), de Virgilio Mora Rodríguez (*La Película, La distancia del último adiós, La casa de Jehová*), de Alfonso Chase (*Los juegos furtivos*) y de Carlos Cortés (*Larga noche hacia mi madre*), se pueden hallar los motivos de la autoficción y responder por qué esta última no ha sido contemplada por la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gerardo. *Comunismo y literatura en Centroamérica: tres fantasmas en el siglo revolucionario 1932-1990*. 2015. University of Pittsburgh, Tesis doctoral.
- Aguilar, Marielos. *Carlos Luis Fallas: Su época y sus luchas*. Editorial Porvenir, 1983.
- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, no. 7-8, 2006, pp. 115-134, <https://bdigital.uncu.edu.ar/1095>.
- _____. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Arias, Dennis. “El viaje del héroe al espacio monstruoso: metáforas de un saber biopolítico hecho novela”. *Estudios sobre Historia y Cultura. Revista CS*, no. 9, 2012, pp. 55-86.
- “Compañero: ¿Ya compró Mamita Yunai?”. *Trabajo*, 6 sept. 1941.

- Evangelista Ávila, Iram y Ana Rivera Flores. “Autoficción de la literatura real”. *Ciencia UANL*, no. 79, may.-jun. 2016, <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=5783>.
- Fallas, Carlos. “Autobiografía”. Fallas, pp. 13-14.
_____. *Mamita Yunai*. Editorial Costa Rica, 2000.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI editores, 2003.
- “Homenaje en el salón del Partido al compañero Carlos Luis Fallas”. *Trabajo*, 26 jul. 1941.
- Mackenbach, Werner. “Banana novel revisited: Mamita Yunai o los límites de la construcción de la nación desde abajo”. *Revista Káñina, Artes y Letras*, no. 2, 2006, pp. 129-138.
- “Mamita Yunai. Carlos Luis Fallas”. *Trabajo*, 19 jul. 1941.
- Molina, Iván. “Partidos comunistas y producción literaria en América Latina. El caso de Costa Rica en las décadas de 1930 y 1940”. *Revista de Historia de América*, no. 146, 2012, pp. 61-97. JSTOR, www.jstor.org/stable/24641983?seq=1.
- Mora, Arnaldo. “Calufa y realismo social”. *Revista Comunicación. Instituto Tecnológico de Costa Rica*, vol. 18, no. 30, 2013, pp. 6-11.
- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria”. *Acta literaria*. no. 52, 2016, pp. 103-123, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Negrete, Julia. “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *De raíz diversa*, vol. 2, no. 3, 2015, pp. 221-242. *Revistas UNAM*, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/58594>.
- Ovares, Flora, et al. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Pérez, Héctor. *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Picado, Miguel. “Carlos Luis Fallas: Visión de conjunto”. *Revista Iberoamericana*, no. 138-139, 1987, pp. 219-230.

Quesada, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica, 2010.

Rodríguez, Francisco. *Imaginarios utópicos: filosofía y literaturas disidentes en Costa Rica. (1904-1945)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2016.

Schmitt, Arnaud. “La autoficción y la poética cognitiva”. *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2016, pp. 45-64.



La crítica(,) obra en el mundo: notas sobre crítica literaria

The criticism work in the world: notes
on literary criticism

F. J. GALVÁN-DÍAZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7188-2229>

El Colegio de San Luis, México

felix.galvan@colsan.edu.mx

Resumen:

Desde hace algunos años, la crítica literaria latinoamericana —por no decir las humanidades— en general y mexicana, en particular, sufre un estancamiento en tres sentidos: primero, la aparente afrenta de los estudios culturales condujo a algunos académicos a replegar sus propuestas a aspectos formales; segundo, existe una restricción de circulación de los materiales, producidos por los eruditos, a circuitos universitarios; finalmente, hay colegas que mantienen la idea de que la crítica es la comprobación de la teoría, modelo que enseñan, sobre todo, en el nivel de licenciatura. Este artículo —mediante una revisión de los trabajos de Doris Sommer— vuelve a tales situaciones con el fin de proponer una crítica que se reconozca como “artificio”: la investigación que identifica al placer como su punto de partida facilita la reivindicación del pensamiento crítico que se expande a propósito de una obra literaria. Así, la labor del crítico reco-



noce su incidencia en procesos sociales y epistémicos, se torna mundana y regresa al sitio que le dio origen.

Palabras clave:

crítica literaria mexicana, artificio, teoría, Doris Sommer.

Abstract:

In recent years, Latin American literary criticism—not to mention the humanities—in general, and Mexican in particular, has become stagnant in three ways: first, the apparent affront of Cultural Studies led some academics to recant their proposals to formal aspects; second, there is a restriction on the circulation of materials, produced by scholars, to university circuits; finally, there are colleagues who maintain the idea that criticism is the verification of theory, a model they teach over all at the undergraduate level. This article —through a review of Doris Sommers’ proposals— returns to such situations to propose a critique that is recognized as “device”: research that identifies pleasure as its starting point facilitates the vindication of critical thinking that expands in relation to a literary work. Thus, the work of critics who recognize its impact on social and epistemic processes, becomes mundane and returns to the place that gave rise to it.

Key words:

literary criticism, device, Theory, Doris Sommer.

Recibido: 29 de abril de 2021

Aceptado: 29 de agosto de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.377>

Überall war ich mitten drinnen, wutde nie ein Scheinhaftes gewahr: ode rest ahnte mir, alles wäre Gleichnis un jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der instande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrren könnte.¹

Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, 1902

Tan incontables son los mundos ficcionales potenciales a espera de su condensación mediante el acto creador, como infinitas sus posibilidades de interpretación. Estas se encuentran influenciadas por los prejuicios y la experiencia de mundo del lector —profesional o no—, también son afectadas por la modalidad de la lectura.² En su prefacio a *Ficciones fundacionales*, Doris Sommer (1947) confiesa que la selección del decimonónico como objeto de estudio se debió a su curiosidad por la aversión declarada de los escritores del *boom* a los textos del siglo XIX.³ Asimismo, indica que los parámetros teóricos para

¹ “yo estaba en el propio interior de las cosas, nunca tuve que advertir una apariencia fugaz. O, a veces, presentía que todo era alegoría y que cada criatura era la llave de otra, y yo me sentía capaz de tomarlas unas tras otras, abriéndolas por completo” (trad. José Quetglas; 29).

² Antonio Alatorre declara que la lectura crítica se encuentra sujeta a la subjetividad, pues cualquier acercamiento a un texto se impregna por la vivencia; lo que implica que ninguna interpretación es propia, ya que se compone de trazas adquiridas mediante distintos estatutos de experiencia. No obstante, es importante señalar que, a pesar de esta subjetividad, existen conocimientos y criterios previos compartidos, dentro de las lecturas profesionales, que ayudan a disminuir la incertidumbre en el aparato disciplinar de la crítica literaria (cf. “¿Qué es la crítica literaria?”).

³ A lo largo de esta reflexión, pondero los aportes del libro de Doris Sommer para los estudios literarios mexicanos en particular —aunque bien estas ideas

tratarlas como “romances fundacionales” partieron de sus inquietudes personales, surgidas en la adolescencia, sobre la pertenencia y el amor patrios, el deseo heterosexual como vínculo de cohesión nacional, además de la familia ideal como modelo de ciudadanía para las naciones en gesta (Sommer, *Ficciones fundacionales* 11-15; Sommer, *Foundational fictions* ix-xiii).⁴ En este ejemplo se intuye una cuestión medular para los estudios literarios: pese a la pretensión científica de

pueden ampliarse al contexto latinoamericano en general— desde el punto de vista de un texto traducido. Según una perspectiva que comparte los postulados de Itamar Even-Zohar, considero que *Ficciones fundacionales* llena un vacío en el sistema —incluso, quizá, polisistema— de la crítica mexicana, paralelo al sistema literario, como un texto traducido. Es decir, me interesa resaltar cómo el material se incorpora al patrimonio crítico local y afecta las reglas de su repertorio, al tiempo que amplía sus horizontes, como se verá conforme avance el artículo (cf. Even-Zohar). Asimismo, no ignoro que la obra de la estudiosa se incorpora en una academia distinta, antes bien intento describir la utilidad de incorporar los valores de dicha institución a la nuestra, a la mexicana. En este tenor, elijo colocar en el cuerpo del texto las citas del libro de la profesora de Harvard University en español, con el fin de maximizar su valor como traducciones en el polisistema crítico; opto por colocar a pie de página la cita original en inglés, con la intención de confirmar que la interpretación no es un producto de la traslación de un idioma a otro, sino que se encuentra en la lengua original.

⁴ En contrapunto con el trabajo de Doris Sommer, en el cual se reconoce la importancia de lo subjetivo en el ejercicio crítico, hay quienes intentan desligarse de ello, por ejemplo, Hans Robert Jaus. El alemán pugnó por separar, sin éxito, su experiencia de su labor académica; no obstante, sus vivencias contaminaron tanto su forma de entender el sistema literario como su quehacer disciplinar (véase: *El caso Jaus* de Ottmar Ette). Con esto me interesa señalar que, si bien en ocasiones se busca diluir el vínculo de los estudios literarios con el sujeto que los emprende, este siempre encuentra una vía para manifestarse. En *El caso Jaus*, el crítico se revela a través de sus obsesiones de investigación. Sin embargo, reconocer el papel subjetivo e histórico —toda crítica y toda teoría se generan en coordenadas de producción precisas que les imprimen aspectos contextuales— no equivale a reducir el quehacer disciplinar a lo autorreferencial.

varios académicos que intentan formular un sistema objetivo, puro y autónomo —parecido al de las ciencias biológicas—, existe un rasgo de subjetividad inseparable de esta clase de diligencias.⁵

Ahora bien, el caso de la publicación de la profesora de Harvard University obliga a delimitar lo que se entiende por “crítica literaria”. Son bastas las definiciones que se aportan sobre el concepto en antologías y manuales de teoría de la literatura, también lo son las presentes en diccionarios especializados. Estas tienden al reduccionismo —por lo menos las diseñadas para estudiantes universitarios—, quizá porque así se disminuye la vacilación alrededor de uno de los pilares conceptuales de los estudios literarios. Conviene, para facilitar la discusión de este artículo, distinguir los estamentos de la crítica literaria actual. Edward W. Said señala que existen cuatro modalidades principales: la primera se trata de la reseña de libros y el periodismo en torno a la literatura; la segunda, de la historia de la literatura, vinculada con la filología decimonónica; la tercera corresponde a la interpretación de las obras literarias en las academias y entornos eruditos; y la cuarta es la teoría literaria (*El mundo, el texto y el crítico* 11). *Ficciones fundacionales* de Sommer se sitúa dentro de la tercera modalidad.

Si este modo se distingue por su distribución y lectura en reducidos círculos universitarios, siendo sus receptores aquellos iniciados en la disciplina, quienes poseen herramientas epistémicas suficientes

⁵ Un argumento similar puede encontrarse entre las numerosas propuestas de Ricardo Piglia en *Teoría de la prosa* (2019), véanse con especial atención los capítulos “Cuarta clase. 18 de septiembre de 1995”, “Quinta clase. 25 de septiembre de 1995”, “Sexta clase. 9 de octubre de 1995” y “Novena clase. 13 de noviembre de 1995”. También resultan relevantes las ideas de Barthes en *El placer del texto* (2011), donde expone la cualidad de metalenguaje del texto crítico, cuya estructura, metas y cualidades analíticas se ven afectadas por la subjetividad, la individualidad y el placer del crítico por el material al que se acerca.

para comprenderla, se puede observar que la modalidad se configura retóricamente para dificultar el acceso. No es gratuita la denuncia de Judith Butler respecto a la posición irrelevante de las humanidades en nuestros días, respecto a la falta de lectores de libros sobre “crítica” —en el sentido más amplio y no limitado al ámbito literario— más allá de la restringida comunidad académica que, en nuestros días, anticipa un posible ocaso debido a su desvinculación de lo cotidiano, de la persona común. Tampoco lo es su urgencia a elaborar un nuevo paradigma crítico que incluya en sus mecanismos un interés ético (Butler 128).⁶ La llamada a la modificación del quehacer de los estudios literarios radica en alterar las condiciones discursivas de su artificio, sin que ello devenga en negar el aspecto teórico-crítico-analítico que los constituye de base.

No obstante, se ha denunciado que posturas como la anterior están contaminadas por la amplitud disciplinar de los estudios culturales, a los que se les ha juzgado por alejarse del objeto de estudio —texto en su existencia plena, sin vinculación con sistemas cultura-

⁶ Rafael Mondragón considera que la falta de ética se origina en que se ha desprendido a las humanidades de su responsabilidad pública y de su relevancia en núcleos de acción colectivos —el acto lector se establece desde un vínculo con el mundo, por lo que entraña un fenómeno ético al tiempo que uno estético-estilístico; toda lectura, toda filología encarna una postura ética—, pues “la lectura de textos literarios se vuelve pertinente en la medida de que de ellos puede extraerse un saber sobre las condiciones, posibilidades y límites de la convivencia humana; y ese saber brota, al mismo tiempo, de los textos leídos y de la propia poética de lectura” (Mondragón, “Nuestra filología, entre dos silencios...” 133-134). De igual manera, el vínculo entre el quehacer filológico y la vida debe establecerse desde la relativa autonomía del campo literario —no existe la autonomía total—, con lo que el ejercicio erudito se mantiene metodológico, al tiempo que acepta el papel de la vida cotidiana en la generación de conocimiento. Para un rastreo de los vínculos sociales y modulaciones éticas de la crítica literaria en Latinoamérica (véase *Un arte radical de la lectura* de Mondragón).

les y producciones paralelas—, además de suplantar los parámetros estéticos de “lo literario”.⁷ Heredero de los pensamientos de Jacques Derrida y Michel Foucault, en el siglo pasado apareció el nuevo historicismo, de fuerte vínculo con el marxismo cultural. Este pugna por entender la obra como parte de un sistema material, vinculado

⁷ Jordi Llovet, por ejemplo, piensa que los estudios culturales provocaron la decadencia del objeto literario, debido a la desaparición de criterios estéticos sólidos para incluir algo dentro del panorama de “la literatura”. La crítica del profesor español se efectúa desde el entendido de que los estudios culturales abrieron la puerta a revalorar a autores desplazados, posicionándolos dentro de distintos cánones ya establecidos. Él considera que la marginación de voces se debe a la insuficiencia artística de las obras y no a las condiciones del campo cultural (cf. Llovet et al. 25-29). No comparto estas ideas, puesto que el sistema literario es un archivo combinatorio que recibe publicaciones según parámetros históricos que no solo incluyen valores literarios, sino situaciones extratextuales. Por ejemplo, durante el siglo XIX, la formación de las letras nacionales en México renegó de figuras como Sor Juana Inés de la Cruz —cuya calidad literaria es innegable— por una serie de políticas de memoria, de aceptada tendencia antihispanista y anticolonial, en el diseño del canon. Ahora bien, la supuesta suplantación de los parámetros estéticos se observa en la postura de algunos críticos sobre los bestsellers y la literatura de masas. Por ejemplo, para muchos, novelas como *Thirteen Reasons Why*, de Jay Asher (Penguin Books, 2007), constituye un asalto a los valores de la “literatura”, ya que —debido a que está pensada para la recepción placentera en un grupo juvenil— el artificio no es complejo, las metáforas no son suntuosas ni exageradas, por ello, para los defensores de la buena literatura, estética y formalmente “no” es “literatura”. Sin embargo, un relato así, según su recepción y la carga ideológica que presenta, puede vincularse con la posición de subalternidades frente al establecimiento de narrativas compartidas, además de resultar una reflexión sobre el valor del testimonio y sus medios en un grupo subalterno como lo es la juventud —considero a los jóvenes sujetos subalternos, pues no son ciudadanos completos, desde la perspectiva de los Estados-nación—. Luego, pondero que no hay obras que suplanten o suspendan los parámetros literarios, sino que negocian con ellos desde distintos sitios; no obstante, hay un intento de permuta hacia estas literaturas por parte de los académicos como Jordi Llovet con el fin de pausar su “literariedad” para estabilizar el canon.

con aspectos económicos, sociales, políticos y éticos, cuyo eco se escucha tanto en el contenido como en la forma literarios. Esto permite identificar los nexos de la producción con el poder, al tiempo que se reconocen los aspectos ideológicos en que surge, pues radican en su cuerpo estético. Sin embargo, este tipo de dilucidaciones puede provocar un problema: la relegación de la forma literaria —junto con sus artificios— debido a su mistificación como un uso ideológico que se configura desde estructuras hegemónicas de poder (Levinson).⁸ Pareciera que la ampliación de los estudios literarios a esferas de conocimiento y acción superiores implica un riesgo difícil de correr. El prejuicio de algunos académicos hacia los estudios culturales impide solucionar de manera positiva el conflicto. En muchos casos, se ha preferido una restauración de la autonomía total de la obra y

⁸ Con esto no quiero decir que las formas literarias no se encuentren vinculadas con su época y con condiciones materiales; por ejemplo, la forma *novela* vista como un objeto derivado de modernidad canonizado por los intereses burgueses en sintonía con los procesos de globalización (véase *Deseos cosmopolitas* de Siskind y *Teoría de la novela* de Lukács). Además de la postura de los románticos, quienes pensaban la novela como el modelo con el que se pretendía aglutinar todos los saberes de la historia, la filosofía y la filología. Ahora bien, cabe mencionar la propuesta de Voloshinov quien argumenta que “el área de la ideología coincide con la de los signos Donde hay un signo hay ideología. Todo lo ideológico posee una significación signica” (33). El argumento hereda la visión bajtiniana que describe al lenguaje como instrumento para ocultar el mundo de acuerdo con el ambiente ideológico; por lo que la lengua y la literatura se producen ideológicamente al tiempo que representan o elaboran elementos ideológicos (véase “Hacia una metodología de las ciencias humanas” y *Problemas de la poética de Doitoienski*, de Bajtín). No obstante, relegar el estudio de la forma por su condición ideológica deviene en ignorar aspectos base de la producción literaria, al tiempo que nos arriesga a desestimar también el contenido por representar una ideología. La solución tampoco es ignorar el sustrato ideológico, más bien se debe considerar tanto a nivel de forma como de contenido para vislumbrar a profundidad las implicaciones culturales del fenómeno literario.

de la tarea exegética alrededor de ella, o una radicalización de los métodos filológicos.

Las dificultades que enfrenta la crítica en nuestros días son vastas. Las principales se tratan de la incertidumbre en torno a la definición de “crítica” en los circuitos universitarios, producto de cierta deficiencia pedagógica al iniciarse en los estudios literarios, en primer lugar; la segunda ocurre en un plano de distribución y recepción: si bien cada día son más las publicaciones, también aumenta su intrascendencia debido a la restricción comprensiva junto con la desvinculación del intelectual con el mundo; la tercera se concibe como la incapacidad de ciertas academias, como la mexicana, para emprender una renovación positiva: la relegación de propuestas que conecten el quehacer disciplinar de la literatura con otros similares o con la vida significa el encierro de los estudios literarios; finalmente, hay una cuarta dificultad, que se mueve simultáneamente entre la segunda y la tercera, la falta (o negación) de la ética en la disciplina, consecuencia de desplazar la dimensión interior del crítico en beneficio de una noción de objetividad cientificista. Este breve artículo tiene como objeto proponer un simulacro de solución a tales dificultades en el contexto mexicano.⁹

⁹ Mi planteamiento parte de identificar tales problemas en la academia mexicana. En esta, tenemos propuestas como la de Lauro Zavala —y quienes lo secundan— cuyos estudios se dirigen a declarar incluso la lista del supermercado como minificción debido a una falla metodológica y mala interpretación de la teoría de la ficción. De igual manera, hay enfoques como el de Aurelio González que elude una discusión profunda sobre la “memoria”, concepto determinante en sus trabajos sobre literatura tradicional, ausencia evidente, por ejemplo, en su libro *El corrido: construcción poética*. También hay un repliegue formal por parte de los miembros del claustro de El Colegio de México —y algunos de los centros regionales inspirados en este—, al tiempo que en instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México, en niveles de licenciatura, se enseña que la crítica es la comprobación de la teoría literaria, debido a que se reproduce un

LA CRÍTICA COMO ARTIFICIO: ¿QUÉ ENTENDER POR CRÍTICA LITERARIA?

René Wellek y Austin Warren, en su libro medular para los currículos universitarios, explican que la literatura se mueve en dos ejes: uno paradigmático y otro sintagmático. A través de ellos, se desarrollan los estudios literarios, compuestos por tres disciplinas: la historia de la literatura, la teoría de la literatura y la crítica literaria. Como teoría de la literatura se entiende al cúmulo de principios y conceptos abstraídos de distintas manifestaciones del fenómeno literario, los cuales sirven para categorizarlo; la historia de la literatura constituye un acercamiento genético, que muchas veces cae en una tendencia sucesiva o evolutiva —bajo el precepto de que un periodo literario supera a otro como parte de una estructura de acumulación, sustitución, oposición y crecimiento; razón por la que se vislumbra que el valor de “lo literario” evoluciona, para algunos, en un sentido progresista—; finalmente, la crítica literaria corresponde al análisis sistemático de las obras (cf. Wellek y Warren).¹⁰ Así, se conserva la idea sesgada de que la crítica literaria también se aprecia como la demostración de la teoría. A causa de esto, la segunda se convierte en un conjunto de conceptos reconstruidos a través de la abstracción de elementos

modelo prejuicioso que impone limitaciones al pensamiento teórico en Latinoamérica (cf. Velázquez Soto). Frente a estas propuestas contrapongo los beneficios de las ideas norteamericanas, en especial las que circulan en el noreste de los Estados Unidos.

¹⁰ Es importante resaltar que, al inicio del capítulo “Teoría, crítica e historia literarias”, Wellek y Austin Warren exponen la descendencia de los estudios literarios de la filología; al tiempo que describen la apropiación del término “filología” por parte de los lingüistas, quienes lo utilizan como un sinónimo de gramática histórica, cuya consecuencia es que algunos estudiosos equiparen la “filología” con el cambio de la lengua en sus distintos niveles (morfofonético, sintáctico, semántico).

constitutivos de los materiales, mientras que la primera se trata de la aplicación metodológica y relacional de tales conceptos con el fin de probarlos en una interpretación (Maestro).¹¹ De esta suerte, se propaga la idea de que la crítica literaria es la aplicación de un método más o menos estable y general. Sin embargo, “hacer de eso el fin de la crítica literaria, de la enseñanza de la literatura y de su difusión es para nosotros inconcebible” (Ludmer, *Clases 1985* 45).

Según Josefina Ludmer, “[u]na persona que aplica modelos es una persona que traslada un objeto de un lugar a otro y eso no es la reflexión ni la actividad intelectual; muy poco aprecio se tiene de la inteligencia si se condena a la gente a copiar modelos de un lado y pasarlos a otro lado” (*Clases 1985* 45).¹² Por lo tanto, la crítica cuyo afán radica en explicar el texto literario según categorías analíticas en apariencia

¹¹ La propuesta de Maestro busca distinguir entre un saber de primer grado, conceptual, objetivado, propio de la teoría de la literatura, y un saber de segundo grado, relacional, dialéctico y filosófico, el de la crítica literaria. Su distinción busca evitar la confusión, además de la posición acrítica hacia estos conceptos base. Cabe destacar que su línea sigue los planteamientos sobre teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno.

¹² La teórica argentina adiciona: “Sería una actividad de repetición que giraría como un círculo vicioso volviendo el modelo a su punto de partida” (Ludmer, *Clases 1985* 45). Se trata de un “círculo vicioso”, puesto que la actividad crítica y teórica se concentraría en la comprobación tautológica de conceptos, lo que sesga a los estudios literarios en dos vías: por un lado, priva de la generación de nuevas teorías y propuestas epistémicas ya que se repite lo mismo *ad infinitum*—no existiría la propuesta deconstructiva derridiana si el estudioso argelino se hubiera limitado a reciclar las categorías de la *Morfología del cuento* de Propp—; por otro, si la actividad crítica se restringe a reusar lo dicho, a aplicar conceptos idénticos, estos se harían monolitos, de manera que impedirían visualizar la carga ideológica tras ellos, con lo que perpetuarían, por ejemplo, interpretaciones que ven a las literaturas *queer* desde el blanqueamiento, como objetos ajenos e inferiores. Promover lecturas críticas que se limitan al análisis y la recursividad resulta un conflicto para la generación de pensamiento crítico.

universales constituye un ejercicio superfluo. Existe un segundo problema con este tipo de acercamientos: desvinculan la obra del mundo al tratarla como un objeto de estudio inmanente que se concibe como un signo estático de valencia invariable, con un significado permanente. Todo producto artístico constituye un fenómeno cultural cuyo sentido no puede elaborarse desde el aislamiento, sino que adquiere significado y relevancia cuando se lo piensa dentro de un sistema mayor con el fin de observar sus relaciones con otros fenómenos de la misma clase o de otras —incluidas las ausencias bajo el entendido de que el que una obra esté es proporcional a que otra no— y con el sistema cultural (Bajtín, “El problema del contenido” 31).¹³

El texto es la última autoridad en la crítica literaria, pero no es el único material para el ejercicio exegético. A la interpretación de sus aspectos internos, se debe sumar una masa de conocimientos teóricos, experienciales y de otras disciplinas con el fin de generar una reflexión que lo vincule con el presente, que lo aleje de la torre de marfil en la que fue colocado.¹⁴ La misión del crítico es traer a la actualidad —desde sus coordenadas sociohistóricas e influido por su subjetividad—, en oposición a la noción erudita modernista, lo que deviene en el ensanchamiento de los márgenes desde los que se estudia el fenómeno literario. Por ende, en palabras de Barthes,

¹³ Asimismo, Bajtín indica que, para alcanzar la meta de trascendencia crítica, se debe considerar tanto la forma como el contenido, porque mantienen una correlación de existencia mutua; luego, una no puede ser comprendida sin la otra (“El problema del contenido” 37-39).

¹⁴ Sigo, en líneas generales, el planteamiento de Josefina Ludmer en torno a “postautonomía” (*Aquí América Latina* 149). Asimismo, Raúl Rodríguez Freire propone que: “La autonomía es un modo de lectura, una ficción, no una esencia” (41); por esto, considero que la “postautonomía” es un modo de lectura que origina una “crítica postautónoma”.

puede iniciarse en el seno de la obra crítica el diálogo de dos historias y dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda egoístamente todo él trasladado hacia el presente: la crítica no es un ‘homenaje’ a la verdad del pasado, o a la verdad del ‘otro’, sino que es una construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”. (Barthes, “¿Qué es la crítica?” 352)

Hoy en día, experimentamos un movimiento en el constructo del centro de la obra, lo que, en efecto dominó, significa un desplazamiento del centro crítico (cf. Garramuño 85-92).¹⁵ La obra es ahora un devenir perpetuo, no una estatua incontrovertible. Este fenómeno se asocia con el desencanto por la modernidad y sus promesas. Por un lado, la desilusión se solidifica como un espacio en el que literaturas que ya no juegan con la abstracción de la realidad, sino que la representan en un código distinto al realista, proliferan; por otro lado, estos textos demandan un sistema crítico que responda a sus parámetros de artificio, a su carácter “postautónomo”. Existe un tránsito en el proceso interpretativo que, como en las producciones literarias, ya no extrapola al quehacer exegético de la realidad empírica, al contrario, lo vincula con ella, como un elemento participativo en la construcción de los sistemas simbólicos de la vida social. Es de especial atención, dados los procesos que colocan a América Latina en un régimen histórico impuesto desde los núcleos de modernización (cf. Ludmer, *Aquí América Latina* 26-27) y que muchas veces evidencian la imposibilidad de un progreso de corte occidental en la

¹⁵ El movimiento en el centro se relaciona, entre otras cosas, con la discusión de la noción de trascendencia de la obra. Ello produce un desfase en la lógica modernista de análisis e interpretación; así, se abre una etapa crítica que conjuga saberes transdisciplinarios y que, sobre todo, vincula la creación artística con el mundo. No obstante, en muchas latitudes, este enfoque sigue siendo desvirtuado por académicos de la vieja usanza quienes se niegan a reconocer el cambio de paradigma.

subárea continental, que la crítica producida en la región sea postautónoma, ya sea como un acto de generación de conocimiento con el que nos reapropiamos de la carga epistémica impuesta desde afuera o como un sendero para retomar el vínculo de acción social siempre presente en nuestras letras.¹⁶

Con tal desacralización de la crítica, se observa una cualidad de esta no atendida con el suficiente detenimiento: la crítica es un artificio. Viktor Shklovski trata la condición artificial de los objetos estéticos, es decir, aquellos “creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos una percepción estética” (79). Entre los procedimientos que “aseguran” el estatuto de artificio, se cuenta la generación de imágenes en una lengua distinta de la común, con lo que se refuerza la impresión, pues se maximizan las cualidades expresivas de un objeto (80-81).¹⁷

Doris Sommer, en su estudio sobre *La vorágine*, de José Eustacio Rivera (Cromos, 1924), se cuestiona: “¿Por qué no valorar esta dolencia textual como una proliferación exorbitante de voces y estilos, un sangrar incontenible de significados que hace que la enfermedad sea extrañamente análoga a la dolencia femenina de la selva?” (*Ficcio-*

¹⁶ También puede concebirse como el gesto con el que un sistema literario periférico se relaciona con otros —que lo influyen y explican desde fuera— para escalar a una posición central en el polisistema literario, al tiempo que, al interior del sistema base, se reorganizan las relaciones ya no según las prescripciones externas, sino mediante los consolidados parámetros autogenerados (véase Even-Zohar).

