

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 25, 2022

25

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. 25, julio - diciembre 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. 25, julio - diciembre 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 Tejeda <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

ÍNDICE

Tan lejos de Dios: la función social en el relato fantástico del norte de México KARLA GABRIELA NÁJERA RAMÍREZ Y MARLON MARTÍNEZ VELA	6
Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento JOSÉ EDUARDO SERRATO	35
Los retos de la historiografía actual: el caso de la literatura hispanoamericana entre los siglos XX y XXI GALICIA GARCÍA PLANCARTE	61
La tradición heterodoxa del barroco en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS	89
El efecto realista de la poesía coloquial latinoamericana ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO	122
Memoria personal y colectiva en la poesía de Balam Rodrigo: <i>Marabunta</i> y <i>Libro centroamericano de los muertos</i> GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ	149
La monstruosidad como línea de fuga en <i>El apando</i> JUAN PABLO PATIÑO KARAM	180
La contra-nota roja de José Revueltas: un testimonio de denuncia social MAURICIO VARGAS MALDONADO	204



Tan lejos de dios: La función social de lo fantástico en la narrativa del norte de México

So far from God: The social function of the fantastic in northern Mexican narrative

KARLA GABRIELA NÁJERA RAMÍREZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0944-8130>

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México
gabrielanajera@gmail.com

MARLON MARTÍNEZ VELA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5140-9020>

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
marlonmartinezvela@gmail.com

Resumen:

En este artículo se identifica un tratamiento particular en la cuentística fantástica del norte de México. Dicha especificidad en la producción del género se corresponde con la explicación de Tzvetan Todorov en *Introduction à la littérature fantastique* acerca de la función social de lo fantástico que subyace en un nivel más profundo al que se percibe de manera superficial. Para ello, se hace el análisis de cuentos pertenecientes a distintas generaciones de autores de esta gran región: “Un cúmulo de preocupaciones que se transforma” de Daniel Sada, “Traveler Hotel” y “Los

últimos” de Eduardo Antonio Parra, “El conciliábulo de los halcones” y “Las ratas de la calle Babícora” de Elpidia García, “Ven por chile y sal” de Gabriela Riveros, y “Llamada perdida” de Néstor Robles. En este breve corpus se deja leer una serie de problemáticas que atañen a esta parte de México y que a través de la literatura se busca poner en evidencia.

Palabras clave:

cuento fantástico, literatura mexicana del norte, función social.

Abstract:

This paper identifies a particular treatment in fantastic short story tradition of northern Mexico. Its features correspond to those explained in Tzvetan Todorov’s *The fantastic: a structural approach to a literary genre* about the social function of the fantastic, which underlies at a deeper level than what is superficially perceived. To this end, this paper analyzes short stories that belong to different generations of writers from the mentioned region: Daniel Sada’s “Un cúmulo de preocupaciones que se transforma”; Eduardo Antonio Parra’s “Traveler Hotel” and “Los últimos”; Elpidia García’s “El conciliábulo de los halcones” and “Las ratas de la calle Babícora”; Gabriela Riveros’s “Ven por chile y sal”, and Néstor Robles’s “Llamada perdida”. This brief corpus reveals a series of difficulties that affect this part of Mexico that this literature seeks to highlight.

Keywords:

fantastic short story, northern Mexican literature, social function.

Recibido: 12 de agosto de 2021

Aceptado: 10 de marzo de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.410>

En las últimas décadas del siglo pasado y lo que va de este, se ha presentado un especial interés por parte de la crítica hacia la llamada literatura del norte o de la frontera, la cual surgió como un intento de descentralización en el que algunos narradores concibieron una estética que da cuenta de la vida fuera de la Ciudad de México (Berumen 203-205) para demostrar que “este país es muchos países” (Parra, *Norte* 9). En este tenor, Juan Carlos Ramírez-Pimienta recupera las palabras de Rafael Lemus, quien en 2005 afirmaba que esta literatura tenía un anhelo: “probar que allá arriba es donde ocurre el país”. A partir de esta idea, Ramírez-Pimienta reflexiona acerca del desplazamiento social y artístico del centro al norte que se ha verificado en las últimas décadas y concluye:

Sucede que el país ocurre en todo el país y más allá. Con gran fuerza ocurre también al norte de la frontera, donde millones de mexicanos se han desplazado y desde allá hacen y recrean su México y su mexicanidad. Sin embargo, si bien el país ocurre en todas sus partes —y aun fuera— el lugar desde donde se proyecta desde hace algún tiempo es el norte y el norte del norte. (32)

La literatura del norte, pese a lo que pueda creerse, no se basa en el fenómeno editorial que se ha venido dando desde hace treinta años ni se limita a un aspecto de geografía ni al tema del narcotráfico; sus raíces son mucho más profundas, pues consisten en la construcción de una región cultural que comparte usos lingüísticos, idiosincrasia, historia, clima, paisajes, atmósfera, problemas sociales y, en fin, modos de vida por demás distintos a los del resto del país. Eduardo Antonio Parra subraya, además, que las maneras de pensar, actuar, sentir y hablar en el norte derivan de la lucha constante contra el medio, contra la cultura estadounidense y contra el poder central (“Notas”). La conformación de esta región cultural fue, entonces, un proceso cuyo comienzo sería difícilmente fechable, pero que quizá pueda remontarse a la Conquista y la colonización septentrional.

La literatura que se escribe desde el norte o acerca del norte de México presenta temas, recursos y tratamientos que buscan reflejar cómo se vive en esa región y no imitar lo que se escribe en el centro del país. Parra afirma que algunos narradores como Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri —considerados fundadores de la literatura mexicana contemporánea—, además de Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello, así como José Revueltas e Inés Arredondo, cuya obra, por lo general, no es comprendida como literatura del norte, son los responsables del fenómeno literario que se vive desde la década de los ochenta en ese territorio, ya que en sus obras se percibe un “aire de familia” que cualquiera puede reconocer y que es el antecedente de esta literatura (*Norte* 10).

Por su parte, Josué Sánchez Hernández identifica dos generaciones de escritores norteros a partir del análisis de un par de eventos en el ámbito cultural mexicano: la creación del Programa Cultural de las Fronteras (PCF), en 1985, y la organización de una mesa de diálogo llamada “Los narradores que vienen del norte”, en 1999, en la que Daniel Sada fungió como moderador. Por un lado, el PCF promovió el proyecto editorial Letras de la República, cuya función fue la legitimación de las tradiciones literarias regionales; por otro lado, el encuentro de autores suscitó que el público y los medios los identificaran como un conjunto heterogéneo (40-46).

Sánchez Hernández concuerda con la división generacional propuesta por Vicente Francisco Torres y Miguel G. Rodríguez Lozano. De acuerdo con estos últimos, por una parte, la primera generación —llamada “generación puente” por Rodríguez Lozano (95) y denominada como “la primera ola” por Diana Palaversich (14)— estaba compuesta por Daniel Sada, de Baja California; Gerardo Cornejo, de Sonora; Jesús Gardea, de Chihuahua; Ricardo Elizondo Elizondo, de Nuevo León; Severino Salazar, de Zacatecas; y Federico Campbell, de Baja California. Mientras que la segunda generación, por su parte, se conforma por David Toscana, Hugo Valdés y Antonio Ramos Revilla, de Nuevo León; Eduardo Antonio Parra, oriundo de

Guanajuato, pero radicado en Monterrey; Élmer Mendoza, de Sinaloa; Rosario Sanmiguel y Willivaldo Delgadillo, de Chihuahua; Luis Humberto Crosthwaite, Rosina Conde y Gabriel Trujillo Muñoz, de Baja California; y Cristina Rivera Garza, de Tamaulipas (Sánchez Hernández 45-46).

A esta nómina hay que agregar a otros narradores y narradoras que han ido publicando y ganando reconocimiento a nivel nacional e internacional después de las generaciones precedentes. Por ejemplo, en Baja California, destaca Heriberto Yépez; en Chihuahua, aparecen los nombres de Ricardo Viguera —nacido en Murcia, pero vecindado en Ciudad Juárez desde hace más de veinte años—, Elpidia García, César Silva, Alejandro Páez Varela y Diego Ordaz; en Coahuila, están los casos de Luis Jorge Boone y Julián Herbert —quien nació en Acapulco, pero que tiene más de 30 años viviendo en este estado norteño—; en Sonora, puede nombrarse a Sylvia Aguilar Zéleny —oriunda de Hermosillo, pero vecindada en El Paso, Texas, desde hace cerca de diez años—, a Imanol Caneyada —quien nació en San Sebastián, pero tiene casi 30 años radicando en México, entre San Luis Río Colorado, Hermosillo y la capital del país— y a Yuri Herrera —nacido en Hidalgo, pero quien ha escrito sobre la frontera norte de México. Entre las voces más recientes se puede mencionar a Gabriela Riveros y a David Alfonso Estrada Ávila, procedentes de Monterrey; a Liliana Pedroza, de Chihuahua; a Nylsa Martínez, de Mexicali; a Néstor Robles, nacido en Guadalajara, pero vecindado en Tijuana; y a César Graciano, María Rascón y Jaime Cano, de Ciudad Juárez.

El esfuerzo de estos grupos de narradores no se limita a conformar una literatura regional que, en el mejor de los casos, sea una curiosidad en alguna historia de nuestras letras, sino que se extiende para crear un verdadero movimiento estético que pueda inscribirse en el canon. Para ellos, las ciudades norteñas, así como la frontera misma, más que un telón de fondo, son espacios que los dotan de identidad y que se interrelacionan con ellos y con sus habitantes. En

este sentido, Humberto Félix Berumen asegura que “el paisaje deja de ser un elemento decorativo para convertirse en protagonista importante” (207) y desde él se pretende alcanzar la universalidad.

Magali Velasco apunta que los macrotemas de esta literatura son: el trabajo en la maquila, la convivencia en la cantina, la muerte violenta, el feminicidio, el crimen organizado y la migración hacia Estados Unidos de América, entre otros (“Necronarrativas”). A partir de estos temas los escritores del norte han retratado y denunciado lo que ocurre en esa región, pero también han experimentado en géneros no apegados al corte realista, como la ciencia ficción y lo fantástico, como también lo explica Rodríguez Lozano (“Desde este lado” 164-165). Los estudios respecto de estos dos géneros, entre los que destacan los realizados por Rodríguez Lozano, son escasos; sin embargo, es necesario analizar la manera en que se desarrollan, pues gracias a esos géneros la literatura del norte puede salir de la esfera de lo regional y despegar hacia lo universal.

En el caso de los relatos fantásticos del norte, se percibe que el macrotema se mantiene como eje estructural del relato, pero permanece, hasta cierto punto, oculto por lo fantástico. De esta manera, parece disminuir el impacto que podría significar hablar directamente de la violencia o de los problemas sociales. A este respecto, se debe retomar la reflexión de Tzvetan Todorov, en su canónica *Introducción a la literatura fantástica*, en la que señala que, además de la función literaria de lo fantástico, existe en este género una función social de lo sobrenatural que complementa a la primera. Para el crítico búlgaro, la función social puede explicarse de la siguiente forma: el acontecimiento extraordinario es un pretexto para hablar de cosas de las que no está permitido hacerlo y, en ese sentido, “lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles[,] temas prohibidos . . . por alguna censura” (164-165).

Todorov afirma que la censura puede ser institucionalizada, pero también puede verificarse de manera individual: en la psiquis de los autores, ya que “la penalización de determinados actos por la socie-

dad provoca una penalización que se ejerce en el individuo mismo, impidiéndole abordar ciertos temas tabú” (165). Más interesante aún resulta el hecho de que la función social de lo fantástico no solo permite a los escritores tratar los temas censurados institucional o psicológicamente, sino que se convierte en “un medio de combate contra ambas censuras” (165), lo cual representa también una denuncia pública.

Aunque no escasean relatos que servirían como ejemplo para observar la función social de lo fantástico en la narrativa del norte de México, nos dedicaremos a continuación únicamente a siete, en los cuales consideramos que es posible apreciar mejor tal mecanismo: “Un cúmulo de preocupaciones que se transforma”, de Daniel Sada (1953-2011); “Traveler Hotel” y “Los últimos”, de Eduardo Antonio Parra (1965); “El conciliábulo de los halcones” y “Las ratas de la calle Babícora”, de Elpidia García (1960); “Ven por Chile y sal”, de Gabriela Riveros (1973); y “Llamada perdida”, de Néstor Robles (1985). Analizaremos de qué manera en estos cuentos los acontecimientos fantásticos encubren y explican la violencia, los crímenes y los fenómenos sociales; y explicaremos cómo estos problemas están directamente relacionados con la realidad a la que se enfrentan los habitantes de las ciudades del norte del país.

“UN CÚMULO DE PREOCUPACIONES QUE SE TRANSFORMA” DE DANIEL SADA

Este cuento apareció primero en 2008 en *Letras Libres*, posteriormente, fue incluido en el libro *Ese modo que colma* (2010). Su argumento, a grandes rasgos, es el que sigue: un hombre llamado Dámaso sale de su casa sumamente alterado, pues tuvo una discusión con su esposa, Virtudes. Para despejarse, se dirige hacia una explanada en donde presencia un fenómeno ambiental: un remolino que trae consigo neblina, truenos y viento. Al concluir el extraño acontecimiento, vuelve a su hogar, pero su mujer ha desaparecido. El protagonista

viaja en busca de su suegra, Carlota, para que lo ayude a encontrar a Virtudes, pero los esfuerzos de ambos no rinden frutos. Después de algunos días de calma, Dámaso vuelve a tener un estado alterado y sale a la explanada, donde hay otro remolino, pero esta vez lo arroja a varios kilómetros de ahí. Debido al accidente, Carlota comienza a ser más cercana a su yerno e incluso intenta tener relaciones sexuales con él. Poco después, Dámaso visita de nueva cuenta la explanada y, entonces, desaparece su suegra. Finalmente, Dámaso concluye que si vuelve a ir a la explanada, Virtudes y Carlota regresarán; así lo hace y cuando regresa puede verlas a través de una ventana, pero al cruzar la puerta, se percata de que era una ilusión, por lo que permanece solo y tranquilo (Sada 31-49).

Tenemos, entonces, tres acontecimientos extraordinarios que se suscitan en la explanada y que se relacionan con las desapariciones de las mujeres y con un accidente del protagonista. La solución al porqué de estos acontecimientos se orienta hacia lo sobrenatural debido a las descripciones del narrador. Veamos el primero: “de pronto la intemperie tuvo una variación muy rara. Se nubló tanto que pareció anochecer de inmediato, en pleno mediodía. Esa brusquedad trajo una negrura novedosa, sin estrellas, horrible, algo así como la desaparición de todo lo visto a la redonda” (31). El segundo acontecimiento es aún más violento:

Así empezó otra vez a cambiar la atmósfera . . . se suscitaron nacientes giros en el aire que gradualmente alcanzaron un vigor sin igual. En lo alto lo feo: el cielo engarruñándose a placer: nubes membranosas queriendo hacerse bolas mientras se acentuaban en un solo color. Todo parecía recibir brochetazos de negrura. En un dos por tres se formó un remolino mucho más intenso que el anterior. (38)

Mientras que el tercer acontecimiento es precedido por una advertencia de Carlota en la que afirma que la explanada tiene una especie de maldición:

—No vayas a ese lugar.

—¿Por qué?

—Te trae mala suerte.

—Bah, no debería importarme.

—Tuviste un accidente y Virtudes todavía no regresa, ¿te das cuenta?

—Te repito que no me importa.

—Te vas a arrepentir.

—Iré. ¡Déjame! (45)

Además del motivo de la advertencia, que es común en los relatos de tradición oral y que anuncia alguna calamidad, hay otros elementos que contribuyen a pensar en lo sobrenatural, como la referencia a refranes, la comparación de Virtudes y Carlota con brujas, la mención del diablo y la inclinación del personaje a entender todo como algo que no pertenece al mundo real. Así, desde una explicación sobrenatural de los eventos, se entiende que las visitas de Dámaso a ese lugar conllevan una fractura de la realidad que tiene como consecuencia la desaparición de un integrante de la familia. Sin embargo, al mismo tiempo, Dámaso ha sido configurado desde el principio del relato como “un hombre con ideales empantanados, tendente a buscar grisuras en todo, discudidor de insuficiencias y malhumorado sin razones de peso” (36). Aunado a ello, antes de cada acontecimiento, él se encuentra en un estado alterado: mientras camina hacia la explanada escucha gritos lejanos, se tapa las orejas y las manos le tiemblan. Citamos el pasaje previo a la aparición del segundo remolino:

Al cuarto día hubo un descenso espiritual. En la explanada su tristeza fue ganando terreno. El alma de este hombre tenía un nudo o algo parecido . . . gritó a lo loco una demasía de incoherencias, tantos apetitos sentimentales, tantas necesidades inexplicables que quien las oyera no sabría claramente qué. (37-38)

Todo apunta a que cada fenómeno extraordinario corresponde a un estado alterado y violento del personaje, lo que sugiere que las desapariciones pudieron ser provocadas por el propio Dámaso.

No parece arriesgado asegurar que, en el cuento que nos ocupa, el recurso fantástico tenga por finalidad cubrir un acto violento o un feminicidio, pues tal era la concepción de la literatura fantástica para el autor bajacaliforniano, quien, en una entrevista en 2007, afirmó que lo que le interesaba al escribir este tipo de literatura era mostrar cómo los acontecimientos normales se transforman en fantásticos si se perciben sus lados más oscuros (cit. en Morales y Avilés). Lamentablemente el abuso y la desigualdad de género han llevado a muchos hombres a cometer esta violencia extrema contra mujeres en todo el país. Se trata de un flagelo que ha marcado la vida de familias enteras en el norte de México, en lo general, y en Ciudad Juárez, en lo particular.

“TRAVELER HOTEL” DE EDUARDO ANTONIO PARRA

Forma parte de *Tierra de nadie*, publicado por Era en 1999 y titulado así como homenaje a Juan Carlos Onetti. A propósito de la incursión de Parra en el género que nos ocupa, Rodríguez Lozano advierte que lo fantástico se convierte en un elemento formal en varios de sus cuentos, como “La piedra y el río”, “Traveler Hotel” y “Los últimos”, todos incluidos en *Tierra de nadie* (“Desde el norte...” 20).

El cuento en mención narra la historia de Gonzalo y David, dos migrantes mexicanos que, durante su primera noche en San Antonio, se hospedan en el Traveler Hotel, un refugio donde la migra jamás se para. Debido al terrible clima de la ciudad, Gonzalo llega al hotel ardiendo en fiebre, pero aun así nota que todos los huéspedes son ancianos. En medio de sus delirios, Gonzalo sueña que envejece instantáneamente hasta parecer un cadáver. Todavía enfermo, pero ya con fuerzas para levantarse, va a la recepción del hotel solo para descubrir que tanto él como David son tan viejos como todos los huéspedes de ese hotel, del que nadie puede salir (Parra, “Traveler Hotel” 71-83).

La transformación de los jóvenes migrantes en tan solo unas horas parece, sin lugar a dudas, un acontecimiento extraordinario pro-

ducido por el hotel, el cual tiene prisioneros a sus huéspedes, pues hacia el final del relato la salida desaparece:

Ahora puede huir de una vez por todas. Abandonar el hotel, la ciudad, el país y regresar a la seguridad tranquila de su pueblo, del que nunca debió haber salido.

Pero no logra ver la entrada . . . Da vuelta sobre sus pies una, dos veces, y sin que aparezca la puerta el salón empieza a girar en un vértigo que le clava el terror en la boca del estómago . . .

Recuerda por fin por dónde entró al edificio y voltea en esa dirección sólo para encontrar uno más de los muros que cierran el espacio. No puede ser cierto, piensa al tiempo que sus rodillas se agitan como si fueran a romperse. (82)

Además del sentido literal, que sitúa el relato en terrenos de lo fantástico, persiste por debajo de este el sentido figurado. De esta forma, e igual que ocurría en el cuento de Sada, el relato sostiene ambos sentidos: el literal, que permite la intrusión de lo sobrenatural en el plano de la realidad, es decir, entender el fenómeno como una modificación en la línea temporal de los personajes provocada por su estancia en el hotel; y el figurado, que muestra cómo los mexicanos inmigrantes en Estados Unidos de América carecen de libertad y pierden, de alguna manera, su tranquilidad, su juventud y su vida.

Esta última lectura se sostiene, en primer lugar, por los comentarios iniciales del narrador, en los que explica que su llegada al hotel significó un abandono o aislamiento: “fue como si hubieran dejado atrás el mundo” (71); en segundo lugar, por los pensamientos de Gonzalo, quien dice a David: “Nunca debimos haber venido” (78) y recuerda tanto su vida en el pueblo, como la terrible desconfianza que le provocó internarse en un país ajeno, incluso en algún momento desea “huir por el pasillo sin mirar las puertas clausuradas, ir escaleras abajo y correr por las calles desconocidas hasta encontrar a David donde esté y molerlo a golpes por haberlo convencido de venir” (80).