¹⁷ El uso de un modo especial del lenguaje se explica con las funciones poéticas y la noción de “literariedad” de Roman Jakobson. Para él, la literariedad es el elemento que brinda el carácter de literatura a un texto. Esta cualidad se da en un aspecto formal y lingüístico, por lo que la literariedad resulta en un uso particular del lenguaje que lo disloca de lo cotidiano, dando pie al mensaje poético en el marco de la función poética de la lengua (cf. Jakobson).

nes fundacionales 345).¹⁸ En este enunciado hay procedimientos retóricos, además de generación de imágenes. Primero, se observa que “la dolencia” es “textual”, en símil con “una proliferación exorbitante de voces y estilos”. En un segundo procedimiento, la aposición “un sangrar incontenible de significados . . .” reformula la “dolencia textual” y le sirve de metáfora. Así, las abstracciones en escena adquieren corporalidad, son casi tangibles: los significados son sangre.

Asimismo, la oración de relativo “que hace que la enfermedad...” delata un cambio de estado, una transformación provocada por la pluralidad de significados, que adquiere cualidades humanas en una personificación; con ello, se refuerza la imagen, al tiempo que se potencia su sentido. De manera análoga, la “dolencia femenina de la selva” funciona como metonimia del discurso —en tanto material textual de la novela—, el caos y el sufrimiento que impera en ambas es el factor de contigüidad entre ellas. Finalmente, la selva adquiere corporalidad porque sangra. Así, la crítica literaria se percibe estéticamente, incluso causa un efecto: ¿quién no ha disfrutado, reñido, llorado, con alguna obra que ejerce crítica sobre otra? Quizá la intención no es un impuesto volitivo, como Shklovski identifica en los procedimientos artísticos convencionales, pero el resultado es el mismo...¹⁹

¹⁸ “Why not valorize this textual infirmity as an exorbitant proliferation of voices and styles, an uncontainable oozing of meaning that makes the illness strangely analogous to the jungle’s female disease?” (Sommer, *Foundational fictions* 269). En la versión original en inglés, los procedimientos retóricos son los mismos, salvo que el “sangrar” solo puede darse por asociación, pues la voz “oozing”, no alude al fluir de sangre, sino al brotar lento de un líquido desde una abertura o llaga. Sin embargo, la contigüidad de significados mantiene una imagen semejante a la que genera la traducción.

¹⁹ Pienso que no siempre los procedimientos que fundan la cualidad estética de las obras artísticas se dan por ejecución del autor. Expongo dos casos que refuerzan mi propuesta. Por un lado, las Crónicas de Indias —ya sea la *Verdadera*

Ahora bien, el extrañamiento también se encuentra en los textos críticos. El lector entrenado, el crítico, elude la automatización del objeto literario —que, sobre todo por lectores no entrenados, se percibe en su carácter acabado, casi monolítico— mediante la interpretación que suele condensar en una literatura de otro orden, un escrito secundario con el que ingresa a una producción, con lo que la visualiza diferente, la singulariza, aletarga su percepción, la convierte en materia en constante elaboración.

En muchos casos, los textos críticos gastan un sinnúmero de páginas para tratar un pasaje mínimo, un ejemplo de esto se encuentra en *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida (Éditions Galiléé, 1993). El diálogo sobre la condición del marxismo, la fantasmagoría y el duelo inicia con una cita de *Hamlet*, de William Shakespeare (N.L. and John Trundell, 1603), desde la que se disloca la disquisición: “The time is out of joint” (Shakespeare act. 1, esc. 5, v. 189). Ese enunciado, que habita en la memoria de los innumerables lectores de la tragedia shakespeareana, adquiere un nuevo matiz en la propuesta del teórico argentino, elude la automatización, es traída al presente a través de la glosa, de la reflexión y de una serie de operaciones académico-culturales.

En la misma línea, la obra de Doris Sommer puede visualizarse como una aventura conjunta en la que la estudiosa, suerte de Virgi-

historia de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo (Emprenta del Reyno, 1632), o los *Comentarios Reales*, de Garcilaso de la Vega, el Inca (Pedro Crasbeeck, 1609),— no buscan la expresividad estética, sino la fiabilidad del registro de eventos con miras a comunicarlos. Por el otro, obras de orden epistolar —como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas (Sebastián Trugillo, 1552), o las cartas que Colón envió a los reyes católicos— tampoco se valen conscientemente de mecanismos artísticos, más bien, en ellas operan estrategias retóricas cuyo fin es convencer. En ambos casos, se observa que el valor estético es una construcción posterior a la concepción de la obra, mismo parámetro que identifico en la “obra crítica”, en consonancia con los estetas de la recepción.

lia, guía el acercamiento a distintos materiales, con el fin de mostrar cómo opera la “ficción fundacional” en las letras latinoamericanas. Entre las novelas que analiza, se halla *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos (Araluce, 1929); sobre ella apunta:

Después de que Santos aprende a amar a Maricela y a quedarse en casa con ella, Gallegos puede dejarle lo demás a la naturaleza. Sin embargo, en la letra pequeña de este contrato de matrimonio autolegitimador, se puede ver a Gallegos cubriendo afanosamente su escritura culpable, aportando la clase de legitimación excesiva que siembra la duda sobre su propia suficiencia. Maricela no necesita ser pariente de Santos para ser su esposa legal, sin embargo sus derechos genealógicos sobre él y sobre la tierra ayudan a cerrar el contrato. La oferta de Santos de otorgar estatus legal a la mestiza sin derechos, muestra a Gallegos tratando de arreglar el problema de establecer una narración legítima y centralizada sobre una historia de usurpación y guerra civil (*Ficciones fundacionales* 363-364).²⁰

Este fragmento resume la novela y enuncia el destino de sus personajes como parte de la proyección del discurso legitimador que los programas modernizadores intentan imponer sobre el llano; asimis-

²⁰ “After Santos learns to love Marisela, and to love staying home with her, Gallegos can leave the rest to nature. In the fine print of this self-legitimizing marriage contract, though, Gallegos can still be seen busily covering over his guilt-ridden writing, supplying the kind of excessive legitimation that doubts its own sufficiency. Marisela need not to have been Santo’s blood relative to have made a legal wife, yet her genealogical claims to him and to the land help to bind her contract. And his offer of legal and loving status to the disenfranchised mestiza shows Gallegos trying to patch up the problem of establishing a legitimate, centralized nation on a history of usurpation and civil war” (Sommer, *Foundational fictions* 288-289).

mo, está matizado con las reflexiones interpretativas de la estudiosa. Si un medio para eludir la automatización de un objeto es la descripción, es decir, no tratarlo como un objeto constante, sino como algo único, singular, y extrañarse frente a él (Shklovski 85), entonces, la glosa descriptiva-reflexiva —propia de los estudios literarios— desestabiliza la posición de las obras en el canon, con lo que se desautomatizan, lo cual da sitio a la interpretación: toda interpretación es un proceso de extrañamiento, ya que caracteriza —si es académica, desde el campo erudito— al material literario. La crítica crea un lenguaje de segundo orden o meta-lenguaje, en el que aglutina el lenguaje del otro para razonarlo. Brinda argumentos que ajustan la expresión lingüística de otro tiempo a los de su época, casi siempre con un apoyo teórico o filosófico. Luego, la crítica se trata de un sistema tautológico que no busca la verdad, sino la veracidad, es orgánico y se confirma en sí mismo (Barthes, “¿Qué es la crítica?” 348-350). No resulta descabellado afirmar que la crítica al construir un sistema de lengua, cuyo sentido y veracidad residen en el conglomerado que despliega, se puede caracterizar como un complejo diseñado mediante artificios. Esto confirma el carácter artificial del texto crítico, una obra sobre otra obra.

De esta suerte, la crítica literaria u “obra crítica” puede ser entendida como el artificio que construye un espacio de posibilidad interpretativa, la cual debe partir de la obra para analizar sus cualidades formales y verificar sus mecanismos internos (cf. Eco, “La sobreinterpretación de textos”), pero que no se detiene ahí. La crítica literaria abraza un sinfín de saberes auxiliares, ya sea del orden académico o no, para decir algo sobre esa creación. Por último, este proceso debe ser “postautónomo”, lo que permite traer a la obra de vuelta al mundo que le dio origen, vincularla con la sociedad en la que y para la cual se genera. Así, su papel en el campo cultural adquiere un nuevo aire, los textos son leídos de nuevo, al tiempo que el crítico y su trabajo actúan en el mundo, además de que son percibidos por el hombre y la mujer comunes. Hoy, la crítica aboga por abandonar

la torre de marfil para incidir en su realidad inmediata, además de encontrar aportes significativos para el futuro según una revisión del pasado orientada al/por el porvenir (véase “Para una *archifilología*” de Raúl Antelo).

UN SABER VINCULADO CON EL MUNDO: LA CRÍTICA LITERARIA COMO RESISTENCIA

La representación de la realidad cambia, no es un signo fijo, sino un valor mutable que depende de la época, por lo que se mueve en respuesta a los criterios de interpretación de lo interior y de lo exterior según las franjas epistemológicas vigentes (Auerbach 504-505). Los estudios literarios se describen como tradicionales, es decir, constituyen una disciplina acumulativa y recursiva que comunica su saber a través del rescate de conceptos, de su renovación y de su pugna constantes. Sin embargo, existen nociones más válidas que otras en contextos determinados para introducirse a una obra, por ejemplo, hoy en día es “más” indicado leer los intentos biográficos decimonónicos —como el *Bar* de Rubén M. Campos (Universidad Nacional Autónoma de México, 1996)— bajo el código de la ficción del yo que con herramientas que lo consideran factual, veritativo y un elemento historiográfico. Entonces, un primer factor que afecta al quehacer crítico es el papel que juegan los saberes de época al momento de preguntar al texto, de emprender una investigación, ya que se puede incurrir en que, por semejanza, se proyecten sentidos desbordantes, con lo que se oculta el significado “preciso”, se crea un espacio de indeterminación que se transforma en un vacío donde todos los sentidos son válidos (cf. Eco, “Interpretación e historia” 43).²¹

²¹ Eco señala que la semejanza es traicionera, por lo que el exégeta puede incurrir en relacionar un indicio con otro, sin que posean una cualidad de asocia-

Este hito se contrasta con la calidad de acontecimiento del texto literario, es decir, ocurre en un tiempo y en un lugar determinados, por lo que se halla marcado con las cualidades contextuales que sus coordenadas le imprimen, los saberes de época que afectaron a la representación. Así, hay lecturas que resultan anacrónicas, pues sobreimprimen normas ajenas a la obra con el fin de actualizarlas. Luego, el crítico literario, que pretende traer al presente una producción, debe ser cuidadoso para que la traslación no resulte en un sinsentido,²² sin pretender tampoco desprender “el papel” de su lugar de enunciación. La operación que validará el ejercicio exegético se

ción real, sino un parecido circunstancial y vacío para el ejercicio crítico.

²² No debe confundirse la cautela interpretativa con la imposibilidad de vincular las obras con inquietudes actuales. Por ejemplo, se puede establecer una lectura desde teoría del género o teoría *queer* de los capítulos XI, XII, XIII y XIV de la primera parte del *Quijote*, de Miguel de Cervantes (Juan de la Cuesta, 1604), dedicados a Maricela y el amor que por ella sentía Grisóstomo, culminados en la disquisición que, en defensa de su cuerpo y sentimientos, pronuncia Maricela: “Hízome el cielo hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aún queréis, que esté obligada a amaros” (Cervantes 223). Esta interpretación es válida siempre y cuando no se incurra en el exceso de declarar a Cervantes feminista. Asimismo, es posible vincular la *Crónica mexicana*, de Hernando de Alvarado Tezozómoc (Porrúa, 1878), con prácticas de posmemoria. Finalmente, el ejercicio emprendido por Doris Sommer en torno a las “ficciones fundacionales” habría sido imposible sin las aportaciones de Foucault sobre sexualidad o las discusiones alrededor de la alegoría desarrolladas durante el siglo XX. Todas estas lecturas comparten dos puntos: el primero, parten del texto; el segundo, reconocen fenómenos que estaban ahí, presentes en la obra, los cuales, sin embargo, no eran accesibles con los saberes del tiempo en que fueron escritas. Estas perspectivas poseen una ventaja: vinculan al texto con el mundo, lo actualizan, permitiendo que se sume a discusiones relevantes que reconocen el papel de la literatura en la proyección y justificación de mundos sociales, trabajo esencial para las humanidades hoy en día desde la agencia cultural (cf. Ette, “La filología como ciencia de la vida”; Sommer, *El arte obra en el mundo*).

encuentra en preguntar siempre al objeto de estudio, bajo el precepto de que los significados —incluso los no literales— se encuentran en él (Eco, “La sobreinterpretación de textos” 65).²³

Hay dos maneras de acercarse a un material literario: la comprensión y la superación. La primera es producida por la obra con las interrogantes que genera a su lector modelo, el texto rige la construcción de significados; mientras que la segunda va más allá, el exégeta propone interrogantes que persiguen resolver por qué y cómo funcionan los mecanismos de la obra en relación con otras y con prácticas culturales de distintos órdenes (Culler, “En defensa de la sobreinterpretación” 132-133). Ahora, si la obra de arte no corresponde a una forma fija, sino que se da en el seno de las formas dinámicas (cf. Tinianov), resulta conveniente preguntarse cómo opera el dinamismo en la interpretación, sobre todo en lo concerniente a las preguntas trascendentes. Para Tinianov, el dinamismo se da entre el proceso de integración y el de correlación, es decir, la creación y la vinculación de elementos del texto para generar sentidos, respectivamente. “De esta situación se deduce que: la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor y el estético la concreción realizada por el lector” (Iser 149). Me interesa resaltar cómo opera el dinamismo en la elaboración de significado textual en el polo estético.

Según Iser, las lecturas se influyen por las circunstancias del lector, de ahí que este despliegue distintos significados en diferentes actos de lectura del mismo material (cf. Iser 153-154); la subjetividad

²³ Esta afirmación debe entenderse al margen de la magistral defensa de la supuesta “sobreinterpretación” de Johnathan Culler, quien distingue entre interpretar sin pruebas y hacer preguntas “irreverentes” a los textos (“En defensa de la sobreinterpretación” 129). También la postura de Eco resulta criticable según las opiniones de Jacques Derrida sobre el fonologocentrismo y la búsqueda epistémica de la “verdad” (Derrida), valores a los que la crítica de Eco parece ceñirse.

constituye un papel principal en la formulación de preguntas que superan a la obra, ya que funge como eje conductor del dinamismo en la esfera estética. El mundo interior del lector entra en juego con el efecto estético —lectura y obra se dinamizan—. El goce predispone al lector para profundizar en una obra o enviarla al olvido (Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria” 75).²⁴ A este placer no es ajeno el crítico literario y constituye la base de las aproximaciones académicas:

Desde mi adolescencia, años en que mis fantasías de amores apasionados se entremezclaban con el anhelo de pertenencia, me percataba de que el amor y el patriotismo evocaban en mí sentimientos similares: una urgencia simultánea de pertenecer y de poseer. Hago mención a este embrollo emocional porque mi determinación de desenredar esa madeja fue, en gran medida, la razón de este libro, que traza la relación entre la novela y los cimientos nacionales de América Latina (Sommer, *Ficciones fundacionales* 11).²⁵

²⁴ Es importante señalar que la estética de la recepción responde a la crítica inmanente que explicaba la obra como un sistema casi orgánico de lenguaje, estilo y composición, por lo que se desligaba de su carácter histórico. La teoría de la recepción marca el regreso de la cualidad histórica de lo literario y potencia su vínculo con el mundo (cf. Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”). A este aporte, se suman los trabajos de los deconstruccionistas, en especial Jaques Derrida y Paul de Man, quienes acaban por dar un poder “absoluto” al lector.

²⁵ “Love and patriotism have evoked or promised the same feelings for me—a simultaneous rush of belonging and possession—ever since my teenage fantasies of passionate bonding became confused with another longing to belong. I mention this emotional tangle because my effort to follow its contours is largely responsible for this book on the relationship between romance and national foundations in Latin America” (Sommer, *Foundational fictions* ix).

Una vez entendida la obra crítica como artificio —algo inacabado, temporal, producto de la invención del intérprete—, resulta fácil introducir el placer a la ecuación. Doris Sommer, en un acto que causa escozor a los críticos que intentan desvincular el goce de la obra literaria del acto hermenéutico y desconocer a la creatividad como su base, lo acepta como motor de estudio (Sommer, *El arte obra en el mundo*). Por un lado, gozamos según los valores de época que recibimos; por otro, interrogamos al material literario —y resolvemos— según los marcos epistémicos de nuestro tiempo. Si el ejercicio crítico contemporáneo pugna por ser postautónomo debe reconocer su carácter mundano, mas no en un sentido peyorativo, sino porque se origina en el mundo; no obstante, este génesis permite revalorar al texto en la realidad y verificar “cómo obra la crítica en el mundo”, atentando de frente contra la especialización del intelectual que conlleva su no contacto con la realidad circunstancial (Said, *El mundo, el texto y el crítico* 12).

Tanto el texto literario como su ejercicio crítico están contaminados por la sociedad, lo que devuelve al texto y a la interpretación a sus coordenadas espacio-temporales, y les permite actuar en la comunidad. Edward W. Said indica que “[l]a crítica, en pocas palabras, es siempre contextualizada; es escéptica, secular y está reflexivamente abierta a sus propios defectos. Esto no quiere decir en absoluto que carezca de valores”. Sigue el filólogo palestino, “[p]ermanecer entre la cultura y el sistema es por tanto estar *cerca de* . . . una realidad concreta acerca de la cual hay que formular juicios políticos, morales y sociales, y no sólo formularlos, sino después exponerlos y desmitificarlos” (*El mundo, el texto y el crítico* 42). Mirar al placer como catalizador del artificio crítico permite dilucidar con mayor facilidad la representación de mundo que el gesto artístico evoca (cf. Sommer, *El arte obra en el mundo* 7-28), con ello se visualiza su incidencia en la proyección de mundos sociales actuales y pasados, para dimensionar las herramientas y mecanismos de las hegemonías discursivas con las que se solventan las desigualdades que nutren la realidad empírica.

De esta suerte, el ejercicio filológico se convertiría en una verdadera “ciencia de la vida” (cf. Ette, “La filología como ciencia de la vida”),²⁶ ya que piensa desde ella y tiene un papel preponderante en su configuración factual.

Finalmente, considerar el placer como núcleo de la exégesis se perfila como la vía para lograr la resistencia aludida por Said, la cual entiendo como la pugna contra el dogmatismo que aísla a los académicos, desvinculándolos de la vida y de otros campos de estudio. El humanista debe resistir a la alienación de su labor para volverse relevante de nuevo y aportar reflexiones útiles en un contexto sometido por las fuerzas de representación y distribución de hegemonías variadas, las cuales ya no solo se limitan al libre mercado y afectan a todas las latitudes del globo. La resistencia es, también, un asunto de lenguaje: transmitir la lucha precisa de un vehículo discursivo que maximice al auditorio sin descuidar la fuerza expresiva-reflexiva y el rigor metodológico (Said, “El retorno a la filología” 95-96). También, la literatura moldea imaginarios y proyecta mundos sociales mediante operaciones discursivas que recurren a silogismos, caracterizadas por un deber ser que se extrapola de la ficción. Los críticos deben interesarse por mirar estos constructos silogísticos que, según la *confusión* en una realidad lingüística de orden literario-ficcional, logran *confundir* el mundo fenomenológico-referencial; la crítica que se inclina al sabotaje parece un medio útil para verificar —e incluso reparar— los

²⁶ Este acercamiento no pugna por entender la literatura como espejo, pues “[n]o puede ser nuestra intención concebir a la literatura como un mero reflejo de la sociedad en una mal comprendida teoría del reflejo —ya sea de un marxismo vulgar o de tintes positivistas— ni de reducir la teoría intertextual a una simple búsqueda positivista de las fuentes, ni olvidar por negligencia las dimensiones inter o trasmediales, así como las inter y transculturales, de la literatura escrita” (Ette, “La filología como ciencia de la vida” 11). Por ende, resulta conveniente pensar a la literatura, no solo a la ficción, sino también a la poesía y al ensayo, como una representación en términos de Auerbach.

prejuicios que el *establishment* ha vertido en la literatura, con los que ha logrado hacerse de y configurar a la sociedad relacional (véase *Crítica y sabotaje* de Asensi Pérez). La crítica literaria puede lograr tal cometido desde su carácter artificial, postautónomo y de sabotaje.

REMACHES NECESARIOS: FINAL ABIERTO

Al inicio de este trabajo, planteé cuatro dificultades en torno a la crítica literaria en nuestros días, preguntas cuyo rango de amplitud resulta difícil resolver incluso en una extensión discursiva indeterminada. Creo que mi ejercicio constituye una resolución parcial de estas. Sin embargo, encuentro prudente regresar sobre ellas e intentar dar un cierre parcial, no definitivo, abierto a crítica, y sujeto a revocación y desplazamiento según los aportes que surjan en los estudios literarios.

La primera pregunta versaba sobre la definición de crítica. Las interpretaciones son —abusando de la metáfora geométrica— lugares de probabilidad, cuya amplitud se restringe según los saberes contextuales del exégeta. También se encuentran influenciadas por el placer que una obra inspira en un primer acercamiento, elemento que llama a regresar a ella para decodificar sus sentidos ocultos. Entonces, el acto crítico se desarrolla dentro de la tensión comunicativa que se establece entre el saber propuesto por el texto y el saber “mundano” de quien se acerca a él —en el caso académico, en el marco de la metodología de los estudios literarios, sin que ello limite el ejercicio a preguntar al material artístico solo por su composición formal, sino que se pueden establecer cuestionamientos que lo desestabilicen y lo observen en aspectos superiores, sin olvidar que toda aseveración debe verificarse tanto en la pieza literaria como en la tradición académica—. Asimismo, la obra crítica es un artificio, pues extraña y describe a la obra, contrariando su fijeza y permitiendo una percepción aletargada de esta mediante una serie de operaciones académico-culturales. No obstante, este procedimiento suele textualizarse en jerga académica.

La segunda pregunta piensa la recepción y la restricción comprensiva de la crítica. Si el artificio se condensa en un código accesible solo para los iniciados, invariablemente su distribución se limitará a círculos reducidos, lo que impide su acción —porque la crítica cultural también tiene una función agentiva, en diálogo con la propuesta de Doris Sommer— en el mundo. Privar así a los estudios literarios deviene en negar el aporte que las humanidades pueden hacer al cuestionar los discursos que sostienen la realidad. Por ejemplo, sin el ejercicio de Sommer en *Ficciones fundacionales*, no podríamos reconocer el papel de la representación literaria en la formulación de identidades compartidas, además de su protagonismo en el desplazamiento simbólico de ciudadanos no idóneos. Conocimientos que resultan útiles al momento de “revertir” procesos de exclusión negativa y “transformarlos” en inclusión positiva. Por ello, la crítica debe optar por una postura postautónoma.

Mi tercera inquietud tiene qué ver con la incapacidad de las academias para renovarse —como las que aún recurren a Menéndez Pidal sin problematizar sus juicios y propuestas—, pues el repliegue en la forma como reacción a la supuesta afrenta de los estudios culturales sigue en boga. Estos últimos son mal entendidos —como denunció Jonathan Culler sobre la deconstrucción (en *On Deconstruction*)—, con lo que se da un alejamiento innecesario, cuando, a través de sus herramientas y comunicación transdisciplinares, es posible establecer lecturas valiosas que coloquen al crítico, de nuevo, en su papel de gestor cultural. El confinamiento en la forma equivale a la exaltación de la jerga que trunca el diálogo con el no iniciado, pues los puntos de encuentro entre el lector ordinario y el entrenado se disuelven en el abismo, imposible de sortear, del lenguaje especializado. Propongo que la renovación de los estudios literarios parta de restaurar el placer hacia el producto artístico como centro de la lectura profesional.

La última interrogante trata sobre la falta de “ética” del académico en su ejercicio crítico. El placer es un elemento mundano, negar sentirlo rompe el puente con aquellos cuyo acercamiento a la litera-

tura se basa en el goce; resulta un elemento diferenciador que permite al crítico distinguirse del mundo y con ello vedar su agentividad cultural al tiempo que desvanece su ética, pues el universo común no es el que habita, sino otro, trascendente. Reconocer el goce —tanto al momento de leer como de interpretar— permitirá a la ética del intelectual tomar un sitio protagónico en su ejercicio, con lo que su visión no se restringirá a la comprensión cerrada y arbitraria, sino que trascenderá a esferas de acción social, con dispositivos como el sabotaje. Encuentro que esta posición —en apego al llamado de Doris Sommer, Ottmar Ette, Edward W. Said y Manuel Asensi Pérez— es lo que las humanidades necesitan para recuperar tanto su vigencia como su poder discursivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. “¿Qué es la crítica literaria?”. *Ensayos sobre crítica literaria (edición corregida y aumentada)*. El Colegio de México, 2012, pp. 43-57.
- Antelo, Raúl. “Para una *archifilología* latinoamericana”. *Cuadernos de literatura*, vol. XVI, no. 33, 2013, pp. 253-281.
- Asensi Pérez, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Anthropos, 2011.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Bajtín, Mijaíl. “Hacia una metodología de las ciencias humanas”. *Estética de la creación verbal*, traducido por Tatiana Bubnova, Siglo XXI editores, 1982, pp. 381-396.
- . “El problema del contenido, del material verbal y de la forma en la creación estética verbal”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducido por Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, pp. 13-76.
- . *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Traducido por Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido de Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1997*. Traducido por Nicolás Rosa (*El placer del texto*) y Óscar Terán (*Lección inaugural*), Siglo XXI editores, 2011.
- . “¿Qué es la crítica?”. *Ensayos críticos*, traducido por Carlos Pujol, Seix Barral, 2003, pp. 345-352.
- Bueno, Gustavo. *Teoría del cierre categorial*. 15 volúmenes, Pentalfa, 1992.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2006.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Editado por John Jay Allen, Cátedra, 2016.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell UP, 2008.
- . “En defensa de la sobreinterpretación”. *Interpretación y sobreinterpretación*, traducido por Juan Gabriel López Guix, Akal, 2013, pp.127-142.
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Traducido por Haydée Silva (“Envíos”) y Tomás Segovia (“Espeular—Sobre Freud”, “El cartero de la verdad” y “Del todo”), Siglo XXI, 2001.
- Eco, Umberto. “Interpretación e historia”. *Interpretación y sobreinterpretación*, traducido por Juan Gabriel López Guix, Akal, 2013, pp. 33-55.
- . “La sobreinterpretación de textos”. *Interpretación y sobreinterpretación*, traducido por Juan Gabriel López Guix, Akal, 2013, pp. 53-79.
- Ette, Ottmar. *El caso Jaus. Caminos de la comprensión hacia un futuro de la filología*. Traducido por Rosa María Sauter de Maihold, Universidad Nacional Autónoma de México / Almadía, 2018.
- . “La filología como ciencia de la vida. Un escrito programático en el año de las humanidades”. *La filología como ciencia de la vida*, editado por Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana, tradu-

- cido por Ute Seydel, Elisabeth Siefer y Sergio Ugalde Quintana, Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 9-44.
- Even-Zohar, Itamar. “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. *Teoría de los polisistemas*, editado y traducido por Montserrat Iglesias Santos, Arco Libros, 1999, pp. 223-231.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Traducido por José Quetglas, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1982.
- . *Der Brief des Lord Chandos*. Reclam, 2019.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura”. *Estética de la recepción*, editado por Rainer Warning, traducido por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, 1989, pp. 149-164.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Estilo del lenguaje*, editado por Thomas Sebeok, traducido por Ana María Guitiérrez Cabello, Cátedra, 1974, pp. 123-173.
- Jauss, Hans Robert. “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducido por Sandra Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 59-71.
- . “Experiencia estética y hermenéutica literaria”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducido por Sandra Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 73-87.
- Levinson, Marjorie. “What is New Formalism?”. *PMLA*, vol. 122, no. 2, 2007, pp. 558-569.
- Llovet, Jordi, et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel, 2015.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Traducido por José Francisco Yvars, Debolsillo, 2018.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Eterna cadencia editora, 2010.
- . *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Editado por Annick Louis, Paidós, 2015.