Especialmente la descripción de los otros huéspedes nos habla de seres que desde su llegada a aquel sitio dejaron de tener vida. Por ejemplo, cuando el narrador se refiere a la primera anciana con la que se encuentran dice que era “un ser que carecía de vida” (74). Los huéspedes, además, representan la fuerte migración que hay de todas partes del mundo hacia el vecino país del norte, pues eran “ancianas y ancianos negros, blancos, hispanos y hasta orientales, cada uno de ellos en el límite de la existencia . . . como si esperasen turno para morir . . . Gonzalo nunca se había sentido tan cerca de seres humanos a un paso de extinguirse” (75). De hecho, esos ancianos parecen transmitir a David y Gonzalo que tendrán la misma suerte que ellos: “aquellos ojos, cuyas pupilas flotaban sueltas sin fijarse en ningún sitio, parecían abatirse sobre ellos como si quisieran advertirles lo que les deparaba el futuro” (75).

Son muchos los pasajes que subrayan que los habitantes de ese lugar renunciaron a la vida que tenían en sus lugares de origen por llegar a ese país donde apenas sobreviven, encerrados sin poder salir; sin embargo, citaremos solamente aquel en que parece más evidente esta idea: “En sus rostros cenizos se estampaba una absoluta indiferencia hacia los sucesos del mundo, a lo que acontecía fuera de su piel ajada. Su único interés era el de pasar un día, un rato, un minuto” (76).

Todo apunta a que, cubierta por un velo fantástico, la existencia de los huéspedes del Traveler Hotel representa la vida de los millones de inmigrantes en Estados Unidos, quienes, en la búsqueda del sueño americano, muchas veces adoptan una existencia que los provee de lo básico para subsistir, pero que les arranca la vida y la libertad. Se trata, en palabras de Eduardo Antonio Parra, de la asimilación de la cultura de los “gringos”, que es extraña y absorbente para los inmigrantes (“Notas”).

“LOS ÚLTIMOS” DE EDUARDO ANTONIO PARRA

Este cuento, al igual que el anterior, pertenece al libro *Tierra de nadie*. Está dividido en tres bloques narrativos en los que se cuenta la historia de una familia, integrada por el padre, la madre, Epitacio —el hijo mayor—, Socorro —la hija mayor— y los hijos menores, de los cuales solo se sabe que eran “los niños”, la voz narrativa no especifica cuántos, tampoco si se trata de niño y niña o si son más, ni dice nada respecto de las edades que podrían tener. Esta familia vive en un pueblo que ha sido abandonado, solo quedan ellos, sus animales y el panteón.

Aparentemente, podría pensarse que se trata de un cuento realista, pero desde el inicio el entorno es adverso para las últimas personas que aún viven ahí y, entonces, se empieza a generar una atmósfera o “un ambiente propicio al miedo” (Bioy Casares 8). La madre dice que el río solloza y la hija señala que “hace unos ruidos horribles” (212). Las primeras palabras del cuento pertenecen a la advertencia de la madre: “Ya no tarda en hacerse de noche” (212). Esto es importante, no solo por el asunto ya manido de la noche como momento del día en que ocurren eventos inusuales, sino también porque al llegar la noche la familia debe estar resguardada en su pequeña casa porque periódicamente suceden cosas extrañas. La madre llama a los niños que juegan en el corral: “Vénganse para adentro ustedes también. Ya casi es de noche” (213). Y la mujer insiste: “Métete, por favor —el tono era de súplica—. ¿Qué no ves que ya oscureció?” (214). No solo la noche y el río crean ese ambiente extraño, sino que además aparece “una media luna turbia de color pajizo” (212) que “se había convertido en una sonrisa burlona que alentaba al coyote a entonar nuevos aullidos” (214), a la que se suma el viento que levanta un torbellino de polvo.

Cuando todos ya están guarecidos, comienzan a escuchar ruidos de diferente tipo y uno de los mayores señala: “Ya empezó” (214). ¿Qué es lo que inicia? *Algo* de lo que no se sabe nada: un efecto ominoso que, siguiendo a Freud, se trata del enfrentamiento de lo *heimlich*

con lo *unheimlich*, a saber, lo familiar con lo no familiar, aquello con lo que se convive frente a lo que debería permanecer oculto (225) —como en “Casa tomada”, de Julio Cortázar, o en “El huésped”, de Amparo Dávila—. Todo lo que pueden percibir los personajes de ese *algo* son los ruidos que hace: golpes, gemidos, arañazos en la puerta, “galopes de caballos, rechinar de ruedas, aleteos de pájaros gigantes-cos y voces alteradas y gritos que nada tenían que ver con los humanos” (216), bramidos, llantos animales. Se trata de una presencia no identificable que, sin embargo, ellos ya reconocen: “Ahí viene —dijo Epitacio con voz quebrada” (215). Y lo único que pueden hacer es quedarse encerrados y rezar.

Algo va a pasar esa noche, en la que, quizá como otras, el padre está cuidando la entrada de la casa con machete en mano y se desespera porque los atormenta la presencia ominosa desde afuera. La madre intenta convencerlo de que rece con ellos, pero él se resiste: “No. Eso no sirve —su voz había cambiado: era ronca, furiosa—. Voy a salir” (218). El padre abre la puerta y se interna en la noche, mientras su familia, asustada, sigue rezando.

Cuando amanece, ven a sus perros con heridas en las patas, en el cuerpo y el hocico, encuentran al padre totalmente encanecido, como si hubiera envejecido de golpe, con arrugas, la boca abierta y babeante, con el machete en la mano y restos de los perros en la hoja. Al final, deciden tomar sus cosas y dejar su casa y su tierra: “Vámonos antes de que otra vez se haga de noche” (224).

El trasfondo social de este cuento, de acuerdo con nuestra propuesta, está en el abandono, el desamparo en que se encuentran los pueblos del norte de México que poco a poco se han despoblado desde hace décadas, por la falta de apoyo de los distintos gobiernos, o bien por la presión de terceros —de empresarios a narcotraficantes— que buscan adueñarse de las tierras de estos pobladores. A lo largo del texto se deja ver esta situación, por ejemplo, en uno de los diálogos, Socorro expresa que el resto de los pobladores ya han abandonado el lugar y que solo ellos permanecen (212). Más ade-

lante se observa el conflicto interno que tienen los integrantes de la familia, pues, por un lado, sienten miedo de los acontecimientos que viven por las noches; pero, por otro, tienen un fuerte arraigo por su terruño, así lo expresa el padre: “Aquí nacimos —dijo—. Ésta es nuestra tierra” (213). Y vuelve a subrayar en el momento de mayor tensión por el viento y los ruidos en el exterior de la casa: “¡No nos vamos a ir! ¡Aquí nacimos! —alcanzaron a escuchar que gritaba—. ¡No van a poder sacarnos de aquí, hijos de la chingada!” (219). Este pareciera ser el reclamo de los miles y millones de campesinos que se quedan desamparados y presionados por presencias ominosas a mitad de la noche de la historia del campo mexicano, y que terminan cediendo ante lo inevitable de su situación, solo quedan los últimos o quizá ya se fueron.

“EL CONCILIÁBULO DE LOS HALCONES” DE ELPIDIA GARCÍA

Fue incluido en el cuentario *Ellos saben si soy o no soy*, publicado en 2014 por Ficticia Editorial. La primera mitad del volumen está dedicada a doce textos que tienen por hilo conductor el trabajo en la maquila. Algunos de ellos pertenecen a la ciencia ficción y otros a la literatura fantástica.

Este breve relato cuenta, desde la perspectiva de un supervisor de línea, la vida de los empleados en una maquila de almohadas en Ciudad Juárez, quienes, hartos de las condiciones insalubres de su trabajo, de las horas adicionales sin remuneración, de la deficiencia de las máquinas y de las escasas raciones que sirven en el comedor, comienzan a agruparse para exigir mejoras a sus condiciones laborales. Esta situación —terrible, pero común— adquiere tintes fantásticos debido a la paulatina metamorfosis de los empleados en halcones (García 19-27).

Primero el supervisor observa que los movimientos de Adrián, el líder, se asemejan a los de un ave: “Giró con rapidez la cabeza hacia mí de la misma forma que las aves lo hacen y entonces noté,

a través de los lentes de acrílico, que tenía ceñuda la expresión, los ojos redondos me parecieron más juntos y la mirada casi agresiva. Me recordó la de un halcón o un águila” (21-22). Asimismo, su aspecto parece el de un “polluelo de halcón” (21), según sugiere la voz narrativa por los residuos de las almohadas que fabricaban y quedaban adheridos al cuerpo de los trabajadores. La transformación va *in crescendo*, ya que las costureras empiezan a reunirse en la azotea de la fábrica y en el comedor actúan como animales: “devoraban [la carne], arrancándola del hueso con los dientes, sin usar los cubiertos . . . estaban acucillados en las bancas. Parecían pájaros, más bien aves predatoras destazando a sus presas” (24). Finalmente, el cuerpo de Adrián cambia: “tenía ¡un pico ganchudo donde antes tenía la boca! [y su espalda] tenía esa consistencia como de... plumas” (24-25).

Aunque el narrador protagonista aún tiene dudas acerca de lo que vio, decide renunciar, solo para leer, un mes después, una nota en el periódico que parece confirmar la metamorfosis de los empleados:

Manuel Solís, gerente de seguridad de una fábrica de almohadas en Ciudad Juárez, fue encontrado muerto en circunstancias misteriosas en las instalaciones de la misma. La muerte ocurrió durante las horas de la madrugada cuando solamente unos trabajadores laboraban en el tercer turno. Presentaba extrañas heridas punzo-penetrantes en el cuerpo que le ocasionaron la muerte por hemorragia. Éstas, parecían haber sido causadas por uno o varios objetos picudos y ganchudos. No se pudo encontrar el arma homicida. Los trabajadores declararon que no habían visto a nadie sospechoso. (26-27)

Si en las narraciones de Sada y de Parra se trataba el tema del feminicidio y de la migración y los campesinos, respectivamente, en el cuento de Elpidia García se aprecia que el fenómeno fantástico se relaciona de manera directa con el sentir de los miles de empleados de las maquilas que abundan en el norte del país. En el cuento, el malestar general, así como las constantes exigencias para mejorar

las condiciones de sus centros de trabajo, se representan a través de la transformación física de los personajes, quienes se deshumanizan hasta matar a su jefe.

Así, la metamorfosis en halcones denuncia la transformación que sufren miles de mexicanos en su ánimo, su carácter y su salud, así como su deshumanización, debido a las largas jornadas de trabajo en las maquilas. Este tema, dice Élmer Mendoza, es tratado, sobre todo, por los narradores juarenses, a quienes “les duele percibir cómo un ser humano, posiblemente una raza, se pierde para siempre entre filamentos brillantes y luces de neón” (13).

“LAS RATAS DE LA CALLE BABÍCORA” DE ELPIDIA GARCÍA

Este cuento fue publicado, como el anterior, en *Ellos saben si soy o no soy*. En él se cuenta lo que sucede en una calle de Ciudad Juárez: Babícora. La voz narrativa explica que es una vialidad que apenas tiene una alcantarilla, pero está sin pavimentar. Ahí vivían personas en marginalidad, hacinamiento, con problemas de drogadicción y violencia. Esa misma zona era objeto de promesas políticas que solo se quedaban en eso.

Las ya deplorables condiciones en que viven los vecinos de esta vialidad se ven afectadas por una extraña plaga de ratas enormes: “Quienes las habían visto aseguraban que tenían el tamaño de un gato grande” (García 112), que pronto llegan a un tamaño gigantesco que causa estragos a los pobladores: “Yo me asomé por la ventana de la cocina que daba al patio, y vi que eran tan grandes como un hombre de baja estatura” (115). Estos roedores inusuales generan temor en la población, no solo porque salen por las alcantarillas y se ven monstruosos, sino porque arrasan con lo que hallan a su paso, se meten en las casas e incluso se comen a las mascotas del vecindario: “Fue el verano siguiente cuando la desaparición de algunos perros de la vecindad desasosegó de nuevo a los inquilinos. Uno de ellos, un perro viejo y muy querido por su dueña, dejó un rastro de

sangre desde la casa hasta la alcantarilla” (114). Finalmente, la policía les ayuda a combatir esta plaga contra la que ellos no pudieron. Sin embargo, en un periódico se publica la noticia de que un vecindario sufrió una intoxicación por las nuevas drogas que estaban circulando en la ciudad y que, por alguna extraña razón, cierta cantidad cayó en el drenaje de la calle Babícora, lo que hizo que los habitantes del sector alucinaran y cometieran un crimen.

Este cuento se inserta en la tradición del cuento fantástico que incluye una explicación a propósito del acontecimiento extraordinario —tal como ocurre en algunos textos de Horacio Quiroga—, ya que, en distintos momentos del relato, se explica que todo fue una alucinación colectiva producida por las drogas que habían sido robadas a la policía. Primero, se nos ofrece una nota del periódico en la que se lee: “Cargamento de drogas sintéticas robado de las instalaciones de la policía. Después de peliculesca persecución, los responsables huyeron por la calle Babícora. No hay detenidos ni pistas” (111). Después se refuerza la explicación de la siguiente manera: “Sólo se supo que la droga robada era un nuevo tipo de la que no se sabían sus efectos” (112). Y, finalmente, se presenta una noticia que apareció en la primera plana de un periódico:

Hombres drogados asesinan a otro hombre en el patio de una vecindad en la calle Babícora. Por su agresividad, fueron necesarios varios agentes para reducirlos. Los moradores aseguraban que los asesinos eran ratas gigantes. Hay sospechas de que se trató de algún tipo de alucinación colectiva causada por el cargamento de drogas encontrado en el drenaje la misma noche del crimen. (116)

En este cuento la crítica social que puede encontrarse es la del abandono en que se encuentra parte de la población en las periferias, lugares que solamente son visitados por los candidatos al gobierno durante las campañas electorales, pero quienes, una vez instalados en los cargos, no atienden sus necesidades. Esto se deja ver en el texto

por la falta de infraestructura, de pavimentación, el mal drenaje y la falta de servicios; además, estos lugares son vistos como foco de problemas: sus habitantes más jóvenes son enganchados por drogas de las que ni siquiera se conocen sus efectos y los trastornan hasta el punto de llevarlos a cometer crímenes o incluso a que “se pierdan” en ellas:

Pero cuando Fernando, uno de los muchachos que se quedaba hasta entrada la noche bebiendo en la esquina desapareció también, el pánico se propagó rápidamente. Sus compañeros de parranda decían que ya tenía tiempo pensando en largarse a Estados Unidos, que con lo que ganaba aquí siempre sería un miserable, así que la gente prefirió pensar que se fue sin despedirse. (114)

A saber, no solamente las poblaciones de las periferias son abandonadas y vulneradas desde los más jóvenes, sino que, además, son revictimizadas por los medios de información, en este caso representados por los periódicos locales. Elpidia García hace énfasis en las condiciones poco favorables para estos sectores y en la nula preocupación por parte del gobierno y de la sociedad en general con el fin de procurar el bienestar para estos segmentos poblacionales.

“VEN POR CHILE Y SAL” DE GABRIELA RIVEROS

La narración de Riveros apareció en *Ciudad mía* (2014) y también fue incluida en la ya citada antología *Norte*, compilada por Eduardo Antonio Parra. “Ven por chile y sal” se desarrolla en la ciudad de Monterrey y cuenta la historia de la misteriosa desaparición de una joven de nombre Mariana, la cual se produjo por la presencia de una mujer que había sido la empleada doméstica de la familia años atrás y de la que se decía que era bruja; esto según las conjeturas de la hermana de Mariana, quien funge como narradora, y de don Chucho, un velador del fraccionamiento.

Resulta interesante la estructura del relato, pues se compone de dos secuencias que se entrelazan para crear, de manera paulatina, el efecto fantástico. Por un lado, tenemos la descripción de los acontecimientos previos a la desaparición y las suposiciones que hacen la hermana y el velador a propósito de lo ocurrido; por otro lado, se nos presentan fragmentos de un diario dejado por Mariana que van apoyando la explicación sobrenatural. De esta manera, el relato inicia alejado de cualquier justificación no realista y hacia su final el lector podrá creer, junto con los personajes, que la respuesta se encuentra en la brujería.

Resulta llamativa la recuperación de las creencias populares acerca de las brujas para la construcción de un relato fantástico. Es don Chucho quien, en medio de la intensa búsqueda de Mariana, pone sobre la mesa la posibilidad de que la empleada doméstica de años atrás sea una bruja y sea también la responsable de la desaparición:

Mire, güerita, yo no quiero asustar a sus papás, ya sabe, con eso de la pena no están pa historias de brujas. Pero a mí se mi hace que en todo esto que le sucedió a la hermana de usted está metida la criada aquella que tuvieron hace muchos años. Yo la vi, niña, con estos ojos ora viejos, ustedes estaban así de chiquitinas y me acuerdo que las llenaba de miedo con sus historias, a ustedes y a los niños de la señora Paty, mi patrona. Esa vieja tenía una mirada muy curiosa, su cara era igual a la de una india que andaba en mi rancho cuando yo era chico; aquella mujer era bruja; según decían, nadie sabía de ónde venía. Mire, güerita, no crea que le digo mentiras, yo nomás le digo lo que sé, porque a mí nadie me quita que esa vieja regresó por la niña Mariana. Además, cuando no li hacían caso, o sea, usted me entiende, en lo que ella ordenaba, les gritaba rete feo: “¡Ora verán, si no me obedecen me los como!” Pos no es que yo quiera llenarla de miedo, niña, pero esa costumbre de comerse a las criaturas, según contaban las gentes, es de los indios diantes, de los rayados que andaban por acá, por las rancherías. (256)

Las palabras de don Chucho dan credibilidad a los sueños que Mariana tenía, y que estaban plasmados en su diario, y ofrecen una respuesta a la desaparición que no había sido obtenida ni por las autoridades ni por la familia ni por los medios de comunicación. A partir de ese momento, se observa cómo la narradora comienza a descartar de su mente cualquier explicación natural y se inclina por una sobrenatural. Así se entera de que las brujas pueden convertirse en lechuzas, de que pueden ser atrapadas si se rezan las Doce Verdades del Mundo mientras se hacen nudos en un cordón y de que incluso habitan en esa ciudad moderna e industrializada porque, en palabras de don Chucho, “apenas hace cuarenta años Monterrey se llenó con gente del campo; eso nos trajo una mezcolanza de gentes y pos uno ya no sabe ni quiénes son sus vecinos” (260).

El relato culmina con una experiencia que parece confirmar las suposiciones de los personajes: durante la noche, la narradora va a su habitación y es sorprendida por una lechuza que tiene los ojos de Mariana, por lo cual se deduce que la empleada doméstica la convirtió en una bruja:

Abrí. Un olor a mezquite se impregnaba en las paredes calientes. La ventana estaba abierta; allí también murmuraba la lechuza. Me observaba con su mirada amarilla, con los ojos de Mariana mientras yo abría el clóset, los armarios, el escritorio... Ay, Mariana, no nos hagas esto... Comenzó a gritar... Me senté sollozando frente a la ventana. Allí, detrás del ave, la luna custodiaba la ciudad.

A Mariana no la volvimos a ver. (262-263)

Como puede observarse, la brujería ocupa un lugar predominante en esta narración, de tal modo que llega a ocultar el hecho que se planteó en un principio: la desaparición de una joven y la incapacidad de las autoridades para resolver el caso.

Eventos como este no son aislados en nuestro país. Según cifras del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas de la Comisión Nacional de Búsqueda, dependiente de la Secretaría

de Gobernación, de 1964 a 2021, al menos 20,939 mujeres se encuentran en esa situación, de ellas, cerca de la mitad tenían, al momento de su desaparición, entre 15 y 24 años (Pérez y Quiroga), rango que corresponde con la edad de Mariana. De acuerdo con datos de la misma dependencia, Nuevo León, donde se desarrolla la historia, es uno de los cinco estados en los que se registran, con mayor frecuencia, estos casos (Pérez y Quiroga). Así, “Ven por Chile y sal”, a través de lo fantástico, explora y denuncia uno de los problemas sociales más alarmantes que se viven en Monterrey y, al mismo tiempo, nos sugiere que, ante la falta de resolución, los seres queridos de las desaparecidas pueden encontrar respuestas en lo sobrenatural.

“LLAMADA PERDIDA” DE NÉSTOR ROBLES

Este cuento fue incluido en *Voraz* (2015) y después formó parte de la segunda edición de *Réquiem por Tijuana* (2017). En “Llamada perdida” se cuenta la historia de un migrante, Rosendo Almada, que llega a la frontera de Baja California para hacer una nueva vida con el dinero que le habían dado como compensación por la muerte accidental de su padre en una mina. Al poco tiempo, se queda sin un centavo y vive como vagabundo por las riberas del río Tijuana. Un día se encuentra un teléfono celular pasado de moda, pero piensa que si lo vende puede sacar para comer. Al abrirlo, mira llamadas perdidas y marca al número que aparece ahí. Cuando le contestan, hay cierta interferencia, pero logra comunicarse con una voz de mujer que le pide que la llame “Cherry”. Rosendo pregunta por el dueño del teléfono y la mujer le dice que no importa, que puede ayudarlo si le lleva el teléfono al motel La Joya. La invitación está acompañada de sugerencias sexuales.