- Maestro, Jesús G. *¿Cómo diferenciar entre teoría de la literatura y crítica de la literatura?*. YouTube, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=LJSj9jKtnLw>.
- Mondragón, Rafael. *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- . “Nuestra filología, entre dos silencios (notas sobre la historia del saber filológico latinoamericano y la responsabilidad ciudadana)”. *La filología como ciencia de la vida*, editado por Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana, Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 119-138.
- Rodríguez Freire, Raúl. “El giro visual de la teoría. Algunas digresiones”. *El lugar de la literatura en el siglo XX*, editado por Nicolás Vicente Ugarte, Josefina Rodríguez Cuadra y Juan Pablo Hormazábal, Ediciones universitarias de Valparaíso, 2016.
- Said, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Traducido por Ricardo García Pérez, Debolsillo, 2008.
- . “El retorno a la filología”. *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, traducido por Ricardo García Pérez, Debate, 2010, pp. 81-109.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Editado por Philip Edwards, Cambridge UP, 2003.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, compilado por Tzvetan Todorov, traducido por Ana María Nethol, Siglo XXI, 2017, pp. 77-98.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Traducido por Lilia Mosconi, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Sommer, Doris. *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Traducido por Pilar Vicuña Domínguez, Metales pesados, 2020.
- . *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- . *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.
- Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Traducido por Ana Luisa Poljak, Siglo XXI editores, 1975.
- Velázquez Soto, Armando. “Aprender a leer teoría: *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* de Josefina Ludmer”. *Hoja crítica*, <https://www.senalc.com/2019/10/01/aprender-a-leer-teoria-clases-1985-algunos-problemas-de-teoria-literaria-de-josefina-ludmer/>.
- Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducido por Tatiana Bubnova, Alianza, 1992.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Traducido por José Ma. Gimeno, Gredos, 1985.



Una caracterización de personajes tipo y lírica tradicional en “Entremés la Cena de Noche Buena”¹

Analysis of type characters and traditional lyrics in
“Entremés la Cena de Noche Buena”

ABEL TERRAZAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8230-7409>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

ablete7@hotmail.com

Resumen:

El artículo presenta la caracterización de personajes tipo y el funcionamiento de la lírica tradicional en una obra dramática breve del siglo XVIII en la Nueva España. Se revisó la procedencia de los personajes en la tradición hispánica y su continuidad en la obra, a partir del análisis de gestos, tonos y movimientos ampliamente trabajados desde la perspectiva de la semiología de la obra dramática, por lo que ha sido posible encontrar rasgos del suelo americano refractados en este tipo de teatro. Se observó cómo

¹ Este artículo retoma elementos importantes desarrollados en la tesis de doctorado *Teatro breve conventual del siglo XVIII. Una propuesta de estudio de algunos tipos americanos* (2018), realizada en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Puede consultarse en <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/49473>.



la lírica tradicional se emplea en función de los personajes: para uno de ellos, particularmente, se emplea la tradición antigua, y para el resto se presentan rasgos de la tradición oral moderna.

Palabras clave:

teatro breve, teatro siglo XVIII, teatro novohispano, mundo al revés.

Abstract:

The article presents the portrayal of stock characters and the functioning of the traditional lyric in a short dramatic work dating back to the XVIIIth century in New Spain. The characters' backgrounds in the Hispanic tradition and their continuity throughout the work were reviewed based on the analysis of gestures, tones and movements widely studied from the semiotic approach of the dramatic work; hence features of the American land were found portrayed in this type of play. It was observed how traditional lyric is used according to each of the characters: for one of them, in particular, the ancient tradition is used, while the rest of them present features of the modern oral tradition.

Keywords:

Short Theater, Eighteenth-century Drama, Novo-hispanic Theater, World Upside Down.

Recibido: 19 de abril de 2021

Aceptado: 30 de agosto de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.389>

INTRODUCCIÓN

El “Entremés la Cena de Noche Buena” llegó a nosotros gracias a la labor de rescate de María Stein y Raquel Gutiérrez Estupiñán, del

Archivo General de la Nación, en 2007. La obra se incluyó en el volumen, *No solo ayunos y oraciones, piezas teatrales menores en conventos de monjas, siglo XVIII*, en una cuidadosa coedición entre la UNAM y la BUAP. Se trata de una pieza de teatro breve que despliega la aparición de cuatro personajes tipo, dignos de análisis. Aparecen, además un loco, un payo, un indio y una dama. Cada personaje constituye un “tipo genérico representativo”, de manera que tratamos con caricaturizaciones hiperbólicas capaces de refractar sectores sociales amplios y cuyo dinamismo en escena implica las polaridades del binomio “enseñar y deleitar”. La estilización del conflicto permite proyectar en escena un modelo de conducta, al tiempo de dar cauce a múltiples gestos y tonos catárticos que, en el contexto de la representación, envolvían al público como parte fundamental de la diégesis, según observaremos. La obra está compuesta en verso octosílabo con rima asonante; emplea la polimetría, en concordancia con las disposiciones generales del *Arte Nuevo*: para el canto final, se introducen coplas; con el fin de intercalar un canto incidental, una solfa en heptasílabos y una visión satírica se emplean rimas esdrújulas.²

El estudio del teatro breve virreinal ha adoptado diversas perspectivas, entre las cuales es imprescindible el análisis caracterológico de los personajes debido a que constituyen la fuerza dramática del género. La acción y el argumento quedan en segundo plano ante la

² He dedicado atención especial a otra pieza contenida en *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas*, en el artículo, “Personajes y representación en un coloquio conventual del siglo XVIII” (2016), así como una revisión amplia de las obras en conjugación con piezas breves hispanoamericanas procedentes de conventos de monjas en “Comunidades, monjas y teatro en la Nueva España, siglo XVIII” (2016) en coautoría con Octavio Rivera. Considero que la edición de María Stein y Raquel Gutiérrez (2007) ha sido poco atendida por la crítica en cuanto al análisis y valoración de las piezas por separado. A propósito, también puede consultarse la tesis de licenciatura de Víctor Guillén Baca (1995) dedicada al estudio de piezas devocionales del teatro carmelita.

caterva de ademanes que satirizan costumbres de la época y parodian otros espectáculos y géneros literarios. En este sentido, para realizar una indagación acorde con las características del corpus, es necesario reconocer la dimensión performativa en obras dramáticas donde la proxémica y la gestualidad son sustanciales. Es decir, se requiere considerar que tratamos con textos que implican tanto la dimensión literaria como la espectacular, desde la perspectiva de la semiología de la obra dramática que ha dado frutos prominentes en los estudios de teatro.³ En cuanto a la especificidad del análisis del teatro breve, la caracterización de los personajes se finca en tres ángulos básicos complementarios: lo que el tipo dice de sí mismo (parlamento, movimiento y gestualidad), lo que otros señalan (sus contradicciones, principalmente) y las acciones (congruentes o no con los parlamentos). En este caso, una gama de elementos espectaculares, incluidos el canto y la lírica tradicional, fue adaptada al espacio de la representación. El resultado es la inversión artificiosa de valores, la dislocación pactada de las rígidas jerarquías sociales y el trastocamiento del rito religioso por la fiesta popular.

Si bien es cierto que este tipo de comicidad aparece supeditada al objetivo moral y doctrinal del teatro de la época, también es posible advertir expresiones de la cultura local e ir reconociendo una perspectiva jocosa que el público identificaba en provocaciones, insinua-

³ El texto espectacular ha sido definido desde la perspectiva de la semiología de la obra dramática, a saber, como una dimensión de la obra dramática que, junto con el texto literario, constituye la clave para advertir todos aquellos gestos, tonos y movimientos implícitos y explícitos susceptibles de proyectarse en escena. Los trabajos, harto citados, de María del Carmen Bobes Naves (1987), Fernando del Toro (1987) y Anne Ubersfeld (1989) son paradigmáticos al respecto. Asimismo, considero en el horizonte de este análisis el concepto de “bloque didascálico” acuñado por Alfredo Hermenegildo (1991), de cuyo trabajo retomo elementos, en función, además, del espacio y contexto de la representación, parte fundamental del conocimiento del teatro en las dimensiones escénica y literaria.

ciones, sesgos y formas relacionadas con la figura del loco. Además del análisis del bloque didascálico, que es toda expresión implícita y explícita de gestos picantes, tonos paródicos y movimientos satíricos, se ha consultado el *Diccionario del español en México* y *Autoridades* con el objetivo de identificar la adopción de expresiones locales y la adaptación de formas consagradas por la tradición. Ambos registros conviven en las obras y permiten entender la reconfiguración del modelo entremesil español en el contexto americano; sumado a lo anterior, la lírica tradicional constituye una nota esencial de la vitalidad del espectáculo cuyo fin era atraer a un público local amplio.

EL MUNDO AL REVÉS

Es pertinente, entonces, comenzar con el tópico del mundo al revés (*mundus inversus*) donde algunos personajes, especialmente los locos, enuncian abiertamente una serie de apreciaciones y acontecimientos cuyos valores aparecen invertidos. En el universo entremesil de los Siglos de Oro era habitual que el loco, en ese mundo “retorcido”, fuera el único capaz de advertirlo. La reconvencción del loco funcionaba para distender las tensiones: la domesticación de lo villanesco y el sometimiento del individuo naciente en aquella sociedad. Por tanto, el mundo al revés implicaba su reverso: la corrección de las costumbres, pero desde la perspectiva de la integración de las diferencias. Aquí nos referimos, por supuesto, a la segunda etapa dentro de la historia del teatro breve hispánico que, en comparación con la primera, instituida por los pasos de Lope de Rueda, constituye una fuerte crítica social. La segunda etapa concerniente al entremés barroco resulta, en comparación con las licencias de los entremeses primitivos, una farsa domesticada capaz de estilizar el conflicto social, ya mayoritariamente en verso, y aparece contagiada de la visión cortesana de la comedia que acompaña (Huerta, “Algunas reflexiones” 480). Los bufones y, en este caso, los locos tienen la misión de hacer perceptible ese mundo de apariencias a través de ardidés como

el disparate cómico, las ironías e invenciones de mejores mundos para señalar la decadencia generalizada de la sociedad.⁴

Una muestra representativa de la locura como motivo argumental es el “Entremés famoso: De los romances” (ca. 1605-1610), donde un labrador se convierte en caballero, tras haber leído demasiados romances. Vista por el loco, la esposa se convirtió en una dama de alcurnia; sus yernos, pícaros viles, le parecieron nobles; y al fin, el labrador se transfiguró en rey de Dacia (“Entremés famoso”, vv. 349-360). El entremés desplegaba un “revoltijo de situaciones esbozadas”, a juzgar por el conjunto de referencias al romancero, de puestas a modo de disparate sin desarrollar ninguna (Asensio 75). Con este ejemplo es posible observar que la comida, el solaz sexual y la bebida conformaron el suelo de los simples; ellos, por su parte,

⁴ El tópico del mundo al revés, en una sociedad que está cada vez más consciente de sus transformaciones y decadencias, constituye uno de los rasgos principales de la cultura del barroco, donde además de las duras jerarquías la gente tenía espacios para la fiesta. Erns Robert Curtius, quien ha estudiado la configuración del tópico en la Edad Media Latina, observa que su componente primigenio es la “enumeración de imposibles”, de origen antiguo (144); cultivado después por los poetas carolingios, tenía por objeto criticar a la iglesia, el monacato y la sociedad en general. En los *Carmina Burana*, donde las bestias conversan, ocurre el trueque de papeles (los cazadores son cazados y las bestias toman el lugar de los hombres). La explicación de Curtius es que la visión del mundo al revés se presenta con más frecuencia en épocas agitadas, cuando los modernos discuten con los antiguos y los viejos, a su vez, reconvienen a los más jóvenes (Curtius 148). Maravall sostiene que el gracioso, “reiteradamente presentado como la figura del loco”, será el encargado de ponderar la visión del mundo de manera repulsiva (*La cultura* 310-311). En sentido inverso, el loco puede ser comprendido bajo la categoría de “gracioso”, pero su locura será “capaz de convivencia, y hasta de favorecer esta convivencia, y, por ende, de actuar como remedio para la enfermedad ‘melancólica’ que los modos anormales, insanos, insuficientes de convivir con los demás pueden engendrar”, y cuyo fin es, en el contexto ideológico de la comedia nueva, “incrementar la solidaridad a través de los diferentes, o más aun, de los opuestos intereses sociales” (Maravall, “Relaciones de dependencia” 24-25).

intentaron lidiar con el loco a través del sueño, puesto “que el loco durmiendo amansa” (“Entremés famoso”, v. 433). Finalmente, una fiesta los concilió, ya que necesitaban restituir el orden de los bajos instintos con una boda, convención social que se recrea en la obra con un canto y un baile. El reverso de ese mundo dislocado quedaba entonces ante los ojos de todos, gracias al quijotil protagonista: los bajos deseos no eran exclusivos de determinadas capas sociales; en la visión ambigua del loco se tejían insospechadas relaciones entre nobles y plebeyos. Así pues, de la equiparación entre lo cómico y lo bajo resultó el modelo funcional para articular la risa y la crisis. Se trata de una visión melancólica de la contradicción imperante (económica, social, cultural) que se desplegará masivamente en el siglo XVII.

EL LOCO EN AMÉRICA

La locura festiva alcanzó el suelo americano, apoyando la transmisión de mensajes en el teatro de evangelización,⁵ entró en palacio y

⁵ Los amplios estudios de Huerta Calvo (1985) y Hermenegildo (1995) aportan una definición de locura festiva desde la perspectiva bajtiniana, aplicada al caso de la dramaturgia española de los Siglos de Oro. Entendemos por “locura festiva”, tanto en el teatro de evangelización como en el resto del teatro novohispano, toda expresión estilizada vinculada a la figura del loco y encarnada en personajes de baja ralea: simples, tontos, bobos y rufianes en autos, coloquios y tragedias, cuya caracterización y relación con la figura del loco sigue siendo un tema pendiente de investigación. En cuanto al teatro de evangelización, Blanca López Mariscal apunta, en “La construcción de los personajes en el teatro de evangelización”, que algunos personajes funcionan de manera similar a los “graciosos”, pues sus “apariciones en escena están destinadas a crear distensión y provocar la risa fácil. Por medio de ellos ridiculizan las prácticas paganas, sólo que la enumeración de ellas más parece sacada de un texto de Sahagún, que de un libro que nos informe de los sacrificios rituales de la antigüedad pagana” (128). Considero necesario destacar la relación entre estas figuras y la tradición del loco,

en conventos con el fin de dar cauce a las demandas de los criollos y, como en este caso, para divertir a las monjas; y, por si fuera poco, recorrió las calles bajo la máscara de los frailes del Hospital de San Hipólito, en la capital.⁶ Se trata de una gama muy amplia de manifestaciones teatrales y performativas, en la que se demuestra la importancia de la figura articuladora del loco. Las particularidades de la pieza corta novohispana están en el entremés que a continuación analizamos. La celebración de la Natividad en las iglesias incluía piezas breves y villancicos, que se representaban y cantaban antes de los autos. Piezas breves navideñas como entremeses, jácaras y mojigangas compartieron con los villancicos temas, personajes y canciones; aunque los villancicos, a diferencia de las piezas breves, se escenificaron en el interior de los templos (Buezo 232-233). El “Entremés la Cena de Noche Buena” permite ampliar la idea de teatro conventual porque muestra algunos vínculos estético-ideológicos entre las representaciones al interior de los conventos y las festividades populares del exterior: personajes tipo y canciones tradicionales.

Si reparamos en la caracterización de los personajes y en el tratamiento de la Nochebuena en otras obras de teatro conventual, observaremos que, en el entremés “El pleito de los pastores”, pieza

puesto que el gracioso se configurará posteriormente con el auge de la Comedia Nueva. Ahora bien, si consideramos el concepto más flexible de “teatro doctrinal novohispano” (Salazar Quintan 3) podemos ampliar el término de “locura festiva” a espectáculos producidos para un público criollo, donde villanos, pastores, rufianes y pícaros, por ejemplo, serán capaces de ofrecer un divertimento nutrido de disparates, parodias y formas estilizadas de lo procaz frente a los grandes valores de la época, como en el caso de los coloquios de Fernán González de Eslava (Weber 89, 131, 155).

⁶ Por ejemplo, las “Dos mojigangas novohispanas dieciochescas”, especialmente la “Mojiganga de los frailes”, publicada bajo el cuidado editorial de Germán Viveros en el volumen, *Thalía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos* (1996).

anónima profana de la colección del convento de Potosí, en Bolivia, los pastores comienzan burlándose de dos personajes consagrados en el teatro breve aurisecular: médico y poeta; y ejecutan varios lances burlescos mientras se acicalan para celebrar la Nochebuena (Arellano y Eichmann 14-16, 71-84). La “Loa al Nacimiento de Cristo para la Noche Buena”, pieza religiosa del mismo convento, tiene el mismo tema de la Natividad, pero en ella participan el Demonio, el Arcángel San Gabriel, tres pastores y Música (351-412). En esta loa, Bato y Gila, rústicos pastores tradicionales, deben sortear las ínfulas del demonio en el camino de Belén; al salir airosos, continuaron activos en el teatro conventual novohispano del siglo XVIII, en el “Coloquio al Nacimiento de Nuestro Señor”, de Cayetano de Cabrera y Quintero (Parodi 163-165), así como en una pieza limeña escrita por Sor Juana María de Azaña (Abancay, 1696 - Cajamarca, 1748), titulada: “Coloquio a la Natividad del Señor” (Vargas Ugarte 239-247; Lavrin y Loreto 463-469).⁷ Todas estas obras reproducían el léxico de los indígenas americanos (náhuatl, quechua) y un comportamiento “chusco dentro de lo solemne” (461- 462). La virtud del “Entremés la Cena de Noche Buena” es la introducción de representaciones sociales autóctonas y de un Loco, con los que desarrolla un motivo entremesil de la más pura cepa: la comida vista desde la perspectiva festiva, que refuncionaliza el motivo de la cena navideña al adaptar el canto tradicional de los festejos con una alta dosis de parodia y burla hacia los cantores.

El “Entremés famoso: De los romances” permite comprender el origen de la locura de nuestro loco, no por la lectura de romances —aunque lee solfas y ameniza la cena, “sacaré de este escritorio” (v. 10), dice— y porque recuenta la diversidad de locos en el mundo,

⁷ El Nacimiento de Jesús de Nazareth es un tema frecuente en piezas tales que reproducían el ambiente social y la cultura de su tiempo, retomando personajes tipo como simples y pastores del teatro de los Siglos de Oro.

sino porque se “amansa” conforme arrullan al Niño Dios. El origen de la locura en el “Entremés la Cena de Noche Buena” reside en que el Loco se cree rey y pretende gozar de privilegios, vasallos, paz y cordialidad en un mundo lunar de perfección y en oposición a la locura que gobierna la tierra. Desde la Antigüedad, la influencia de la luna en la atmósfera terrestre, “el más acuático de los cuerpos celestes”, contribuyó a relacionar sus efectos en cuerpo y alma humana. Los “lunáticos”, de acuerdo con la tradición médica inaugurada por Paracelso, padecen intervalos de cordura. Erasmo observó el adagio, *Stultus sicut luna mutatur*, “El necio cambia como la luna” (158), puesto que: “los *Lunatici*, . . . deben su origen a la luna, y cuya conducta, en sus irregularidades aparentes, está secretamente ordenada según sus fases y sus movimientos” (Foucault 20). En la expresión literaria, el lunático ha ocupado un lugar privilegiado como observador distanciado de la tierra, pues no se encuentra inmerso ni afectado por lo “terrestre” y “puede reír con la risa inextinguible de los dioses” (Foucault 21). El loco del “Entremés la Cena de Noche Buena” se opone afectadamente a la “locura” de la tierra, es decir: invierte los términos luna/tierra en equivalencia a cordura/locura con visiones repentinas y desaforadas. Por tanto, más que distanciarse de lo que observa, reproduce una visión ambigua e intercambiable.

Enseguida, se presenta el argumento con el fin de advertir el dinamismo escénico de la obra, introducir al lector en el ambiente paródico recreado y observar, en términos generales, la vital simplicidad de un argumento construido a partir de las fuerzas motoras de los personajes; todo lo cual inscribe al entremés en la línea de la literatura y el arte paródico de los Siglos de Oro.

ARGUMENTO

Un loco ha invitado a la cena de Noche Buena a una dama cuyo nombre es Doña Vana, un payo conocido por la dama, llamado Señor Nauyaque, y un indígena a quien todos llaman Don Calabaza.

Atenderemos, en cada caso, la función de la onomástica entremesil de acuerdo con sus caracterizaciones morales y performativas. Así pues, dispuesta la recepción de la mesa, el loco comienza un soliloquio delirante en el que evoca su antigua vida en la Luna, desesperado por la tardanza de los convidados. En sus parlamentos, el tópico del mundo al revés se despliega mediante la antítesis entre la Luna y la Tierra. En la primera esfera, de acuerdo con la tradición escolástica, las almas son más puras y no hay corrupción de los entes. La condición supralunar implica que los valores sean respetados. De tal modo el loco se imagina y rememora su pasado. Su estilo de vida lunar no era el de cualquier plebeyo sino el de un rey. En el argumento hay dos aspectos parodiados en la visión invertida del loco: una fiesta oficial navideña, donde el entremés pudo haberse representado; y, como consecuencia, una realidad donde los espectadores están involucrados: el público que acude a la festividad, afuera de los templos y en las iglesias de los conventos, se verá ridiculizado por la representación de los tipos sociales que acuden al llamado del loco.

Para entender ambiente y atmósfera del argumento, es necesario recordar que el espacio de la locura se inauguró oficialmente en los siglos XVI y XVII con el confinamiento sistemático creado por los hospitales. Esto influyó, por supuesto, en la literatura, donde aparecieron locos cuya patología era ocasionada por haber leído demasiados romances y literatura en general. Surgieron también aquellos cuya condición patológica les confinaba espacialmente y eran visitados por morbosos e incautos. En tercer lugar, estaban quienes se fingían locos, argumentativamente hablando, con el fin de obtener favores sexuales y comida, así como de disfrutar de la holgazanería (Sáez 442-448). De estos tres tipos, nuestro loco es una mezcla del segundo y el tercero. Es decir, se ubica en el espacio de su propia locura —el espacio dramático es un hospital— y en ella “ingresan” los invitados. Además, la locura del protagonista es transitoria, relativa a la influencia de la luna, porque en realidad es bastante ágil, inteligente y audaz para reunir asistentes tan disímbolos; obtiene, en todo caso,

la compañía y el disfrute de la cena. Con lo anterior, el loco tenía la oportunidad de expresar ciertas crudezas acerca de los concurrentes. Si bien lo pensamos, todos están desquiciados porque acuden al llamado de la locura, que les ofrece una cena exquisita, amenizada con canto, y que, inteligentemente, guarda distancia de los conflictos.

El primero en llegar al banquete es el “indio”, quien justifica su demora porque se detuvo a contemplar el nacimiento del Niño Jesús, la iglesia y la aglomeración de gente en las calles. El encuentro entre el indígena y el loco está enmarcado por una doble didascalía icónico y deíctica: “¡Ah, güeno cuánto guarrente”, y el señalamiento de la presencia del anfitrión: “¡Ah, Dios, Sor! ¿Ahí osté está?” (v. 147).⁸ El receptáculo de aguardiente, un guaje o botella posiblemente muy grande, caracterizará icónicamente al indígena a lo largo de la obra. Cuando este último señala el aguardiente y la presencia del loco está sugiriendo que los campos de la locura y la embriaguez se mezclan. Llegan enseguida el payo y la dama, quienes conforman una pareja bastante contrastante. El ranchero es una especie de escudero de la dama, quien se caracteriza a sí misma como una hidalga ridícula. Sus parlamentos dejan entrever que estos personajes tienen relaciones amorosas o sexuales. Enseguida, debido a algunos cuestionamientos del loco Don Espirriague hacia la dama, esta describe sus hábitos alimenticios y algunos ajuares domésticos propios de su condición social. En correspondencia, el loco regresa a su soliloquio lunar, pero es interrumpido por el Señor Nauyaque, con el fin de empezar un canto navideño. Todos cantan una nana dedicada al Niño Dios y, de inmediato, se desata un pleito entre la dama y el indígena, debido a que

⁸ Todas las citas de la obra estudiada se tomaron de: “Entremés la Cena de Noche Buena”. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*, coordinado por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán. Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007. En las referencias parentéticas se incluye el número de versos (vv.).

la mujer se burla del canto. El payo se acobarda para defenderla y la pieza termina con un final a palos, mientras el loco canta y baila solo.

Cada personaje constituye, pues, un tipo o carácter por separado; de sus respectivas delineaciones caracterológicas surge la fuerza dramática del entremés, de modo que nos encontramos ante una pieza sumamente organizada cuyo fin es parodiar tanto las convenciones escénicas de la época, incluyendo los espectáculos navideños, como los géneros literarios vinculados al contexto de la representación, tales como villancicos, letras sacras y demás cantos. Por otro lado, cada personaje implica una correlación con el público asistente mediante la sátira social y una jerarquía estamental dislocada, en un pacto con el público refractado de manera deformada e hiperbólica.

EL LOCO – DON ESPIRRIQUE

El loco es el tipo alrededor del que giran los demás personajes. Reúne en su caracterización locura y alegría como campos semánticos fusionados: “Loco de contento estoy / y de contento estoy loco” (vv. 1-2), por lo que todos quedarán, en mayor o en menor medida, signados por la estulticia: “loco, y no sólo yo soy, / pues en todos hay un poco” (vv. 3-4).⁹ El loco simboliza la enajenación de la festividad navideña de sus invitados y, como tipo individual, tiene tres rasgos que lo caracterizan escénicamente: el primero es su algarabía y una diversidad de gestos mímicos que corresponden con sus parlamentos de “lunático”; el segundo son los cambios abruptos de humor, entre felicidad e ira: “¡Guerra, guerra, guerra!”, exclama en contadas ocasiones y se da manotazos en la frente; y el tercero es que está evangelizando,

⁹ Al modo de la consideración general que el dramaturgo español, Jerónimo de Barrionuevo (*Avisos* I, CCXXI, 246), propone a sus lectores, “todos somos locos, los unos y los otros” (cit. en Maravall, *La cultura del Barroco* 310).

pues dispone una cena navideña para invitados que desconocen la cultura cristiana. Como indicamos antes, el loco no está tan loco, ya que puede conducirse como tal con el fin de satisfacer sus anhelos. En este caso, notamos un “derroche de inteligencia” (Márquez 502) en su misión adoctrinadora; tal es el pretexto de reunir gente para la cena navideña, entre quienes se encuentra el indígena. El loco abre la pieza con un discurso cómico, como atañe a su papel en la tradición hispánica, y la cierra con un canto cómico bailado:

Cuando yo era chiquitito,
era un grande tontonote
y ahora que soy grande
soy venerable camote. (vv. 430-434)

En el canto final el elemento vegetal, “camote”, expresa el doble sentido de la maduración física y mental del personaje. El diminutivo opone la dimensión intelectual de estulticia, que pasa de gran-tonto a gran-maduro, por la connotación del camote en México: *bodo*, *sandio* (García Icazbalceta). Como se trata de un canto final en la obra, la alusión reafirma el carácter burlesco de la representación. La copla también relaciona paródicamente la infancia del loco con la infancia del Niño Dios cuando el personaje se autodefine como un “camote venerable”, luego de haber cantado una nana tradicional.

En sus parlamentos de lunático, hay tres formas expresivas que explotan al máximo el texto espectacular. En un soliloquio inicial asevera haber sido el rey de la luna y evoca el mito de la Edad de Oro: “En mi palacio propicio / vivía con cien mil aliados, / más de un millón de soldados / y todos a mi servicio” (vv. 120-124). Por la vía del mito se autodefine como una persona idealmente feliz: “Yo cantaba, yo bailaba, / yo no tenía sinsabores, / yo me vivía entre las flores / y con su olor me recreaba” (vv. 92-95); posteriormente cambia hacia la melancolía cuando añora el mundo ideal. Su vida sublimada en la luna se confronta, como lugar perfecto, con la imperfección del mundo terrenal mediante el tópico del mundo al revés: “Allí nada se

desea”, “Allí todo ciudadano / es muy cortés y bien criado” (vv. 104, 112-113); es decir, el loco está cuerdo y los habitantes de la tierra están locos. De acuerdo con la poética del mundo al revés, el loco caracteriza a los demás personajes como dementes con indumentarias, fisonomías y edades diversas:

Hay unos ya de birrete,
 hay otros ya de capote;
 unos tienen su copete,
 otros rapado el cogote.
 Unos, viejos con anteojos,
 mozos con vista en manadas
 de pobres, pero a manojos,
 de ricos en montonadas (vv. 15-22)

Añade, “currutacos en porradas . . . que hablan cien mil curradas” (vv. 27, 30) y “Unos, como yo, encerrados” (v. 31), por lo que el espacio dramático representa una celda del Hospital de San Roque (“en San Roque, y encuartados”, v. 34). De la multiplicidad de locos, Don Espirriague anuncia la llegada, confluencia o arribo de tres tipos representativos de la sociedad novohispana:

Sí, ahora vendrán a dar,¹⁰
 ahora, así que sea tarde
 que los convidé a cenar
 a ella, el payo y mi compadre. (vv. 44-47)

¹⁰ La locución popular “ir a dar”, registrada en el *Diccionario del español en México*, en adelante DEM, es justo: “Terminar en algún sitio o caer en él” (DEM), que ya se empleaba en el sentido de: “DAR A LA PLAZA, A LA IGLESIA, AL CAMPO”, como “Phrases metaphóricas, que explican que alguna persona o sitio se encamina o vá a salir a este parage, o al otro” (*Autoridades*).