Mientras Almada se dirige al motel, recuerda que en su niñez hubo un caso de un caníbal que se robaba a sus víctimas para preparar su carne como relleno de empanadas que compartía con los niños de su pueblo natal, Montezul; él y sus amigos fueron quienes lo descu-

brieron y dieron aviso a las autoridades. En el pueblo se supo que se trataba de un nahual que podía transformarse en coyote. Almada empieza a imaginarse que puede comerse a Cherry. En el hotel, la mujer lo llama desde una habitación en penumbras y él empieza a acariciarla, luego le da un golpe en la quijada, la asfixia hasta desmayarla, la amarra y le da una mordida en un muslo. Todavía en medio de la oscuridad, Almada siente arañazos muy fuertes en el rostro, Cherry se suelta y se repliega en una de las paredes. Él alcanza a ver que se ha convertido en una mujer loba antes de que reciba una mordida en el cuello. La licántropa toma el teléfono, lo lleva de nuevo al río Tijuana y espera por su próxima víctima, la cual no tarda en aparecer: es un migrante que se ha quedado varado en la frontera.

No cabe duda de que este texto se inserta en la tradición del relato fantástico. Quizá el canibalismo puede tocarse con el realismo, pero no así el nahualismo ni la licantropía, temas de la tradición literaria fantástica. Sin embargo, el hecho de que aparezcan estos seres no es el único indicador de la inserción del cuento en el género, sino que la voz narrativa utiliza elementos que buscan generar cierta duda o incertidumbre en el lector. Por ejemplo, el hallazgo del celular con que da inicio el texto sugiere una situación atípica e incluso desconcertante: “El teléfono estaba tirado a un costado del río Tijuana: uno sin chiste anticuado, de esos que se abren como almeja y todavía tenían antena y botones. El timbre, anticuado también, sonó un par de veces” (43). Otro elemento que abonaría a esta incertidumbre sería la interferencia en la calidad de la llamada, así como los ruidos que se escuchan en el auricular: “Del otro lado de la línea una respiración fuerte, agitada, excitada” (45) y el contraste que se subraya: “se escuchó un breve silencio y una voz de mujer madura, de esas que te hacen temblar de emoción al tratar de imaginarles un rostro, un cuerpo... contestó” (45). Es decir, el lector puede inferir que algo extraño ocurre con la interlocutora de Almada, ya que se oyen ruidos que no concuerdan con la voz que describe el narrador y todavía más, la voz de la mujer se identifica solo como Cherry, no hay un nombre, apenas

un seudónimo. Hay que señalar la riqueza de este relato en cuanto a su construcción desde lo fantástico, ya que, por un lado, se apoya en la literatura de tradición oral con la figura del nahual; y por otro, se suma el género policiaco, mediante el recuerdo de la infancia de Almada, en el que se mencionan desapariciones y asesinatos en Montezul, a manos del viejo Felipe, quien escapa convertido en animal.

Casi al final, el lector recibe otras pistas de lo extraño que resulta el que la voz de la mujer le diga a Almada que ya puede olerlo, cuando todavía no llega al motel, lo que sería imposible para cualquier persona, pero no para un canino, un lobo acaso: “Te oigo y hasta te huelo... Ya mero llegas, ¿verdad?” (49). La tensión se acrecienta porque el narrador advierte que el personaje masculino no se ha dado cuenta de algo alarmante: “Al pasar la oficina de recepción, que estaba a un lado de las escaleras hacia el segundo piso, no notó el manchón de sangre sobre el mostrador. Había salpicaduras en las paredes y entre la ventana y la cortina. Rosendo tenía hambre; apresuró el paso” (50). Un recurso más es el del umbral que, como explica Andrea Castro, se trata del “principal elemento estructurante de este encuentro de dos mundos incompatibles” (255); es decir, uno de tipo natural y otro de tipo sobrenatural: “Quiso dar vuelta y salir huyendo, pero otra vez le rugieron las tripas, y la puerta, mágica, lenta, se abrió para ofrecerle la penumbra del cuarto y la voz de Cherry invitándolo a pasar... Rosendo entró. La puerta, mágica, lenta, se cerró” (50). Luego de cruzar este umbral es cuando Almada desata su instinto caníbal y en ese espacio es en el que Cherry se transforma en loba.

Un aspecto que puede leerse en el trasfondo de este cuento, más allá de lo fantástico, es la condición deplorable en la que viven cientos y miles de migrantes en la frontera con la esperanza de cruzar a Estados Unidos de América. Muchos llegan, como Almada, con algo de dinero; sin embargo, se les acaba:

Las mismas personas que lo adoraban le huían como a la peste, porque de repente empezó a dormir en las calles, a pedir limosna

para tacos y literalmente olía a muerte, a una muerte segura que acechaba en las calles violentas, en los recovecos de los callejones, en los cajones de las camionetas de la policía municipal, en la miseria del hambre. (44)

No obstante, los migrantes no solo están condenados a vivir en la indigencia, sino que muchas veces son devorados por criminales, tienen contacto, como Almada, con alguien que dice que les va a ayudar y solo se aprovecha de ellos. Quizá el caso más sonado sea el de la masacre de 72 migrantes a manos de los Zetas en San Fernando, Tamaulipas, en 2010, pero, lamentablemente, no es un caso aislado.

CONCLUSIONES

Como se puede apreciar, los relatos que hemos analizado dan cuenta de un tratamiento similar de lo fantástico en la narrativa del norte de México, el cual consiste en la irrupción de un acontecimiento extraordinario que, a la par de su función literaria, implica también una función social —según lo postulado por Todorov—. Estas funciones, como hemos visto, no se contradicen, sino que, de alguna manera, se complementan, dado que la lectura literal encubre la interpretación alegórica, en la que se exponen y se denuncian los problemas a los que se enfrentan los habitantes del norte del país. Esto nos muestra que la forma en que los escritores de esa región cultural tratan los temas de la violencia y de los problemas sociales no siempre ha sido la misma: no todo en su creación es narcoliteratura, como a menudo se cree, existen también giros hacia la literatura fantástica, sin que haya un abandono completo del compromiso social.

El análisis de un breve corpus de relatos fantásticos nos permite afirmar que los macrotemas propios de la literatura del norte de corte realista persisten en las obras de corte no realista. Sin embargo, el mecanismo por medio del cual se articula el efecto fantástico hace que el macrotema no sea tan evidente y que lo insólito, en apariencia, sea el centro de la historia.

Si regresáramos a la trama de cada uno de los relatos que hemos tratado páginas atrás, pero omitiéramos el acontecimiento sobrenatural o extraordinario, el resultado sería mucho más perturbador o preocupante que si únicamente habláramos de transformaciones, anomalías temporales, brujas o nahuales. En “Un cúmulo de preocupaciones que se transforma” revisamos las misteriosas desapariciones de dos mujeres, cuyo común denominador era un hombre que presentaba constantes alteraciones emocionales y mentales. En “Traveler Hotel” observamos a dos migrantes que perdieron su vida, su juventud y su libertad en el momento en que llegaron a trabajar a Estados Unidos de América, de la misma manera que ocurre con aquellos que cruzan de manera ilegal la frontera. En “Los últimos” presenciamos la imposibilidad de muchas familias para permanecer en su tierra, en el campo, en las poblaciones alejadas de las grandes urbes, pues hay fuerzas que las obligan a irse. En “El conciliábulo de los halcones” conocimos las terribles condiciones laborales en las que se encuentran los obreros en las maquilas, las cuales no solo no les ofrecen salarios dignos ni jornadas aceptables, sino que además los exponen a problemas de salud, a accidentes de trabajo y a la alienación de su identidad. En “Las ratas de la calle Babícora” nos enteramos de la nula atención de las autoridades a las colonias periféricas y de los problemas relacionados con el tráfico de drogas y la delincuencia. En “Ven por Chile y sal” vimos la desaparición de una joven universitaria y la falta de respuestas de las autoridades hacia su familia. Finalmente, en “Llamada perdida” descubrimos el mundo de quienes han llegado a la frontera y, por distintas razones, terminan viviendo en situación de calle, expuestos a que otros, como los coyotes, se aprovechen de ellos.

Los feminicidios, la migración, el abandono del campo, el trabajo en las maquilas, la desaparición de jóvenes mujeres y los peligros a los que están expuestos quienes quedan varados en la frontera son solo algunos de los temas que son denunciados desde la literatura fantástica que se escribe en el norte de México, pero, sin duda, no son los

únicos. Por ejemplo, en otra obra de Parra, *Nadie los vio salir* (2001), se retrata la prostitución que se vive en los congaes a los que asisten, a modo de recreación, los gringos, así como la discriminación que sufren los mexicanos por parte de otros mexicanos en las ciudades fronterizas; mientras que en *Los cazadores de pájaros* (2009), de Antonio Ramos Revillas, se habla del robo de menores de edad en una unidad habitacional —posiblemente situada en Monterrey—, pero los delitos se le adjudican a un hombre pájaro que habita en una zona boscosa cercana y, debido a la naturaleza del criminal, los niños nunca son localizados. A propósito de estas narraciones, se debe mencionar que, después de su revisión a la luz de la premisa que rige este trabajo, es posible afirmar que la función social de lo fantástico nortero mexicano no se limita al relato breve, pues la primera es una *nouvelle* y la segunda una novela. En el mismo tenor, se puede afirmar que los macrotemas de la narrativa del norte también se encuentran en la literatura destinada al público infantil y juvenil, ya que la obra de Ramos Revillas se inscribe precisamente en esa categoría. En otras palabras, la revisión de este tratamiento fantástico en la literatura del norte es un trabajo que falta por hacer, el cual mostrará el trayecto que han seguido esas narrativas de la memoria traumatizada, de la experiencia del daño y del dolor que se vive cotidianamente en esta región “tan lejos de Dios”.

BIBLIOGRAFÍA

- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*, compilado por Jorge Luis Borges, et al., Sudamericana, 1940.
- Castro, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminal”. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas, 2007, pp. 255-277.
- Félix Berumen, Humberto. “El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)”. *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, editado por

- Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994, pp. 201-224.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso (1919)”. *Obras completas*, vol. XVII, editado por James Strachey, et al., traducido por José L. Etcheverry, Amorrortu, 1992, pp. 215-251.
- García Delgado, Elpidia. “El conciliábulo de los halcones” y “Las ratas de la calle Babícora”. *Ellos saben si soy o no soy*, Ficticia, 2014, pp. 20-27, pp. 109-116.
- Lemus, Rafael. “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras Libres*, no. 81, sept. 2005, www.letraslibres.com/mexico/balas-salva.
- López, Nora Danira, et al., editores. *Literatura mexicana del norte*. El Colegio de San Luis / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019.
- Mendoza, Élmer. “Mc Hiladora”. *Manufactura de sueños*, editado por José Juan Aboytia y Ricardo Viguera, Rocinante Editores, 2012, pp. 13-16.
- Morales, Benjamín y Edgar Omar Avilés. “Entrevista a Daniel Sada”. *Viento en Vela*, no. 7, 2007, www.vientoenvela.blogspot.com/2007/05/entrevista-daniel-sada.html.
- Palaversich, Diana. “Otra mirada a la literatura del norte”. *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, editado por Édgar Cota Torres, et al., University of Colorado / Universidad Autónoma de Baja California / Artificios, 2014, pp. 13-46.
- Parra, Eduardo Antonio. “Los últimos”. *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*. Era / Conaculta / Fondo Editorial de Nuevo León / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010, pp. 212-224.
- . “Notas sobre la nueva narrativa del norte”. *Jornada Semanal*, 27 may. 2001, www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-parra.htm
- . “Traveler Hotel”. *Tierra de nadie*, Era, 1999, pp. 71-83.
- Parra, Eduardo Antonio, compilador. *Norte. Una Antología*. Era, 2016.
- Pérez, Maritza, y Ricardo Quiroga. “Desapariciones de mujeres, en niveles históricamente altos”. *El Economista*, 8 mar. 2021,

- www.economista.com.mx/politica/Desapariciones-de-mujeres-en-niveles-historicamente-altos-20210308-0008.html.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. “¿Quién habla por México?: el lugar de las narrativas norteñas en el canon (y corpus) de las letras nacionales”. *Literatura mexicana del norte*, editado por Nora Danira López, et al., pp. 25-37.
- Riveros, Gabriela. “Ven por Chile y sal”. *Norte*, compilado por Eduardo Antonio Parra, Era, 2015, pp. 254-263.
- Robles, Néstor. *Réquiem por Tijuana*. Paraíso Perdido, 2017.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. “Desde el norte de México: los cuentos de Eduardo Antonio Parra”. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León / Conarte, 2002, pp. 11-31.
- . “Desde este lado del río Bravo: frontera y narrativa”. *Fronteras en América del Norte. Estudios multidisciplinares*. Editado por Alejandro Mercado Celis y Elizabeth Gutiérrez Romero, UNAM/ Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004, pp. 161-171.
- . “Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo”. *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, 1998, pp. 93-114.
- Sada, Daniel. “Un cúmulo de preocupaciones que se transforma”. *Ese modo que colma*, Anagrama, 2010, pp. 31-49.
- Sánchez Hernández, Josué. “Literatura del norte: de la política cultural a la propuesta estética”. *Literatura mexicana del norte*, editado por Nora Danira López, et al., pp. 39-60.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Elvio Gandolfo, Paidós, 2006.
- Velasco, Magali. Necronarrativas en y de Ciudad Juárez, literatura del testimonio, del dolor y de la violencia. 16-18 may. 2017, Programa de Estudios Literarios, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.



Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento

Fernanda Melchor and the publishing market
of entertainment literature

JOSÉ EDUARDO SERRATO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3332-0110>

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México
eduardi_serrato@yahoo.com.mx

Resumen:

En este trabajo se estudia la manera en que la industria del entretenimiento controla el mercado editorial a través de nichos de mercado, los cuales son disfrazados por medio de un discurso cultural que relaciona la obra promovida con la literatura del *boom* latinoamericano. Al hacer un análisis de la ideología de estos nichos de mercado encontramos que se explota el morbo del lector(a) por medio de ficciones pornofeministas. Este tipo de literatura fomenta el mercado de la pornomiseria y el consumo de estereotipos machistas que banalizan la problemática de la violencia de género.

Palabras clave:

industria del entretenimiento, mercados editoriales, nichos de mercado, pornomiseria, estereotipos patriarcales.

Abstract:

This paper studies the way in which the entertainment industry controls the publishing market through market niches, which are disguised through a cultural discourse that relates the promoted work to the literature of the Latin American boom. When analyzing the ideology of these market niches, we find that the reader's morbidity is exploited through pornofeminist fictions. This type of literature promotes the poverty porn market and the consumption of sexist stereotypes that denigrate the problem of gender violence.

Keywords:

entertainment industry, publishing markets, market niches, poverty porn, patriarchal stereotypes.

Recibido: 24 de febrero de 2022

Aceptado: 23 de mayo de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.447>

Temporada de huracanes (2017) y *Páradais* (2019) son dos novelas de Fernanda Melchor que se han convertido en un éxito editorial del consorcio Random House. La crítica ha consagrado ambas obras como emblemáticas de la narrativa de la violencia transfóbica y del feminicidio. El presente trabajo analiza el mensaje ambiguo de este discurso narrativo pues está muy cerca de lo que Carlos Mayolo y Luis Ospina definieron como la “pornomiseria” que, en resumen, es la utilización de la miseria como mercancía dentro de los circuitos de la industria del entretenimiento.¹ En este tipo de franquicia hay

¹ En el manifiesto “¿Qué es la pornomiseria?”, firmado por Luis Ospina y

una reafirmación de la mirada occidental [en la que se representa] a las poblaciones racializadas como perennemente monstruosas, sucias e ingobernables, pero también como poblaciones diseñadas para el exterminio y el menosprecio cultural desde los ojos de Occidente y su refundación del discurso colonial por otros medios. (Valencia y Herrera 9)

Asimismo, es interesante hacer una revisión de cómo la empresa editorial, por medio de reseñistas y comentaristas, trata de justificar el discurso falocrático de la obra de Melchor.

En febrero de 2021, la periodista Berna González Harbour escribió en *El País* una breve reseña sobre *Páradais*. La nota inicia con un planteamiento muy pertinente sobre la escritura femenina y la pornoviolencia:

Lea esto atentamente antes de seguir: si este libro lo hubiera escrito un hombre no podríamos zafarnos de la mirada sospechosa de su autor, su machismo, su lubricidad ante el porno cuando *la imaginación coloca a una persona real –a una mujer real–* en el centro de la fantasía, especialmente si ese papel no es buscado sino solo perseguido por una mente calenturienta que se cree con derecho de pernada sobre su objetivo. Y la sensación iría dirigida al autor porque, si es capaz de recrear ese procaz embeleso, es que algo le funciona mal en la cabeza. (énfasis mío)

Carlos Mayolo, al referirse a un determinado cine colombiano que tenía por tema la pobreza de las favelas, leemos: “la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contraparte de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó . . . Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse”.

Partamos de la hipótesis de que Berna González, como periodista experta en cuestiones de opinión pública, escribió estas líneas como parte de una estrategia mercantil de un producto o bien simbólico que lanza al mercado un emporio editorial. Para un lector promedio, no especializado en los caminos del marketing de las letras, se le presenta un producto que narra los sufrimientos de “una mujer real”. Uno de los argumentos de González Harbour es que la más reciente novela de Fernanda Melchor, *Páradais*, narra hechos reales vistos desde una perspectiva descarnada y firmados por una mujer, y que eso la hace diferente a las novelas de la porno violencia. La idea de estar leyendo una narrativa realista, casi mimética, de la violencia de género la subrayan todos los reseñistas de Random House. Algunos de ellos hablan de la oralidad de ambas novelas como lo más destacable del mimetismo narrativo de Melchor. Mario López Herrera, incluso, la compara con la oralidad de Juan Rulfo. Recordemos que una de las condiciones del marketing es crear una atmósfera publicitaria propicia para que la obra sea recibida por un mercado específico, en este caso el feminista, con deseos de leer obras que promuevan una conciencia social.²

La estrategia de Melchor y sus editores de retomar el discurso patriarcal encubierto con la firma de una mujer es una táctica para satisfacer un mercado local y global que ha convertido las narraciones de pobreza en un “nicho de audiencia” de la industria del entretenimiento.

² Al Libierman dio seguimiento al proceso de marketing que la editorial Silhouette diseñó para las novelas románticas y que luego fue adoptado por los grandes consorcios editoriales. Por su parte, Pierre Bourdieu (316-326) considera que este proceso de marketing de un autor-marca es un proceso industrial en el que una cadena de producción inicia con la creación de expectativas y la sacralización de una obra como fetiche. Por su parte, Jorge Locane considera que la obra culminada es un artefacto resultado de un proceso industrial en el que participan editores, traductores, agentes literarios y autor, donde este último es un mero realizar literario de propuestas temáticas.

miento.³ El concepto “nicho de audiencia” es importante para entender no solo el marketing editorial sino la misma retórica de la obra. El ensayista y crítico William Deresiewicz subraya la importancia de este concepto en la lógica empresarial:

El nicho es, está claro, el primer mandamiento del *marketing* en Internet, hay que tener un nicho . . . todo el mundo llega a una audiencia en particular en un conjunto específico de canales mediante la oferta de un determinado tipo de arte. Lo que significa —segundo mandamiento— que todo el mundo tiene que tener una marca. El concepto de marca personal, la Marca Llamada Tú, surgió como respuesta a la aparición de la web. La marca es el corolario del nicho. La audiencia es el nicho; el artista es la marca . . . (*La muerte del artista* 354)

En nuestro caso podemos decir que la maquinaria editorial absorbió la marca llamada “Fernanda Melchor” y la convirtió en un nicho de mercado de la porno pobreza.

Si bien las novelas que estudiamos tienen la marca semiótica de la novela criminal, como narrar los motivos de un asesinato de una víctima indefensa, a lo largo de la trama hay mensajes insertos que refuerzan estereotipos del pornomiserabilismo, como el siguiente, en el que se muestran las imágenes consumibles tomadas del imaginario colonial:

. . . Los viernes, en lugar de juntarse con esos malvivientes a emborracharse en el parque, mejor tendría [el Brando, uno de los asesinos de La Bruja] que asistir a la misa que el padre Castro le dedicaba a los endemoniados de la parroquia, a todas esas gentes que por andar creyendo en la brujería quedaban en poder de las

³ Sayak Valencia y Sonia Herrera han analizado el tema de la porno miseria, el machismo y la mirada colonial en el cine latinoamericano.

fuerzas oscuras, de las legiones de demonios y espantos sueltos por el mundo, espíritus malignos que nomás andaban a las vivas viendo quien les daba entrada con pensamientos impíos, con rituales de hechicería y creencias supersticiosas que por desgracia abundan en aquella tierra debido a las raíces africanas de sus habitantes, a las costumbres idólatras de los indios, a la pobreza, la miseria y a la ignorancia. (*Temporada de huracanes* 160)

Los esquemas de la pobreza que están relacionados con la ideología que promueve la porno pobreza respecto a las culturas mestizas del Tercer Mundo, están condensados en este breve discurso de la madre del Brando. Este imaginario de la miseria tiene una estructura de parentesco con el de otros novelistas del mercado global de la pornomiseria. La maquinaria del entretenimiento global desarma la carga ideológica y crítica de la literatura independiente para presentar un modelo narrativo lleno de estereotipos; por otro lado, al disolver los conflictos sociales en una estética porno, banaliza la violencia al presentar el feminicidio como un asunto “pasional”. Precisamente, el concepto de “parecido de familia” es un registro textual, semiótico y de marca que llevan las obras de una franquicia editorial.⁴ El concepto de “estructura de parentesco” que propone la doctora Urbano para explicar esta clase de “clonación” controlada por Random House en la producción, distribución y marketing de la “literatura de la pobreza” parte de un análisis de la lógica formal del:

Tractatus Logico-Philosophicus, Investigaciones filosóficas y Sobre la certeza, en donde se manifiesta claramente [un] modo analógico de pensar: frente a la ilusión de que hay conceptos esenciales, claramente separables o definibles, o de que hay algo común a todas

⁴ La doctora Karla Urbano ha estudiado en su tesis de doctorado este tipo de parentesco —¿clonación?— narrativa.

las instancias de un concepto que fuera la única característica general definitoria de su objeto . . . Wittgenstein contrapone la convicción de que los conceptos se cruzan y encabalgan en innumerables usos de palabras en juegos de lenguaje diferentes, o, dicho de otro modo, que los objetos que caen bajo un mismo concepto no tienen necesariamente una propiedad común, sino que entre ellos, como en una familia, los diferentes miembros se asemejan en diferentes aspectos y difieren en otros. Entre ellos existe una complicada red de semejanzas y desemejanzas que se solapan y entretajan y que son las responsables del uso de una misma palabra en los casos más dispares. Frente a la pretendida identidad de antes, mera semejanza práctica ahora. (Urbano 169)

Veremos más adelante que las estructuras de parentesco de estas novelas radican en la presentación de estereotipos de la pobreza: la favela, la comunidad rural del trópico, el consumo de drogas, los crímenes pasionales y la violencia sexual vista desde una perspectiva porno machista. El discurso paratextual subraya que la autora devela el lado oscuro de una mente criminal, sin embargo, dicha psicología del lado oscuro es solo una justificación del marketing para introducir el discurso pornográfico, que denomino como la “plusvalía de la triada sangre, semen y otras deyecciones” que Melchor repite en sus obras.⁵

Esta plusvalía narrativa es un modelo-franquicia que encontramos en autores como Christa Faust, autora-marca de novelas porno-policíacas y el *best seller* mundial Marlon James, quien se ha convertido en el modelo de la literatura global que combina el registro

⁵ En el año 2021, Melchor se convirtió en guionista de consumo masivo en el rubro de pornoviolencia al participar en la serie de Netflix *Somos*. En esta producción encontramos que se emplean los dos recursos más frecuentados por la industria del entretenimiento: glorificación de la violencia y desprecio sistemático por los pobres. Con lo que se confirma que la fórmula de un éxito editorial se desplaza a la pantalla de las series.

policial, la pornoviolencia y los estereotipos de la cultura caribeña de Jamaica.⁶ Otra autora que es paradigma del género de la novela de la pobreza es la brasileña Patricia Melo,⁷ quien se consagró en el mercado mundial con su novela *Infierno. Temporada de huracanes y Páradais* siguen el modelo narrativo de esta franquicia, que ha sido bautizado como “Trópico negro”, el cual presenta el mercado de la pornomiseria disfrazado de literatura feminista.

Este tipo de literatura de entretenimiento⁸ prospera gracias a un mecanismo industrial que analiza el mercado, define estrategias y crea franquicias temáticas. En el caso de Fernanda Melchor como autora-marca, se arma una tradición literaria compatible con sus lectoras y lectores. Así lo explicó en una de sus entrevistas:

[En *Temporada de huracanes* se reúnen] mis experiencias en Veracruz puerto y en las zonas rurales que lo rodean, y que en mi imaginación también tiene que ver con Yoknapatawpha de Faulkner, o con los villorrios del sur profundo de McCarthy, o el Chaco de Mempo Giardinelli, o incluso con la desolación, algo más alejada

⁶ Christa Faust es una autora norteamericana de *hard boiled* con perspectiva feminista. Sus novelas más representativas son *Control Freak* (2002), *Money Shot* (2008) y *Butch Fatale, Dyke Dick: Double D Double Cross* (2012). Marlon James es autor-marca de la editorial Penguin Random House. Es el emblema del *hard boiled* caribeño. Su novela más representativa es *Breve historia de siete asesinatos* (2014).

⁷ Patricia Melo (San Paulo, 1962) se ha consagrado como autora-marca de la franquicia mundial de la pobreza. Ha escrito diez novelas sobre el tema. Ha sido traducida al inglés, alemán, español y francés. Se dio a conocer en el mercado editorial mundial con la novela *O Matador* (1998). Ha sido guionista de cine y televisión. Renombrada autora en el mercado global, es la versión brasileña del *hard boiled*. Por supuesto, es autora-franquicia de la editorial Lumen, una rama de Random House.

⁸ Al referirme a novela de entretenimiento me refiero a aquellas que siguen el modelo de novela formulaica perfilada por John Cawelti y que hacen especial énfasis en los crímenes pasionales.

del trópico, de los fundos chilenos de José Donoso, pero que además es un territorio que todavía tiene muchísimas vetas inexploradas que me parecen fascinantes. (cit. en Ortuño)

Con estas promesas de *best seller* culto, la autora se ganó, sin duda, la aceptación de consumidores que demandan obras “herederas” del *boom* latinoamericano.⁹ Lo que no logramos compaginar es el paratexto con la realización concreta de la obra. Hay un elemento clave que distingue a las novelas del boom de las novelas de fórmula y es que el pacto de lectura exige del lector un reto intelectual, elemento estructural que no encontramos en ninguna de las novelas de Melchor.

Por otro lado, resulta increíble que Elena Poniatowska, siguiendo la línea del encomio de la oralidad, haga hincapié en que la *doxa* de las novelas de Melchor es como “hablan los chavos de hoy”, lo que se entiende como un mimetismo que creo habría que tomar con cuidado y pensarlo dos veces. El habla de los personajes tanto de *Temporada de huracanes* como de *Páradais* es una compilación de insultos racistas y de agresiones verbales con una enorme carga sexual:

Pinche choto, las nalgotas que tenía, ¿te acuerdas, loco? ¿Y cómo pasaba frente a nosotros moviendo ese culote y haciendo como que no se daba cuenta de que lo veíamos? Estaba bien chico cuando lo desquintamos, pero es que ya estábamos hasta la madre de andarle viendo las nalgas, enfermos de jaria, y un día lo llevamos allá por los rumbos de las vías y entre todos le metimos la pitiza de su vida, ¿te acuerdas, loco? El chotito hasta lloraba de alegría, ¡no sabía ni qué hacer con tanta verga! (*Temporada de huracanes* 162)

⁹ Anadelí Bencomo define el *best seller* culto como aquellas novelas destinadas al consumo masivo, pero que tienen un “aliento más afanosamente literario” (44).

En *Páradais* se continúa la estrategia porno con estas descripciones sexistas que la autora y algunos lectores justifican como una manera de penetrar en la mente criminal, algo así como penetrar en la mente de un Raskólnikov tropical, y que en el fondo tiene una ideología de mercado bastante ominosa, como leemos en el siguiente fragmento:

Había que ser ciego o de plano idiota para no darse cuenta de los intentos desesperados del infeliz marrano [Franco Andrade] por estar cerca de ella si cada vez que la vecina [la señora Marián] salía al jardín delantero a retozar con sus hijos, vestida apenas con un short de licra y un sostén deportivo que terminaban pegados a su piel por el agua de la manguera [que hacía que Franco fantaseara con ensoñaciones sexuales en las que el cuerpo de Marián era] nada más que suyo para ponerle las manos encima y estrujarlo y morderlo y pasarle la lengua y atravesarlo sin piedad hasta hacerla llorar de gusto y espanto, repitiendo su nombre, Franco, suplicando que le diera más duro, Franco más fuerte papacito, hasta hacerla venirse en múltiples orgasmos y chorrearla de semen caliente para luego volver a repujársela, toda la noche sin pausa en su mente retorcida. (*Páradais* 12)

En una entrevista concedida a la revista *The New York Review*, Melchor admitió que los lectores le han preguntado si la novela *Temporada de huracanes* refleja la realidad mexicana, a lo que ella contestó: “hay muchos lugares de diferentes ambientes en la sociedad mexicana y en ellos hay sitios en verdad oscuros y peligrosos” (cit. en Ordóñez). El articulista de *The New York Review*, Emmanuel Ordóñez, acepta que, si bien el lector de *Temporada de huracanes* puede confundirse en la intención de la novela, pues no se sabe si es un libro sobre misoginia, transfobia o represión sexual, al final concluye que todo conduce a lo mismo: que la violencia patriarcal no reside en mentes enfermas o espíritus malignos, sino que se ha convertido en un sistema de valores morales. Detectamos que la estrategia narrativa de Melchor es intercalar pasajes pornográficos machistas como parte de su sello perso-

nal de autora-marca.¹⁰ En este sentido, el éxito de la pornoviolencia de *Temporada de huracanes* lo prolongaron Melchor y sus editores en la narración del feminicidio brutal de *Páradais*.

El problema con la estética de la pornomiseria, como lo vimos en las escenas arriba citadas, es que se centra en el mero hecho sexual como si la violencia fuera un espectáculo preparado para un *voyeur*. Estos episodios los promueven los comentaristas de Melchor como una forma de penetrar en “la mente criminal” del agresor. Si encapsulamos la imagen en su semántica sexual, encontramos que se narra más una imagen de placer falocrático que una denuncia contra la violencia, ya que cumple con todos los cánones de la estética pornográfica vista desde una ideología masculina. Se describe el acto sexual y no el trauma que deja en la víctima o en el imaginario de los personajes. Es el mero morbo de la cópula lo que encontramos en pasajes como el siguiente:

Educarla, enseñarla, irla acostumbrando de poco a poco para no lastimarla; si él no era ninguna bestia, al contrario; él solo le daba lo que ella pedía: una caricia bonita, una sobadita, un masajito en esos pechos que ya se le empiezan a hinchar por el contacto diario con sus dedos, los pezones bien gorditos ya después de unos buenos chupetones, y el triangulito entre las piernas bien mojadito de tanto frotar la campanita esa, el ostioncito que a él le

¹⁰ Según Al Lieberman, el marketing de nicho de mercado funciona más o menos así: “Un cliente se enamora de un estilo y la técnica de narración de un autor y se genera la necesidad de leer otro de los libros del mismo autor. El encanto de este fenómeno reside en que los títulos antiguos ganan tanto como los nuevos lanzamientos; una vez que el lector queda atrapado por el autor(a), él o ella buscará toda la bibliografía existente . . . Todo esto se realiza de manera exitosa cuando la editorial transforma en una celebridad al autor, rodeando a los libros de este autor de un halo de éxito y haciendo del autor una marca reconocible y siempre presente” (199).

gustaba sobarle con la boca, de tal forma que, a la mera hora, la verga entra solita y no lastima, al contrario: es la propia Norma la que la pide, su propio cuerpo el que la reclama. Porque si tú no la pidieras, Norma, mi verga no te entraría toda, ¿ves? Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico. Y mientras su padrastro le decía todo esto al oído, Norma se mordía los labios y concentraba todas sus fuerzas en mantener el ritmo furioso con el que movía sus caderas, porque entre más se mecía, más rápido se vendría Pepe y entonces ella podría acurrucarse en el hueco de su axila mientras él la abrazaba y la mecía y la besaba por encima del nacimiento del cabello en lo que la verga se le paraba de nuevo. (*Temporada de huracanes* 134-135)

Después de leer episodios como el anterior, se hace evidente que el “parecido de familia” entre el *boom* y Melchor no es más que un señuelo publicitario para lanzar un mensaje de prestigio literario, que algunos críticos han consolidado con ensayos y con tesis universitarias. Pero, ¿es posible que los mensajes subliminales del marketing influyan tanto en la recepción de la obra? Aquí entramos en el tema de los mecanismos de diseño, presentación y venta de un bien simbólico de entretenimiento. Si hacemos un ejercicio que Jorge Locane propone y define como “nanofilología”, veremos que el aire de familia de las novelas de Melchor tiene más bien el mismo ADN narrativo de las obras-franquicia de la literatura global tipo Patricia Melo o Marlon James, más que de Donoso, Rulfo o Proust como sostienen algunos críticos.

Para el público alemán se usó una estrategia de *marketing* en la que se volvía a explotar la imagen de la autora que exploraba el lado oscuro de la mente criminal. Melchor, al recibir el premio Anna Seghers, declaró que su intención era vislumbrar el lado oscuro del ser humano:

De alguna manera este *lado oscuro del ser humano* está en todas partes y en todas las culturas, solo que en mi novela es muy espe-

cífico de México y tal vez es más fácil ver la violencia cuando la vemos en otra cultura. Así es un poco más fácil aceptarla y entenderla. Pero creo que una de las lecturas más aburridas que se puede hacer de *Temporada*, es desde la realidad, yo prefiero abordarla desde un ejercicio de la imaginación. La imaginación de indagar un crimen terrible para encontrar nuevas perspectivas. La literatura se trata de entender, es una forma de investigar también la realidad. (cit. en Elola; énfasis mío)

En cambio, la mercadotecnia editorial francesa no tuvo problema en promover *Páradais* como una obra de entretenimiento sin pretensiones de alta cultura:

Esta nueva novela de Fernanda Melchor es una inmersión en la violencia extrema de nuestra sociedad. Tensiones sociales, consumismo, hipersexualización de los adolescentes, exaltación de la virilidad y banalidad de la violación, un cóctel absolutamente trágico. Como en la película *Parásitos* de Bong Joon-ho, *Páradais* nos conduce inexorablemente hacia un final explosivo, que nos quita el aliento desde la primera hasta la última. (Alcoba; trad. mía)¹¹

Es evidente que la estrategia de mercado no corresponde con el bien simbólico que nos ofrecen los corporativos editoriales. Lo que hay detrás de la ideología del mercado editorial es la anulación de la crítica social y del contenido de la obra mediante una fagocitación de símbolos y esquemas sociales que convierten a la novela en un

¹¹ “Ce nouveau roman de Fernanda Melchor est une plongée dans l’extrême violence de notre société. Tensions sociales, consumérisme, hypersexualisation des adolescents, glorification de la virilité et banalité du viol, un cocktail absolument tragique. A l’instar de *Parasite* de Bong Joon-ho, *Paradaïze* nous conduit inexorablement vers un final explosif, que l’on redoute depuis les premières lignes, et qui nous coupe le souffle jusqu’à la dernière”.

discurso inocuo sobre los roles impuestos a los individuos por la estructura social.¹² Algo similar sucede con *Páradais*, que fue lanzada al público con el aval de Guadalupe Nettel y Mariana Enríquez, autoras consagradas, que dieron el visto bueno a la nueva producción de Melchor: “el libro trata de escudriñar en el fondo del cerebro machista y misógino del violador” (cit. en Osorio), expresó Nettel. Enríquez continuó en esta línea sosteniendo:

Me parece que vemos mucha violencia en cine, en imágenes constantemente, y la violencia es algo muy incorporado en nuestra percepción cotidiana . . . Creo que en general le perdimos el horror [sic] de la violencia. Pero el final de *Páradais* es bastante insoportable y lograr hacer eso, lograr sacar al lector de la anestesia al ponerte eso [sic] tan en tu cara, me pareció interesantísimo. (cit. en Osorio)

Antonio Ortuño, en cambio, tuvo un lapsus muy revelador: “*Páradais* [es] una lectura profunda de la mentalidad de la violencia en México . . . Es como un golpe seco, un libro que avanza de manera más sobria y más concreta que *Temporada*. A mí me parece puro thrash metal, puro hard core” (cit. en Osorio; subrayado mío). Creo que Ortuño deslinda muy bien el tipo de novela en el que incursiona Melchor, y que se inscribe en los mercados de la novela de entretenimiento.

Más curioso es el caso del artículo de Gerardo Lima que, en la revista *Tierra Adentro*, descubre asombrosos parecidos entre Melchor, Marcel Proust y James Joyce. Sin aclarar en qué tomo de *En busca del*

¹² Al respecto véase *Psicologías sociales en el umbral del siglo XXI*, de Concepción Fernández Villanueva (40). Melchor, en *Temporada de huracanes* y *Páradais*, esboza una psicología social de cierto interés sobre todo en relación con la persona y las estructuras sociales que se aproximan y se conectan a través de la teoría de los roles. Este tipo de reflexiones sobre Melchor es limitado por la política editorial que frena la crítica social por el discurso de la sexualidad animalizada de los subalternos.

tiempo perdido o en qué página del *Ulysses* o del *Finnegans Wake* —tal vez en *A Portrait of the Artist as a Young Man*— el crítico apunta que:

Sin exagerar, hay momentos en *Páradais* que recuerdan a Proust, especialmente cuando la vorágine da vueltas sobre un asunto que se convierte en destino del personaje, con ese detalle hacia la memoria, hacia el anhelo de lo que podría, quizá, haber sido. Lo mismo ocurre con Joyce, a quien recuerda en el punto culminante, ya hacia el final de la novela, decidiendo colocar los hechos que deshacen el nudo en una concatenación de hechos que va más allá de una mera lista, llevando el final hacia un momento poético y desgarrador (en su misma aparente realidad anodina) donde *Páradais* se transmuta en la apertura hacia un abismo, uno que, por supuesto, también nos devuelve la mirada.

Sin lugar a dudas, Melchor está más cerca del *hard porno* o *trash metal*, como propone Ortuño, y muy lejana de las sombras de las muchachas en flor; nuestra novelista forma parte, por su estructura de parentesco, de la franquicia de la literatura de la pobreza. Las novelas de Melchor se presentan en el portal de la editorial Klaus Wagenbach como novelas populares, de tipo criminal:

«Temporada de huracanes» es la crónica de esta muerte inevitable y, al mismo tiempo, un viaje vertiginoso al corazón oscuro de un país penetrado hasta sus últimos rincones por la violencia — especialmente contra las mujeres. Fernanda Melchor crea una atmósfera hirviente en la que cada gesto tierno puede convertirse, en un momento, en brutalidad que ninguna hierba, ninguna fórmula mágica cura.¹³ (“Saison der Wirbelstürme”)

¹³ «»Saison der Wirbelstürme« ist die Chronik dieses unvermeidlichen Todes und zugleich die schwindelerregende Reise ins finstere Herz eines Landes, das

Páradais se promueve como una novela que narra las pasiones oscuras de una mente enferma:

Con tremenda fuerza Fernanda Melchor cuenta cómo el deseo se transforma en algo oscuro, agresivo, muy peligroso. Una mezcla explosiva entre diferencias sociales infranqueables, frustración y una casa de mujer atraviesa *Páradais* en cada oración – hasta el último rincón, hasta el final, donde brilla una mente enferma.¹⁴

En la interpretación de algunos de los analistas de la narrativa de Melchor (Emmanuel Ordóñez y Gerardo Lima Molina) en los modos de promover la novela pareciera que también hay una patologización de la violencia patriarcal, como si se tratara de algo excepcional y no de un constructo cultural, es decir, de una forma de socialización normalizada. Esa mirada también remite a un feminismo maniqueo, reduccionista y esencialista, propio de los feminismos mediáticos actuales. Rita Segato afirma al respecto que “[e]l patriarcado . . . es la primera pedagogía del poder y expropiación de valor, tanto en una escala filogenética como ontogenética: es la primera lección de jerarquía, aunque la estructura de esa jerarquía haya ido mutando en la historia” (8).

José Manuel Suárez Noriega llega a intuir que en la abyección y pornografía de los personajes de Melchor hay una estrategia narrati-

bis in den letzten Winkel von Gewalt durchdrungen ist – vor allem gegen Frauen. Fernanda Melchor schafft eine brodelnde Atmosphäre, in der jede Geste der Zärtlichkeit im nächsten Augenblick in Brutalität umschlagen kann, gegen die kein Kraut, kein Zauberspruch mehr hilft”. Agradezco al Dr. Andreas Kurz la traducción de los textos en alemán.