También es el encargado, a través de una solfa, de anunciar el menú y el banquete de manjares y bebidas que se compartirán: pan, bebida y pescado (vv. 48-69), como indica la acotación escénica, “Conforme pide el verso, señalará cada cosa cantando, y llevando en la mano un papel con el que hará la solfa” (221). Por lo tanto, este tipo posee la cultura de un criollo que, en su demencia, se cree rey. En esta sección de sus parlamentos, el loco despliega su performatividad al máximo. Si durante el recuento de la locura mundana expresaba un sinfín de gestos, tonos y movimientos escénicos correspondientes a las locuras burladas:

He visto unos que da basca
de tan feos y enmarañados;
le ganan a la tarasca
y a todos los condenados (vv. 23-26)

en la solfa implica la repetición mímica y gestual de un Arlequín, “que ahora es Noche Buena / y hemos de gustar” (vv. 49, 50, 53), en correspondencia con los déicticos que acompañan a las descripciones de la mesa servida: “De aquesta ensalada, / ¿quién ha de guisar?” (vv. 61-62); en una combinación escénica de lenguaje y acción indisoluble, puesto que la mímica sola restaría fuerza dramática y burlesca a este tipo de figuras (Nicoll 27-29).

Por lo que otros personajes dicen de él, solo el indígena lo abraza y le habla con afecto: “Compagre, osté sos favores / Moncho Moncho lo estimar” (vv. 156-157), mientras que la dama lo apoda “Señor Don *Espirriaque*” (v. 197; énfasis mío), bebida elaborada de sobras que se recoge del fondo de las botellas de vino. En el lenguaje extremeño de las borracheras, la palabra *pirriaque* derivó onomatopéyicamente de “*piripipí*”, una canturreada monocorde de quienes se encontraban medio ebrios en la región de Cáceres, Santiago del Campo y Silleros (Rodríguez 55). El payo, por su parte, se mantiene relativamente neutro y solo le ofrece las nanas del villancico para el Niño Dios. La función dramática de Don *Espirriaque* es como

una bebida alcohólica que relaciona y desinhibe festivamente a los invitados. Hasta el final de la pieza, se retira de la escena cuando se desata el pleito y regresa atónito momentáneamente hasta romper su inmutabilidad con un baile cantado.

En cuanto a sus acciones, cambia de lugar muy rápido, como en el tocotín, y se mueve hacia todos lados como un bufón: “Aquí yo me pintisiento, / aquí yo me pintiraro” (vv. 135-136). Sus actos tienen congruencia escénica con sus parlamentos; en la desesperación, se golpea la frente; para expresar hambre, se lustra la barriga; cuando cae en la tristeza, se agazapa en un rincón; durante la algarabía: se levanta de su silla o da vueltas. Sus cambios exabruptos se deben al influjo de la luna: “Hoy la luna me da guerra, confieso” (v. 84) y se muestra desesperado ante la tardanza de las visitas: “¿Qué harán aquestas visitas, / que ya hasta Cristo ha nacido? / Las grandes a las chiquitas / pienso que ya se han comido” (vv. 139-142), relacionando lo alto con lo bajo: el tema serio de la fiesta con la necesidad fisiológica terrenal de alimentarse. Posteriormente, cuando el indígena describe la aglomeración de gente en la iglesia por motivo de la Noche Buena, el loco invoca a los soldados de la luna. Cuando la dama emite su discurso de hidalga, subraya el mundo lunar como el mejor de los mundos posibles, con lo cual podemos comprender que Don Espirriague utiliza el discurso de la locura para distinguirse de las caracterizaciones dramáticas de los demás:

¡Guerra! ¡Guerra! ¡Guerra!
 Al instante por un bando
 publicad a mis soldados
 que todos vengan marchando
 bien dispuestos y ordenados.
 Que toquen trompas, clarín,
 cajas, varios instrumentos
 que hoy es el día del festín
 de gustos y de contentos. (vv. 188-196)

La visión del loco es ambigua porque impone orden y al mismo tiempo hace fiesta, algarabía y ruido. Invoca el orden y el caos; y compara la fiesta con una regulación y ordenamiento militar. La atmósfera festiva se torna en sátira social cuando Don Espirriague se burla del vestuario de Doña Vana (prendas de noble cazador), de su cepa genealógica y de su vejez. La desenmascara como una hidalga con prendas de vestir usadas y viejas, a través de unas preguntas burlescas que caricaturizan su figura de “redicha” o “crítica”, frecuente en los entremeses anónimos de la primera mitad del siglo XVIII (Cotarelo cxxxvii):

¿De loco qué es lo que saco?

El saco.

¿Y para estar de carrera?

Montera.

¿Y si de antigua se queja?

Es vieja.

Pues mírenme cómo estoy

con montera hasta la cepa

si yo loco nuevo soy

el saco y montera es vieja. (vv. 287-293)

Confundido, Don Espirriague emplea su discurso de lunático para demostrar que la locura domina en el mundo y a todos por igual:

Aquí todo el mundo es loco,

raro se porta con juicio,

no hay más que loco artificio. (vv. 302-304)

Cuando comienza a quejarse de todos, interviene el payo y cambia la ruta de la acción. Inicia el villancico de Noche Buena y el loco baila durante el repertorio de estrofas: “Al arorro niño, / al arrorrorró, / centro de mi vida / centro de mi amor” (vv. 326-329). El mensaje de su canción tiene un tono amonestador porque expresa la deuda de

los mortales pecadores hacia el Creador: “Al arorro niño, / de todo criador, / cuánto a ti te debe / todo pecador” (vv. 347-350). Don Espirriaque es un personaje tipo evangelizador cuando demuestra su conocimiento de la Noche Buena, *verbi gratia* ha propuesto una cena navideña donde todos quedarán evangelizados y adoctrinados masivamente, como soldados reclutados en medio de la fiesta.

EL PAYO - SEÑOR NAUYAQUE

Aunque los payos no son exclusivos del mundo americano, aparecen con mayor frecuencia en su teatro porque representan un sector social ambiguo desde la perspectiva de los criollos. Se trata de rancharos y pequeños propietarios rurales no indígenas, tampoco españoles ni criollos: en esta obra son mestizos en caracterización y representación social, como veremos. Si bien la máxima expresión literaria de los payos se mostró en el costumbrismo decimonónico, en volúmenes como *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1856), el personaje había sido elaborado primordialmente en el teatro cómico breve, remozando la *dramatis personae* de las viejas máscaras barrocas por nuevas figuras, más locales y reconocibles por el público, según Javier Huerta Calvo, en relación con la “Segunda etapa” del teatro cómico breve en España en el siglo XVIII (*El teatro español* 1493). El payo español se define, según *Autoridades*, como “El agreste, villano y záfio o ignorante. Latín. *Rusticus. Agrestis*”. En España, los payos eran la sociedad rural en contacto con los gitanos; tenían como rasgo la marginación voluntaria o involuntaria “de su propio mundo” (Lafranque 551), de modo que convivían con otros marginados de la Península en usos y costumbres. Estaban afuera de la ciudad, vivían de sus propias cosechas y trabajo en las granjas, pero se relacionaban por religión, sangre y leyes con la sociedad dominante. Por situarse en el margen geográfico de la urbe, eran los principales protagonistas del encuentro con los marginados. La dinámica entre payos y gita-

nos en España es semejante al encuentro entre payos e indígenas en Nueva España.¹¹

El personaje del payo se había consagrado cómicamente en el teatro breve, puesto que en el *Catálogo bibliográfico de teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, son frecuentes las piezas que así lo califican: payo novio, payo a bellotas, payos chasqueados, payos simples. Aparece junto con otros personajes burlados, en obras cortas como *El Sacristán, el Payo y su Mujer*, y el sainete *La tonta y el Payo*, entre otras, donde comparte el repertorio y espacio escénico con rufianes, malcasadas, soldados, estudiantes y pícaros en general. Lo anterior puede verse, sobre todo, en la sección “Colección de Sainetes” del “Legajo único de loas antiguas, entremeses, bailes, sainetes y fines de fiesta” del Teatro de la Cruz y Teatro del Príncipe, Madrid; de acuerdo con el editor, “el mayor número de las piezas que esta colección [comprende ... son] posteriores a la primera mitad del siglo pasado [XVIII]” (Barrera y Leirado 657, 662, 665, 668-670). El payo representa, en todos estos casos, una nueva visión de lo villanesco, que si bien proviene del antiguo tópico “menosprecio de la corte, alabanza de la aldea”, acabará por generar una “bijocosidad” donde ambos, rústicos y civilizados, quedarán fustigados: “Con un doble sentimiento de superioridad por parte del espectador, el motivo de risa es, entonces, doble, al duplicarse su objeto, y no anda lejos de esta “bijocosidad” —patanes, los unos; “bausanés”, los otros— la burla de la falsa hidalguía” (Sala 122-123). El payo es burlador y burlado por los más adiestrados en el arte del engaño y el robo: catrines, petimetres y currutacos; pero por fuerza física y carácter temerario es

¹¹ La sociedad paya, “en la que solemos reconocernos”, explica Marie Lafranque en relación con *La Gitanilla* de Cervantes, es una sociedad española villanesca, rural y semirural que convive con los gitanos, un mundo picaresco por antonomasia, pero donde se empiezan a notar los cambios mercantiles del mundo moderno (549-571).

capaz de sobreponerse en situaciones adversas con riñas para defender sus propios intereses o escapar inesperadamente:

. . . se comportan como descendientes de los que ya hacían reír en los entremeses del siglo XVI, porque, en la ciudad o en el campo, continúan enfrentándose a situaciones que ni conocen ni entienden. Su ignorancia o inocencia, al igual que su presentación indumentaria, conducta, gestos, etc., son causa de la superioridad burlona del público. Se inscriben, por tanto, dentro de la tradición del *bobo*, y, como tales, mueven a risa por su cortedad, bestialidad, llaneza, tozudez, o por su falta de competencia lingüística (literalidad, prevaricación idiomática). (Sala 126)

En el caso de Nueva España, en los “Villancicos de la Asunción”, impresos en México en 1686, atribuibles a Sor Juana, se retrata a unos payos en una ensalada: “Con sonajas en los pies / dos patanes han entrado / de la Provincia que dio / antonomasia de Payos” (Cruz 314), que despiertan con sus instrumentos a un par de negras dormidas en medio de la noche. Se trata de una “vindicación muy del carácter de Sor Juana”, según Méndez Plancarte (cit. en Cruz xlix), por incluir en el repertorio poético dos rancheros originarios de una provincia novohispana, con voz propia y que desmienten su fama (Méndez Plancarte cit. en Cruz 505). La monja jerónima rompió con el estereotipo del payo ignorante y recreó un baile americano donde participaban también los negros. Los payos de Sor Juana cantan con gracia, en lugar de incurrir en impropiedades o actos de salvajismo y rapacidad. Así pues, esa provincia, según Méndez Plancarte, es el estado de Michoacán debido a que los payos expresan algunos elogios hacia las mujeres negras mediante comparaciones poéticas del arte tarasco y la nomenclatura geográfica de aquellas latitudes: “Como la palma subís / cual plátano os encumbráis / y aun corriendo los de Uruapa / nunca os podrán alcanzar”. Y líneas antes señalaban: “Dios te bendiga: qué linda / hoy a ver a Dios te vas / Cierto que me has parecido / lámina de Mechoacán” (Cruz 314). Las láminas

serían, “las célebres labores de pluma sobre lámina, de Pátzcuaro; y así, la Asunción: por lo primorosa y voladora (o ‘de pluma’)” (Méndez Plancarte cit. en Cruz 505).

En el “Entremés la Cena de Noche Buena”, el payo proviene de esta doble tradición: de la vena festiva novohispana y de la burla dieciochesca dirigida a sí mismo y contra los “civilizados” de la urbe. Desde su entrada en escena, declara haber sido enviado por su nodriza con el objetivo de festejar y cantar villancicos mientras pasa la noche:

Aquí me manda mi nana
 hisque vengo a festejar
 la nochi güena acá en casa.
 Agora hemos de cantar
 mientras la nochi se pasa. (vv. 200-204)

Por su léxico, parodia el habla de la gente del medio rural, aunque con vocablos más inteligibles en comparación con el indígena. El payo aparenta juventud y cierta dosis de estulticia. Su nombre es, según el loco, “Señor Nauyaque”, cuyo significado está relacionado con las serpientes denominadas “nauyaca”, del náhuatl *nabui*, (‘cuatro’), y *yacatl*, (‘nariz’): “(*Bothrops atrox*) Víbora muy venenosa del grupo de los ofidios crotálicos, llega a medir hasta 2.5 m de largo. En cada ojo y en cada fosa nasal tiene una hendidura por lo que también se le llama cuatro narices” (DEM). “Entre culebreros y personas del Sur de México, se cree que portar el colmillo de alguna serpiente de cascabel (*Crotalus*) o de nauyaca (*Bothrops* ...) protegerá a la persona de su mordedura, ya que en el imaginario popular se trata de las dos serpientes más peligrosas” (Vargas y Cano 156). Existen creencias de que, mediante el olfato, la serpiente nauyaca encuentra mujeres o vacas que están amamantando para hipnotizarlas y alimentarse de su leche mientras están inconscientes. En ciertas zonas del Altiplano también hay algunas leyendas donde la culebra se une carnalmente con una mujer y esta muere (Huidobro 41-51).

Por onomástica el Señor Nauyaque nació en el medio rural americano, reproduce las acciones de zafio español y cumple la función escénica contrastiva frente a los habitantes de la ciudad. En sus acciones se muestra agreste y vulgar con la dama: “Vaya, empínese este vaso” (v. 213), le dice de manera tosca y con doble sentido; pues “empinarse” formaba parte del argot de las batallas, para referirse a un modo de arremeter con violencia al adversario y significa también el impulso de lascivia en quienes admiran a las damas (*Autoridades*). El texto dramático también hace alusión al significado específico del español en México, acorde con lo que el personaje expresa en la obra: “Tomar en exceso bebidas alcohólicas” (*DEM*). Además, el payo conduce la acción violenta hacia la conciliación de locos y cuerdos con la parodia del villancico; así pues, cuando el loco comienza a quejarse de todos, el payo enuncia la orden de cantar colectivamente:

¡Vaya, vamos, cantaremos
al niño el arrorrorró
preciso es que lo arrullemos (vv. 314-316)

De esta forma, el payo encarna el universo tradicional del que provienen las coplas villanescas y se comporta como un lascivo y cobarde. Su caracterización remite a estas dos caras que le otorgan una fuerza dramática particular: festividad, algarabía y rusticidad, por un lado; y libidinosidad y cobardía, como escudero de la dama, por el otro. Es, en suma, un sujeto necio y fanfarrón, que recuerda una pálida figura de los sátiros antiguos, ahora de manera burda y punzante, en contraste con el amaneramiento de la dama. En concordancia con el canto, el payo asume la función de contrabajo, la parte más grave de las notas musicales: “Yo les haré el bajón” (v. 320).

Sus estrofas cantadas, “Al arrorró niño, / al arrorrorró, / te haré una camisita, / te haré una cotó” (vv. 330-334), ofrecen elementos rurales: pañales, atole y, como el indio, se expresa con diminutivos para no ofenderlo cuando suscribe que el Niño está “gordito” (vv. 336, 357, 369). Como en las estrofas del loco, más adelante señala-

remos su función tanto en el texto dramático como en el espectacular. Baste adelantar ahora que el payo logra introducir un elemento festivo y personifica, en la obra, el amplio y dilatado mundo rural del virreinato. Es un sujeto social sincrético correspondiente a los villanos novohispanos, adheridos al calendario litúrgico, obediente y predispuesto a participar en el ritual navideño. Sin embargo, no deja de expresar su salvajismo y rapacidad sexual cuando la ocasión se lo permite; es un mestizo que comparte los valores religiosos de la cultura hegemónica, al menos durante las fiestas, y alude a la violencia sexual contra las mujeres en despoblado, campos y milpas, donde eran frecuentemente ultrajadas por los rancheros de la Colonia (González 172).

En el altercado entre Don Calabaza y Doña Vana, el payo se muestra cobarde y arremete contra ella por haber causado el pleito:

¿Ves sitica melindrosa
lo que buscan tus razones?
¿Ves aquestas perdiciones
a que me expones, babosa? (vv. 387-390)

La cobardía del payo es patente no solo porque la dama lo vitupera, “amujerado cuitado” (v. 392), sino porque es incapaz de defenderla del indígena, de acuerdo con la acotación escénica (“se retira con bastante miedo”, 234). Su cobardía contrasta con la actitud temeraria cuando Don Calabaza ha salido del escenario: “¿A dónde está ese coyote? / De miedo se ha marchado” (vv. 420-421), fanfarronea. Así pues, el payo tiene una faceta dramática paradójica por el cambio de actitud después de la salida de su contrincante. Por último, pretende tranquilizar a la mujer mediante un galanteo e insinúa sus deseos de tener relaciones sexuales con ella:

¿Qué he de hacer? ¿Tengo correas?
Ven, hija, déjalo estar.
Tengo ganas... (vv. 425-427)

La connotación sexual se revela porque en esta parte de la intriga los apetitos gastronómicos de la Cena han quedado en el olvido y se ha satisfecho la voluntad de cantar. Queda entender las “ganas” del Payo como “*Concupiscentia*: gozo, contento o gusto” hacia Doña Vana (*Autoridades*), sobre todo porque ella le inquiera: “¿De qué?”, y él replica: “Calla, / si son de arrancar la oreja” (vv. 428, 429-430). La alusión al campo semántico de la concupiscencia es ingeniosa porque el personaje evita exponerse; la expresión “arrancar la oreja” constituye un motivo bíblico explotado por algunos villancicos navideños novohispanos¹² y significaba en sentido amplio, “metaphoricamente conseguir y alcanzar de alguno con instancias è importunaciones lo que se pretende”, “Arrancar a uno alguna cosa” (*Autoridades* I). De este modo, el Señor Nauyaque pretende conseguir la satisfacción de sus apetitos sexuales y distraer la atención mediante el equívoco.

En el “Entremés la Cena de Noche Buena”, el payo mantiene su esencia villanesca, ruda, violenta, fuerte y trae consigo la riqueza festiva de la gente del campo en sus canciones. El personaje llega como escudero de Doña Vana, en unidad bifronte donde ella es una hidalga y, en cierto sentido, criado él. Corresponde con el papel de escudero cobarde de la tradición hispánica, cuyos rasgos de gracioso son su cobardía voluntaria contra el rival americano, un “indio”, y que emite impropiedades hacia el honor de la mujer. Ofrece, en su canto, un elemento culinario con un diminutivo de procedencia náhuatl, “atolito”, *atolli*, aguado, para el Niño Dios. En sentido coloquial, “dar atole a alguien con el dedo” significa en México: “Engañar a alguien

¹² El pasaje de Malco narra que, cuando los soldados llegan al huerto para arrestar a Jesús, Pedro, “que tenía una espada, la desenvainó e hirió con ella a un siervo del sumo sacerdote, cortándole la oreja derecha (Este siervo se llamaba Malco) (Juan 18: 10). Un versículo, ni más ni menos” (304), señala Jorge Gutiérrez Reyna, en “Andanzas de una oreja rebanada en algunos villancicos novohispanos” (2011).

haciéndole pensar que se va a cumplir con lo que se le ha prometido, o diciéndole que se lo toma en cuenta a sabiendas de que es mentira y sólo para que no se percate de que está siendo defraudado” (*DEM*). El Señor Nauyaque es un payo adaptado, aclimatado al suelo americano porque conoce la disemia propia del español en México en relación con algunos elementos culinarios y tradicionales, y es proveedor de villancicos para amenizar la festividad.

EL INDIO BORRACHO – DON CALABAZA

El indio es llamado “Don Calabaza”, por lo que se le bautiza onomásticamente con el alcohol almacenado en cierto tipo de botijas o guajes (*Autoridades* 1729). “Calabaza”, posteriormente se refirió, de manera figurada, a las personas tontas (1780, 1791).¹³ Este tipo ingresa en escena muy azorado para abrazarse con el loco Don Espirrique. Se caracteriza a sí mismo como un borracho impertinente, con deferencias lingüísticas del diminutivo del español en México, vuelto a lo paródico:

¡Ah, güeno cuánto guarrente!
 ¡Ah Dios, Seor! ¿Ahí osté está?
 Primero Dios, compadrito,
 ¿cumo está, cumo le va?
 ¿So mercé está alentadito? (vv. 143-150)

Sus acciones y sus apetitos son violentos durante toda la pieza e insiste en brindar, beber y disfrutar el vino. El indígena y el loco se

¹³ En el español de México, coloquialmente significa “engaño conyugal” (*DEM*). Esta acepción, sin embargo, no nos parece vinculada a la caracterización del personaje, pero no deja de proyectarse como una provocación verbal y performativa en el escenario.

caracterizan uno a otro en una escena de cortesías burlescas hasta antes de la entrada de la dama y el payo (vv. 151-196). En primer lugar, el indígena es el encargado de recrear el nacimiento del Niño Jesús y describir la aglomeración de gente en la iglesia de Belén en el plano diegético, así como de crear la atmósfera navideña en el texto espectacular. Por su léxico, es el más ignorante de la fe cristiana porque narra haberse detenido en el nacimiento y justifica su tardanza, según él, porque los “primores” del nacimiento le sorprendieron. Indica las costumbres indígenas de amamantar a los niños con nodrizas y su percepción rudimentaria de los tres Reyes Magos —con base en los animales que montan: caballo, elefante y camello— condensa semánticamente los aspectos fisonómicos desde la perspectiva de las razas:

ona está en so caballito
 otra va en su geolofante
 y lutra sobre un cabello;
 on indio, on negro bastante
 lutra mo blanca, moy belo,
 Moncho sos paterinidad
 Con so barbas como on chivo. (vv. 171-177)

La parodia verbal actualiza artificiosamente su relación con el público, que reconoce la desarticulación idiomática del habla de los indígenas. La reproducción lleva implícitos gesto, tono y movimientos relacionados con la caracterización del “indio” borracho, su aparente extrañamiento ante lo que describe y la exageración. Esta retórica supone el reconocimiento previo de la embriaguez, por parte del público, como un elemento cómico, puesto que el arquetipo del borracho había sido desarrollado ampliamente por la *Commedia dell'arte* en el teatro español¹⁴ y se revitaliza con la máscara del indígena, en

¹⁴ Se trata de la máscara de Polichinela, el viejo avaro, fanfarrón y ocasional-

un nuevo contexto de representación: el interior de un convento y el atrio de las iglesias novohispanas.¹⁵ En sus estrofas, el “indio” borracho procura elementos folclóricos del mundo indígena: una hamaca, pañales, un algodón y consuelo del coco o espanta niños, antes de dormir al recién nacido (v. 354). Los ofrecimientos cantados han sobrevivido en la tradición oral moderna, como veremos en el siguiente apartado. Las estrofas de Don Calabaza ofrecen además vestiduras y dónde recostar al infante divino: “maquita / lo haré on cochocito, / lo haré on alhadita” (vv. 364-366).

Posteriormente, el indígena es el más irritable ante las réplicas de la dama cuando esta y el payo ingresan en escena: “El indio queda bebiendo, y ya lo encuentran ebrio” (226). Se trata de un indígena

mente ingenuo. Este personaje, como Arlequín, influyó poderosamente en el teatro barroco español que, por derivación y revitalización en el orbe americano, generó formas sincréticas aprovechando la consagración de figuras arquetípicas como la del borracho traído de la Península, capaz de decir la verdad ante los protocolos, el artificio y las apariencias de la sociedad barroca. Como aclara González Martín, el hecho de reconocer influencias no implica una relación de jerarquía estética o de degradación subsecuente, sino de ingeniosas adaptaciones y reconfiguraciones capaces de enriquecer el repertorio original y desde la base vital del teatro, que es la escenificación en un tiempo y espacios específicos (González Martín 101-102).

¹⁵ El rasgo lingüístico se repite en los personajes “indios” del teatro breve hispanoamericano; no obstante, conviene matizar que este “indio”, en particular, “está borracho”, por lo que además de la interferencia lingüística del español en su lengua nativa, es un “cuatrero” (Flores 13), no puede articular bien sus parlamentos por la influencia del aguardiente. En el caso de otras piezas breves novohispanas e hispanoamericanas, la representación de los indígenas se ayuda de la diglosia y la inclusión de vocablos en náhuatl o quechua. Se trata de expresiones más criollas en el sentido en el cual se postula la representación de la alteridad: la prevaricación idiomática constituye una denostación y una estigmatización social que vinculan la figura del indio con la del tonto del teatro primitivo español y están más al servicio de la situación burlesca que de una representación social autóctona, aunque se incluyen algunos elementos del mundo americano que representan.

que ha asimilado la peor cara de Occidente en relación con las festividades traídas de la Península. Representa la aglomeración multitudinaria y el posible desenfreno mediante las bebidas alcohólicas, por tanto, se lleva bastante bien con el loco. Llega incluso a adoptar una actitud paródica acerca de la asimilación festiva en la que quiere ser y tener un papel protagónico: “On mosica dispongamos: / aquí el papeles están, / y cada ona cantará / hora en uanto lo acabamos” (vv. 221-224). A esto, la réplica del loco es una burla hacia el alcoholismo del indígena: “Sí, primero brindaremos” (v. 225). En su pleito con Doña Vana, el indígena se defiende con violencia e inventa un recuento de su abolengo y fama en las tierras de Tlaxcala. Esta burla es tópica del entremés clásico, pues corresponde al tonto parodiar las genealogías de la nobleza. De este modo es el encargado, junto con el loco, de desenmascarar a la dama de su hidalguía venida a menos: “Vaya el máscara a quebrar” (v. 395). El indígena la increpa, con el fin de indicar que romperá su falsa apariencia frente a los demás. Para reforzar la ofensa, parodia la hidalguía de la dama con la inversión de valores económicos y sociales en su propio abolengo:

Yo moncho boey, Moncho vacas
 moncho marranos, terneros,
 lo tiene moncho carneros,
 no como osté pataratas
 moncho casa, moncho criabos.
 Osté nomás va mirá,
 yo no pregunta verdá,
 te lo diga gente varios. (vv. 407-414)

El “indio” adquirió rasgos teatrales prefijados por la tradición y el folclor; muestra una máscara hostil cuando la civilización occidental aparece encarnada en una dama hueca, decadente y burlada, y porta una máscara festiva con el loco, de quien es “compadre”. Expresa que ya está evangelizado, al menos por lo que significa ser *compadre*, padrino del sacramento de la confirmación (*Autoridades*),

amigo del loco y, por extensión, de las festividades (*DEM*). Por su osadía económica y su paródica presunción de bienes y propiedades, representaría a un “indio” viejo, gradualmente fastidioso conforme se embriaga, canta y riñe.

LA DAMA FÍSICA - DOÑA VANA

En la nómina de personajes, la dama aparece distinguida como una enclenque amanerada, capaz de ostentar nobleza y sabiduría: “Física”, por el contexto cómico de la obra, es una aliteración de “crítica”, caracterización frecuente de la mujer que no deja de señalar los errores ajenos y su ostentosa superioridad moral. En sus parlamentos, Doña Vana se caracteriza a sí misma de manera afectada y ridícula, tanto en su léxico como en sus movimientos e interacción con los demás tipos. Su figura representa a un sector social noble, al menos eso pretende ante los indígenas representados por Don Calabaza y frente a los rancheros de las zonas rurales personificados por Don Nauyaque. Es llamada “Doña Vana”, cuya acepción podía significar una relación con la vanidad y, en la caracterización dramática, sería, “. . . que es superficial en sus ideas y sentimientos; frívolo: *un hombre vano*” (*DEM*). Es uno de los agentes cómicos principales, junto con el loco, ya que sus parlamentos muestran varias facetas y rasgos. Antes de su llegada, Don Espirriaque la define como “una loca melindrosa, / currutaca desdeñosa, / con ojos de yo lo vi” (vv. 40-42). El melindre de la dama es un rasgo que se desplegará mediante gestos exagerados en dos partes de su parlamento: en el pleito con el indígena y en su relación con el payo. En ambos casos, expresa insatisfacción ante las costumbres de los demás y afirma su propia contextura de hidalga venida a menos.