¹⁴ “Mit unheimlicher Wucht erzählt Fernanda Melchor, wie aus Begehren etwas Finsteres, Aggressives, Lebensgefährliches entsteht. Ein hochexplosives Gemisch aus unüberbrückbaren Klassenunterschieden, Frustration und Frauenhass durchdringt »Paradais« in jedem Satz – bis in die letzte Ritze, bis zum irrwitzig flackernden Ende”.

va para “representar la complejidad humana desde el lado repulsivo, grotesco, amoral y fragmentado de nuestra condición” (117). Este lado repulsivo está diseñado y dirigido a un amplio mercado de lectores que desean leer más violencia y depravaciones disfrazadas de exotismo tercermundista.¹⁵

La estructura de parentesco tipo franquicia mercantil diseña no solo estrategias publicitarias de determinados temas y obras, sino que deja huellas textuales y narrativas en la obra misma, pensando en la recepción y lectura de ciertos mercados de lectores que consumen “orientalismos” de la cultura de la pobreza. Estamos hablando de una política colonial disfrazada de identidades nacionales que esconde el engranaje de una enorme maquinaria empresarial que a los lectores pasa inadvertida. Jorge Locane ha disertado al respecto y considera que el escritor, al publicar en determinadas editoriales, debe someterse a las condiciones de mercado previamente establecidas por la casa editorial. Lo que propongo demostrar es que la forma en que funciona el engranaje de la literatura local-global es la fagocitación de temas sociales de la agenda política y social para transformarlos en estereotipos de fácil consumo para un lector promedio. Fernanda Melchor es el rostro de una franquicia que vende violencia sexual con una marcada ideología machista.

Como mencionamos líneas arriba, estas tramas de diseño narrativo explotan el concepto de estar leyendo un caso basado en hechos reales. Este mercadeo funciona no solo en la literatura, sino que ha trascendido a otros formatos como el cine y las series televisivas. Se vende la ilusión de autenticidad de ver cómo sucedió un crimen o una matanza, por medio de ficciones que satisfacen las expectativas

¹⁵ La industria editorial también ha absorbido los conceptos de “literatura mundial” y “lectura distante”, de Franco Moretti. En el caso de Melchor, el *marketing* hace hincapié en sus parentescos con *El lugar sin límites*, de José Donoso y con *A sangre fría*, de Truman Capote.

del consumidor. En el caso de *Temporada de huracanes* y *Páradais* se recurre a estereotipos de las clases populares como recurso consumible e identificable en el imaginario de la industria del entretenimiento.

Francisco Tijerina hace un recuento de las novelas que tienen como tema el compromiso social y político de criticar la violencia de las sociedades patriarcales, pero que han sido fagocitadas por el mercado. Coincido con Tijerina en sus planteamientos, como el denominar a *Temporada de huracanes* como “artefacto literario” en el sentido de que es un constructo diseñado por editores, traductores y correctores.¹⁶ Otra coincidencia es que con obras como *Páradais* y demás franquicias de la pornomiseria controladas por la industria del entretenimiento: “Se coloniza el cuerpo (humanx, no humanx y celeste) y se empaqueta como producto comercializable para el consumo patriarcal masculino que lo vuelve herramienta para saciar sus necesidades alimentadas por el mismo capital . . .” (235). Siguiendo la lógica del diseño empresarial de “artefactos literarios”, sin lugar a dudas, hoy día, la publicación, así como el otorgamiento de becas y premios obedecen a una política editorial que piensa tanto en el mercado local como en uno global.

Las publicaciones de la Random House Mondadori explotan el mercado de la llamada literatura de la pobreza, que se basa en obras que “retratan los problemas del Tercer Mundo causados por el neoliberalismo” como lo expresó la editorial Wagenbach al entregar el premio Anna Seghers a Melchor. Es decir, que el producto que se ofrece es el testimonio del sufrimiento y la violencia de las clases marginales de África, América Latina y la franja de pobreza de países del Pacífico. Homi Bhabha definió el *colonial mimicry* como un discurso colonial que, si bien no es falso, tampoco

¹⁶ Escribe Tijerina: “Contrastar el texto de [Paula] Mónaco a lo que se narra en artefactos literarios como *Temporada de huracanes* y *La compañía* hace evidente que la idea de la dominación no existe sólo en términos de poder social sino también de poder económico . . . (235).

es expresión de la cultura del subalterno: “Si el colonialismo toma el poder en el nombre de la historia, el ejercicio de este poder produce ‘de farsa’”, que traducido a nuestro contexto podríamos definir como estrategias retóricas en donde el Otro es “un sujeto con una diferencia que lo hace casi semejante al Yo hegemónico, pero no totalmente” (Edward Said 240). En el caso que nos ocupa, el mimetismo colonial, se transforma en mimetismo de género cuando una autora asume un discurso machista, sexista y violento para presentar un argumento porno, como parte de una estrategia editorial. Este fenómeno ha sido detectado por varias analistas, que encuentran una paradoja ideológica porque la escritura femenina, fagocitada por la visión masculina de mercado, termina asumiendo valores antifeministas.

Autores como Jonathan Allan, Sarah Frantz y Katharina Rennhak han estudiado las peculiaridades de la representación del hombre en novelas escritas por mujeres en ficciones populares. Frantz y Rennhak consideran que, a pesar de que la masculinidad y la feminidad son constructos

mutuamente constituidos, dialécticamente producidos e incomprensiblemente separados de la totalidad de las relaciones de género; pocos críticos, tanto de la masculinidad como de los estudios de género, han considerado como tema de estudio la masculinidad de las autoras [female-authored]. (2)

Las ensayistas señalan que esta laguna en la discusión crítica legitima la construcción e implementación de subjetividades masculinas en las autoras de novelas de una manera inaceptable. De hecho, la manera en que las autoras construyen personajes masculinos en sus novelas y las ramificaciones ideológicas de esas construcciones dejan entrever que fueron y son los autores los únicos responsables de la construcción masculina en la novela; y, por otro lado, lo que las autoras han comentado sobre la masculinidad pasa inadvertido. Ambas actitudes perpetúan la normatividad masculina o por lo menos legi-

timan una postura misógina. La masculinidad de las autoras debe ser reconsiderada como una forma activa de negociación editorial con una apropiación de la ideología de género más allá de una mera reflexión pasiva de la ideología machista. Los personajes masculinos en las novelas escritas por mujeres no están uniformemente contruidos y no actúan como catalizadores de los personajes femeninos convertidos en subjetividades, iluminando intermitentemente sus reacciones emocionales y su resistencia ideológica mientras que los personajes masculinos permanecen sin cambiar. De hecho, los personajes masculinos de las novelas de mujeres representan la negociación con el editor en asuntos de género, clase y sexualidad, así como con sus personajes femeninos (Frantz y Rennhak 3).

Considero que la representación de la sexualidad machista que encontramos en las obras de Melchor obedece a un modelo global de la llamada novela popular del tipo *hard core*, que es una franquicia de la novela de entretenimiento. El interés por la trama sexual en las novelas populares lo define Jonathan Allan desde la perspectiva monetaria y lo resume en la frase: “Reconsidering the money shot: orgasm and masculinity” (40-51).¹⁷ Linda Williams anotó, en 1977 que, así como los *westerns* desarrollaron por mucho tiempo una mitología llena de fantasías sobre la vida agraria y la conquista del Oeste, estos mitos fueron explotados y sobreexplotados por la novela popular. Lo mismo sucedió con las novelas *hard core* que inventaron una fantasía sexual que usurpó la ideología y la sexualidad femenina (*Hard Core. Power, Pleasure* 22).

¹⁷ Menciono a Jonathan A. Allan como autoridad en la materia. La frase citada es solo una apelación de apoyo a mi argumentación sobre la pornomiseria como franquicia de la industria del entretenimiento. Por cuestiones editoriales y de lógica argumentativa no puedo extenderme en una disertación sobre las ideas del distinguido investigador canadiense.

El *hard core* como parte de la industria del entretenimiento sigue una *agenda-setting* en cuestiones del mercado del morbo, por eso la referencia al *money shot* que ha funcionado como marca del género porno. Lo que nos interesa en este contexto es que las escenas de sexo guardan una mirada masculina que contradice la política de género de la actualidad. Estas fórmulas de sexo explícito llegan a cruzar la frontera de lo misógino hasta llegar a una banalización de la violencia falocrática.

En Melchor se ha explotado con creces la mirada masculina en la sexualidad violenta y dominante del trópico subdesarrollado. Aunque se venda la idea de leer una visión femenina, la franquicia de la pornomiseria sigue el camino de una fórmula exitosa, la de presentar la sexualidad femenina totalmente enajenada por la ideología machista. Parece ser que la inclusión de este tipo de escenas es inamovible, y que el escritor, como parte de un conglomerado empresarial, no tiene opción de eliminarlas. Al menos algunos pasajes de las novelas de Melchor así lo demuestran, porque tienen registros de *hard core* del tipo “sangre, semen y otras deyecciones”:

[Norma, una chica de 13 años, recuerda] como Pepe [su padrastro] siempre le [decía] cada vez que se metían juntos a la cama . . . Mámame la verga . . . mámame los huevos, mámale duro, chiquita, con ganas, así, adentro, no te hagas la que te da asco si bien que te gusta . . . Porque la verdad era que al principio sí le había gustado. (*Temporada de huracanes* 121)

La misma ideología del porno machista se repite en *Páradais*, con el mismo tono de *hard porno*:

Si ya todos sabían que su prima [Zorayda] era bien zorra . . . un día ya no pudo soportar más el odio que sentía por esa pinche vieja y terminó empujándola contra el respaldo del sillón de la sala, bajándole los shorcitos de un tirón y ensartándole el chile tieso hasta la garganta . . . la muy cochina había quedado prenda-

da de su violencia y a cada rato quería andarlo ordeñando, como si Polo fuera una vaca, y lo perseguía por toda la casa rogándole que se la metiera, que la llenara, y paseaba sus dedos mañosos por los brazos y los hombros de Polo, *por aquí va una hormiguina*, por su pecho y su vientre, *pepenando su leñita*, hasta que él explotaba y le sujetaba los brazos y la penetraba con furia, con ganas de atravesarla, hasta venirse sobre sus nalgas o sobre su vientre moreno, o sobre el piso duro de la sala, pero siempre escatimándole la leche que ella pedía con los labios entreabiertos. (72)

Recordemos que el discurso publicitario de reseñistas y críticos argumentaba que este tipo de pasajes era una forma de entrar a la mentalidad del criminal. Una opción de interpretar este fenómeno es contemplarlo desde la perspectiva del mercado porno machista global.

El comunicado de prensa del jurado del Premio Internacional de Literatura Anna Seghers 2019 considera *Temporada de huracanes* una novela política:

Temporada de huracanes no es una novela que convierte la crítica contra el capitalismo en su estandarte, pero de todas formas se merece este premio como novela política. [Fernanda Melchor] ha escrito la novela de la pobreza en el capitalismo global del siglo XXI, la novela de la violencia contra las mujeres, contra los homosexuales, contra los débiles, nacida de la pobreza; la novela de la lucha despiadada de los débiles contra los aún más débiles y contra sí mismos. (cit. en EFE)

La ambigüedad del discurso editorial encubre pasajes como el siguiente, tomado de *Temporada de huracanes*, en donde el Brando fantasea de manera muy similar al Polo de *Páradais*:

decía, que uno nomás debía de cerrar los ojos y pensar en otra cosa mientras la lengua aquella envolvía su miembro, y nunca, nunca, nunca permitió que el choto ese le tocara ni la cara ni que le diera un beso; porque una cosa era dejarse querer por los putos,

dejarse invitar unos tragos y una chela y ganarse un quinientón por soportar sus puterías, o incluso cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi cuando se besuqueaba y se fajaba con la Bruja. (181)

Si lugar a dudas, Melchor escribe de acuerdo con una fórmula de mercado. Tal vez estamos viendo que el mercado del *hard core* y su escatología (semen, sangre, deyecciones) se están convirtiendo en una próspera franquicia que hará escuela en la narrativa mexicana. Como bien señalan Locane y Gallegos, el sentido de hacer una nanofilología de la obra literaria es impulsar un cambio epistemológico en la crítica literaria que lleve a terminar con el fetiche romántico del autor que redacta su obra en la soledad de su gabinete de estudio. Por el contrario, se requiere evaluar una novela por sus aires de familia con las obras del canon popular que, por cierto, también en muchos casos es una imposición de los consorcios editoriales.¹⁸ En este sentido nos preguntamos: ¿es posible un estudio de la literatura al margen de los diseños que impone el mercado editorial? o ¿acaso la industria del entretenimiento se ha engullido a la novela sin que nos diéramos cuenta? Aunque, por otro lado, la industria del entretenimiento es una opción para que los autores vivan de su pluma y de sus nichos de mercado.

BIBLIOGRAFÍA

Alcoba, Laura. “Paradaïze”. *Grasset*, 09 mar. 2022, <https://www.grasset.fr/livres/paradaize-9782246827719>.

¹⁸ Lo vimos en el caso de Melchor, cuyas novelas se anuncian como herederas del *boom* latinoamericano, de Juan Rulfo o de Truman Capote. En otros casos, por ejemplo, *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi se publicitaba como la versión mexicana de *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco. Es un “aire de familia” detectado por Susana Fortes y Jorge Locane.

- Allan, Jonathan A. *Men, Masculinities, and Popular Romance*. Routledge, 2022.
- Bencomo, Anadeli. “La lógica de los premios literarios: políticas culturales, prestigios literarios y disciplinas de lectura en la época de la literatura transnacional”. *Estudios*, vol. 28, no. 14, jul.-dic. 2006, pp.13-29.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, 1992.
- Deresiewicz, William. *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Capitán Swing, 2021.
- EFE, agencia. “Fernanda Melchor premiada en Alemania”. *Excelsior*, 19 jun. 2019, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/fernanda-melchor-fue-premiada-en-alemania/1319435>.
- Elola, Erick. “La ficción como forma de acercarse a la verdad: Fernanda Melchor recibe el Premio Anna Seghers 2019”. *DW Akademie*, 08 dic. 2019, <https://www.dw.com/es/la-ficci%C3%B3n-como-forma-de-acercarse-a-la-verdad-fernanda-melchor-recibe-el-premio-anna-seghers-2019/a-51581176>.
- Fernández Villanueva, Concepción. *Psicologías sociales en el umbral del siglo XXI*. Editorial Fundamentos, 2003.
- Frantz, Sarah, y Katharina Rennhak. *Women Constructing Men: Female Novelist and Their Male Characters, 1750-2000*. Lexington Books, 2010.
- González Harbour, Berna. “El porno hecho novela”. *El País*, 25 feb. 2021, <https://elpais.com/opinion/2021-02-25/el-porno-hecho-novela.html>.
- James, Marlon. *Breve historia de siete crímenes*. Traducción de Javier Calvo con la colaboración de Wendy Guerra. Malpaso, 2015.
- Klaus Wagenbach, Editorial. “Paradise”. <https://www.wagenbach.de/buecher/titel/1290-paradise.html>.
- _____. “Saison der Wirbelstürme”. Traducción de Andreas Kurz, <https://www.wagenbach.de/buecher/titel/1222-saison-der-wirbelstuerme.html>.

- Lieberman, Al. *La revolución del marketing de entretenimiento. Acercando a los magnates, los medios y la magia al mundo*. Traducción de Marcela Teresita Cachero, Universidad de Palermo, 2006.
- Lima Molina, Gerardo. “Lo terrorífico y salvaje: una lectura sobre *Páradais* de Fernanda Melchor”, *Tierra Adentro*, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/fernanda-melchor-paradais/>.
- Locane, Jorge J. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. De Gruyter, 2019.
- Lope Herrera, Mario. “‘Páradais’ o la espeluznante oralidad de Fernanda Melchor”. *Soma. Arte y Cultura*, 05 may. 2021, <https://yucatancultura.com/paradais-espeluznante-oralidad-fernanda-melchor/>.
- Mayolo, Carlos, y Ospina, Luis. ¿Qué es la *pornomiseria*? Premiere de película *Agarrando Pueblo* en el cine Action Republique, París, 1997, <https://www.ochoyomedio.net/el-acto-de-escribir-un-manifiesto-luis-ospina-y-carlos-mayolo-contra-la-pornomiseria/>.
- Melchor, Fernanda. *Páradais*. Mondadori, 2019.
- _____. *Temporada de huracanes*. Mondadori, 2017.
- Navarrete, Federico. *México racista. Una denuncia*. Grijalbo, 2016.
- Ordóñez Angulo, Emmanuel. “Magic, reality, and violence against women in Fernanda Melchor’s ‘Hurricane Season’”. *The New York Review*, 14 ene. 2021, <https://www.nybooks.com/articles/2021/01/14/fernanda-melchor-hurricane-deadly-myths/>.
- Ortuño, Antonio. “Entrevista con Fernanda Melchor. ‘Aún había mucho que decir del trópico negro’”. *Revista de la Universidad de México*, jul. 2020, pp. 128-133.
- Osorio, Camila. “La sangre fría de Fernanda Melchor”. *El País*, 29 ene. 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-01-30/la-sangre-fria-de-fernanda-melchor.html>.
- Poniatowska, Elena. “La escritora más fuerte: Fernanda Melchor”. *La Jornada*, 14 mar. 2021, <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/03/14/cultura/la-escritora-mas-fuerte-fernanda-melchor-elena-poniatowska/>.

- Said, Edward. *Orientalismo*. Traducido por Cristóbal Pera, et al., Debate, 2016.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Libros Prometeo, 2018.
- Suárez Noriega, José Manuel. “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa Liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literaria*, no. 21, 2020, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.331>.
- Tijerina, Francisco. “La narrativa contemporánea mexicana frente a la territorialización del cuerpo: mujeres narradoras de un cuerpo-territorio”. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, vol. 1, no. 2, ene.-jun. 2022, pp. 219-241.
- Valencia, Sayak, y Sonia Herrera Sánchez. “Pornomiseria, violencia machista y la mirada colonial en los filmes *Backyard: El traspatio* y *La mujer del animal*”. *Anclajes*, vol. 24, no. 3, sept.-dic. 2020, pp. 7-27.
- Urbano, Karla. *Caracterización de las poéticas narrativas de lo siniestro a partir de tres novelas latinoamericanas contemporáneas*. 2022. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral inédita.
- Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. University of California Press, 1989.



Los retos de la historiografía actual: el caso de la literatura hispanoamericana entre los siglos XX y XXI

The challenges of current historiography: the case
of Hispanic American literature between the
twentieth and twenty-first centuries

GALICIA GARCÍA PLANCARTE

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-1048-9527>

Universidad de Sonora, México

galicia.garcia@unison.mx

Resumen:

Las grandes historias de la literatura hispanoamericana de mediados de siglo XX, se adscribieron en gran medida al modelo hegemónico decimonónico de clasificación literaria, que les proporcionó las bases para la conformación y categorización, más o menos precisa, del canon hispanoamericano de la primera mitad del siglo; sin embargo, aquellas obras escritas entre las décadas de los sesenta y los ochenta, además de reproducir la sistematización anterior, parecen detenerse después del *boom*, como si este fuera la última gran manifestación aglutinante que atraviesa la literatura hispanoamericana. Ante el *boom*, como una representación “exotizada” de la realidad americana, en las historias de la literatura más recientes se contraponen el *posboom*, como una clasificación literaria, originada en la academia norteamericana y

fuertemente ligada a la noción de posmodernidad, según la cual la narrativa hispanoamericana desde los años setenta hasta el fin de siglo, busca insertarse en las “tendencias” no regionales o, en su defecto, “universalizar” lo regional. Sin embargo, el *Posboom* como categoría constructiva en la conformación del canon, no da cuenta de la totalidad de tendencias temáticas, discursivas y de representación de la literatura hispanoamericana de las últimas décadas del siglo XX. De ahí que se señale la necesidad de revisar la configuración del joven canon contemporáneo, a partir de las historias literarias, para tratar de ver, desde lo posnacional, sus posibles preocupaciones temáticas y estéticas desde las cuales se dibujan los nuevos rasgos de un canon literario hispanoamericano finisecular.

Palabras clave:

historiografía literaria, literatura hispanoamericana contemporánea, canon.

Abstract:

The great histories of Hispanic American literature of the mid-twentieth century ascribed largely to the nineteenth-century hegemonic model of literary classification, which provided them with the bases for a more or less precise conformation and categorization of the Hispanic American canon of the first half of the century; however, those works written between the 1960s and 80's, other than reproducing the previous systematization, seem to stop after the *Boom*, as if this were the last great agglutinating manifestation across Hispanic American literature. Furthermore, this phenomenon does not refer to a literary movement *per se*, but to an editorial one, intended to cover and define works by authors from different latitudes. Before the *Boom*, as an “exotic” representation of Latin American reality, in the more recent literary histories, the *Postboom* is contrasted, as a literary

classification, originating in the American academy and strongly linked to the notion of postmodernity, according to which the Hispanic American narrative from the seventies to the end of the century, seeks to insert itself in the non-regional “trends” or, failing that, “universalize” the regional. While it is true that this opposition to the Boom gave rise in the 1990s to the emergence of movements such as the Crack, in Mexico, and McOndo in Chile, to which authors from other countries of South America were claimed to belong; *Potsboom* as a constructive category in the conformation of the canon, does not account for the totality of thematic, discursive and representative trends of Latin American literature in the last decades of the 20th century. Hence the need to review the configuration of the young contemporary canon, based on literary histories, to try to see, from a post-national perspective, their possible thematic and aesthetic concerns from which the new features of a finisecular Latin American literary canon are drawn.

Key words:

literary historiography, contemporary Latin American literature, canon.