En su propio parlamento es congruente con las atribuciones que el loco le otorga: en el preámbulo del banquete es la encargada de persignar la mesa y parodiar una oración salpicada de latinajos, otra fuente de parodia verbal entremesil cuyo objetivo es provocar la risa:

¡Ay, señor, cuántos favores
 per sinum a la mesa haremos!
Persigna la mesa.
 Para que el calumniator
 nos libre omnipotens creator
 e ilesos todos quedemos. (vv. 208-212)

Esta breve oración paródica de los ritos oficiales conecta a la dama con una secuencia escénica de burlas, en la que ha tomado el lugar protagónico y, loco, payo e indígena la vituperan. El resultado es la caracterización excesivamente delicada ante la rusticidad del payo, la violencia del “indio” y las burlas del loco. Su primera acción consiste en escandalizarse mediante el efecto humorístico de unas rimas esdrújulas para infamar al rancharo:

¡Ay, Virgen! ¡Si aquí este estérico
 está en mí de un modo crítico!
 Me tiene dicho el médico
 Que el licor causa lo citico. (vv. 217-220)

La rima esdrújula evolucionó para expresar comicidad en la lírica popular mexicana, como lo demuestran las composiciones en esdrújulas del *Cancionero folklórico de México* (Frenk 260-261). De acuerdo con Rudolf Baher, las esdrújulas son poco usadas en composiciones de tono elevado y han sido empleadas, por su significación, en aquellas composiciones de procedencia erudita; pero se encuentran más bien en casos de poesía satírica, humorística o circunstancial (Baher 64). En efecto, estamos ante el uso de la esdrújula como parodia del amaneramiento barroco. El auge del verso esdrújulo en la poesía barroca hispanoamericana fue corto, pero dejó su impronta en los oídos y en la agudeza de los cómicos.

La justificación de la dama para no beber alcohol provoca la burla de los demás, principalmente del loco. Paradójicamente, la dama exhibe su vida privada con el fin de defenderse. Su parlamento de-

fensivo la caracteriza como una hidalga venida a menos, de costumbres predecibles y afectadas, cuyo fin es ocultar la pobreza bajo atributos de cortesía y etiqueta. Sus comidas frugales, el cumplimiento de asistencia a misa, el café, siempre en una dieta estricta en la que come poco y duerme mucho, la coloca en el estrato más bajo de la nobleza, la hidalguía. La dama ostenta su linaje con la presunción de visitas a casas de ricos condes y marqueses, exhibe la manutención que la provee, sus vestiduras “encajosas”, y los refrescos de su vida cotidiana de manera ágil y concisa, en una agenda repleta de actividades propias de gente ociosa:

Mas breve le diré, y es:
el que yo por la mañana
recuerdo como a las diez,
me desayuno sin ganas.
A las once me dispongo,
gasto en vestirme un ratico,
abro un poquito mi biombo
y el refresco un tantico. (vv. 241-248)

Esta caracterización coincide plenamente con el mundo social de los Siglos de Oro español, donde linaje y riqueza no siempre eran equivalentes. En las zonas rurales el título de hidalgo se opuso al de labrador porque, en ese ambiente, las diferencias sociales eran más claras y el ocio pretendía ser la característica esencial de la nobleza. Si se considera que la riqueza provenía, en mayor parte, de la tierra, de fincas cultivadas por jornaleros o arrendadas por los labradores, así como del dinero dado en censo sobre bienes raíces y de la titularidad de un señorío (Salazar Rincón 92), es posible comprender la máscara de la dama como antítesis del ranchero. Cervantes resaltó el hambre en el estómago y lo harapiento en las vestimentas que se disimulaban: “haciendo hipócrita al patillo de dientes con que sale a la calle después de haber comido cosa que le obligue a limpiárselos” (Salazar Rincón 104). Así pues,

[L]o que convierte al hidalgo en una figura ridícula, y a la vez conmovedora, no es la penuria de su casa ni la bolsa vacía, sino la presunción, el disimulo y los ademanes de gran señor, con que trata de disfrazar los agujeros de las medias, el remiendo del zapato o el hambre del estómago. (Salazar Rincón 104)

En consecuencia, “[l]a vida del hidalgo pobre se convierte así en una pálida imitación, ridícula caricatura casi siempre, del lujo y las formas de vida ostentosas de los caballeros y títulos” (Salazar Rincón 104). Cualquier adaptación y reelaboración de hidalguía en el teatro seguirá la figura de “[e]l hidalgo pobre, que ha de estar ocioso todos los días del año, [que] procura también imitar en sus pasatiempos a la gente poderosa, y acostumbra a ser aficionado a la caza y a la pesca” (Salazar Rincón 106).

La parodia de la hidalga Doña Vana se logra mediante el empleo de rimas esdrújulas que expresan su dieta alimenticia:

de un modo muy económico:
tres almendras y una pasa,
porque un famoso anatómico
en el récipe lo manda (vv. 266-269)

Reafirma su esfera social de procedencia mediante el recuento de sus privilegios y la presunción de salud para el cumplimiento de las obligaciones cotidianas:

Visito a condes, marqueses,
a damas condecoradas,
yéndonos algunas veces
a diversiones privadas.
De allí me llevan a casa,
y hallándome ya en mi cama,
me tomo una sola pasa
y así estoy robusta y sana. (vv. 276-283)

En una sátira de costumbres, Juan Fernández de Rojas (Madrid, 1796) definió, con un evidente sentido paródico del léxico científico, al “currutaco”. Tras imponerse la moda francesa en el orbe español, abundaron hacia la segunda mitad del siglo XVIII, los oligarcas de “nuevo cuño”. Eran llamados así porque ostentaban títulos nobiliarios inventados o comprados y destacaban en la sociedad por su falta de empleo; vivían al día entre constantes diversiones de donde obtenían comida, bebida y placeres sibaritas gratuitamente. Tenemos aquí, por lo tanto, la figura del hidalgo reelaborada en una época de decadencia y afrancesamiento. Si bien la figura surgió originariamente en el choque de dos eras —como señala Salazar Rincón en *El mundo social del Quijote*, obra citada antes—, entre el fin de la Edad Media y el principio de la Modernidad, tenemos aquí una “hidalga-currutaca” de larga tradición literaria, ubicada en el fin de los siglos barrocos novohispanos.

La dama es el tipo de considerable movimiento escénico. Durante el pleito con el indígena, también interactúa con los ardides del payo, quien la insulta diciéndole “babosa”, por obligarlo a defenderla. Esta situación permite caracterizarla desde dos flancos distintos y contrapuestos. El indígena Don Calabaza la ataca porque no tolera la burla: “¡Ay Virgen, qué feo han cantado!” (v. 379) y se retira para buscar un cuchillo. La dama reitera su posición social frente al Señor Nauyaque, cuando le reclama: “¡Bien mi honor has vindicado!” (v. 424). La hidalga se encuentra entre dos aguas y el único remedio es defenderse por sí misma hasta el final de la pieza. Escénicamente, la Dama exaspera a los dos hombres que se oponen a su condición social, por lo que resulta una de las mejores máscaras para desatar la risa y la comicidad puesto que, para ellos, sus melindres hidalgos son sumamente ridículos y es más importante comer que vivir de fingimientos y títulos venidos a menos.

LÍRICA TRADICIONAL EN LA OBRA

De acuerdo con Margit Frenk, el teatro breve ha hecho nuevas aportaciones al repertorio de la lírica tradicional, sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XVII. Entre los villancicos y los que se cantan y bailan en las piezas breves, hay curiosas coincidencias; la investigadora observa: “quizá porque ambos tipos de fuentes acudían a cantares que estaban de moda” (Frenk, *Poesía popular* 19). En esta pieza, la probabilidad de que la nana y el canto del loco estuvieran de moda en la región es obvia, porque los modelos sobreviven en la tradición oral moderna. La nana de esta obra dramática se compone de 10 estrofas con dos coplas intercaladas como estribillos donde todos participan. La representación escénica, paródica, del villancico tiene el siguiente orden: 1) canta la dama, 2) canta el loco, 3) canta el “indio”, 4) canta el payo, 5) cantan todos. Se repite la secuencia y cierran cantando todos. La primera estrofa, en hexasílabos de rima asonante, es entonada por Doña Vana:

Este niño hermoso,
que ahora nació
tomó carne humana
por la redención. (vv. 322-325)

En las nanas de la tradición hispánica, los dos grandes temas eran el amor y el miedo; el primero cumplía la función de arrullo y el segundo era un escarmiento para los niños insomnes (Cerrillo 318). La estrofa de la dama retoma el mensaje tradicional de los villancicos hispánicos, que es anunciar el nacimiento de Jesús de Nazareth. En las glosas del *Cancionero sevillano*, procedentes de la antigua lírica popular hispánica, las estrofas tituladas “Noches bienaventuradas” desarrollan la alabanza al Niño Jesús:¹⁶ “¡O, qué noche de alegría, / y

¹⁶ La advocación de la infancia de Jesús de Nazareth es conocida popularmen-

más que el día!” y “NO la devemos dormir / la noche santa, / no la devemos dormir” (Frenk, *Nuevo Corpus* 1289-1290).¹⁷ En el *Cancionero sevillano*, continúa con el jubileo, enseguida se incluye la alabanza a la Virgen, vuelve el jubileo, cantan pastores, empiezan los arrullos porque llora el Niño, y lo arrullan: “Ro, ro, ro, / nuestro Dios y Redemptor, / no lloréis, que dais dolor / a la Virgen que os parió. / Ro, ro, ro” (*Nuevo Corpus* 1290). De acuerdo con el modelo sevillano, la copla de Doña Vana se ubica en la fase de alabanza. En el texto dramático, la canción funciona para cambiar la ruta de la acción, cuando el loco deliraba tras haber escuchado el largo repertorio de costumbres, hábitos y vicios de la dama.

La copla de Don Espirrique utiliza el tema del amor al Niño Dios y la onomatopeya ya tradicional del arrullo:

Al arrorro niño
al arrorró rro
centro de mi vida
centro de mi amor (vv. 326-329)

En el texto espectacular, el arrullo implica el apaciguamiento del loco porque debía armonizar el ritmo del canto con el movimiento corporal de balanceo repetitivo, arrullándose a sí mismo. Recordemos que en la tradición hispánica el “loco durmiendo amansa”, como se advirtió en el “Entremés famoso: De los romances”. Si bien los gestos tradicionales del loco festivo eran kinésicamente amplios por su potencial performativo, el cambio entre la mímica anterior,

te como “Niño Jesús” o “Niño Dios”. El tema está presente en los villancicos navideños hispánicos, sobre todo con pasajes de alabanza, arrullo y ofrecimiento de regalos, tal como sucede en esta obra dramática.

¹⁷ Cito la numeración proporcionada por la investigadora que, por ser el producto de un trabajo editorial de organización y clasificación temática, hace fácil su localización y estudio.

cuando el personaje bailaba, cantaba, lloraba y vociferaba es bien distinto al del arrullo bailado. El loco sería, en este momento de la trama, manso; sus gestos imitarían un ritmo musical con su propio cuerpo en correspondencia con las didascalias implícitas. Para reforzar su espectacularidad, en el parlamento se acota: “El loco bailará en toda la canción” (231). La nana del loco utiliza el tradicional efecto somnífero “ro, ro, ro...”, que aparece en varios villancicos religiosos; por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz lo incluye en la ensalada “Yo perdí el papel, señores” (Cruz 97), donde el arrullo es puesto en boca de un Negro: “Rorro, rorro, rorro, / rorro, rorro, ro”, intercalado con ofrecimientos: “cuajada, garbanzos tostados y saldos, y camotes y quesón...” (Méndez Plancarte cit. en Cruz 406).

En el cancionero folclórico mexicano moderno, los cantos de Noche Buena dedican ofrendas “en especie” al Niño Dios. Se le regalan, por ejemplo “borreguitos”, “Para que juegues con ellos / cuando ya estés grandecito”, así como “un blanco cordero”, en una jaula “un jilguero” (Frenk, *Cancionero* 8874-8892). Por lo tanto, el canto del indígena ha sobrevivido en la tradición oral moderna:

al arrorró niño
 al arrorró rro
 unos pañalitos
 te presento yo (vv. 334-337)

En el texto dramático, el “indio” expresa una devoción particular y un modo de entender el Nacimiento que lo mueven a llevar ofrecimientos.¹⁸ Continúa con regalos en el siguiente turno para can-

¹⁸ Los ofrecimientos, de acuerdo con Donají Cuéllar Escamilla, constituyen un sistema de dádivas materiales y espirituales que las madres otorgan a sus hijos mediante este tipo de canciones tradicionales. En la categoría de los “Obsequios”, que Cuéllar Escamilla documenta en la tradición hispano-mexicana de las canciones de cuna, están: “frutos y postres”, “golosinas” y “calzado” (30-33).

tar: una “camisita” y un “cotó” (vv. 331; 332). La nana del indígena utiliza la onomatopeya tradicional procedente de la lírica antigua y, al modo de la tradición oral moderna, en la que aparecen los ofrecimientos, añade elementos folclóricos del mundo americano. En el texto espectacular, implica una organización coral. Por la réplica de la dama cuando el canto ha terminado, es evidente que las voces del “indio” y del payo asumieran tonos hiperbólicos desafinados durante la escenificación ante el público.

La dama, por su parte, resulta ser la cantante más enterada y respetuosa de la tradición oral antigua:

Nació de María
toda nuestra luz,
el niño Jesús
toda nuestra guía (vv. 343-346)

La copla despliega un mensaje catequético de alabanza y se encuentra más apegada al modelo de la tradición antigua, ya que no ofrece regalos. El tono de la dama es más solemne, acompasado y respetuoso, lo que abre un dinamismo escénico particular del personaje que antes era afectado y satírico:

Gloria sea en el cielo
y en la tierra paz:
porque ya Dios y hombre
hoy a luz se da. (vv. 359-363)

El texto es una adaptación de la tradición antigua cuya función es reforzar el mensaje adoctrinante y crear una atmósfera festiva y

En nuestro caso, la canción ofrece, justamente, vestuario (pañales, algodón) y los primeros alimentos (atole) al Niño Dios, desde la perspectiva paródica como he señalado a lo largo de este trabajo.

armoniosa. La nana de la dama procede de la tradición oral antigua y las del resto de los personajes son adaptaciones al contexto novohispano, a juzgar por las supervivencias en la tradición oral moderna antes revisadas. El autor del “Entremés la Cena de Noche Buena” aprovechó la posibilidad de adaptar canciones tradicionales conocidas por el público. Adaptó las canciones más antiguas para reforzar la caracterización contradictoria: solemnidad e hidalguía de la dama ante el mensaje catequético, y realizó las adaptaciones al contexto novohispano para caracterizar a los tipos más representativos: el “indio” y el payo. La artificiosa contradicción de la Dama es un rasgo propio del teatro breve, debido a que se trata de una máscara barroca o un tipo de simulación incorporada plenamente como un rasgo esencial del personaje, que es el encubrimiento de su penuria y la defensa de una batalla perdida por la preservación de la nobleza. En su actualización en la escena el actor podía ostentar técnica vocal afinada, pero, dentro del espectáculo entremesil, se reproduciría como parodia y exageración.

CONCLUSIONES

De acuerdo con el análisis anterior, podemos comprender que los personajes tipo del entremés recrean una situación social desbordada por el conflicto exagerado: el lenguaje es violento, sus expresiones, gestos y movimientos rebasan los espacios y los tiempos de cada uno; llegan incluso a superponerse y, por ende, la fiesta navideña se recreó, en un primer momento, como una especie de calamidad. Por tanto, el “Entremés la Cena de Noche Buena” constituye un paliativo de los festejos navideños. La obra reproducía el escándalo y la aglomeración alrededor de la instalación del Nacimiento, lo que en cierto modo rompía la barrera entre ficción y realidad por el contexto de la representación y las incursiones de una lengua española mexicana en ciernes. El canto de arrullo tuvo así una función extra-escénica para los espectadores porque lleva un mensaje de concordia. En términos

ideológicos, la guerra interior del loco es el reflejo del conflicto de los demás tipos y estos representan a su vez sectores sociales americanos harto disímbolos. En ese orden, la pieza equivale a un juego de espejos deformados y grotescos, capaz de exhibir los rasgos antitéticos de la locura festiva en sus protagonistas: la ignorancia y algarabía del “indio”, la solemnidad y decadencia de la dama, la rusticidad y festividad del payo. El entremés ordena y reordena las representaciones sociales de la ciudad virreinal mediante el juego del escarnio. Impera el orden de los signos sobre el desorden social representado, puesto que la locura viene dada como una mediación entre los poderosos y el resto, entre letrados y todos aquellos que, si bien mantenían viva la tradición oral, también significaban un peligro para la ordenación social. La mediación es ambigua, un estatuto donde locura y cordura conviven escénicamente. El loco abre y cierra el espacio de la locura, lo que convierte al entremés en parodia de las fiestas populares cuyo fin es fustigar para que el “loco novohispano” sea manso.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, y Andrés Eichmannn. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí: (colección del convento de Santa Teresa)*. Universidad de Navarra / Editorial Iberoamericana / Archivo y Biblioteca Indiana, 2005.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés de Lope de Rueda a Luis Quiñones de Benavente*. Gredos, 1965.
- Autoridades (1726-1739)*. Versión 1.0, <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Baher, Rudolf. *Manual de versificación española*. Gredos, 1970.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Tamesis Book Limited-Biblioteca Virtual Cervantes, 1968, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4>.
- Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Taurus, 1987.
- Buezo, Catalina. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Edition Reichenberger, 2004.

- Cabrera y Quintero, Cayetano de. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. Crítica / Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Cerrillo, Pedro César. “Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica”. *Revista de literaturas populares*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 318-339.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mo-jigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cuéllar Escamilla, Donají. “El sistema del don en la tradición hispano-mexicana de las nanas: ruegos, obsequios y bendiciones”. *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, no. 474, agosto 2021, pp. 26-36, <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4745&NUM=474#footnote-11230-1>.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Diccionario del Español de México (DEM)*. El Colegio de México, A.C., <http://dem.colmex.mx>.
- Eichmann, Andrés. “El teatro jocosos en la Villa Imperial de Potosí; un sainete picaresco”. *Hecho Teatral*, no. 4, 2004, pp. 149-183.
- “Entremés la Cena de Noche Buena”. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*, coordinado por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán, Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- “Entremés famoso: De los romances”. *Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los meiores, y mas insignes poetas: segunda parte. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1647, <http://www.cervantes-virtual.com/obra/de-los-romances-entremes-famoso/>.

- Fernández, Juan de Rojas. *Libro de moda o ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño escrita por un Filósofo currutaco*. Imprenta de Don Blas Román, 1796.
- Flores, José Antonio. “Cuatreros somos y tonindioma hablamos. Contactos y conflictos entre el náhuatl y el español en el sur de México”. Publicaciones de la Casta Chata, 2010.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México. Coplas varias y varias canciones*. El Colegio de México, 1984.
- _____. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XVI a XVII)*. Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- García Icazbalceta, Joaquín. “Vocabulario de mexicanismos: comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispano-americanos”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck07d4>.
- González, Pilar. *Vivir en Nueva España. Orden y desorden en la vida cotidiana*. El Colegio de México, 2009.
- González Martín, Vicente. “Algunos aspectos de la proyección de la ‘commedia dell’arte’ en España”. *Revista de la sociedad española de italianistas*, no. 3, 2005, pp. 97-108, <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/view/5140/5178>.
- Guillen Baca, Víctor. *Ocho piezas devocionales de teatro carmelita*. 1995. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura.
- Gutiérrez Reyna, Jorge. “Andanzas de una oreja rebanada en algunos villancicos novohispanos”. *Acta Poética*, vol. 32, no. 1, ene.-jun. 2011, pp. 303-312, <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2011.1.365>.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Oro Viejo, 1995.

- _____. “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”. *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish-America*, editado por Luis T. González del Valle y Julio Baena, Society of Spanish and Spanish American Studies 1991, pp. 121-131.
- Huerta, Javier. “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Posmodernidad”. *Arbor*, vol. 177, no. 699/700, 2004, pp. 475-495.
- _____. *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Rodopi, 2002.
- Huidobro, Matías. “Bestiario y metamorfosis en *Santísima la nauyaca* de Tomás Espinoza”. *Latin America Theatre Review*, vol. 16, no. 1, 1982, pp. 41-51.
- Lafranque, Marie. “Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro. ‘La Gitanilla’ de Miguel de Cervantes”. *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, pp. 549-561.
- Lavrin, Asunción, y Rosalva Loreto López. *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos. Siglos XVI-XIX*. Universidad de las Américas Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006.
- López Mariscal, Blanca. “La construcción de los personajes en el teatro de evangelización”. *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 123-130.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel, 1975.
- _____. “Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros”. *Ideologies and Literature*, vol. 1, no. 4, sept.-oct. 1977, pp. 3-32.
- Márquez, Francisco. “Introducción. Literatura bufonesca o del ‘loco’”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, no. 2, 1986, pp. 501-528, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v34i2.605>.
- Nicoll, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’Arte*. Breve Biblioteca de Reforma, 1977.

- Parodi, Claudia. “Las obras menores”. *Obra dramática*, de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Rivera Krakowska, Octavio, y Abel Rogelio Terrazas. “Comunidades, monjas y teatro en la Nueva España, siglo XVIII”. *Investigación Teatral*, vol. 6, no. 9, 2016, pp. 27-44, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2292/4079>.
- Rodríguez, José Luis. “Vocabulario extremeño de la borrachera”. *Revista Alcántara*, no. 79, 2014, pp. 29-66, <http://ab.dipcaceres.es/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/archivo-y-bibliotecade-la-diputacion/Alcantara/05-079-alc/05-079-003-Vocabulario.pdf>.
- Sáez, Francisco. “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro breve del Siglo de Oro”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Universidad de Castilla La Mancha, 2007.
- Sala, Josep María. “El payo y la ciudad en los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 1, no. 3, 1994, pp. 115-133.
- Salazar Rincón, Javier. *El mundo social del Quijote*. Gredos, 1986.
- Salazar Quintan, Luis Carlos. “Manifestaciones y desarrollo del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI”. Biblioteca Virtual de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, <https://bivir.uacj.mx/Reserva/Documentos/rva2005105.pdf>.
- Sten, María, y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- Terrazas, Abel Rogelio. “Personajes y representación en un colquio conventual del siglo XVIII”. *Investigación teatral*, vol. 9, no. 14, 2018, pp. 69-94, <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2573>.

- _____. *Teatro breve conventual del siglo XVIII: una propuesta de estudio de algunos tipos americanos*. 2018. Universidad Veracruzana, Tesis doctoral.
- Toro, Fernando de. "Texto, texto dramático, texto espectacular". *Semiósis*, no. 19, jul.- dic. 1987, pp. 101-128, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6330/198719P101.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Vargas, Mauricio, y Eréndira Cano. "Culebra guardacaminos ¿Por qué me quieres picá? Representaciones culturales alrededor de la mordedura de serpiente entre colombianos y mexicanos". *Revista Ouricuri*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 145-167.
- Vargas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI-XVII y XVIII)*. Compañía de impresiones y publicidad, 1943.
- Viveros, Germán. *Thalía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1996.
- Weber de Kurlat, Frida. *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Es-lava*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1963.



El Ateneo Mexicano (1840-1850): una constelación cultural intergeneracional

The Ateneo Mexicano (1840-1850): an
intergenerational cultural constellation

ERIKA MADRIGAL HERNÁNDEZ¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0816-9455>

Universidad Nacional Autónoma de México

erika.madrigal1@hotmail.com

Resumen:

El objetivo de esta investigación es analizar a la asociación literaria del Ateneo Mexicano (1840-1850), que reunió a la clase intelectual y política de la época que dominó el espacio público. En este artículo analizo el origen de esta asociación literaria, los objetivos que llevaron a reunir a un grupo intergeneracional, multidisciplinario y heterogéneo ideológicamente, así como sus aportaciones en el campo intelectual y de la cultura escrita. En mi análisis propongo al Ateneo Mexicano como una *constelación*

¹ UNAM, Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, becaria del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, asesor doctor Alejandro González. Esta publicación retoma elementos centrales de mi tesis doctoral inédita presentada en la University of St Andrews dirigida por el Dr. Will Fowler, sobre la cual profundizo en mi investigación actual.



cultural que reunió a dos generaciones, las cuales identifico como los *consagrados* y los *jóvenes*. En este marco, sugiero que, en la medida en que el Ateneo Mexicano conjugó a un grupo intergeneracional y multidisciplinario con los personajes más doctos en sus materias, el grupo propició un auge cultural en la organización, producción y difusión del conocimiento, que condujo también hacia un nuevo orden en la opinión pública a través de la instrucción de los “nuevos” ciudadanos del México independiente.

Palabras clave:

cultura escrita en el siglo XIX, asociaciones científico-literarias, educación cívica, construcción de ciudadanía, intelectuales mexicanos.

Abstract:

The aim of this research is to examine the literary association *El Ateneo Mexicano* (1840-1850), which congregated the intellectual and political class that dominated the public space in Mexico. The purpose is to analyse its origins and the goals that brought an intergenerational, multidisciplinary, and ideologically heterogeneous group together, as well as its contribution in the intellectual and written culture fields. In this study, I propose the Ateneo Mexicano as *cultural constellation* gathering two generations, which I identify as the *consecrated* and the *young*. Likewise, it is suggested that the conjunction of an intergenerational and multidisciplinary group, with the most learned personalities in their subjects, fostered a cultural upsurge in the organization, production, and dissemination of knowledge, which also led to a new order in public opinion through the instruction of “new” citizens of the Independent Mexico.

Key words:

written culture in the 19th century, scientific-literary associations, civic education, building citizenship, Mexican intellectuals.

Recibido: 02 de junio de 2021

Aceptado: 23 de noviembre de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.401>

“El Ateneo, asociación literaria a la que perteneció lo más distinguido de los hombres instruidos de México, está hoy olvidado” (Lafragua y Orozco 324). Tan solo una década después de haber sido fundado el Ateneo Mexicano, uno de sus miembros más eminentes, José María Lafragua expresaba con una clara y razonable nostalgia el olvido en el que había caído esta asociación. Esta nostalgia se debe a que el Ateneo Mexicano, para 1844, había sido reconocido como “la sociedad más ilustrada de la República”, por ser esta asociación la que congregaba a “los hombres más celebres” de México (“Carta de Ramón Luna” 517).

Con base en la anterior reflexión, el objetivo de esta investigación es rescatar del olvido a la asociación literaria del Ateneo Mexicano que, en tanto que reunió a la clase intelectual y política que dominó en la opinión pública durante el primer medio siglo de vida independiente, amerita un estudio mayor del que hasta el momento ha recibido, para así conocer el perfil de sus miembros, sus propósitos intelectuales comunes y sus estrategias de vinculación. Con ello mi intención es contribuir a clarificar el periodo correspondiente de la historia de la cultura escrita e intelectual de México.

La historiografía ha ubicado a dos cenáculos intelectuales cumbres en el impulso del desarrollo intelectual en México durante el siglo XIX. El primero de ellos es la Academia de Letrán (1836), considerada como el crisol intelectual de la primera mitad de siglo; el se-

gundo es el grupo que se conformó en torno a la revista *Renacimiento* (1869), estimado como el grupo que logró la consolidación de una literatura denominada nacional.² Con relación a esta última, tanto Pablo Mora como Nicole Giron han identificado la aportación de Ignacio Manuel Altamirano, como la culminación de este proceso, refiriéndolo, respectivamente, como “el apostolado” o “el campeón” de la literatura nacional.³ Si bien identifico al Ateneo Mexicano en

² Alicia Perales Ojeda y Marco Antonio Campos destacan el papel relevante de la Academia de Letrán como una asociación que figura como un punto de inicio en la creación de una “literatura mexicana”. Por su parte, Gerardo Bobadilla destaca el desempeño de la Academia de Letrán como una asociación que fomentó la circulación de la estética romántica a través de textos de autores como Lord Byron, Víctor Hugo y Alejandro Dumas, por mencionar algunos, agilizando el “acceso casi inmediato o con escasa diferencia de tiempo” a sus publicaciones originales (78). Para estudios que también mencionan la relevancia de la Academia de Letrán y de la revista *Renacimiento* en la tradición literaria en México, ver: Martínez, José Luis. *La expresión nacional, letras mexicanas del siglo XIX*. UNAM, 1955; Saborit, Antonio, et al., coordinadores. *La literatura en los siglos XIX y XX*. CONACULTA, 2013; Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra, editoras. *La República de las letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Vol. 1, UNAM, 2005; Martínez Luna, Esther. *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. UNAM, 2018; Ruedas de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805-1850) Prolegómenos y Los cimientos del sistema*. T. I y II, UNAM, 2010.

³ Asimismo, como parte de esta trayectoria se han destacado otros dos grupos: la *Arcadia de México*, como un gremio de intelectuales preindependistas, precursor en la conformación del nacionalismo literario en México y, en el periodo de posguerra, el Liceo Hidalgo (1849). Ver respectivamente: Ruedas de la Serna, Jorge. “De zagales y mayoresales. Notas para la historia de la Arcadia de México”. *La República de las letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Editado por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, UNAM, 2005; Clark de Lara, Belem. *Hacia una historia del Liceo Hidalgo y la construcción de la literatura mexicana*. UNAM, 2017.

el inter de estos dos momentos como un grupo que continuó dicha narrativa discursiva de exaltación nacional, por mi parte, mi análisis se enfoca en sugerir al Ateneo Mexicano como un grupo *bisagra* que interconectó a estas dos coordenadas cúspides, es decir, la Academia de Letrán y el *Renacimiento*. Así, el propósito de este estudio es dilucidar la aportación del Ateneo Mexicano, que provisto de intereses pedagógicos, periodísticos, editoriales y científicos, dotó de originalidad su empresa intelectual en la trayectoria de la tradición de la cultura escrita y de la historia intelectual en México.

Con base en lo que hasta aquí he señalado, los objetivos de mi análisis son: 1) explicar el proceso de fundación del Ateneo Mexicano, 2) conocer los objetivos que llevaron a reunir a un grupo heterogéneo —generacional, disciplinario e ideológicamente—, 3) proponer la conformación y operación del grupo referido, en el campo intelectual y de la cultura escrita, como una *constelación* cultural.

En el presente estudio, propongo al Ateneo Mexicano como una *constelación cultural intergeneracional*, la cual reunió a dos generaciones que aquí identifico como los ateneístas *consagrados* y los *jóvenes*, que corresponden a la primera generación del México independiente y a la generación de la Reforma, respectivamente. En este sentido, sugiero que la conjunción de este grupo intergeneracional, multidisciplinario y heterogéneo ideológicamente, posibilitó la congregación de los personajes más doctos en sus materias. De este modo, la originalidad de la asociación del Ateneo Mexicano quedó resuelta en una empresa intelectual de carácter predominantemente pedagógico con una dimensión sociocultural, la cual condujo al grupo a romper con el modelo de tertulia cerrada o delimitada exclusivamente a una élite que predominaba en ese momento, promoviendo una intervención social a través de la instrucción.

EL ATENEO MEXICANO: CONSTELACIÓN CULTURAL

En la trayectoria entre la Academia de Letrán y el *Renacimiento* emergió un importante número de asociaciones y de revistas literarias, tales como: *El año nuevo* (1837-1840), el *Registro Trimestre* (1832-1833), *El Amigo de la Juventud* (1835), la *Revista Mexicana* (1835), el *Mosaico Mexicano* (1836-1842), el *Liceo Mexicano* (1844), el *Museo Mexicano* (1843-1845), entre otras. Todas estas compartieron con el Ateneo Mexicano objetivos como el forjar una nación a través de las letras, así como el congregar a importantes personajes del campo de la política y de la cultura. Sin embargo, no pocos especialistas coinciden en el hecho de que la publicación *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati* destacó sobre sus contemporáneas. Al respecto, María del Carmen Ruiz Castañeda considera que *El Ateneo Mexicano* fue “protagonista”, debido a que su labor representó “la culminación de la tendencia [de posicionamiento] cultural sostenida por el periodismo mexicano durante las primeras décadas” (45). Otro aspecto que ha destacado Laura Suárez de la Torre es que el grupo “se atrevió a presentar una novedad” en su contenido, debido a que no solo se abasteció de textos extranjeros, sino que reveló “la configuración de un grupo cultural de orientación académica” (153). Por su parte, Beatriz Urías ha destacado el relevante papel del grupo en el proceso de la democratización de la educación.⁴ Justamente, estas reiteraciones sobre rasgos

⁴ Acerca de estudios dirigidos al análisis del Ateneo Mexicano, ver: Ruiz Castañeda, María del Carmen. “El Ateneo Mexicano. *Omnium Utilitati*. Órgano de la Asociación del mismo nombre (1844-1845)”. *Ciencias y desarrollo*, 24, no. 138, enero-febrero 1998, pp. 65-71; Urías, Beatriz. “Educación para la democracia”. *Estudios*, no. 12, 1988, pp. 29-51. María del Carmen Ruiz Castañeda enfoca su análisis a la organización y contenido general de la revista que publicó el grupo. Beatriz Urías, por su parte, estudia la propuesta del grupo como un aporte a la democratización de la instrucción pública. Para un análisis del Ateneo Mexicano en el campo de la Geografía, ver: Sabas Silvia, Ana Lilia. “Una aproximación al

relevantes del grupo, me han motivado a indagar sobre su origen, los objetivos de su proyecto literario y sus alcances. En este tenor, otro aspecto que me permite ubicar al Ateneo Mexicano como una asociación neurálgica de su época es su carácter apolítico, lo cual le permitió congregarse un foro ideológicamente heterogéneo, pues reunió a los intelectuales más destacados sin distinción de partido. De este modo, destacó frente a otras revistas contemporáneas que operaron como publicaciones antagónicas tales como el *Liceo Mexicano* (1844) y el *Museo Mexicano* (1843-1844, 1845) (Perales 79).

El Ateneo Mexicano fue una asociación literaria organizada en 1840. A lo largo de su existencia como entidad grupal contó entre 40 y 65 miembros,⁵ y publicó su propia revista titulada *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati* (1844-1845).⁶ La asociación congregó tanto a la intelectualidad mexicana, como a los primeros hombres de Estado que construyeron las instituciones en el México recién independiente. Resulta clave destacar este último aspecto, debido a que, como veremos en lo sucesivo, justamente el perfil público de la gran mayoría de los ateneístas, les permitió identificar problemas sociales

asociacionismo científico de la primera mitad del siglo XIX. El caso de la Historia Natural y la Geografía en el Ateneo Mexicano”. *Geografía e Historia Natural: hacia una historia comparada. Estudio a través de Argentina, México, Costa Rica y Paraguay (Geonaturalia)*, coordinado por Cecilia A. Lértora Mendoza, Ediciones FEPAL, 2008, pp. 91-129. Para el planteamiento del análisis del Ateneo Mexicano como una constelación ver: Madrigal Hernández, Erika. *The Ateneo Mexicano: the cultural constellation of mid-nineteenth century Mexico, 1840-1850*. 2019. University of St. Andrews, Tesis doctoral.

⁵ En la lista de miembros inscritos al Ateneo Mexicano, publicada en 1840, se muestra un total de 65 individuos (“Lista de los individuos” 262).

⁶ Para diferenciar a la revista de la asociación, a lo largo de este trabajo se referirá a la primera por su título: *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati* y, a la segunda, como “el Ateneo Mexicano”. De la revista se conocen los tomos I y II en los que se compila lo publicado en 1844 y 1845, respectivamente.

concretos y formular un programa de instrucción multidisciplinario no especializado que permitiera formar a diversos sectores sociales.⁷

Como parte de mi planteamiento, propongo al grupo como una *constelación* y no como una generación, debido a que en el Ateneo confluieron dos generaciones que, como se mencionó, he denominado los *jóvenes* y los *consagrados*. En este sentido, planteo la *constelación* como una unidad con caracteres diversos que conforman una estructura, la cual forma parte de un entramado de mayor extensión, que figura como un “microcosmos” dentro de un “macrocosmos” (Benjamin 208).⁸ Estas imágenes de igual manera permiten ubicar el sentido sincrónico y diacrónico de mi análisis. De este modo, la *constelación* del Ateneo agrupó a personajes de diferentes generaciones, disciplinas e ideologías, los cuales se congregaron a partir de una fuerte tendencia en común: impulsar un nuevo orden social a partir de “la instrucción de las masas” (*Reglamento* 27). Este interés común permitió a los ateneístas vincularse, en un momento específico, independientemente de sus distintas edades, afiliaciones políticas y campos de conocimiento. Asimismo, la *luz constelar* del Ateneo trascendió a la segunda mitad de siglo a través de los ateneístas *jóvenes*. Belem Clark de Lara en su planteamiento de “¿Generaciones o Constelaciones?” señala que la categoría de constelación, aplicada al estudio de la historia literaria de acuerdo con lo propuesto por Fernando Curiel:

significa la posibilidad de reconocer formas culturales producto de la participación de intelectuales de distintas edades a los que

⁷ En el estudio que he realizado sobre la *Cartilla de historia* (1829), la *Cartilla social* (1836) y la *Cartilla moral militar* (1839) publicadas por José Gómez de la Cortina, he observado que la labor pública de los ateneístas influyó en su creación intelectual, la cual dirigieron a resolver temas de impacto social.

⁸ Benjamin señala que el “microcosmos” y el “macrocosmos” son “una de las muchísimas versiones que la experiencia de la semejanza ha ido encontrando a lo largo de la historia” (208).

unen, en ese específico momento estelar, propósitos semejantes. Algunas constelaciones siguen rutilando mucho tiempo después de su extinción. Por lo tanto sirven para orientarnos en el espeso bosque cultural. (16)⁹

Aunque la noción de *constelación* remite a otras ideas reconocidas plenamente en el campo de la investigación, tales como las *redes* o *cartografías* intelectuales, en el presente estudio la considero más adecuada, debido a que, si se recupera su sentido *benjaminiano*, también atiende a un sentido de originalidad. Considerando las características particulares del Ateneo Mexicano, tales como su carácter de asociación bisagra que entrelazó dos temporalidades al interconectar a *consagrados y jóvenes*, retomo la pregunta de Benjamin: “¿se trata en realidad de una extinción de la facultad mimética, o tal vez de una transformación que en ella misma ha tenido lugar?” (209). La *conste-*

⁹ Sobre el sentido de una *constelación* en el ámbito literario, Fernando Curiel señaló que la luz de la constelación, incluso después de su entera extinción, orienta inevitablemente a su entorno. Belem Clark propone hablar de “constelaciones de intelectuales” y con ello su objetivo es “dar cuenta tanto del recorrido que los escritores hacían por los espacios de la ciudad de México”, como “de su movilidad cultural” (16). De este modo, Clark ha destacado lo útil del término “constelaciones” por encima del método generacional, puntualizando que “el esquema generacional no considera la ubicación de los escritores según los parámetros literarios de su producción, o la misión que ellos mismos se impusieron o el círculo o camarilla a la cual entregaron, por coincidencia de intereses, su adscripción” (15). Por mi parte, para comprender la propia estructura de la “constelación” también retomo la organización generacional —siguiendo por ejemplo la propuesta de Luis González en *La ronda de las generaciones*—. Con ello me interesa comprender que la “constelación” está conformada a su vez por varias generaciones, identificando en el caso del Ateneo Mexicano a “jóvenes” y “consagrados”. Asimismo, en mi planteamiento, integrando las reflexiones de Benjamin sobre el término, destaco el carácter de originalidad que anida en una constelación, es decir su carácter “aurático”.

lación, como una congregación de caracteres diversos, logra una experiencia irrepetible en el Ateneo Mexicano mediante una estructura taxativa de intersección de experiencia intergeneracional. Significa la asimilación de trayectorias multidisciplinares y heterogéneas ideológicamente que se funden en un punto de cruce “aurático”, que detona su autenticidad. La unión de intelectuales no solo diversos en disciplinas de estudio, sino también en posturas políticas, fundió propósitos o principios diversos guiados sobre una misma intencionalidad sociocultural, en su caso la producción y difusión de conocimiento guiado hacia una intervención social.

La empresa del Ateneo Mexicano originada en la década de 1840, como se profundizará en lo sucesivo, fue el programa más integral que llevó a cabo la generación de *consagrados* y la última de la primera mitad de siglo que reuniría a la *intelligentsia* de México en una arena de tregua sin distinción política, ni generacional. La orientación integral y pedagógica de sus actividades, respaldada por una revista que tuvo un carácter semioficial, dotó al grupo de una plataforma institucional a través de la cual los ateneístas preponderaron la producción de argumentos propios y, abordando problemáticas de interés sociocultural, posicionaron a la producción cultural como un importante vehículo moldeador de la opinión en el espacio público. En los años subsiguientes, la guerra de México con Estados Unidos (1847-1848) irrumpió proyectos, así como la vida pública en general. Finalmente, en la década de 1850, varios de estos personajes esenciales en la construcción institucional del México independiente enfrentaron un sentimiento de desilusión, deshonor y perjuicio (Tornel), otros fallecieron al inicio de la década de 1850, tal fue el caso de Mariano Otero (1850), Andrés Quintana Roo (1851), José María Tornel (1853), Juan Bautista Morales (1856) y Lucas Alamán (1853); otros, en cambio, se radicalizaron. Con base en lo anterior, la *constelación cultural intergeneracional* del Ateneo Mexicano representa un último momento culminante y de empoderamiento de lo cultural antes de la catástrofe de la guerra.

Con base en lo aquí señalado, la *constelación* —como parte de un entramado mayor— marca un ritmo álgido ubicado en el propio entretreído progresivo de asociaciones y revistas literarias, todas *semejantes* pero diferentes, pertenecientes a un proceso o sistema de interacciones. De modo que la *constelación* como estrategia discursiva permite valorar una *forma* de mayor complejidad, es decir, su relevancia, que emana de su estructura taxativa, peculiar y original. Asimismo, estimula su análisis también con cortes transversales como parte de un entramado fundamental en el desarrollo histórico. Finalmente, como veremos en lo sucesivo, esta *constelación* intergeneracional y multidisciplinaria operó no solo en el debate intelectual y sociocultural de la primera mitad del siglo XIX, sino también en la formación de un aparato intelectual e institucional cultural de las épocas de la Reforma, Segundo Imperio y República Restaurada.

LA FUNDACIÓN DEL ATENEO MEXICANO

La organización del Ateneo Mexicano se llevó a cabo durante noviembre y diciembre de 1840. Participaron en ella personajes como José Gómez de la Cortina y Andrés Quintana Roo. Por su parte, aunque su presencia se delimitó a dicho momento de arranque, Ángel Calderón de la Barca, primer ministro español en México, sugirió la fundación del grupo, así lo refieren los propios miembros fundadores e incluso así lo asentó Calderón en su *Diario*. Finalmente, el 17 de enero de 1841 se verificó la “instalación pública de la sociedad”. Bocanegra lo recordó como un acto “solemne” en el cual se congregó “numerosa asistencia de socios y de particulares” (802). La licencia fue otorgada por Miguel Valentín Canalizo, que para entonces fungía como jefe de gobierno de la Ciudad de México y quien fue designado como presidente de la asociación. Valentín Canalizo destacó de esta manera la utilidad de la empresa del Ateneo, enfocada en las ciencias y las artes: “en su conciencia hallan una resolución valedera, y cierta seguridad sostenida en sus rectas y eficaces intenciones de aplicar

todas sus facultades para obtener su objeto, a saber: la comunicación y propagación de las luces en las ciencias y las artes”. Cabe reiterar que, aunque Ángel Calderón de la Barca fue quien sugirió fundar el Ateneo y participó de su organización, entre noviembre y diciembre de 1840, durante estos meses su figura se diluyó casi en su totalidad. De este modo, con la intención de comprender cómo el grupo fue moldeando su propia empresa sociocultural mediante un discurso de exaltación nacional, he dividido su fundación en dos etapas: la de arranque, es decir, un breve periodo en el cual Calderón destaca como promotor de la asociación; y otra en la cual, ante su figura ya diluida destacan en lo sucesivo personajes como Andrés Quintana Roo y José Gómez de la Cortina, entre otros.

Ángel Calderón de la Barca arribó a tierras mexicanas el 18 de diciembre de 1839 en calidad de primer embajador de España asignado en México. Durante su estancia se propuso convocar, en torno a unas tertulias literarias, a lo más destacado de la intelectualidad mexicana. En su *Diario* asentó que había convocado a “una junta” “para formar el Ateneo Mexicano”, como una asociación en la cual se discutirían temas exclusivamente literarios (*Diario de Ángel Calderón* 73). La reunión se llevó a cabo el 22 de noviembre de 1840 en la casa del Conde de la Cortina en Tacubaya, Ciudad de México (conocida hoy como “Casa de la Bola”). Ciertamente, tanto José María Bocanegra como Guillermo Prieto coinciden en sus *Memorias* en que Calderón fue una figura nodal en la fundación de la asociación literaria. Con gran ánimo se reunieron en la casa del ministro Calderón de la Barca para “formar el reglamento del Ateneo”. Algunos de los ateneístas que tomarían las riendas de la asociación serían Quintana Roo y Gómez de la Cortina, Luis Gonzaga Cuevas y Pablo Vergara.¹⁰

¹⁰ Calderón de la Barca, en su *Diario*, asentó “Luis Cuevas” y “Vergara”. Al cotejar la lista de los ateneístas se deduce que se refiere a Luis Gonzaga Cuevas y Pablo Vergara.

Entender que la figura del ministro español en el Ateneo Mexicano fue relevante y no obstante efímera resulta de vital importancia, debido a que, en primera instancia, su presencia como fundador podría contradecir el rumbo que tomó el grupo y su empresa literaria dirigida a “instruir a las masas”. Bajo esta lógica, surge la pregunta: ¿cómo fue posible que una asociación literaria fundada por un ministro español en México haya promovido una empresa educativa a partir de un discurso nacionalista? Sobre lo anterior, es preciso subrayar que, si bien la convocatoria de Calderón de la Barca fue fundamental para la integración del grupo, su aportación se limitó solo a dar el banderazo de salida. El aspecto que determinó que la presencia del ministro se desvaneciera rápidamente fue que este no comulgó con el rumbo que tomaban las discusiones al interior del grupo. Al respecto, desde noviembre el ministro manifestó una profunda desilusión. Su queja consistía en que los objetivos “meramente” literarios de la asociación estaban tomando otra dirección. En este tenor, su participación no rebasó los dos meses. Para el 29 de noviembre, Calderón señaló en su *Diario* que en el grupo “Todo lo quieren hacer cosa de gobierno” y con desilusión señalaba: “Empieza a pesarme el haberme metido en esto” (*Diario de Ángel Calderón* 153). Asimismo, es de llamar la atención que el día en que se llevó a cabo la ceremonia formal del establecimiento de la asociación, el 17 de enero de 1841, Calderón no hizo ninguna descripción en su *Diario* (174).

Ciertamente, la creatividad literaria en México estaba impregnada de un discurso nacionalista. Recordemos que la Academia de Letrán había iniciado contundentemente esta tendencia en 1836 con su proyecto de “mexicanización de la literatura”, proyecto al que, con otras soluciones, dio continuidad el Ateneo Mexicano. Por su parte, los ateneístas anunciaron que su grupo era el heredero directo del legado intelectual de la Academia de Letrán y, autoasumidos como portadores de sus postulados, se posicionaron abiertamente como preservadores de aquella tradición de la literatura mexicana, al tiempo que como su vanguardia: “nuestra época es la de la verdadera *lite-*

ratura mexicana” (Lafragua 12). Esta estrategia de establecer un nexo intelectual pretérito, les permitió trazar coordenadas de una tradición “originaria” y reconocerse en generaciones predecesoras. Con base en este sistema de referencias, ubicaron el conocimiento heredado de la ilustración novohispana, incluyendo autores como Francisco Javier Clavijero (1731-1787), Francisco Javier Alegre (1729-1788), Juan Bautista Muñoz (1745-1799) y Alonso de Molina (1513-1519) (Lafragua 11); así como el traslado de esta herencia hacia la Academia de Letrán, de la cual se nutrían los propios ateneístas autodenominándose como la referencia más actual. Finalmente, el establecer a sus “precursores” como una “explicación de sí mismos” remite a la conciencia de una *tradición ausente*,¹¹ y en su caso a la labor de su *construcción*; así como a una intención legitimadora de su presencia *reciente* en la escena mundial.

Contrario a los propósitos estrictamente literarios que Calderón de la Barca había planteado, el quehacer intelectual de los ateneístas, motivado también por el reconocimiento de una tradición literaria propia, se vio influido por el acontecer político que conocían de primera mano. México había caminado de desencanto en desencanto, experimentando distintos sistemas de gobierno, pasando por la monarquía, la república federal y el centralismo. En este sentido, en el país se experimentaba una inestabilidad política expresada también a través de incesantes pronunciamientos, lo cual, aunado a los conflictos de política exterior, como la pérdida de Texas (1835-1836) y la Intervención Francesa (1838-1839), ponía en riesgo la soberanía del país.¹² La cultura y la instrucción, como ejes alternos de impac-

¹¹ Guillermo Zermeño reconoce esta operación como la *fabricación de esta tradición* en el ámbito intelectual hispanoamericano a principios del siglo XX (783).

¹² Para una genealogía de los pronunciamientos ver *Forceful negotiations. The origins of the Pronunciamiento in Nineteenth-century Mexico* de Will Fowler (University of Nebraska, 2010).

to social, comenzaron a operar como importantes elementos para promover la unión e identidad nacional. Imbuidos en esta inercia, los ateneístas concibieron en la cultura un medio metapolítico que contribuyera a sortear estas dificultades de inestabilidad, de discordia política; se trataba de impulsar un nuevo orden a través de la instrucción de los ciudadanos (Madrigal, “El concepto” 22). En este sentido, el proyecto cultural del grupo coincide con los propios anhelos políticos relacionados con el concepto de cultura de la década de 1840; es decir, “el empeño de configurar un Estado moderno secular y promover un grado de instrucción entre la sociedad con el fin de conformar una base ciudadana” (Madrigal, “El concepto” 177). Asimismo, los ateneístas, con su empresa cultural, a la vez que propagaban conocimiento entre la sociedad, también ampliaban la base de *hombres útiles*, posicionando a la cultura como un elemento potenciador de movilidad social y de participación política.

Con base en lo anterior, la fundación del grupo representó para los ateneístas la oportunidad de organizar un “patriótico proyecto” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 3), como ellos mismos lo denominaron. Así, mediante la exaltación de la utilidad de la instrucción, los ateneístas “deseosos de contribuir del mejor modo posible al progreso de las ciencias y de las artes” propusieron al gobierno departamental de la capital permitir establecer su asociación “cuyo objeto era la propagación de conocimientos útiles para la clase menesterosa y menos instruida” (Bocanegra 802). La experiencia en cargos públicos de los personajes cardinales en la organización y logística de la asociación permitió a los ateneístas ubicar problemas reales de carácter nacional y sistematizar determinadas estrategias de vinculación dirigidas a la organización y difusión de conocimiento entre la sociedad.

No obstante la participación efímera de Calderón de la Barca, no se puede perder de vista su aportación al grupo. Al respecto, se debe considerar que, para 1840, Calderón ya había participado como segundo secretario en el Ateneo Español de Madrid, fundado en su

país en 1820. Además de su carrera diplomática, a Calderón se le reconoce su perfil humanístico, caracterizado por su aprecio y valor por el estudio de las letras y las ciencias. En este sentido, su trabajo se enfocó sobre los campos de la agronomía, la fotografía y la traducción en distintos idiomas, incluyendo el alemán, el francés y el inglés (Ruíz Salvador 18, 24).

Es un hecho que Calderón, cuando propuso a los intelectuales mexicanos conformar la asociación literaria, encontró inspiración en su experiencia como miembro del Ateneo de Madrid y que incluso pudo haber propuesto el mismo nombre. Sin embargo, a los ateneístas mexicanos no les interesó hacer una conexión del Ateneo Mexicano con el de Madrid. En su texto inaugural, el cual fue conducido sobre una exaltación de la literatura presuntamente nacional, se señaló que el nombre de “Ateneo” lo habían adaptado “a imitación del que fundó en Roma con igual objetivo el emperador Adriano, hacia el año 135 de la era cristiana”. Señalaban que la asociación “debía reunir todas las ciencias y todos los talentos” por lo que “justo y oportuno fue darle el nombre de Ateneo Mexicano” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 3).

Fue así que, en la primera etapa de la fundación del Ateneo Mexicano, Calderón de la Barca fungió como uno de los protagonistas de su organización, trazando una línea de partida y delimitando su carácter estrictamente literario; y en una segunda etapa se diluyó por completo su figura y tomaron la dirección otros ateneístas. Sobre el rumbo que tomó el grupo, si bien sus debates se desarrollaron desde un enfoque académico, los temas se plantearon con base en la realidad que vivía México como una nación recién independiente.

Finalmente, Calderón de la Barca —habiendo concluido su labor diplomática en agosto de 1841— entregó el cargo a su sucesor y en enero de 1842 partió a la Habana (Figueroa 112). Pese al escepticismo del ministro español, la asociación “pasó de diez años”, “superando las esperanzas de muchos” (Bocanegra 802). Sin tener fecha exacta de la clausura de sus actividades, Bocanegra refiere que

el Ateneo concluyó a “causa de los trastornos y revueltas” que sufría el país (802). Lo que en definitiva se observa en el devenir de la asociación es un paulatino desarrollo que comienza desde 1840, con la implementación de sus cátedras, lecturas y la instalación de una biblioteca pública y un gabinete de lectura. Asimismo, la publicación de su revista (1844-1845) materializó los debates llevados a cabo en su foro. Posteriormente, en 1846 el grupo todavía tuvo la facultad de convocar a un concurso literario, en el que ganó Francisco Ortega con su texto *Memoria sobre los medios de desterrar la embriaguez*. La Guerra de 1847 tuvo que haber marcado un declive en sus actividades hasta llegar a su clausura en 1850, fecha en la que se anunció la donación del mobiliario e instrumentos, que ya se encontraban en desuso, con los que los ateneístas habían impartido sus cátedras y lecturas públicas. Por esta razón, ese mismo año, el Liceo Hidalgo solicitó al entonces ministro de Relaciones, José María Lacunza, “conseguir el acuerdo necesario para disponer de los libros, pinturas, instrumentos y otros objetos que pertenecieron al Ateneo Mexicano” (*Fondo de Justicia e Instrucción Pública*, vol. 63). Como asentó Bocanegra, la asociación sobre la que se tuvieron pocas expectativas de vida, dada la polarización ideológica y las pugnas políticas, persistió una década, e incluso, de acuerdo con las noticias de varios periódicos, fue reestablecida en 1851, anunciando su reapertura con la impartición de cátedras y la venta de su revista en la que muchos de los ateneístas habían reunido “composiciones de mérito” (*El Siglo Diez y Nueve* 4). Sin embargo, considerando que en esta primera etapa se engloba la trascendencia del grupo, este estudio se delimita a ella.

EL ATENEO MEXICANO COMO UNA CONSTELACIÓN CULTURAL INTERGENERACIONAL

La estructura del Ateneo Mexicano como una *constelación cultural intergeneracional* reunió a dos grupos claves en la historia de México, a quienes aquí denomino *consagrados* y *jóvenes*. La generación de los *con-*

sagrados experimentó la guerra y la consumación de la Independencia, así como la consolidación de la nueva República; mientras que la de los *jóvenes* experimentó el proceso de Reforma.

La asociación como una *constelación cultural intergeneracional*, con una mayoría de los ateneístas consagrados, si bien operó durante la primera mitad del siglo XIX, también figuró como un semillero intelectual y cultural. Esto último fue posible debido a que incluyó a personajes literarios y políticos íconos de la segunda mitad de siglo, tales como Manuel Payno, Guillermo Prieto, Manuel Orozco y Berra, y Eulalio María Ortega, quienes incursionaron en el Ateneo Mexicano muy jóvenes, de manera que este fungió como parte de su formación.

El criterio que aquí empleo para clasificar a los integrantes, ya sea como *consagrados* o como jóvenes, fue primero la edad —ubicando como *consagrados* a los mayores de veinticinco años al momento de la fundación de la asociación—, seguida por su trayectoria y reconocimiento en los campos político y cultural, y por último su jerarquía en los puestos directivos de la asociación. De hecho, en la primera mitad del siglo XIX era bastante normal que entre los 25 y los 30 años de edad se alcanzara el clímax profesional ocupando carteras de Estado de alto nivel, como ministerios, senadurías o diputaciones. Lo anterior en gran parte se debió a que México, al ser un Estado joven que había conquistado su independencia tan solo un par de décadas atrás, no contaba con un cuerpo burocrático de carrera como el que existió en la última mitad de siglo de la Nueva España. De este modo, en las décadas posteriores a 1821, se abrieron espacios de inserción política, los cuales serían ocupados por aquella generación de la Independencia. Así, el foro del Ateneo Mexicano no solo congregó a los hombres de Estado encargados de construir las instituciones políticas y culturales de la nación recién independizada, sino que también contribuyó a moldear a la generación que se desempeñó en la segunda mitad de siglo.

LOS ATENEÍSTAS CONSAGRADOS

Como he mencionado, el Ateneo Mexicano se conformó de una mayoría de ateneístas *consagrados* quienes, para la fundación del grupo en 1840, ya contaban con una amplia experiencia en los campos de la política y la cultura (ver Tabla 1).