Recibido: 31 de diciembre de 2021

Aceptado: 25 de mayo de 2022

DOI: [https://doi.org/ 10.36798/critlit.v0i25.423](https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.423)

La necesidad de repensar, replantear y reescribir la historia de la literatura hispanoamericana, en especial la concerniente al periodo finisecular del siglo XX, supone, en primera instancia, revisar la configuración histórica de las historias literarias hispanoamericanas para conocer y comprender con la mayor precisión posible, las perspec-

tivas de los modelos discursivos producidos en distintos momentos, así como las discusiones suscitadas en torno a estos.¹ Para una tarea como la sugerida es necesario reflexionar sobre el tipo de orientación que resultaría más pertinente para guiar un replanteamiento de la historia de la literatura hispanoamericana en nuestros días.

En el devenir de la historiografía literaria hispanoamericana se han presentado diversas aproximaciones a su construcción, dependiendo del enfoque a partir del cual ocurra dicho acercamiento. Por ejemplo, algunas historias de la literatura hispanoamericana han sido escritas a partir de una sucesión cronológica de autores, obras y tendencias; otras han examinado el proceso social e histórico donde se generan los textos y otras más enfocan los conjuntos de estudios sobre temas particulares.² Sin importar la orientación de los textos, puede decirse que dichas historias, vistas como un género discursivo, comparten un mismo propósito: evidenciar los múltiples momentos y formas que ha asumido la literatura hispanoamericana, para revelar tanto sus particularidades formales, como su innegable pertenencia a una subyacente identidad cultural compartida por los países del subcontinente. Si bien es cierto que, gracias a este género discursivo se han hecho grandes aportaciones al conocimiento sobre nuestras propias

¹ En concordancia con la distinción que hace Clément Moisan, “la historia literaria no es la historia de la literatura” (cit. en Kushner 180), la revisión aquí sugerida tendría un doble propósito: por una parte, dar cuenta, en la medida de lo posible, de un inventario de lo que se ha escrito respecto al tema, es decir “todo lo que se ha escrito, publicado y leído, pero también el estudio de la ‘vida literaria’...” (Kushner 180); y por otra, identificar, dentro del conjunto de historias de literatura que conformarían dicho registro, los criterios estéticos, de periodización, entre otros, bajo los cuales dichas historias han seleccionado los textos que las conforman.

² Guillermo Araya, por ejemplo, lista cinco tipos distintos de perspectivas historiográficas que no son mutuamente exclusivas, por lo que la multiplicidad de perspectivas aumenta dependiendo del tipo de combinaciones (327).

letras, es igualmente cierto que, para lograr su propósito, los tipos de perspectivas u orientaciones axiológicas a partir de las cuales se han escrito las diversas historias literarias han supuesto también la selección de *corpus* literarios específicos, no solamente según las distintas configuraciones de cada género discursivo, sino que además, según Kushner “sea implícita o explícita, la orientación axiológica de un trabajo de historia afecta poderosamente los contornos del corpus que analiza. Cada historiador lleva dentro de sí su propia antología de ‘fragmentos escogidos’ y emblemáticos que nutren su discurso” (18). Este criterio selectivo ha dado pie a la construcción del canon hispanoamericano, no obstante, considerando lo restrictivo del proceso, puede justificarse la necesidad de repensar y reescribir la historia de la literatura hispanoamericana, en la medida de lo posible, a partir de una revisión de los periodos, obras y autores que hayan sido excluidos de la conformación de este. Tal revisión tendría el propósito de reescribir o expandir el canon en Hispanoamérica, al incorporar tendencias que hayan sido excluidas, o no valoradas debidamente, en su conformación. Por lo anterior, el presente acercamiento reconoce que, de acuerdo con los postulados de canonicidad de la Teoría de los polisistemas,³ en los tres grandes periodos en los que tradicionalmente se ha dividido el estudio de la historia de la literatura hispanoamericana (colonial, decimonónico, siglo XX o contemporáneo⁴),

³ Una canonicidad que sería estática, es decir la que correspondería a la noción de canon entendida de forma tradicional; mientras que la otra sería la canonicidad dinámica: las obras no solamente se canonizan, sino que sirven de modelos para la creación de nuevos textos literarios, creándose así un juego de tensión que dará pie, según lo planteado por Itamar Even-Zohar, a la evolución de los distintos sistemas literarios (9-22).

⁴ Guillermo Araya le llama “actual” al periodo que aquí se denomina siglo XX. Por su parte Grossman, en *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, los define como: 1.-Aparición de los europeos en América. Época del Descubrimiento. 1500-1830 (Renacimiento, barroco y clasicismo.), 2.-Emancipación de

de igual manera, habría que revisar aquellas tendencias temáticas del discurso historiográfico que, a pesar de ser reconocidas por este último, no han sido analizadas a profundidad, así como los textos que por su cercanía temporal a la escritura de las historias literarias, no fueron incluidos en ellas.

La intención última de esta propuesta es contribuir a la revisión y reescritura del canon de la segunda mitad del siglo XX —y principios del XXI— en la historia de la literatura hispanoamericana, a partir de una perspectiva hermenéutica, así como a una resemantización de la historia de la literatura hispanoamericana, analizada bajo una orientación histórico-estética en vez del modelo histórico-crítico tradicional. Esta perspectiva hermenéutica supondría a su vez una revisión continua del canon, lo que presupone la necesidad de una colectividad, ya que, como señala Kushner, las grandes empresas globales son en realidad cada vez menos realizaciones individuales y cada vez más empresas colectivas (184). Por ello, este artículo pretende realizar un primer acercamiento al estado de la cuestión historiográfica para esbozar, en tanto sea posible, los temas particulares, las tendencias, los modelos y rasgos discursivos comunes a la producción literaria hispanoamericana finisecular.

Los orígenes del discurso historiográfico hispanoamericano como tal⁵ pueden rastrearse hacia finales del siglo XIX, cuando se empezó a

Hispanoamérica. 1830-1915. (Romanticismo, realismo y modernismo.) y 3.-Segregación de Europa motivada por las dos guerras mundiales del siglo XX. 1915-1965. (Expresionismo y existencialismo.) (véanse los capítulos 8 al 24). Por su parte Gesine Müller y Dunia Gras, en su introducción a *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, dividen la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX en tres etapas, según su distribución y recepción: “1959 – 1971: Latinoamérica – Europa”, “1971 – 1989: Latinoamérica en la red transatlántica” y “1990 – hoy: Latinoamérica en el enfoque global” (véase “Introducción” 9-20).

⁵ Es decir, como un método histórico-crítico con intenciones formales y críti-

gestar, junto con los proyectos nacionales del subcontinente, la visión de una literatura propia. Esta última, al mismo tiempo que pretendía reflejar las incipientes identidades nacionales, buscaba también representar una cosmovisión común a las antiguas colonias españolas, manifestada no solamente mediante una misma lengua, sino a través de expresiones estéticas e ideológicas similares. Entre estos primeros proyectos que intentaron sistematizar la historia de la literatura hispanoamericana se encuentran textos como *El lector americano*⁶ (1874) del argentino Juan María Gutiérrez o el *Curso práctico de literatura o análisis literario de autores españoles y americanos para usos de los institutos y demás establecimientos de enseñanza* (1881) del español Salvador Arpa y López. Una vez entrado el siglo XX, y a lo largo de este, se publicaron textos interesados en establecer o demostrar la relación histórica y cultural interna del *corpus* reconocido como Literatura Hispanoamericana, entre los que destacan las obras de Marcelino Menéndez Pelayo (1893-1895), Pedro Henríquez Ureña (1949), Ángel Valbuena (1962), Raimundo Lazo (1967), Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit (1970), Jean Franco (1985), Cedomil Goic (1988), Luis Íñigo Madrigal (1982) y José Miguel Oviedo (1995-2001), por mencionar algunas.⁷ Sin embargo, y como señala Beatriz González Stephan, en lo que respecta a “las respuestas en lo concerniente a la imagen que entregaron de la historia, de sus períodos, de la dirección semántica del proceso temporal, del concepto de lo literario, de la selección de un *corpus* de autores y obras, de la jerarquización de géneros sobre otros” (*La historiografía* 10), las historias literarias del siglo pasado se

cas claramente establecidas, no como la práctica de escribir catálogos y genealogías literarias, cuyo ejercicio es anterior al género discursivo aquí analizado.

⁶ *El lector americano: Colección de trozos escogidos, en prosa y verso, tomados de autores americanos, sobre moral social, maravillas de la naturaleza ... Y otras materias relativas a la América del habla castellana*. Editado por C. Casavalle.

⁷ Véase Anexo para más ejemplos de este tipo de obras.

encontraban condicionadas por los modelos de las historias literarias nacionales del XIX.

Este modelo historiográfico, tradicional, tendrá un doble efecto en los textos críticos del siglo XX. Por una parte, al seguir un modelo hegemónico de clasificación literaria, se reduce notablemente el horizonte de estudio, ya que, así como “no puede abarcarse la literatura hispanoamericana con el criterio de las ‘bellas letras’ que predominó hasta el siglo pasado” (Oviedo 1: 20), tampoco es posible pretender que las múltiples realidades del subcontinente son retratadas de la misma manera a través de su literatura. Por otra parte, ya que “una historia de la literatura de hispanoamérica (sic) no puede ser una mera suma de historias literarias nacionales vistas en una escala superior” (Oviedo 1: 24), pareciera que la conciencia de este hecho en la crítica ha dado lugar recientemente a la proliferación de estudios descriptivos, sobre tendencias, géneros, subgéneros, autores, entre otros, de la literatura hispanoamericana. Si bien esta perspectiva ha servido para expandir el corpus crítico, al mismo tiempo “ha profundizado una perspectiva disgregadora . . . y, por ende, ha dejado como saldo una captación desarticulada de los fenómenos literarios [hispanoamericanos]” (González, *La historiografía* 11).

Ahora bien, un estudio de carácter monográfico es pertinente, en especial cuando se realiza sobre algún aspecto poco tratado en las historias de la literatura hispanoamericana que podría servir para replantear los paradigmas literarios establecidos, como por ejemplo la producción literaria del Caribe hispanohablante.⁸ Los análisis descriptivos resultan problemáticos cuando se dedican a examinar textos a

⁸ Ejemplos recientes de este tipo de estudios que pretenden ampliar la visión sobre lo que constituye la literatura caribeña escrita en español serían *Caribe Literario: Ensayos sobre literatura del Caribe colombiano* (2017) o *Narrar el Caribe: Visiones históricas de la región* (2019), así como ediciones antológicas como *A toda costa. Narrativa puertorriqueña reciente* (2018).

partir de su valor contextual, marcando aspectos muy limitados de la producción literaria hispanoamericana, atomizando los fenómenos, de manera que se dificulta una visión más amplia de estos dentro de la “pluralidad de sistemas heterogéneos” (Acosta 18) que supondría la conformación de una historia de la literatura hispanoamericana. Si la fragmentación resultante de estas prácticas monográficas se convierte, hoy día, en un impedimento para construir una visión más “universal” sobre los rasgos de la literatura hispanoamericana, otras propuestas de análisis textual, como la semiótica y la deconstrucción, surgidas a principios del XX, resultaron más peligrosas para el discurso historiográfico, ya que no solamente pusieron en entredicho conceptos tradicionales del género, como “causalidad, cambio, intención del autor, estabilidad del sentido, mediación humana y determinación social” (Spiegel 124), sino que incluso pusieron en duda la necesidad de la práctica misma.

Cuando Barthes declaró muerto al autor, ente básico para la identificación del sentido de una obra desde el estudio tradicional de la historia literaria, la obra escrita dejó de ser representación de un sujeto autocentrado y se convirtió en un texto codificado por las múltiples lecturas que puedan dársele. Esta multiplicidad crea

una serie de códigos discontinuos, heterogéneos y contradictorios que escapan a cualquier unificación interpretativa, salvo en el plano de la reconciliación alegórica, sospechosa ella misma de ser la imposición ideológica de una falsa coherencia donde en realidad no existe ninguna. (Spiegel 127)

La fragmentación aquí aludida equivaldría a una negación de la historia al desconectar el texto de la conciencia autoral localizada en un plano histórico. Por su parte, la deconstrucción llevó al extremo las implicaciones de esta fragmentación de significaciones, puesto que, al estar creadas a partir de un sistema de codificación arbitrario, la arbitrariedad será su rasgo constitutivo, por lo que carecerán de un sentido definitivo en la propia obra. Cuando el lector se enfrenta a

las múltiples significaciones del código, se enfrenta a la aporía del significado, lo que equivale a la disolución material del signo:

Esta disolución de la materialidad del signo, la ruptura de su relación con la realidad extralingüística es, y también necesariamente, la disolución de la historia, ya que la primera niega la capacidad del lenguaje para “relacionar” o (explicar) cualquier realidad que no sea la suya. La historia, el pasado, es simplemente un subsistema de signos lingüísticos que constituye su objeto de acuerdo con las reglas del universo lingüístico que habita el historiador . . . Si al texto literario se le niega la capacidad de representar la realidad, también se le niega a los demás textos, y la distinción que tradicionalmente se ha trazado entre literatura y “documento” pierde sentido puesto que ambos participan por igual del juego errático del lenguaje y la intertextualidad. (Spiegel 129-30)

Ante el fin de la historia, cuyas interpretaciones se extienden hacia el sin sentido de la historiografía y la escritura de las historias literarias, otras corrientes de estudio, como la antropología cultural, la historia cultural⁹ y el nuevo historicismo, popular en las últimas décadas del siglo XX, buscaron reintroducir una nueva concepción del discurso como “producto de formaciones culturales históricas definidas” (Spiegel 131). En el “rescate de la historia”, se rescató también el valor histórico del texto literario, aunque el análisis de lo literario quedaría supeditado al valor del discurso como proceso cultural. Esto a su vez tuvo como consecuencia el aparente “abandono” de los estudios literarios en pos de estudios contextuales del fenóme-

⁹ Si bien es cierto que la historia cultural presenta una concepción historicista de la literatura, no diferencia entre texto y contexto. Por lo tanto, desde esta perspectiva, los textos, vistos como actos de habla, son el resultado de la construcción social de su momento y solamente serán inteligibles dentro de este, lo que convierte al texto literario en un texto social.

no literario. De estas corrientes, el nuevo historicismo supuso otro cambio en la concepción del hecho historiográfico a partir de un replanteamiento del concepto de cultura como un todo en perpetuo movimiento que se encuentra sujeto a presiones e imposiciones, que resultan de las nociones sociológicas e intelectuales del concepto. Este nuevo paradigma “conlleva una concepción de la historia literaria como historia cultural. Su objeto es comprender el fenómeno literario en su contemporaneidad. Es una concepción horizontal del hecho literario” (Beltrán 46). Esto supondrá que la dimensión estética del texto se reduzca a la representación de ciertos intereses o inquietudes, que se reflejan en la noción de una historia literaria que entronca con la historia de la cultura.

A partir de esta concepción del hecho literario, ocurre una ampliación de su objeto de conocimiento, de manera que la historia literaria se convierte en historia literaria culturalista, cuyas líneas de trabajo tendrán en común, según Beltrán, “requerir de una instancia principal externa en la que se da la causa del hecho literario” (47). Es decir, el significado del hecho literario se encontrará en una causa extrínseca (psicológica, sociológica, entre otros) al texto mismo, por lo que este tipo de análisis, llevado a la escritura de una historia de literatura, corre el riesgo de caer en el absolutismo de la instancia externa como explicación del fenómeno. Para evitar estos inconvenientes, “el nuevo historicismo pretende resolverlos practicando un eclecticismo causal y buscando recursos de análisis textual que puedan armonizarse con el análisis social” (Beltrán 47), por lo que la dimensión estética de los textos se ve reducida a una cuestión descriptiva, ornamental y trivial.

El nuevo historicismo, pretende una renovación de la historia literaria mediante la incorporación de la teoría, presentándose esta “historia literaria no convencional como un esfuerzo por alcanzar un compendio totalmente abierto, integrador y no jerárquico” (Epps y Fernández 17). Esto tiene como resultado “la depuración de los aspectos opresivos de la historia literaria nacional: el sexismo, el

elitismo y la jerarquización (con el consiguiente menosprecio de lo popular), y el estrechamiento de los signos de identidad nacional y cultural” (Beltrán 111), aspecto que podría resultar tentador al momento de reescribir la historia de la literatura que aquí se propone. Ya sea que la noción de literatura (y de su historia) sea considerada como un texto estético, o social, o producto de una instancia externa, o vinculada “con la episteme de una sociedad y cultura dadas, en un momento preciso de su historia” (Kushner 176), otro de los retos en la escritura de su historia se encuentra en su periodización.

Como se mencionó con anterioridad, la historia de la literatura en el subcontinente suele ser dividida en tres grandes periodos, cuya sistematización corresponde a una concepción histórica del hecho literario. Sin embargo, la propia noción de “periodo” ha sido objeto de análisis dentro de la misma historiografía literaria. Aunque la propuesta de este artículo la incluye, problematizarla implicaría un texto de mayor extensión que el permitido, por lo que, de momento, el cuadro elaborado por Beatriz González Stephan para *Escribir la historia literaria...* y reproducido a continuación (Fig. 1), servirá para dar una idea de las distintas maneras en las que el tema ha sido abordado.

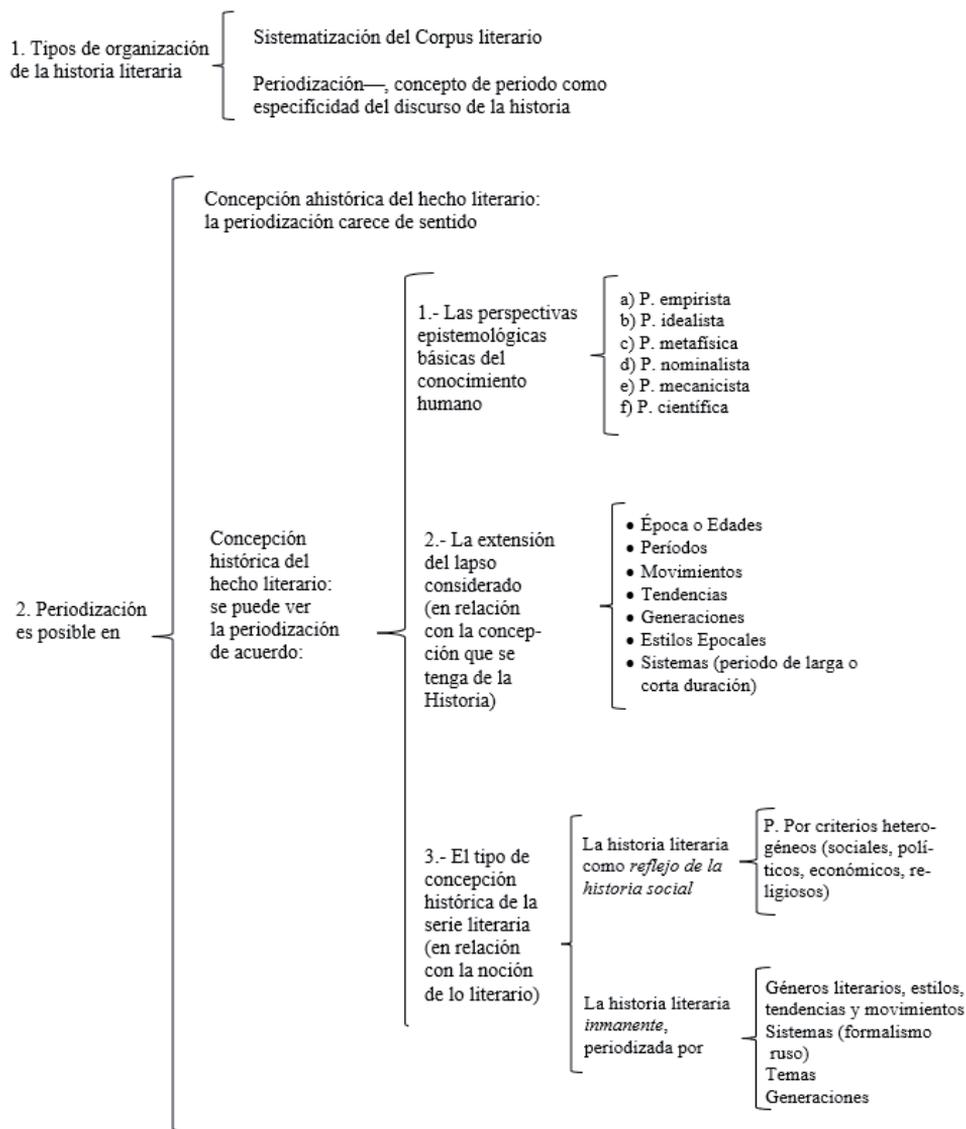


Figura 1. Reproducción del cuadro sinóptico de Beatriz González Stephan, incluido en *Escribir la historia literaria: Capital simbólico y monumento cultural*. Ediciones del Rectorado, 2001, p. 85

Como puede verse, la aparente renuencia de la crítica por producir, en los últimos años, estudios de carácter histórico que abarquen el fenómeno literario hispanoamericano como un todo¹⁰ es entendible una vez que se consideran las complicaciones a las que debe enfrentarse un historiador, desde las dificultades metodológicas que supone su planteamiento,¹¹ pasando por el temor de caer en generalizaciones u omisiones, hasta el saber que “la historia como cualquier ciencia humana, se ha de interrogar a menudo sobre la relación con la sociedad y la forma de su cultura” (Kushner 182). Esto conduce a que se hable de una supuesta crisis,¹² ocurrida hacia finales del siglo XX, en los estudios de este tipo.