Tabla 1. Lista de algunos de los ateneístas <i>consagrados</i> más representativos, con nombre y edad a la fecha de fundación del Ateneo. ^a			
Nombre	Edad	Nombre	Edad
Juan de Orbezo (1780-1846)	(60)	José María Lafragua (1813-1875)	(27)
Manuel [Antonio] Castro (1787-1854)	(53)	Camilo Bros (1812-1888)	(28)
Andrés Quintana Roo (1787-1851)	(53)	Pascual Almazán (1813-1885)	(27)
José María Bocanegra (1787-1862)	(53)	Melchor Ocampo (1814-1861)	(26)
Luis Gonzaga Cuevas (1799-1867)	(41)	Manuel Payno (1810-1894)	(30)
Ignacio Vera [y Lazcano] (1805?- 1871)	(45)	José Gómez de la Cortina (1809-1869)	(31)
José María Tornel (1795-1853)	(45)	Manuel Larraínzar (1809-1884)	(31)
Manuel Carpio (1791-1860)	(49)	José María Lacunza (1809-1869)	(31)
Isidro Rafael Gondra (1788-1861)	(52)	Pedro García Conde (1806-1851)	(34)
Miguel Bustamante [y Septién] (1790-1844)	(50)	Mariano Otero (1817-1850)	(31)
Mariano Gálvez (1794-1892)	(46)	Lorenzo Hidalgo (1810-1872)	(30)
Juan Bautista Morales (1788-1856)	(52)	Luis de la Rosa (1804-1856)	(36)
Francisco Ortega (1793-1849)	(47)	Joaquín Cardoso (1803-1880)	(37)
Lucas Alamán (1792-1853)	(48)	Francisco Modesto Olaguíbel Martiñón (1806-1865)	(34)
Antonio Fernández Monjardín (1802-1870)	(38)	José Ramón Pacheco (1805-1865)	(35)
José Mariano Castellero (1790-?)	(50)	Fernando Calderón (1809-1845)	(31)
José Joaquín Pesado (1801-1861)	(39)	José Fernando Ramírez (1804-1871)	(36)
a. Elaborada con base en: <i>El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati</i> . Tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844, p. 262.			

Casi la totalidad de los ateneístas consagrados había contribuido a la organización institucional de México durante sus primeras décadas como país independiente, de modo que, para la década de 1840, el Ateneo Mexicano se observa como la decantación de aquellos proyectos previos. En el mismo sentido, el discernimiento de esta experiencia en la administración pública permitió a los ateneístas ubicar la “instrucción” como un aspecto fundamental para construir una base ciudadana, como un elemento esencial para el funcionamiento social (Gálvez 64-67, Espinosa 85). En este sentido, el grupo debatió temas conectados con problemas propios de la agenda nacional, que conocían a partir de su propia labor, debido a que ocupaban o habían ocupado los máximos puestos en el gobierno. El dominio de los *consagrados* también condujo al grupo hacia una postura ideológica moderada. Muestra de ello es su clara línea editorial apolítica, con base en la cual no se permitió la publicación ni de artículos con propaganda ideológica, ni de ningún tipo de arenga política. En este tenor, el 11 de diciembre de 1840 se reunieron los ateneístas para acordar los objetivos de la asociación y nuevamente el 20 de diciembre en el Colegio de todos los Santos, donde se asignó a la directiva: como presidente se nombró a Valentín Canalizo, como vicepresidente a José María Bocanegra y como secretario a Monjardín (“Anales del Ateneo” 240). Al respecto, ese mismo día, con un tono de indiferencia, Calderón de la Barca solo refirió en su *Diario* muy escuetamente: “Por la mañana al Ateneo —Quedó instalado; me nombraron conciliario—” (*Diario de Ángel* 167).

Una vez constituida la asociación, los ateneístas se propusieron entonces discutir los alcances de esta redactando su *Reglamento* y la *Licencia de Ley*. Cabe subrayar que este último fue el documento con el cual el grupo solicitó al gobierno de la Ciudad de México su consentimiento para establecer su asociación literaria. Parte de la originalidad del Ateneo Mexicano justamente radica en el carácter legal y formal sobre el cual el grupo cimentó y dirigió sus actividades, para lo cual los ateneístas concibieron: una Junta de Gobierno y un

Reglamento que rigiera su organización. En el mismo sentido, destaca el respaldo oficial con la *Licencia de Ley* que otorgó el gobierno en turno para su fundación. Estas características marcaron una estructura diferente respecto a las asociaciones *semejantes* de su época, que potenció al Ateneo con un mayor impacto y reconocimiento en el espacio público.

Con base en lo que asentó el grupo en su *Reglamento*, se deduce que la asociación se autofinanció a partir de una cuota mensual que tenía que cubrir cada uno de sus miembros y no con recursos del gobierno. Fue solo hasta que cambió su sede al edificio que ocupaba la Universidad de México y el Museo Nacional cuando comenzaría dicho apoyo. Este último aspecto también remite a la dimensión sociocultural del “patriótico proyecto” del Ateneo. Al respecto, aunque los ateneístas no buscaron retribución económica por sus labores, sí persiguieron un reconocimiento, construyendo un legado como un organismo núcleo dentro de la infraestructura cultural de la nación mexicana en su temprana formación, asumiendo un compromiso social a través de su proyecto educativo de masas. Sobre el impacto del grupo, Anne Staples reconoce al Ateneo Mexicano entre las instituciones informales que incentivaron “la educación extracurricular” ofreciendo cátedras públicas y gratuitas. También se sabe que los instructores, que para 1840 se estaban formando en la Escuela Normal, tomaron sus clases de geografía en el Ateneo Mexicano (68, 413).

En la organización del Ateneo Mexicano en 1840 y en los años consecutivos, el grupo de los *consagrados* fue mayoritario y fue el que ocupó los puestos directivos. Asimismo, aquellos ateneístas *consagrados* también se mantuvieron a la vanguardia en el poder político. Justamente, su experiencia en la administración pública es un aspecto nodal para comprender que su empresa intelectual no solo tuvo una misión literaria y periodística, sino también pedagógica y social, dado que los temas que se debatían al interior del grupo estuvieron imbuidos de la propia experiencia de muchos de los ateneístas como dirigentes políticos y gestores culturales. Sobre los cargos que

desempeñaban, cabe destacar que Valentín Canalizo, quien fungió como presidente del Ateneo Mexicano entre 1840 y 1842, era el Jefe del Departamento de México; mientras que José María Bocanegra, vicepresidente de la asociación, encabezaba el Ministerio de Relaciones Exteriores (“Expediente personal” 88-89). Los dos conciliares de la asociación, Ángel Calderón de la Barca y Andrés Quintana Roo, fungían, respectivamente, como ministro de España en México y como comisionado del gobierno para obtener la reincorporación de Yucatán, lo cual se lograría un año después, en 1841 (Menéndez). Los dos secretarios de la asociación, Antonio Fernández Monjardín y José María Lafragua, trabajaban en el Supremo Poder del país: el primero como presidente del Senado y el segundo como diputado al Congreso Constituyente (1842) por Puebla.¹³ Por último, el tesorero José Gómez de la Cortina se desempeñaba para entonces como presidente del Banco de Avío, fundado diez años antes por Lucas Alamán con el objetivo de fomentar la industria nacional. De modo que su participación como hombres de Estado les permitió trasladar problemas o necesidades del ámbito político y de la propia realidad social al debate académico; siendo su objetivo la “propagación de conocimientos útiles” a las clases menos instruidas. Fue en este sentido que una de las aportaciones más importantes del Ateneo Mexicano fue su empeño en la construcción de una ciudadanía. Esto es visible a través de los temas que abordó el grupo tanto en las cátedras como en su revista.¹⁴

¹³ Antonio Fernández Monjardín (1802-1870) nació en Puebla, estudió en el Seminario Palafoxiano y se graduó de abogado en 1829. Se desempeñó como un distinguido jurisconsulto. Fue magistrado de la S. Corte de la Nación y presidente del Senado en 1838. Siendo socio fundador del Ateneo Mexicano ocupó el puesto de consiliario en 1841.

¹⁴ Para el tema de la contribución del Ateneo Mexicano en la construcción de la ciudadanía, ver: Madrigal Hernández, Erika. *The Ateneo Mexicano: the cultural*

De igual manera, los ateneístas *consagrados* al momento de fundar el Ateneo Mexicano, además de participar del acontecer político gozaban de una trayectoria como fundadores y gestores culturales. Sobre esto último, al momento de la fundación, Andrés Quintana Roo ya había cobijado otros proyectos literarios claves en la vida cultural de México, tales como la apertura del Instituto de Ciencias, Literatura y Artes, en 1823, así como la fundación de la Academia de Letrán en 1836, en la cual fungió como su mentor. Por su parte, José Gómez de la Cortina, quien permaneció en el Ateneo Mexicano hasta 1850, fue uno de los intelectuales más prolíficos. Para cuando tomó la batuta del Ateneo ya había dirigido la fundación de organismos de gran relevancia, como el Instituto Nacional de Geografía y Estadística en 1833, así como la Academia de la Lengua en México y la Academia de Historia en 1835. Otros ateneístas también destacaron en la organización de las ciencias y la cultura en el México independiente. Lucas Alamán, por ejemplo, organizó el Archivo General de la Nación y el Museo de Antigüedades e Historia Natural (1823). Por su parte, José María Tornel se desempeñó como vicepresidente de la Compañía Lancasteriana entre 1826 y 1851, con periodos intermitentes. Asimismo, su liderazgo como pieza clave en el sector educativo de México lo dotó de reconocimiento en el campo de las letras a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.¹⁵

Para 1843 se observa un cambio en el organigrama de la Junta de Gobierno del Ateneo, la cual podría referir una lógica en el énfasis sobre la instrucción de las masas dado que la dirección del grupo

constellation of mid-nineteenth century Mexico, 1840-1850. 2019. University of St. Andrews, Tesis doctoral.

¹⁵ No se debe perder de vista que Tornel, además de desempeñarse como ministro de Guerra, destacó sobre sus homólogos militares debido a que fue reconocido también en el mundo de las letras como un hombre ilustrado entre sus contemporáneos.

que llevaba Canalizo, fue ocupada por José María Tornel, quien para entonces ejercía la dirección de la Escuela Lancastariana en México.¹⁶ Lo que es un hecho es que la fundación del Ateneo Mexicano y la propia misión que adoptó el grupo formó parte de un periodo de madurez y síntesis de proyectos previos en los que habían participado la gran mayoría de los ateneístas, quienes para entonces gozaban ya de una nutrida trayectoria en el ámbito cultural. De modo que el Ateneo Mexicano se observa como una *constelación cultural* que, a partir de la interconexión de agentes *consagrados* y *jóvenes*, esenciales en el desarrollo político y cultural, unió voluntades en torno a una empresa pedagógica de instrucción pública. En esta operación, el Ateneo Mexicano rompió con el modelo de tertulia privada, de logia masónica o bien de la academia enfocada en una instrucción especializada, por lo cual trascendió como promotora del conocimiento moderno entre un sector popular.

LOS ATENEÍSTAS JÓVENES

La generación de *jóvenes* fue integrada por ateneístas menores de veinticuatro años. Ellos habían crecido en las primeras décadas del México independiente, de modo que para la fecha de la fundación del Ateneo apenas comenzaba su trayectoria, tanto en el ámbito político como en el intelectual. Fue hasta el periodo de la Reforma cuando destacaron plenamente. En este pequeño grupo de jóvenes se encuentran: Casimiro del Collado (1822-1889) (18); Alejandro Arango y Escandón (1821-1883) (19); Guillermo Prieto (1818-1897)

¹⁶ Para estudios sobre Tornel, ver: Fowler, Will. *Tornel and Santa Anna. The writer and the caudillo, Mexico 1795-1853*. Greenwood Press, 2000; Vázquez Mantecón, María del Carmen. *La palabra del poder. Vida pública de José María Tornel (1795-1853)*. UNAM / IHH, 2008.

(22); Eulalio María Ortega (1820-1875) (20) y Manuel Orozco y Berra (1816-1881) (24).¹⁷ Asimismo, incluyo a Manuel Payno (1810-1894) (31) en este grupo, debido a que fue con esta generación con la que despuntó su carrera con plenitud. Todos ellos son reconocidos como protagonistas de la escena cultural durante la segunda mitad del siglo XIX.

En cuanto a la generación de los *jóvenes* y a los puestos que ocuparon al interior de la asociación, cabe señalar que solo cuatro años después de la fundación del Ateneo, en 1844, comenzó a destacar en labores directivas; sin embargo, en el grupo prevaleció el dominio y la autoridad de los *consagrados*. Ese año figuró Guillermo Prieto como segundo secretario en la Junta de Gobierno. Casimiro Collado hizo lo propio como secretario de la Sección de Redacción y Revisión. Eulalio María Ortega también se integró a aquella sección, mientras que Manuel Orozco y Berra se desempeñó como corresponsal.

La *luz constelar* del Ateneo que trascendió a través de los valores, actitudes y creencias plasmadas por los *jóvenes* ateneístas en el periodo de Reforma, se observa en la traslación de poder en los puestos del ámbito político y cultural que ocuparon. Asimismo, la labor de difundir el conocimiento en el ámbito público también tuvo continuidad, pues destacó su empeño en el diseño de libros de texto.

Guillermo Prieto, afiliándose al partido liberal, apoyó el Plan de Ayutla y se desempeñó como diputado en el Constituyente de 1857 y como defensor de esta durante la Guerra de Reforma. Acerca de la continuidad en la organización de la cultura y la educación, la aportación de Prieto fue su obra de carácter didáctico *Breves nociones de economía política*, así como otros dos trabajos enfocados en la enseñanza de la Historia: *Breve introducción al estudio de la Historia Universal* (1884) y *Lecciones de historia patria*, escritas para los alumnos del Cole-

¹⁷ El segundo paréntesis indica la edad de estos *jóvenes* al momento en que se estableció la asociación del Ateneo Mexicano.

gio Militar (1886).¹⁸ Sobre esta última, cabe destacar que obedece a la misma estructura que utilizó Gómez de la Cortina en sus *Cartillas*, con un contenido a manera de diálogo, con preguntas y respuestas breves y concisas.¹⁹

Manuel Payno fue varias veces diputado durante la República restaurada. En 1886 se le nombró cónsul en España y a su regreso en 1892 fungió como senador. En el plano intelectual se le reconoce su trabajo docente como profesor de historia en la Escuela Nacional Preparatoria (J. Vázquez). Entre sus textos de carácter didáctico destaca su *Compendio de Historia de México* (1870), el cual, al igual que la *Cartilla Historial* de Gómez de la Cortina, formó parte de los textos que aprobó la Compañía Lancasteriana de México como libro de texto oficial. No obstante su labor docente, Manuel Payno es principalmente reconocido por su obra literaria, en la que destacan sus novelas *El Fistol del diablo* (1846),²⁰ *El hombre de la situación* (1861) y *Los bandidos de Río Frío* (1888-1891), siendo esta última la más famosa.

Por su parte, Orozco y Berra se desempeñó en el cargo de Secretario de Gobierno de su natal Puebla entre 1847 y 1848. Además, durante el gabinete de Ignacio Comonfort, fungió como Oficial Ma-

¹⁸ Cabe señalar que en el ámbito de la cultura es bien conocida la labor de Prieto como crítico literario en sus famosos “San Lunes”, de “Fidel” en *El Siglo XIX*, así como por la fundación del periódico satírico *Don Simplicio* (1845) junto con Ignacio Ramírez. Es reconocido también su trabajo como poeta popular y creador de cuadros de costumbres mexicanos, por el cual Manuel Altamirano le dio el título de “poeta nacional”. Asimismo, su célebre obra *Memorias de mis tiempos*, que abarca de 1828 a 1853, es sin duda ya una obra clásica para conocer la vida cotidiana y retratos fidedignos de personajes claves de la época.

¹⁹ Me refiero a *Cartilla de historia o método para estudiar la historia* (1829), *Cartilla social o breve instrucción sobre los derechos y obligaciones del hombre en la sociedad civil* (1836), *Cartilla moral militar* (1839).

²⁰ *El Fistol del diablo* fue publicada en la *Revista científica y literaria de México* en 1846 y, posteriormente, en 1859, fue publicada como libro.

yor encargado del Ministerio de Fomento (1857). Una de sus empresas más importantes fue la colaboración en el *Diccionario Universal de Historia y de Geografía* (1853-1856), en la cual Manuel Orozco y Berra coordinó los tres tomos que conforman el *Apéndice* (1853-1856). En el mismo sentido, durante el Segundo Imperio, Orozco y Berra dirigió diversas comisiones de carácter científico. Asimismo, otro de los ateneístas jóvenes que durante el Segundo Imperio fue llamado a formar parte de la élite intelectual de Maximiliano fue Eulalio María Ortega, quien incluso llevó la defensa del archiduque Fernando Maximiliano de Austria frente al Consejo de Guerra, en el cual irremediablemente se le condenó a muerte (*Memorandum sobre el proceso del Archiduque*).

Regresando al organigrama con base en el cual se estructuró el Ateneo Mexicano, es importante mencionar que, en 1844, aunque los jóvenes se posicionaron en algunos puestos, los *consagrados* continuaron siendo predominantes en número y permanecieron como líderes en los cargos directivos: Isidro Rafael Gondra como bibliotecario, Mariano Otero como vicepresidente, Pedro Fernández del Castillo en calidad de primer consiliario, Benigno Bustamante como segundo consiliario, Lorenzo de la Hidalga como tesorero, José María Lafra-gua como primer secretario. De hecho, en la Junta de Gobierno de la asociación, el único joven que incursionó fue Guillermo Prieto como segundo secretario (Gómez de la Cortina, “Introducción” 9).

La fundación del Ateneo Mexicano como una *constelación cultural intergeneracional* significó una plataforma integral en la configuración de una cultura pública. Cabe reiterar que este fue un foro en el que brillaron por última vez algunos ateneístas *consagrados*, debido a que un número importante de estos personajes murió en los primeros años de la década de 1850. Visto desde este ángulo, el Ateneo Mexicano sería el último grupo de la primera mitad del siglo XIX que logró reunir a todos estos personajes, interconectando con su carácter de *asociación bisagra* dos temporalidades.

OBJETIVOS Y ALCANCES: “EL ESTUDIO ES UNA VERDADERA PANACEA”

El Ateneo Mexicano publicó en su *Reglamento* que el objetivo del grupo era “propagar en el pueblo los conocimientos útiles, adquirir otros nuevos incesantemente para el mismo fin, fomentar las artes y la industria en nuestro suelo, y solazarse con el trato mutuo”; asimismo, subrayó que su objetivo era “promover la instrucción de las masas” (*Reglamento* 27). Con base en esto, el Ateneo se propuso inaugurar una nueva modalidad en la enseñanza: 1) estableciendo “la instrucción en muchos ramos de las ciencias [de la] que habían carecido” hasta ese momento la gran mayoría de los habitantes de México, lo cual sería posible, 2) considerando “los métodos más modernos de Europa” y 3) adecuando el contenido y el método de acuerdo a los “intereses privados” tanto del Ateneo como de los solicitantes (*Reglamento* 27).

La Junta de Gobierno organizó los campos de conocimiento en 20 secciones (ver Tabla 2). Así, el objetivo de los ateneístas de promover una educación gratuita fue puesto en práctica con base en un carácter multidisciplinario y con una dimensión sociocultural.

Tabla 2. Secciones en que está dividido el Ateneo, y socios que las presiden. ^a	
SECCIONES	PRESIDENTES
1.- De redacción y revisión	D. José María Lafragua
2.- De jeografía y estadística	D. Pedro García Conde
3.- De literatura	D. Andrés Quintana Roo
4.- De lejislacion	D. Mariano Otero
5.- De industria	D. Mariano Gálvez
6.- De idiomas	D. Camilo Bros
7.- De ciencias morales	D. Ignacio Vera
8.- De ciencias naturales	D. Miguel Bustamante
9.- De ciencias militares	D. José María Tornel
10.- De economía política	D. Juan Bautista Morales
11.- De dibujo lineal y arquitectura	D. Lorenzo Hidalgo

12.- De dibujo natural	D. Jesús Corral
13.- De lengua castellana	D. José G. de la Cortina
14.- De historia	D. José María Lacunza
15.- De agricultura	D. Isidro Rafael Gondra
16.- De fomento	D. Pablo Vergara
17.- De instrucción primaria	D. Rafael Espinosa
18.- De ciencias médicas	D. Manuel Carpio
19.- De matemáticas	D. Manuel Castro
20.- De música	D. Rafael Palacios
a. Fuente: <i>El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati</i> . Tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844, pp. 7-8.	

Como he señalado, en el transcurso entre la Academia de Letrán y el *Renacimiento* emergió un número importante de asociaciones y de revistas literarias. Ciertamente, todas estas compartieron con el Ateneo Mexicano el objetivo de forjar una nación a través de las letras y reunieron a personajes líderes en el campo de la política y de la cultura. Sin embargo, el Ateneo Mexicano representó una innovación frente a las asociaciones y revistas contemporáneas debido al carácter semioficial de su empresa, al apoyo legal que recibió su fundación y a su programa que incluyó seis recursos de vinculación social: revista literaria, lecturas y cátedras públicas, biblioteca, gabinete, así como una convocatoria a concursar con obras literarias al público en general. Todos estos medios fueron sistematizados para instruir a la sociedad. Con sus actividades, el grupo dejó atrás el formato de cenáculo intelectual cerrado y como contraparte confirió un carácter público a la organización y difusión del conocimiento.

El propio grupo exaltó de igual manera la gratuidad de sus actividades, incluidos gratuitamente los “libros elementales y utensilios más necesarios en cada ramo” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 8). Esto nos habla de la consideración que los ateneístas tuvieron por sectores sociales antes descuidados. Con base en este proyecto integral, su mayor logro fue plantear las bases de una cultura pública con

una dimensión sociocultural, el cual se direccionó hacia la organización, difusión del conocimiento útil e instrucción de las masas, con el cual el grupo promovió la formación de ciudadanos. De este modo, nociones como las de hombre moral, hombre físico, ciudadano, sociedad civil, virtudes y vicios del ciudadano fueron conceptos que se discutieron dentro y fuera del grupo. Dentro del Ateneo Mexicano también Mariano Otero, Melchor Ocampo e Ignacio Vera guiaron sus reflexiones acerca de los derechos y deberes legales y morales del ciudadano. Al respecto, es importante destacar que incluso antes de que se reunieran en la asociación literaria, uno de los pilares del grupo, José Gómez de la Cortina, ya había presentado especial interés sobre estos asuntos. Para la fecha en que se fundó el Ateneo Mexicano, Gómez de la Cortina ya había escrito sus *Cartilla de Historia*, *Cartilla Social* y *Cartilla Moral*, abordando temas sobre los límites de la libertad social, el bienestar social, así como los derechos y obligaciones del ciudadano.²¹

Inicialmente las actividades que pusieron en marcha los ateneístas fueron organizadas en un edificio ubicado inicialmente en la calle de Espíritu Santo número 8 (actualmente Isabel la Católica) espacio que abrió “todos los días desde las nueve de la mañana hasta las tres de la tarde, y desde las seis de ésta hasta las nueve de la noche” (*Reglamento* 4). Para el buen funcionamiento de sus cátedras, lecturas, biblioteca pública y gabinete el Ateneo invirtió fondos en “la compra de periódicos nacionales y extranjeros; obras de artes; ciencias y literatura; mapas, instrumentos de física y de química; y enseres para el surtido de las cátedras.” (*Reglamento* 5) A continuación explicaré cada uno de los instrumentos de su proyecto.

²¹ Para el tema de la contribución del Ateneo Mexicano en la construcción de la ciudadanía ver: Madrigal Hernández, Erika. *The Ateneo Mexicano: the cultural constellation of mid-nineteenth century Mexico, 1840-1850*. 2019. University of St. Andrews, Tesis doctoral.

La revista *El Ateneo Mexicano. Omnium utilitati*, que publicó la propia asociación entre 1844 y 1845, reunió más de 100 textos sobre diferentes materias. La gran mayoría de los textos publicados fueron las propias cátedras y lecturas públicas que se impartían semanalmente en la sede del Ateneo. La publicación de la revista también representó una innovación y adelanto sobre las revistas contemporáneas, debido a su carácter enciclopédico y a que la gran mayoría de los textos fueron de la autoría de los propios ateneístas. Esto representó un gran avance, debido a que lo acostumbrado y común en la época era que las revistas se abastecieran de traducciones o reseñas de libros. Aunque no se cuenta con el dato del tiraje de esta publicación, la asociación planteó que se publicaría quincenalmente y posteriormente —cuando todas las secciones se hubieran regularizado— semanalmente. Su costo fue de entre tres a cinco reales en plata. La visión pedagógica de la revista estuvo dirigida a la formación de valores sobre los límites del poder, el compromiso y responsabilidad social, que podemos resumir como las bases de una educación cívica, orientada a moldear ciudadanos a partir de la instrucción y la cultura.²²

Además de la impartición de cátedras y lectura públicas, los ateneístas organizaron y pusieron a disposición del público una colección abastecida por libros provenientes de la biblioteca del Estado de México. Esto se ratificó a través de un decreto enviado al gobernador del Departamento de México Luis Gonzaga Vieyra en 1841 (*Fondo de Justicia e Instrucción Pública*, vol. 45). La biblioteca también contó con un archivo que incluyó periódicos y papeles impresos sueltos. Isidro Rafael Gondra organizó la colección por índice y la encuadernó por

²² Para estudios que abordan el papel de la intelectualidad en la formación de ciudadanos y en la educación cívica, ver: Ríos Zuñiga, Rosalina. *Formar ciudadanos. Sociedad civil y movilización popular en Zacatecas, 1821-1853*. UNAM / Plaza y Valdés, 2005; Estrada, Dorothy T. *Independencia y educación: cultura cívica, educación indígena y literatura infantil*. El Colegio de México, 2013).

volúmenes. La donación de dicha biblioteca también alude al carácter semioficial del Ateneo Mexicano, aspecto que, como he mencionado, dotó al grupo de un carácter institucional que lo hizo gozar de algunos beneficios gubernamentales y, por ende, distinguirse en su tránsito, en la década de 1840, sobre otras asociaciones. En el mismo sentido, dicha donación ilustra la manera en que la clase gobernante paulatinamente se posicionó en la organización cultural y educativa. El Gabinete de lectura público fue otro de los medios a los que el Ateneo Mexicano recurrió para contribuir con la instrucción del pueblo. Este tipo de organismo —reconocido desde el periodo colonial— estuvo destinado tanto a instruir, como a socializar; los visitantes acudían para conocer colecciones naturalistas, así como de libros. De hecho, cuando la sede del Ateneo Mexicano es reubicada en el edificio de la Universidad de México, al gabinete de lectura se le asignará el aula contigua al Museo Nacional, también alojado ahí. No es casual la asignación del inmueble universitario para alojar al Ateneo, posicionándolo como una pieza clave en el panorama intelectual nacional, junto a la Universidad y al Museo Nacional. Justamente, Pedro Vélez, ministro de Justicia e Instrucción, en su comunicado subrayó que dada “la importancia del establecimiento literario, denominado: ‘Ateneo Mexicano’”, la asociación merecía “la protección del supremo gobierno”, dando con ello constancia de la distinción de la que gozó el Ateneo Mexicano como una asociación clave en la organización cultural y educativa de México y de su relación con las autoridades gubernamentales (Vélez 3).

En este contexto de la construcción de México como un Estado moderno secular, el Ateneo Mexicano constituyó un dispositivo pedagógico de instrucción de masas semioficial, incluyendo sus cátedras y lecturas públicas que se abrieron a un público en general, destacando la inclusión de normalistas. Fue así que el Ateneo participó de manera activa en este reordenamiento político y de transformación social, en el cual el ámbito educativo fungió como un promotor de orden y bienestar social, en un periodo en el cual la cultura se po-

sicionó como un importante *eje secularizante* (Madrigal, “El concepto de cultura” 187).

El Ateneo Mexicano estableció sus cátedras y lecturas públicas con base en los 20 campos de conocimiento que he mencionado arriba. Aunque no se tiene constancia de la asistencia de las actividades del Ateneo Mexicano, estas fueron difundidas en diferentes periódicos como *La Hesperia*, *El Siglo XIX* y *El Cosmopolita*. Por estos medios se dio cuenta de los horarios de sus lecciones, los reglamentos de sus propias cátedras y el lugar de venta de los libros de textos de sus materias. De acuerdo con los ateneístas, sus cátedras estuvieron “rodeadas de una multitud de personas de todas edades, estados y condiciones que voluntariamente acuden a adquirir en aquel establecimiento los medios de aplicar el ingenio a las artes, a las ciencias y a las Bellas Artes” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 5). De este modo y considerando lo desalentador del contexto político y social, los ateneístas concebían dichas cátedras como un “espectáculo tan consolador”, reiteraban la idea de que “el estudio es una verdadera panacea”, debido a que “la verdadera instrucción, el amor al trabajo y las luces necesarias [son útiles] para conocer nuestros deberes y asegurar la felicidad posible en esta vida” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 5).

En síntesis, sobre las particularidades de la organización del Ateneo destacan la legalidad de su organización interna regida por su *Reglamento*, así como el respaldo institucional con la *Licencia de Ley* que le otorgó Canalizo. Asimismo, destaca su plataforma integral de instrucción pública, la instrucción de normalistas, así como el diseño de los textos de Gómez de la Cortina que se utilizaron como libros de textos en las Escuelas Lancasterianas. Por tanto, su propuesta de la educación como una *panacea* se inserta como importante agente en la construcción de una sociedad en un Estado moderno secular. Finalmente, la originalidad de la *constelación cultural intergeneracional* del Ateneo Mexicano —como un dispositivo pedagógico de instrucción de masas semioficial— se cimentó sobre las seis estrategias de vincu-

lación social y extensión popular del conocimiento, que incluyeron cátedras, lecturas, biblioteca, gabinete, la publicación de su propia revista, así como la convocatoria a concursos literarios, todas abiertas a un público general, con lo cual su aportación permeó no solo el ámbito pedagógico y editorial, sino también el periodístico y científico.

LA INSTRUCCIÓN DE LAS MASAS COMO CAPITAL CULTURAL

El Ateneo Mexicano señaló en su *Reglamento* que su “fin principal” era “promover la instrucción de las masas” utilizando el término en plural. ¿A qué masas se referían? Si consideráramos el término de “masas” a partir de su significado actual, entendido como “fenómeno de masas”, es decir como “un conjunto de personas sin distinción de grupos o individuos,”²³ entonces podríamos asentar que el proyecto de “instrucción de masas” que se propuso el grupo no se logró. Podría considerarse así puesto que las actividades de los ateneístas se dirigieron solo a algunos sectores y gremios circunscritos a la Ciudad de México, sin lograr desplegarse como un “fenómeno de masas” inconmensurable a lo largo de toda la República Mexicana. Sin embargo, en la primera mitad del siglo XIX, en el uso del término “masas” había una distinción entre su significado en plural, el cual se refiere a colectivos o grupos diversos, y en singular, que hace referencia a *un* cuerpo total de individuos, por ejemplo, una nación o una sociedad.²⁴

²³ Estas personas como un “fenómeno de masas”, en su calidad de “masa”, se convierten en individuos indiferenciados, despojados de su sentido de “miembros” o personas concretas de grupos sociales (*Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales* 777).

²⁴ Acerca de los distintos textos en los que se hacen evidentes las diferen-

Con base en lo anterior, los ateneístas, en el texto de presentación de su revista, indicaron que aquellas “masas” a quienes dirigían sus actividades culturales eran los comerciantes, artesanos, agricultores y, en muchos casos, la propia servidumbre de los asistentes que no sabía leer ni escribir. Estas *masas*, es decir, cada uno de estos gremios, que conforman parte de una *masa* (social en su totalidad), fueron los grupos que asistieron a sus cátedras, lecturas públicas y otras actividades que emprendieron.

Los conceptos que utilizaron los ateneístas para declarar las expectativas de su empresa de instrucción fueron *pueblo* y *masas*, los cuales son de menor extensión que *sociedad*, *nación* y *masa*; dado que estos tres últimos refieren a una totalidad, como una suma completa. Justamente, José Gómez de la Cortina, en su *Diccionario de sinónimos castellanos* publicado en 1845, aunque no incluyó el término *masas*, hizo la distinción entre los conceptos *nación* y *pueblo*, acotando una diferencia de mayor y menor extensión en su significado: “la palabra colectiva nación comprende a *todos* aquellos que tienen el mismo nacimiento, que son oriundos del mismo país. *Pueblo* designa una gran multitud, un gran número” (111). Partiendo de este razonamiento, podríamos sugerir que el objetivo medular del grupo de “instruir a las masas”, al “pueblo”, es decir, a un gran número de colectivos o gremios, sí fue realizada, en tanto que los ateneístas abrieron sus debates intelectuales justamente a un público general, incluyendo como parte de estas masas a la ciudadanía en general, así como a los gremios de comerciantes, artesanos y agricultores.

Así, en el contexto en el que los ateneístas se propusieron “instruir a las masas”, esta idea se refirió a *popularizar la educación* entre las *masas*, entre el *pueblo*, es decir, entre “una gran multitud, un gran número”. Al

cias de uso de “masas” vs. “masa”, ver: Madrigal Hernández, Erika. *The Ateneo Mexicano: the cultural constellation of mid-nineteenth century Mexico, 1840-1850*. 2019. University of St. Andrews, Tesis doctoral.

momento que el Ateneo Mexicano anunció su “patriótico proyecto” de carácter multitudinario, las asociaciones literarias se habían dirigido a una pequeña clase privilegiada que hasta entonces era la que tenía acceso a las discusiones intelectuales, logias o academias especializadas. Por su parte, el Ateneo Mexicano transformó estos formatos, conduciendo su foro hacia la popularización de la educación.

La misión que asumió el Ateneo Mexicano en el ámbito intelectual fue la instrucción a un público amplio para “inspirar con ella las virtudes”. En este sentido, los “progresos de la literatura influirán poderosamente en que se mejore la condición física del hombre y que se depure su corazón” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 5). Los ateneístas incluso exponían como un ideal que la literatura contrarrestaría el “sentimiento de perversidad y de toda propensión a la barbarie” (Gómez de la Cortina, “Introducción” 5). No debe perderse de vista que, no obstante que el proyecto cultural tuvo un carácter público y que el propio grupo señaló que iba dirigido principalmente a la clase “menesterosa”, lo cierto es que los ateneístas delimitaron su plan de acción incluyendo como su potencial público principalmente a una clase media activa económicamente y por lo tanto potencialmente activa también en el plano político. Es un hecho que los ateneístas concibieron que, con su empresa cultural, además de propagar su conocimiento entre la sociedad instruyéndola, también acrecentaban la base de *hombres útiles*.

Con base en lo anterior, es posible sugerir que, con la unificación nacional que proponían los ateneístas a través de la instrucción pública, también se construyó un *capital cultural*, en el sentido que lo propone Pierre Bourdieu: como un tipo de capital inserto en la lucha del poder político que confiere una fuerza de movilización y de poder público. Aquellos hombres ilustrados que habían sido agentes constructores de los primeros proyectos nacionales, involucrados ahora en el Ateneo, argüían que los hombres instruidos representaban también un capital social en el sentido de que potenciaban el propio bienestar del Estado.

En este tenor, los ateneístas se mostraban conscientes de que una provechosa dinámica política emanaba del conocimiento. Recordemos que los ateneístas consideraban que el Estado podía fortalecerse y “sacar partido de los hombres” en la medida en que estos poseyeran un conocimiento cívico y moral básico (Gómez de la Cortina, “Introducción” 4). De manera inversa, para José María Lacunza, “el gobierno, el espíritu de los pueblos, [y] todo aquello que constituye un siglo y una nación, tiene un influjo directo sobre las ciencias” (229). Por su parte, Isidro R. Gondra también fue contundente acerca del papel crucial de la instrucción para un país, señalando que “[l]a educación sobre todo, es el agente más eficaz y poderoso, y tal vez el único capaz de acelerar la ilustración de un país” (“Introducción” 11).

Finalmente, un logro que define a la empresa intelectual del Ateneo Mexicano fue la plataforma integral de instrucción sociocultural en la que organizó, sistematizó y divulgó la cultura a través de distintos medios, como las cátedras y lecturas públicas, una biblioteca pública, un gabinete, así como la publicación de su revista y concursos literarios, todo ello con el fin de popularizar el conocimiento entre el público general. Todos estos medios fueron habituales para difundir las ciencias y las humanidades en aquel periodo. Sin embargo, en su empresa cultural, el Ateneo Mexicano sistematizó simultáneamente todos estos medios y los dirigió hacia una intervención social. De este modo, el grupo logró llegar a nuevos sectores que se encontraban ya sea marginados o bien con posibilidades limitadas de una educación media superior.

CONCLUSIONES

La *constelación cultural* del Ateneo Mexicano como una asociación intergeneracional y multidisciplinaria tuvo un carácter predominantemente pedagógico con una dimensión sociocultural. La asociación operó no solo en el debate intelectual, tanto en la formación de un aparato intelectual e institucional cultural, sino también como un gru-

po generador de un nuevo orden en el ámbito político. Rompió con el modelo de tertulia cerrada o delimitada exclusivamente a una élite que predominaba en ese momento, promoviendo una intervención social a través de la instrucción. Fue así que, a partir de su plataforma institucional, el grupo promovió la creación de una base ciudadana a través de su programa de instrucción de las masas, propiciando a su vez el empoderamiento de la cultura en el espacio público.

Su aportación en la propagación de conocimiento moderno como una *constelación cultural intergeneracional* y multidisciplinaria se extendió al ámbito pedagógico, editorial, periodístico y científico. Además de las características propias de su organización integral y su funcionamiento institucional que dotaron de originalidad al Ateneo Mexicano y le dieron preeminencia, la propia trayectoria de los ateneístas *consagrados*, quienes participaron de la organización y dirección de las instituciones culturales y administrativas más importantes del México independiente, clarifica en qué medida el Ateneo Mexicano encarnó un periodo de madurez y auge en la organización de la cultura en la primera mitad de siglo. Asimismo, el Ateneo fue uno de los últimos grupos que alcanzó a congregarse a un número importante de estos ateneístas consagrados.

En esta trayectoria de construcción de infraestructura cultural, como se mencionó, el Ateneo Mexicano figura como una *asociación bisagra* que entrelazó dos temporalidades representadas por dos grupos generacionales: la Academia de Letrán y el *Renacimiento*. Así, la empresa del Ateneo significó el discernimiento y absorción de proyectos previos en los que habían participado muchos de los ateneístas consagrados, así como un espacio de diálogo con la generación de jóvenes que trascenderían en la segunda mitad de siglo como hombres de Estado y cultura.

En un periodo de inestabilidad y pugnas políticas, el Ateneo Mexicano —como un grupo heterogéneo ideológicamente y al mismo tiempo como una arena neutral— repercutió en un espacio de empoderamiento cultural. Asimismo, la cultura como un capital po-

lítico se posicionó en el espacio público como un vehículo para impulsar un nuevo orden desde el campo de la instrucción y organización del conocimiento. Aunque, las actividades del Ateneo dirigidas a instruir a las masas resultaron truncadas por la guerra de México con Estados Unidos, lo cierto es que su programa de carácter integral fue puesto en práctica y su legado cultural permanece.

BIBLIOGRAFÍA

- “Anales del Ateneo, acta de la sesión del día 20 de diciembre de 1840”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844.
- Benjamin, Walter. “Doctrina de lo semejante”. *Obras*, libro II, vol. 1, Abada Editores, 2016.
- Bobadilla Encinas, Gerardo. *Estudios sobre literatura mexicana del siglo XIX. Reflexiones críticas e historiográficas*. Editorial Pliegos, 2009.
- Bocanegra, José María. *Memorias para la historia de México independiente. 1822-1846*. Tomo II, Fondo de Cultura Económica / Instituto Helénico / Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI editores, 2011.
- Calderón de la Barca, Ángel. *Diario de Ángel Calderón de la Barca, primer ministro de España en México: incluye sus escalas en Cuba*. Edición, notas, estudio introductorio y epílogo por Miguel Soto, SER / Southern Methodist University / William P. Clements Center for Southwest Studies, 2015.
- Calderón, Fernando. *Obras poéticas de don Fernando Calderón*. 2ª ed., prólogo de José Joaquín Pesado, impresas por el editor, Calle de los rebeldes núm. 2, 1850.
- Canalizo, Miguel Valentín. “Discurso de apertura”. *La Hesperia*, 23 ene. 1841.

- Campos, Marco Antonio. *La Academia de Letrán*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- “Carta de Ramón Luna dirigida a Mariano Otero, Guadalajara, 30 de agosto de 1844”. *Los caminos de la justicia en los documentos de Mariano Otero*, compilado por Marcia Jiménez Lavín, Suprema Corte de la Justicia de la Nación, 2011.
- Clark de Lara, Belem, y Elisa Speckman Guerra, editoras. *La República de las letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Vol.1, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Clark de Lara, Belem. “¿Generaciones o constelaciones?”. *La República de las letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol.1, editado por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- _____. *Hacia una historia del Liceo Hidalgo y la construcción de la literatura mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Curiel, Fernando. *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años de literatura patria*. UNAM, 2001.
- El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*. Tomos I y II, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844 y 1845.
- El Siglo Diez y Nueve*, México, 1851.
- Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Ediciones Aguilar, 1979.
- Espinosa, Rafael. “Instrucción primaria”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, Tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844.
- Estrada, Dorothy T. *Independencia y educación: cultura cívica, educación indígena y literatura infantil*. El Colegio de México, 2013.
- “Expediente Personal, José María Bocanegra”. *Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores*, expediente LE-367, folios 88-89. *Fondo de Justicia e Instrucción Pública*. Archivo General de la Nación, vol. 63, expediente s/n, fojas 12-19.
- Fondo de Justicia e Instrucción Pública*. Archivo General de la Nación, vol. 45, expediente 42, fojas 308-312.

- Figuroa, Raúl. “Ángel Calderón de la Barca, diplomático español (1790-1861). Notas biográficas”. *Estudios* 22, 1990.
- Fowler, Will. *Forceful negotiations. The origins of the Pronunciamiento in Nineteenth-century Mexico*. University of Nebraska, 2010.
- _____. *Tornel and Santa Anna. The writer and the caudillo, Mexico 1795-1853*. Greenwood Press, 2000.
- Gálvez, Mariano “Escuela nacional de agricultura: su plan de estudios, y observaciones relativas”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844, T I, pp.64-67.
- Gómez de la Cortina, José. “Introducción”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844, T I.
- _____. *Diccionario de sinónimos castellanos*. Imprenta de José García Torres, 1845.
- Gondra, Isidro R. “Introducción”. *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, tomo I, 1840.
- Justicia e Instrucción Pública. Archivo General de la Nación, vol. 63, fojas 12-19.
- “Lista de los individuos que componen el Ateneo”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844, p. 262.
- Lafragua, José María. “Carácter y objeto de la literatura”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844.
- Lafragua, José María, y Orozco y Manuel Berra. *La ciudad de México*. Porrúa, 2014.
- Lacunza, José María. “Las ciencias y el siglo XIX”. *El Ateneo Mexicano. Omnium Utilitati*, tomo I, Imprenta de Vicente G. Torres, 1844.
- Madrigal Hernández, Erika. “El concepto de cultura en México (1840-1846). Distinciones y interrupciones en contexto”. *Ariadna Histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, no. 9, 2020, <https://ojs.ehu.eus/index.php/Ariadna/article/view/22172>.
- _____. *The Ateneo Mexicano: the cultural constellation of mid-nineteenth century Mexico, 1840-1850*. 2019. University of St. Andrews, Tesis doctoral.

- Martínez, José Luis. *La expresión nacional, letras mexicanas del siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1955.
- Martínez Luna, Esther. *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Memorandum sobre el proceso del Archiduque Fernando Maximiliano de Austria*. Biblioteca Nacional de México, Colección Lafragua, 1867, https://repositorio.unam.mx/contenidos/memorandum-sobre-el-proceso-del-archiduque-fernando-maximiliano-de-austria-3162?c=4bbXv4&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0.
- Menéndez, Carlos R. *La fracasada reincorporación de Yucatán a México en 1841*. Compañía tipográfica Yucateca, S. A., 1939.
- Mora, Pablo. “Revistas científicas y literarias (1826-1856): notas y revisión de fuentes”. *Literatura mexicana* 6, no.1, 1995, pp. 1-26.
- Ortega, Francisco. *Memoria sobre los medios de desterrar la embriaguez por el Señor Francisco Ortega, presentada en 30 de abril de 1846, y premiada en el concurso abierto por convocatoria del Ateneo Mejicano de 16 de noviembre de 1845, y promovido por el Señor D. Francisco Fagoaga, a cuyas expensas se imprime*. Ignacio Cumplido, 1847.
- Perales Ojeda, Alicia. *Asociaciones literarias mexicanas: siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Reglamento del Ateneo Mexicano. Aprobado por la junta de gobierno en el año de 1843*. Disponible en la Biblioteca del Seminario Conciliar de México.
- Ríos Zuñiga, Rosalina. *Formar ciudadanos. Sociedad civil y movilización popular en Zacatecas, 1821-1853*. Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés, 2005.
- Ruedas de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805-1850) Prolegómenos y Los cimientos del sistema*. Tomos I y II, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. “El Ateneo Mexicano. *Omnium Utilitati*. Órgano de la Asociación del mismo nombre (1844-

- 1845).” *Ciencias y desarrollo*, 24, no. 138, enero-febrero (1998), pp. 65-71.
- _____. “Contenido científico en las revistas literarias mexicanas del siglo XIX”. *Revista de la Universidad de México*, no. 548, sept. 1996.
- Ruiz Salvador, Antonio. *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1835-1888)*. Támesis, 1971.
- Saborit, Antonio, et al. *La literatura en los siglos XIX y XX*. Conaculta, 2013.
- Staples, Anne. *Recuento de una batalla inconclusa. La educación mexicana de Iturbide a Juárez*. El Colegio de México, 2005.
- Suárez de la Torre, Laura. “La construcción de una identidad nacional. (1821-1855)”. *La construcción del discurso nacional en México un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, coordinado por Nicole Giron, Instituto Mora, 2007.
- Tornel, José María. *Discurso pronunciado en la Alameda de la ciudad de México en el día 27 de septiembre de 1850*.
- Urías, Beatriz. “Educación para la democracia”. *Estudios*, no. 12, 1988, pp. 29-51.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. *La palabra del poder. Vida pública de José María Tornel (1795-1853)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 2008.
- Vázquez, Josefina Zoraida. *Nacionalismo y educación en México*. El Colegio de México, 1970.
- Vélez, Pedro. Sección “Ministerio de Justicia e Instrucción Pública”. *El Siglo Diez y Nueve*, 3 nov. 1842.
- Zermeño, Guillermo. “El concepto intelectual en Hispanoamérica: génesis y evolución”. *Historia Contemporánea*, no. 27, 2003, pp. 777-778.



Reseña

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, HÉCTOR. *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. 1ª ed., traducción de Sonia Verjovsky Paul, Ariel, 2019.

ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5180-1321>
Universidad Iberoamericana León, México
alvarezromeroana@gmail.com

Recibido: 04 de agosto de 2021

Aceptado: 13 de diciembre de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.409>

Supliendo la creciente necesidad de una genealogía de los estudios *queer* latinoamericanos, Héctor Domínguez-Ruvalcaba (Hermosillo, Sonora, 1962) ofrece un panorama crítico sobre estos en *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Bajo cuatro ejes principales —la decolonialidad, los proyectos de nación en la modernidad periférica, la política desde lo LGBTI, las políticas trans y el “sexo neoliberal”—, el autor expone un trayecto de las investigaciones que han elegido lo *queer* como marco conceptual e interpretativo en las últimas tres décadas del siglo XX.

El profesor investigador de la Universidad de Texas en Austin resume las labores de los estudios *queer* latinoamericanos en cinco puntos. Primero, destaca la realización de una política de “traducción



cultural”, en la que se reconocen los rasgos específicos del contexto en el que se llevan a cabo; así, desarrolla que la teoría *queer* latinoamericana es “un método localizado” dispuesto a dar cuenta de la problemática de los cuerpos en el contexto que habitan (21). Segundo, señala el efecto de los estudios *queer* en las “formas de desidentificación establecidas como los hilos invisibles del colonialismo sexual” (24); de esta manera, plantea que existe una desarticulación de la identidad desde los cuestionamientos, por parte de los estudios *queer*, a las prácticas sexuales instauradas con la colonización. Tercero, destaca la asociación de lo *queer* con la modernidad en los debates del siglo XX referentes al género y la sexualidad; según el autor, la “modernidad *queer*” y su rechazo a la identidad nacional es uno de los temas medulares de estos estudios (31). Cuarto, como consecuencia del punto anterior, Domínguez-Ruvalcaba rastrea cómo los estudios *queer* han desmantelado el sistema de género, a tal grado de que plantean una reconfiguración del sujeto nacional a través de la superación de los cimientos patriarcales y heterosexuales del Estado liberal moderno (31-32). Quinto, el autor pone en relieve los retos de la teoría *queer* en la era neoliberal, al mismo tiempo que obliga a revisar su definición; como él mismo explica, existen “formas de explotación que, dado que se desvían de las reglas de los sistemas patriarcal y heterosexual, pueden definirse como *queer*, aunque con causas indefendibles”. Tal es el caso de la esclavitud sexual, la pornografía infantil, la pedofilia, el turismo sexual y la sexualidad violenta (35).

Durante el capítulo primero, titulado “Descolonización *queer*”, Domínguez-Ruvalcaba expone cómo los estudios *queer* han replanteado la herencia colonial referente a las sexualidades. Según el autor, fueron dos los eventos que iniciaron la interrogación académica sobre la sexualidad: los crecientes feminicidios y la epidemia del sida en Latinoamérica. A partir de estos dos hechos, la academia comenzó a indagar la historia de América Latina al mismo tiempo que la reinterpretaba. En esta resignificación se ha dilucidado que la imposición de los códigos de la heterosexualidad obligatoria a los sexos es producto de

la colonización (41). Bajo esta premisa, a su vez, se ha analizado cómo se ha disciplinado a los cuerpos con el objetivo de dominarlos (61).

En “Lo *queer* y la nación en la modernidad periférica”, el segundo capítulo del libro, Domínguez Ruvalcaba señala la importancia de entender la conformación del Estado republicano moderno en los análisis *queer* de la colonialidad, tal como ha sido planteado por Rita Segato. De esta forma, se da cuenta del funcionamiento del Estado a través de políticas de exclusión que, como tales, marginan lo que indique la política religiosa establecida con la conquista. A partir de estos sucesos históricos, en Latinoamérica se ha instaurado una política moderna del cuerpo impulsada desde los nacionalismos latinoamericanos, de modo que dicha política coexiste, por ejemplo, con un discurso científico sobre la sexualidad que termina por excluir lo que no se adapte a la heteronorma encarnada por distintas instituciones. El autor desarrolla dos casos paradigmáticos fundacionales en los que la feminización se configura como una metáfora política de la pérdida de poder de los europeos en beneficio del ser nacional: la publicación de “El matadero”, de Esteban Echeverría, y el baile de los 41, llevado a cabo en la Ciudad de México en 1901. En el primer caso, existe una ridiculización del personaje unitario como un afeinado “occidentalizador”, para posteriormente tacharlo de antinacional; mientras que, en el denominado “baile de los 41”, el escarnio público al que fueron sometidos los asistentes mostró cómo lo *queer* funcionó para ridiculizar el poder de la oligarquía porfiriana (87).

A lo largo del capítulo tercero, “Política y cultura LGBTI”, el autor traza las historias de los movimientos de liberación lésbico-gay en el subcontinente, centrándose sobre todo en el contexto argentino, el cubano y el mexicano. Domínguez-Ruvalcaba señala las diferencias notables entre el Frente de Liberación Homosexual (FLH) argentino en su manifiesto *Sexo y revolución*, la izquierda mexicana y el socialismo en Cuba: “mientras que en Argentina y México una resignificación *queer* de la revolución anclaba el activismo LGBTI en la utopía de la izquierda, la corriente principal de socialismo de Cuba percibía a la

diversidad sexual como parte de la ideología contrarrevolucionaria” (133). A su vez, el autor liga los planteamientos del capítulo anterior con los del tercero al desarrollar las dificultades de los movimientos por los derechos de las personas homosexuales en el contexto latinoamericano, puesto que la homosexualidad misma se considera “una amenaza para la identidad nacional o la moral pública” (141).

Por último, en “Más allá de las luchas LGBTI: políticas trans y sexo neoliberal”, Domínguez-Ruvalcaba aborda algunas de las manifestaciones surgidas desde el movimiento LGBTI pero que no han sido su prioridad. Este es el caso de los intereses políticos de las personas transexuales, transgénero e intersexuales en cuanto a la obtención de derechos y a su representación artística. El autor se enfoca en las vicisitudes de las mujeres trans en los contextos latinoamericanos, así como en las expresiones culturales en las que se recrean sus experiencias. Según Domínguez-Ruvalcaba, en el arte contemporáneo latinoamericano “se utiliza el travestismo para dismantelar el aparato simbólico de dominación, así como en los siglos XIX y XX se usó para desempoderar a los enemigos políticos” (188). Subraya, principalmente, la desnaturalización de los roles de género por medio del travestismo en los campos artísticos latinoamericanos.

Si bien *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina* es una obra valiosa en tanto que desarrolla pedagógicamente los alcances y algunas de las delimitaciones de la teoría *queer* en el contexto latinoamericano, además de que se trata, hasta ahora, del único libro en español que ofrece un panorama general del tema¹, es importante señalar uno de los puntos en los que el texto no repara: la insuficiente problematización del término *queer* y algunas de sus (al menos aparentes) discrepancias con distintas perspectivas feministas.

¹ Aunque escrito por un mexicano, el libro se publicó originalmente en inglés. Existen otras obras sobre lo *queer* en América Latina, pero abarcan aspectos específicos y no ofrecen un panorama general de los estudios sobre este tema.

En el libro se maneja el término *queer*, sobre todo en el capítulo primero, como aquello que engloba a las sexualidades disidentes de la heteronorma. Considerando esta definición podríamos preguntarnos si es deseable analizar las diversas sexualidades bajo un mismo concepto, ya que, de ser así, ¿no se corre el riesgo de que se priorice y se tome como medida a la más visible? En nuestra opinión, este es precisamente uno de los puntos problemáticos del término, lo que no es considerado en el texto y termina repercutiendo en algunos de los análisis y juicios que presenta. Así, por ejemplo, la homosexualidad y el lesbianismo necesitarían de parámetros distintos de análisis debido a la situación socioculturalmente diferenciada entre hombres y mujeres dentro del sistema patriarcal.

En el libro se toman las problemáticas de los hombres homosexuales como representativas de las problemáticas lésbicas, cuando ambas están claramente diferenciadas en los distintos contextos latinoamericanos, como se ha señalado desde los feminismos. En esta lógica, cabe preguntarnos cómo los estudios *queer* podrían reconocer las diferencias socioculturales de cada una de las sexualidades y expresiones de género sin tomar a ninguna de ellas como representativa de las demás, puesto que existe el riesgo de no reconocer sus mecanismos distintivos.

Con este señalamiento, es posible deducir que, si bien el texto muestra una vasta revisión bibliográfica sobre estudios *queer* latinoamericanos, no repara en algunos de los presupuestos cardinales del sistema patriarcal. A pesar de que se citan algunas referentes feministas, como Rita Segato, el texto carece de una atención minuciosa a las lógicas y operaciones llevadas a cabo desde el patriarcado que terminan condicionado cultural y socialmente a los cuerpos sexuados. De la misma manera, no existe una problematización del término “heterosexualidad obligatoria” que proviene de las teóricas feministas Monique Wittig y Adrienne Rich. En esta línea, el texto tampoco problematiza que, por ejemplo, la “feminización” de algunos grupos de hombres sea motivo de escarnio social; al analizar la degradación de

los hombres al ser considerados feminizados, no se detiene en cuestionar ni la feminización como un código patriarcal impuesto a las mujeres ni la subordinación histórica y cultural de estas a los hombres.

Los estudios *queer* no parecen sustituir los aportes de las feministas en cuanto al señalamiento de las funciones (y coacciones) del sistema patriarcal. Para complementar el análisis de las sexualidades disidentes de la heteronorma, es necesario revisar los aportes feministas de manera profunda, más allá de presentarlos como un antecedente de los estudios *queer*. Igualmente, las discusiones contemporáneas entre los enfoques de los estudios *queer* y los distintos feminismos necesitan abordarse por cuestiones metodológicas. Obviarlas no da cuenta de la complejidad del panorama académico contemporáneo.

Más allá de estos señalamientos, el texto logra mostrar cómo los estudios *queer* han intentado resignificar los documentos culturales: de la historia a la literatura y las artes, pero también pasando por la sociología y la antropología, se reinterpretan los silencios, las alusiones y las descripciones de las sexualidades que contradicen, de alguna manera, el sistema heteronormativo. De este modo, Héctor Domínguez-Ruvalcaba muestra que la perspectiva *queer* funciona, principalmente, como una herramienta para desnaturalizar los discursos culturales preestablecidos en relación con los cuerpos y las sexualidades. Así es que el marco *queer* logra cuestionar aspectos al relacionarlos, entre los que destacan las nacionalidades, la colonización, la colonialidad, las luchas LGBTI y la modernidad periférica latinoamericana. Se trata de un panorama complejo que, como tal, posibilita una relectura de la historia, la literatura, la sociología y la antropología en el subcontinente, con el resultado del cuestionamiento de los grandes mitos fundacionales.