De acuerdo con Eduardo B Herrera, “la crítica sobre la novela hispanoamericana contemporánea ha estado marcada, más que ningún otro campo probablemente, por una jerarquía implícita casi omnipresente que ha entorpecido a menudo la visión de conjunto” (15). Sin embargo, al revisar las propuestas historiográficas de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, es posible distinguir dos momentos que, dependiendo de la perspectiva crítica, son considerados como parteaguas de esta narrativa: por una parte, el regionalismo de las primeras décadas del siglo, en particular el periodo comprendido entre

¹⁰ Esto no significa que no haya estudios como este, sino que su producción tiende a ser cada vez más escasa entre la última década del siglo XX y la primera del XXI. Cabe destacar aquí uno de los textos de este tipo más ambiciosos: el tercer volumen de *Historia de la Literatura hispanoamericana*, coordinado por Trinidad Barrera, dedicado al siglo XX, donde además de narrativa, se cubre también la poesía y el ensayo, aunque la sección dedicada a este último sea la más breve.

¹¹ Un ejemplo de un exhaustivo trabajo de revisión de dichas posturas es el que se hace en *Representaciones, identidades y ficciones*, editado por Carmen Elisa Acosta Peñaloza.

¹² La crisis no significa la desaparición del género, como muestra la sección que Pablo A. J. Brescia dedica a las ocho historias literarias publicadas de 1980 a 1994, según arroja su investigación (12-19).

las décadas de los veinte y cuarenta; y por otra, el *boom* de la década de los sesenta. Según la crítica especializada, ambos momentos traen consigo la renovación y resignificación de la narrativa hispanoamericana contemporánea, especialmente en el caso de novela. A partir de ellos, se ha construido un canon panorámico, más o menos estable, que define y categoriza la producción novelística hispanoamericana, frente al cual se construyen las historias de la literatura publicadas después de los años sesenta. En el caso de los estudios historiográficos publicados en las últimas dos décadas del siglo XX, el *boom* es el punto de partida a partir del cual se define la narrativa hispanoamericana finisecular y de principios del siglo XXI. Por ejemplo, la nueva novela hispanoamericana de los años sesenta (Fuentes, Shaw, entre otros) que se contrapone al *boom* también sirve como el referente a partir del cual se pretendió categorizar a la narrativa hispanoamericana de los setenta y ochenta (como Anderson, Brushwood, Flores, entre otros) de forma cronológica e incluso generacional. Estos ejemplos de sistematización han probado ser incapaces de describir con amplitud la novela finisecular, debido a la multiplicidad de orientaciones temáticas y formales de la narrativa hispanoamericana del mismo periodo. Como recuerda Becerra:

La historiografía sobre el género novelesco en Hispanoamérica no debe articularse sobre la apariencia de una sucesión de tendencias que suplantán a otras en el momento de su irrupción, algo que no ha sido infrecuente en los panoramas contruidos por la crítica. Soy consciente de que a todo historiador de la literatura le pasa como al contemplador del aleph borgiano, frente a un mapa abigarrado lleno de sucesos que ocurren de manera simultánea se ve condenado a contarlos de manera sucesiva, porque el lenguaje lo es. Pero ello no debe hacernos renunciar a tratar de indagar en aquellas pautas que pudieran facilitarnos la aproximación al conjunto de la producción de un periodo sin esquematizar ni reducir en exceso su riqueza y pluralidad ni las dinámicas internas que lo van forjando. (25)

De aquí la necesidad de una nueva lectura de la historia literaria para reubicar autores y autoras fuera de la sombra de las contadas personas que acaparan los discursos que dan cuenta del devenir de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Se formaría así, un canon alternativo al institucionalizado, a través de cuyo análisis se puede ampliar este último, al descubrir y describir los procesos de la narrativa hispanoamericana, sus temas y formas. Algunas de estas tendencias ético-estéticas (por ejemplo, la locura, el horror, la violencia, las nuevas formas de la memoria, el testimonio, lo metaficcional, el género policial o las narrativas del yo) ya se hacen presentes tanto en estudios dedicados a la producción literaria contemporánea de ciertos países,¹³ como en algunas de las historias literarias hispanoamericanas más recientes. En el tomo 4 de su *Historia...*, Oviedo ofrece por lo menos tres distintas clasificaciones de la narrativa situada en el *posboom* y la “posmodernidad”, a saber, la de la reflexión o contradicción histórica, la de la indagación del yo y su ámbito propio, y la de la fantasía y juego estético. Por su parte, Fernando Aínsa, en *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*, presenta su visión de la literatura hispanoamericana como un fenómeno transnacional marcado por el éxodo y el exilio, que realzan la condición nómada y el desarraigo, en el contexto de la globalización, como los elementos claves de la literatura. Francisca Noguerol, por otra parte, señala en “Narrar sin fronteras” la extraterritorialidad como el rasgo definitivo de la literatura hispanoamericana de los últimos treinta años y esboza algunas de las formas narrativas (lo neopolicial, la nueva novela histórica, la narrativa narcisista) sobre las que se extiende y expande en “Últimas tendencias”, donde además de las ya mencionadas, añade las distintas formas de la memoria, la crónica, la autobiografía, el

¹³ Por ejemplo: *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual* (2008), *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana* (2011) o *Mundos (casi) imposibles. Narrativa postmoderna mexicana* (2018)

diario (169-171)¹⁴, así como narrativas marcadas por la universalidad, el narcisismo, la multiplicidad de información, algunas atravesadas por fronteras identitarias y geográficas e incluso por la cultura de masas (171-178). Noguerol llega incluso a ofrecer dos tendencias “privilegiadas entre la enorme variedad de propuestas estéticas que se suceden en la actualidad” (178): el regreso de la novela total —de la mano de autores como Bolaño, Caparrós o Volpi— así como una narrativa joven:

hija de la contracultura estadounidense, el realismo sucio y «la Onda» mexicana ... Caracterizada por su fuerte referencialidad, esta literatura reivindica las estructuras simples de un lenguaje despojado de ornamentos—en bastantes ocasiones soez—, para contar los recorridos urbanos de un narrador solitario, apático y esclavo de la sociedad de consumo, que interpreta los acontecimientos vividos para los lectores y es incapaz de enfrentarse a su violenta realidad. (178)

Considerando algunas de estas formulaciones, para lograr el esbozo de este canon en construcción se propone un acercamiento que tome como referencia las nociones de transculturación de Ángel Rama y heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar, así como las propuestas de René Wellek y Mijail Bajtín para la formulación de una nueva historia literaria. Wellek cree que, para escribir la historia literaria, es necesario pensar la teoría literaria como historia literaria

¹⁴ Algunas de estas formas narrativas aparecen repetidamente en otros textos historiográficos. Por ejemplo, Daniel Noemi dedica los capítulos II al IV de *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas* a lo que llama “narrativas-del post” (en el sentido de extraterritorialidad de Noguerol): a la literatura de la globalización, la memoria política, la memoria histórica y la narrativa de violencia como formas predominantes en la literatura hispanoamericana.

universal,¹⁵ en tanto que esta no debe ser vista como una cronología de eventos literarios, sujeta a una historia mayor (social, política, entre otros), sino que debe estar formada por las leyes y tendencias que rigen el desarrollo de la imaginación literaria y de los valores expresados por esta:

aun cuando tuviéramos una serie de períodos que subdividieran con nitidez la historia cultural del hombre ..., la historia literaria no debería contentarse con aceptar un esquema trazado a base de materiales diversos ... La literatura no debe entenderse como simple reflejo pasivo o copia servil del desenvolvimiento político, social o aun intelectual de la humanidad. (Wellek 318)

Por su parte, Ulrich Weisstein complementa la propuesta de Wellek sobre la literatura universal al afirmar que la historia de esta “debe entenderse como la historia de la literatura de todo el mundo, sin establecer al principio ninguna distinción entre las aportaciones de mayor o menor importancia” (49) y que, hasta antes de 1975, año en que publicó su estudio, eran “muy escasos los intentos de escribir una historia de la literatura universal en la que se tengan en cuenta las relaciones recíprocas de todas y cada una de las literaturas empeñadas en la creación de una tradición” (49-50). Como explica Alfonso Martín Jiménez:

¹⁵ “Sean cualesquiera las dificultades con que pueda tropezar una concepción de la historia literaria universal, importa entender la literatura como totalidad y perseguir el desenvolvimiento y evolución de la literatura sin tener en cuenta las distinciones lingüísticas ... la historia literaria como síntesis, la historia literaria en escala supranacional, habrá de escribirse de nuevo. El estudio de este tipo ... Exige un ensanchamiento de perspectivas, de supresión de sentimientos locales y provinciales que no es fácil de lograr. No obstante, la literatura es una, como el arte y la humanidad son unos, y en esta concepción estriba el futuro de los estudios histórico-literarios” (Wellek 61-62).

Para llevar a cabo esa “literatura universal” habría que tener en cuenta las relaciones recíprocas de todas y cada una de las literaturas empeñadas en la creación de una tradición . . . se trataría de un estudio sintético de las literaturas que mostrara la relación histórica entre las mismas. (134)

De estas propuestas se desprende la justificación de la revisión historiográfica necesaria para señalar las cuestiones de periodización que hubiere enmarcadas por el corte temporal establecido. De igual manera, los fundamentos del método histórico-estético planteado por Bajtín, en *Estética de la creación verbal*, servirán para justificar la necesidad, en pleno siglo XXI, de revisar, repensar y reescribir la historia de la literatura hispanoamericana. Habrá de incluirse también sus aportaciones al concepto de género, en *Teoría y estética de la novela*, así como las de Claudio Guillén, en *Entre lo uno y lo diverso*, para rastrear y caracterizar aquellas formas genéricas o tendencias estéticas y temáticas que se presentan desde 1990 a la actualidad de manera transversal en la literatura de los distintos países de habla hispana en el continente.

El propósito de hacer historia de la literatura debería ir más allá de la creación de estudios presentados como una enumeración de autores y obras en orden cronológico. Si bien es cierto que las historias literarias, pueden ser concebidas desde diferentes orientaciones, estas tienen una finalidad en común: organizar y reconstruir los procesos históricos de los materiales reconocidos como literarios desde sus perspectivas específicas de interpretación. En este sentido, el valor de la historiografía radica en que “trata de reconfigurar el pasado, revisando los discursos sobre este y cómo es percibido en el presente, para poder plantear así un proyecto de la escritura de la historia en un futuro cercano, delimitado por unas perspectivas cada vez más concretas” (Acosta 11). Dichos enfoques evitan la representación de la totalidad del hecho literario, describiendo y estudiando sus partes en vez de tratar de descubrir el todo, dejando la labor de reconstrucción de la imagen del conjunto al lector. Sin embargo, aunque los textos

busquen alejarse de las periodizaciones históricas problemáticas, la imagen proyectada será, a pesar de todo, intrínsecamente histórica porque supone una mirada valorativa del pasado desde el presente. Como señala Mario Valdés:

Nunca antes el área de debate ha sido tan diversa en orientación y propósito, yendo desde las historias abiertamente prescriptivas, que tratan de influenciar lo que se habrá de escribir, a las construcciones altamente utópicas del pasado. En otras palabras, el historiador se sitúa entre sus predecesores y sus sucesores. (63)¹⁶

Ante esta situación, una reelaboración de la historia de la literatura hispanoamericana supone recurrir a los conceptos acuñados por la historiografía, para repetirlos, reelaborarlos o incluso proponer otros, según sea necesario, para lograr la pretendida reescritura, sin perder de vista que dichas nociones son producto mismo del campo históricamente configurado por la disciplina. Es decir, la historia literaria, vista como un género discursivo, estará diferenciada por su intención (restituir un proceso en términos temporales), su ubicación en la esfera de los productos ideológicos institucionalizados (produce/reproduce/transforma los esquemas ideológicos dominantes) y su lenguaje (pragmáticamente diferenciado). Aunque su objetividad ha sido impugnada, debido entre otras cosas a la contradicción implícita en su supuesta objetividad, la historia literaria seguirá siendo vigente mientras siga siendo válida la organización de conocimientos que rige el pensamiento moderno:

¹⁶ “But never before has the field of debate been so diverse in orientation and purpose, ranging from openly prescriptive histories, which try to influence what will be written, to a highly and sometimes utopian construction of the past. In other words, the historian is situated so between predecessors and successors” (todas las traducciones son mías).

Para los usuarios de la historia literaria, esas obras otorgan legitimidad nacional o regional al patrimonio que representan y, con el tiempo, constituyen una presunción de identidad cultural. Esta presunción puede y a menudo es cuestionada, ya que los usuarios responden de manera crítica tanto a la información objetiva como a la interpretación del pasado literario. Sin embargo, es importante tener en cuenta que, en su mayor parte, la contestación de las historias literarias aborda exclusiones particulares, fechas específicas, en menor medida las generalizaciones del historiador y rara vez el paradigma de la historia literaria en sí misma con su paradoja incorporada de multiplicidad de contenido, reducida a la singularidad de las percepciones del historiador literario que, sin embargo, constituye un reclamo de cobertura.¹⁷ (Valdés 65)

En este sentido, la historia literaria se convierte en bagaje cultural transmisible como saber y, de la misma manera, al surgir en condiciones sociales determinadas, volverá a la sociedad por medio de la enseñanza escolar. Es decir, el interés por hacer un recuento del desarrollo de las formas literarias en una cultura tiene como finalidad construir una imagen de lo que ha sido la expresión literaria que, a su vez, se repite y se da a conocer mediante la institución educativa. Esta construcción de un conocimiento está orientada hacia la ela-

¹⁷ “For users of literary history those works bestow national or regional legitimacy to the heritage they represent and in time constitute a presumption of cultural identity. This presumption can be and is often contested, for users respond critically both to the factual information but also to the interpretation of the literary past. However, it is of some importance to note that for the most part contestation of literary histories addresses particular exclusions, specific dates, and to a lesser extent the generalizations of the historian and rarely the paradigm of literary history itself with its built-in paradox of multiplicity of content, reduced to the singularity of the literary historian’s perceptions that nevertheless constitute a truth-claim of coverage” (Valdés 65).

boración de valores culturales que se producen y reproducen en el marco de las relaciones sociales de una cultura dada. Al no existir un valor absoluto, sino una multiplicidad de valores, determinados por las diferentes perspectivas adoptadas y aceptadas como válidas en los diferentes contextos, es posible volver sobre ellas para replantearlas desde la intersección de la expresión literaria y su recepción crítica, que es donde se encuentra tanto el valor estético, según la perspectiva dada, de las obras o tendencias particulares, como la orientación de su recepción. Esto queda evidenciado en el caso de la institución escolar, en donde el reconocimiento crítico otorgado se convierte en conocimiento transmisible, lo que a su vez lleva a la legitimación y establecimiento de lo que será aceptado como literario.

Según Iris Zavala, el objetivo de la literatura, concebida como actividad que institucionaliza, es:

la conservación y transmisión de los saberes y memorias colectivas, . . . cuya importancia social en la sociedad burguesa exige un uso particular de los textos, en un proceso de monumentalización instaurado por el sistema educativo . . . discurso que produce la organización cultural mediante signos que a su vez reproducen y proyectan ideologías y sistemas ideológicos. (6)

Puesto que en el espacio académico se organiza y sistematiza la producción literaria y su crítica para convertirla en campo específico de conocimiento, es evidente la necesidad de una revisión del *corpus* crítico, ya que la institución literaria no es una totalidad cerrada, sino la configuración histórica de prácticas sociales, cuya especificidad consiste, por un lado, en los usos que da a los textos que ha elevado a monumentos literarios, y por otro en las instancias (crítica, historia literaria, entre otros) que producen, reproducen y custodian esa monumentalidad, a la vez que vinculan la institución literaria con otras instituciones, como los medios de comunicación, el mercado editorial o el sistema educativo.

La aproximación que aquí se sugiere se encaminaría también a renovar, a largo plazo, el valor de las historias de la literatura, ante otros métodos de análisis literario. Se esperaría que mediante los debates estéticos que se descubran, a través del método comparativo de Guillén, entre los textos historiográficos analizados, se manifieste una concepción del sentido y función del género que permitan reconocer aquellos rasgos de la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI que den cuenta del carácter heterogéneo y a la vez “universal” del fenómeno literario. De ahí la importancia de reflexionar sobre los modos de hacer historia literaria, así como de proponer análisis particulares de períodos o tendencias, para no solo contar con referentes específicos, sino sumar visiones que problematicen y actualicen la necesidad de la construcción de nuevas perspectivas sobre el hecho literario, en especial lo concerniente a su dimensión textual y las relaciones que esta mantiene con los demás textos del canon.

ANEXO

- Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones del Norte, 1986.
- Arango, Manuel Antonio. *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Tercer Mundo, 1991.
- Ayala Duarte, Crispín. *Ensayo crítico y antológico acerca de la historia de la literatura hispanoamericana. Méjico y Centroamérica*. Tomo I, Editorial Sur-América, 1933.
- _____. *Ensayo crítico y antológico acerca de la historia de la literatura hispanoamericana. Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico*. Tomo II, Editorial Sur-América, 1936.
- Barrera, Trinidad. *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia, 2003.
- Fernández, Teodosio, et al. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Universitas, 1995
- Gismero, Enrique. *Historia de la literatura española e hispanoamericana: Desde su origen hasta el siglo XVIII*. Fenice Textos, 2009.
- Gómez-Reinoso, Manuel. *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*. Ediciones Universal, 1993.
- González Echevarría, Roberto, y Enrique Pupo-Walker, editores. *Historia de la literatura hispanoamericana, I. Del descubrimiento al modernismo*. Traducido por Ana Santonja Querol y Consuelo Triviño Anzola, Gredos, 2006.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo XX*. Gredos, 2010.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Cave Canem, 1989.
- Íñigo Madrigal, Luis, y Manuel Alvar, coordinadores. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Cátedra, 2008.
- Íñigo Madrigal, Luis, coordinador. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Cátedra, 2008.
- Menton, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Rela, Walter. *Guía bibliográfica de la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX hasta 1970*. Casa Pardo, 1971.
- Sáinz de Medrano, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana desde el modernismo*. Taurus, 1992.
- Torre, Guillermo de. *Claves de la literatura hispanoamericana*. Editorial Losada, 1968.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald, et al. *Del placer y del esfuerzo de la lectura: Interpretaciones de la literatura española e hispanoamericana*. Iberoamericana, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Peñaloza, Carmen Elisa. *Representaciones, identidades y ficciones. Lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana*. Editado por Carmen Elisa Acosta Peñaloza, Biblioteca abierta, 2010.
- Aínsa, Fernando. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Anderson, Imbert E., y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica*. John Wiley & Sons, 2003.
- Anderson, Imbert E. *Historia de la literatura hispanoamericana: Vol. 1*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana: Vol. 2*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Araya, Guillermo. “En torno a una antología de la literatura hispanoamericana”. *Bulletin Hispanique*, tomo 81, no. 3-4, 1979, pp. 321-33.
- Arpa y López, Salvador. *Curso práctico de literatura o Análisis literario de autores españoles y americanos para uso de los institutos y demás establecimientos de enseñanza*. Tipografía Guttenberg, 1881.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1995.
- _____. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1991.
- Becerra, Eduardo. “Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III, Siglo XX*, coordinado por Trinidad Barrera López, Cátedra, 2008, pp. 15-31.
- Beltrán, Luis. *¿Qué es la historia literaria?*. Mare Nostrum, 2007.
- Brescia, Pablo A. J. “Historiografía literaria hispanoamericana: de 1980 a la actualidad”. *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, no. 90, pp. 5-24.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica*. Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1984.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el Aire*. CELACP, 2003.
- Epps, Brad, y Luis Fernández Cifuentes. “Spain Beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity”. *Spain Beyond*

- Spain. Modernity, Literary History and National Identity*, Bucknell UP, 2005, pp. 11-46.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Studies*. Duke UP, 1990.
- Flores, Ángel. *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología VIII: la generación de 1939 en adelante: Argentina, Paraguay, Uruguay*. Siglo XXI Editores, 1985.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. Ariel, 1985.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, 1969.
- Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1: Época colonial*. Crítica, 1988.
- _____. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 2: Del Romanticismo al Modernismo*. Crítica, 1988.
- _____. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: 3: Época contemporánea*. Crítica, 1988.
- González Stephan, Beatriz. *Escribir la Historia literaria: Capital simbólico y monumento cultural*. Ediciones del Rectorado, 2001.
- _____. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XX*. Casa de las Américas, 1987.
- Grossman, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Tusquets, 2005.
- Gutiérrez, Juan María. *El lector americano: Colección de trozos escogidos, en prosa y verso, tomados de autores americanos, sobre moral social, maravillas de la naturaleza ... Y otras materias relativas á la América del habla castellana*. C. Casavalle, 1874.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Henríquez Ureña, Pedro, y Joaquín Díez-Canedo Manteca. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 3: Siglo XX*. Coordinado por Trinidad Barrera López, Ediciones Cátedra, 2008.

- Íñigo Madrigal, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Cátedra, 1982.
- Kushner, Eva. “Articulación histórica de la literatura”. *Historia y Literatura*, compilado por Françoise Perus, Instituto Mora, 1994, pp. 165-187.
- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1, Porrúa, 1967.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2.^a ed., vol. 2, Porrúa, 1969.
- Martín Jiménez, Alfonso. “Literatura General y ‘Literatura Comparada’: La comparación como método de la Crítica Literaria”. *Castilla. Estudios de literatura*, no. 23, 1998, pp.129-150.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de Poetas Hispano-americanos. Tomo I. México y América Central*. Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- _____. *Antología de Poetas Hispano-americanos. Tomo II. Cuba. Santo Domingo. Puerto Rico. Venezuela*. Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- _____. *Antología de Poetas Hispano-americanos. Tomo III. Colombia. Ecuador. Perú. Bolivia*. Sucesores de Rivadeneyra, 1894.
- _____. *Antología de Poetas Hispano-americanos. Tomo IV. Chile. República Argentina. Uruguay*. Sucesores de Rivadeneyra, 1895.
- Müller, Gesine, y Dunia Gras. *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Muñoz, Laura. *Narrar el Caribe. Visiones históricas de la región*. Instituto de Investigaciones Dr. José Luis Mora, 2019.
- Noemi, Daniel. *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Noguerol, Francisca. “Narrar sin fronteras”. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana, 2008, pp. 19-34
- _____. “Últimas tendencias y promociones”. *Historia de la literatura his-*

- panoamericana. Tomo III. Siglo XX*, coordinado por Trinidad Barrera López, Cátedra, 2008. pp.167-179.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la emancipación*. Alianza, 1995.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*, 1997.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, 2001.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, 2001.
- Pastor, Mara. *A toda costa: Narrativa puertorriqueña reciente*. Elefanta, 2019.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI Editores, 1983.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Postmodernismo*. Cátedra, 1998.
- Spiegel, Gabrielle M. “Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media”. *Historia y Literatura*, compilado por Françoise Perus, Instituto Mora, 1994, pp. 123-161.
- Valdés, Mario. “Rethinking the History of Literary History”. *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, editado por Linda Hutcheon y Mario Valdés, Oxford UP, 2002, pp. 63-115.
- Viloria de la Hoz, Joaquín, y Clinton Ramírez. *Caribe Literario: Ensayos sobre literatura del Caribe Colombiano*. Unimagdalena, 2017.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*, 4.^a ed., traducción de José M. Gimeno, Gredos, 1985.
- Weisstein, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Planeta, 1975.
- Zavala, Iris M. “Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad”. *Romanticismo y realismo*, editado por Iris Zavala, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5, coordinado por Francisco Rico, Crítica, 1999, pp. 5-22.



La tradición heterodoxa del barroco en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña¹

The heterodox tradition of the baroque in Alfonso Reyes
and Pedro Henríquez Ureña

LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5544-3114>

Universidad Autónoma de Querétaro, México

leon.felipe.barron@uaq.edu.mx

Resumen:

La versión más extendida del resurgimiento del barroco a inicios del siglo XX sitúa a la Generación del 27 como el origen de este fenómeno. El presente artículo tiene como finalidad articular otra versión escasamente comentada en la cual los trabajos de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña son centrales. Sus lecturas sobre el barroco de Góngora, así como de la obra de Bernardo de Balbuena, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, derivaron de una reinterpretación heterodoxa de la tradición barroca, alejada de un hispanismo tradicionalista. El trabajo de ambos puede comprenderse como un movimiento de

¹ El presente artículo es resultado de una investigación más amplia titulada “Neobarroco y deconstrucción. Otra vía para pensar la identidad latinoamericana”, auspiciada por el Fondo para el Desarrollo del Conocimiento (FONDEC-UAQ 2019/2021) de la Universidad Autónoma de Querétaro, México.

contraposición y apropiación que permitió a la postre una renovación del barroco en Latinoamérica. La presencia del barroco en la obra del mexicano y el dominicano fue clave dentro de su proyecto intelectual, definido por un hispanismo que se decantó hacia un americanismo.

Palabras clave:

renovación del barroco, hispanismo, americanismo, Latinoamérica.

Abstract:

The most extended version of the re-emergence of the Baroque at the beginnings of XX century locates the Generation of '27 as the origin of this phenomenon. This article pretends to articulate another version, rarely discussed, in which the works of Alfonso Reyes and Pedro Henríquez Ureña are central. Their readings about Gongora's Baroque, as well as the works of Bernardo de Balbuena, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz derived from a heterodox re-interpretation of the baroque tradition, away from a traditionalist Hispanism. The work of both authors can be understood as a contraposition and appropriation movement that ensured, in the longer term, a revival of the Baroque in Latin America. The presence of the Baroque in the works of both the Mexican and the Dominican authors was key within their intellectual project defined by a Hispanism that leaned towards Americanism.

Keywords:

Baroque renovation, hispanism, americanism, Latin America.

Recibido: 22 de abril de 2021
Aceptado: 18 de abril de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.392>

INTRODUCCIÓN

Los trabajos críticos realizados por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes sobre el barroco partieron de una renovada manera de leer el pasado con la finalidad de reordenar escriturariamente, por medio de una imaginación revolucionaria, la tradición. Este reacomodo derivó de una labor de contraposición, apropiación y renovación: contraposición a un estudio hispánico-hegemónico tradicionalista, actitud que les permitió identificar los valores específicos del barroco en América Latina; apropiación en el sentido de que el estudio del barroco de la época colonial —especialmente de las obras de Bernardo de Balbuena, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz— tuvo como objetivo marcar el origen de la expresión americana, la cual había sido caracterizada como ajena e incluso como un calco; y renovación porque la incidencia de la vasta labor de recuperación del barroco suscitó la aparición de nuevas expresiones barrocas en la poesía, la narrativa y el ensayo latinoamericano.

Este trabajo parte de la idea de que leer es tomar posición² y escribir es reordenar,³ es decir, poner las cosas en un sitio diferente.

² Es inevitable pensar esto de la mano de George Didi-Huberman, quien en su libro *Cuando las imágenes toman posición* (2008), en el cual hace un profundo análisis de la obra de Bertolt Brecht, señala que tomar posición es “situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición” (11). En este sentido el trabajo de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña respecto al barroco se origina en un percatarse de la insuficiencia del relato de la tradición formado desde el hispanismo tradicionalista. De esta insuficiencia surge la necesidad de pasar a otro espacio discursivo que contemple aquello que se ha obliterado en la crítica hegemónica en relación con la tradición barroca latinoamericana. Este movimiento implicó para el mexicano y el dominicano un desplazamiento y, por tanto, un hacerse cargo y tomar posición respecto a la lectura de un pasado.

³ El propio Didi-Huberman hace notar que ordenar es colocar los objetos en una disposición tal que su organización crea un sentido y significación particular. Quien escribe ordena, reposiciona las cosas para resignificar. Este es el caso de

Cuando este trabajo se realiza sobre la tradición, la hace resurgir en su aspecto móvil y expresar su carácter heterogéneo. Las interpretaciones de Reyes y Henríquez Ureña sobre el barroco le reintegraron su cualidad inestable, gracias a una crítica heterodoxa, tal como la entendía José Carlos Mariátegui, quien planteó una propuesta que llamó “revolucionaria” sobre la tradición. En “Heterodoxia de la tradición” el intelectual peruano comenta que esta “es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil” (159). Por otro lado, el vínculo entre el revolucionario y la tradición no es conflictiva, pues la actitud revolucionaria no excluye la tradición, al contrario, lo revolucionario parte de una relación de apropiación de la tradición que diluye los límites interpretativos que la llegan a solidificar, mientras que el tradicionalista conservador la mantiene fija garantizando su muerte. El posicionamiento frente a la tradición revela “una actitud política” que puede definirse en el tradicionalista como un conservadurismo y en el revolucionario como una heterodoxia. Este último carácter es el que se le puede asignar a los trabajos de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña respecto a su lectura sobre el barroco.

El teórico y crítico colombiano Carlos Rincón consideraba los trabajos de Pedro Henríquez y otros intelectuales latinoamericanos sobre el barroco como:

parte de problemas filosóficos e históricos culturales, y no como categoría estético-formal . . . La consideración de la enunciación en su singularidad como dispositivo de la producción de sentido y la relación que enunciados como los de Henríquez Ureña y Picón Salas a propósito del Barroco mantienen con otros reales o virtuales, muestran una continuidad. Las tesis de José Lezama Lima y Alejo Carpentier sobre el Barroco están incluidas dentro

Reyes y Henríquez Ureña. Su crítica sobre la tradición barroca reordena el pasado y de ahí nace otra versión de la tradición barroca.

de esa misma fase del discurso americanista; obedecen a exigencias discursivas semejantes. (213)

Lo dicho por Rincón es certero, solo faltaría añadir a Alfonso Reyes, a quien parece situar en un hispanismo tradicionalista entendido bajo los términos de Mariátegui. No obstante, el trabajo de Reyes muestra todo lo contrario.⁴ De cualquier modo, es necesario resaltar el surgimiento de una línea trazada por los estudios del barroco que va de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña pasando por Mariano Picón Salas hasta llegar a Alejo Carpentier, Lezama Lima y Severo Sarduy. Sus obras son, utilizando las palabras de Carlos Rincón, líneas productoras de sentidos en las cuales el barroco latinoamericano es traído al presente a través de una reinterpretación que regresa su aspecto dinámico a la tradición. La interpretación de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña sobre el barroco, que supera por mucho un estudio exclusivamente estético, como lo considera el teórico colombiano en la cita anterior, debe leerse en el marco más extenso de su obra en la cual se inscribe una densa reflexión americanista. Los textos *Cuestiones estéticas* (1911), *Cuestiones gongorinas* (1927) y *Letras de la Nueva España* (1946) de Reyes, así como *Las corrientes literarias en la*

⁴ En el estudio que Amelia Barili realiza sobre Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges señala la importancia de observar la veta latinoamericana de los dos escritores y de alejarse de las continuas interpretaciones de la obra de ambos que llevan a ubicarlos fuera de las preocupaciones latinoamericanas: “Ambos, Reyes y Borges, han sido fundamentales para el desarrollo de la narrativa latinoamericana como la conocemos hoy; sin embargo, su vasta influencia ha sido poco reconocida por la crítica que los ha estudiado como casos relativamente aislados en nuestra literatura” (29). Y más adelante continúa Barili sobre Reyes: “Lo que no se ha reconocido es el importante papel que tuvo en el desarrollo de la literatura latinoamericana actual, como crítico y teórico, con su concepto de *inteligencia americana*” (25). Un trabajo más actual como el de Ignacio Sánchez Prado en *Intermitencias americanistas* muestra justamente la obra de Reyes como un “proyecto intelectual americano” (20).

América Hispánica (1949) y algunos momentos de *Estudios mexicanos* (1984) de Pedro Henríquez Ureña, especialmente los que abordan el barroco, tienen una conexión especial como proyecto intelectual con los trabajos titulados *Última Tule* (1942) del mexicano y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) del dominicano.

El trabajo con el pasado de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña marcó toda una producción de herencia barroca hacia futuro que en la actualidad es atraída a la rica discusión sobre la particular modernidad latinoamericana.⁵ Desde hace algunas décadas el estudio del barroco en América Latina ha sido ligado a las problemáticas de la modernidad, hasta el punto de sostener que “[t]odo debate sobre la modernidad y su crisis en América Latina que no incluya el barroco resulta parcial e incompleto” (Chiampi 29). Esta aseveración de Irleamar Chiampi, al inicio de su libro *Barroco y modernidad*, responde a las preocupaciones que a su vez hizo suyas Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* donde expuso su tesis sobre el *ethos barroco* como un modo de asumir, estar y hacer frente a la modernidad

⁵ Para Irleamar Chiampi, la “reapropiación” del barroco “se coloca en el debate intelectual de los años setenta y ochenta sobre la modernidad/posmodernidad como una arqueología de lo moderno, que permite reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante” (Chiampi 18). Sobre esta reapropiación en esos años hay que hacer referencia a la obra ensayística de Severo Sarduy, especialmente, a sus ensayos *El barroco y el neobarroco* (1972) y *Barroco* (1974). Por otro lado, Evelyn Picon Garfield e Iván Schulman han trazado una línea que conecta el modernismo con las formas barrocas latinoamericanas posteriores: “La proyección contemporánea del estilo barroco —el llamado neobarroco— se presenta en la literatura del periodo moderno a partir del modernismo hispanoamericano cuya expresión revolucionaria (con la acepción de las vueltas ‘sugeridas’ por Octavio Paz) se sirve a menudo de estructuras pertenecientes a la tradición cultural hispánica con la intención de ordenar un mundo . . . Barroco, neobarroco, estilos de la modernidad: crítica de la economía burguesa, cuestionamiento de sus valores morales y repudio de sus ideales materialistas” (42).

capitalista. Al revisar estos trabajos, entre varios más, es notoria la ausencia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, y cuando no es así, se hace una referencia rápida a ellos.⁶ En este sentido, este trabajo revisa la obra de ambos en lo que atañe al barroco para señalar la importancia fundamental que tuvieron como impulsores de un amplio proyecto intelectual que tomó lo barroco como un referente para pensar lo latinoamericano y que debería ser considerado en las disquisiciones actuales entre barroco y modernidad.

DOS RELATOS DEL RETORNO DEL BARROCO

Son dos las versiones más extendidas sobre el resurgimiento del barroco a inicios del siglo XX: la primera, la más circulada y aceptada, sitúa a los escritores españoles de la Generación del 27 como los primeros en hacer una relectura “seria” de la poesía de Góngora, como consideraba Dámaso Alonso; la segunda ha quedado como un relato poco articulado y al margen. El objetivo aquí es justamente dar mayor articulación a esta segunda versión, en la cual, las lecturas de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña sobre el barroco son la pieza principal. Sus críticas respecto al barroco tuvieron como base una interpretación particular del hispanismo que terminó decantándose hacia un americanismo; en este trayecto, la lectura del barroco exce-

⁶La obliteración de este periodo es frecuente en la mayoría de los estudios que intentan hacer un rastreo del retorno, apropiación y reapropiación del barroco en Latinoamérica. Así como Irlemar Chiampi (2001), Carlos Rincón (1996), Cristo Figueroa Sánchez (2008), Samuel Arriarán (2007) y Santiago Cevallos (2012) dejan de fuera en sus estudios este momento. Aunque hay que acotar que Rincón y Figueroa, de manera bastante tangencial, llegan a mencionar la importancia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en el retorno del barroco y del encauzamiento de este hacia una vertiente alejada del control hegemónico que aún ejercía España sobre el hispanismo.

dió los bordes de lo estético y se adentró a la siempre complicada e intrincada relación entre este y lo social. Por tanto, es fácil considerar que el objetivo de Reyes y Henríquez Ureña no fue exclusivamente dar con las notas precisas de la estética barroca como lo hiciera anteriormente Heinrich Wölfflin (1888), sino hallar en ella el inicio de la expresión americana, entendida como una voz en la cual ya se encontraban matices que apuntaban al surgimiento de un “nuevo hombre”, distinto al de la metrópoli.

Como legitimador de la primera versión del retorno del barroco en el siglo XX hallamos a Dámaso Alonso, quien señaló en su momento que “el origen de la admiración actual por Góngora no tuvo lugar en España” (252), sino que correspondió en realidad al simbolismo francés “la gloria auténtica de haber iniciado —aunque fuera de un modo casi incomprensible y desde luego inocente y pintoresco— el gusto por Góngora” (252). Este comentario del español es un punto crucial pues en él se acepta que Góngora y el barroco retornaron a finales del siglo XIX por una vía diferente a la del hispanismo tradicionalista y hegemónico que entendemos aquí como una voluntad colonial de monopolizar las interpretaciones. Como este hispanismo hegemónico no podía adjudicarse el origen del retorno del barroco, lo cual dejaba entrever su ceguera respecto a un elemento cardinal dentro de él, no tuvo otra opción que generar un relato compensatorio mediante el cual colocó a los escritores de la Generación del 27 como aquellos que realmente tuvieron motivos “serios” para leer a Góngora y, por tanto, para poner las bases del retorno del barroco. La finalidad de esta interpretación fue reasignar el lugar de origen del retorno del barroco al hispanismo hegemónico y con ello asignarle también el valor del barroco que él mismo había despreciado, así como la autoridad sobre él. Esta narrativa compensatoria quedó de muestra en las siguientes palabras de Dámaso Alonso:

Rubén Darío aprendió de los simbolistas la admiración por Góngora, y a través de Rubén se difunde por los medios literarios

españoles más despiertos del principio de este siglo. Admiración pueril, profundamente *snob*, injustificada. Sí, desde luego. Pero la moderna generación literaria, los nuevos que en 1927 celebran el homenaje a Góngora, que son los primeros que, como veremos después, tienen motivos serios, externos e internos para poder interpretar y admirar al autor del Polifemo, no pueden prescindir de reconocer esta prehistoria del entusiasmo gongorino de nuestros días. (253)

El resurgimiento gongorino se dio en Francia con Paul Verlaine, quien escasamente pudo acceder a algunos versos traducidos del poeta cordobés. Sin embargo, como apuntó el mismo Dámaso Alonso, el retorno a España fue por medio de Rubén Darío. El poeta nicaragüense es quien devolvió a Góngora a España. Más allá de lo que el filólogo español señaló con un talante caricaturesco como el resurgimiento y el retorno de Góngora a España a través de Darío, es necesario añadir que, si bien este último fue quien regresó a Góngora a España sin un estudio formal de su obra y más bien como resultado del azar y de manera ingenua, *snob* y pueril, no fueron los integrantes de la Generación del 27 quienes lo hicieron primero de un modo sistemático porque tuvieran “motivos serios”, antes que ellos estuvo Alfonso Reyes.

Es verdad que el gusto renovado por Góngora inicia en Francia con Paul Verlaine y se prolonga hasta España por un latinoamericano: Rubén Darío,⁷ pero a esta idea de Dámaso Alonso hay

⁷ De acuerdo con Irlemar Chiampi, el primer retorno fue a finales del siglo XIX con el movimiento modernista y gracias a Rubén Darío. Conocidos son sus versos en *Cantos de vida y esperanza* (1888) que dicen: “Como la Galatea gongorina / Me encantó la marquesa verleniana”. De alguna forma, lo que le interesó a Darío de Góngora fue lo mismo que le atrajo de los poetas del Parnaso: una voluntad de forma que se asimilaba muy bien con la apuesta modernista. Según Chiampi “cierto preciosismo vertical y cierta verificación excesiva del mundo

que agregar otras dos figuras: el francés Raymond Foulché-Delbosc que en 1908 publicó su *Bibliografía de Góngora*, y el mexicano Alfonso Reyes, quien antes de su exilio a España escribió *Cuestiones estéticas* (1911), donde expresó la necesidad de realizar un nuevo acercamiento a la obra gongorina, dejando de lado las lecturas perezosas que se le habían practicado. Otro francés y otro latinoamericano fueron los iniciadores del estudio “serio” de la obra gongorina, algunos años antes de la presencia de los poetas españoles del 27. Quizá el afán de Dámaso Alonso por denostar el gusto por Góngora que tuvieron Verlaine y Darío, así como el comentar de forma tangencial el trabajo de Foulché-Delbosc y de Reyes, responde a un interés de rescatar a Góngora desde España y para los españoles con la Generación del 27, en un intento de conservar y resguardar la autoridad de este hispanismo tradicionalista y hegemónico. Por su lado, los escritores de dicha generación apreciaron el valor del trabajo de Reyes sobre Góngora; le concedían tal importancia respecto al tema que lo invitaron a las conocidas jornadas en homenaje a Góngora en 1927.⁸

Aurora Egido, una de las académicas cuyo trabajo sobre el barroco menciona, sin ir más allá, la importancia del dominicano y el mexicano, señala: “En las estimaciones gongorinas, así como en

externo (al gongorino modo) podría construir, en la poesía de Darío, el primer avatar de la legibilidad estética del barroco” (18). Sin embargo, este rescate fue tangencial en la poética dariana y solo fungió como un aspecto que emparentaba la poesía latinoamericana con el simbolismo y el parnasianismo francés. El segundo momento de la actualización del barroco, según Chiampi, fue la vanguardia, específicamente y de forma sorpresiva con el ultraísmo de Borges, que también rescataba la poética gongorina.

⁸ Respecto a la relación entre Alfonso Reyes y la Generación del 27, refiero a los siguientes trabajos en los que se ha indagado profundamente sobre el tema: “Los escritores hispanoamericanos y la Generación del 27” de Álvaro Salvador (2008), “Alfonso Reyes y la España del 27” de Rafael Gutiérrez Girardot (2003) y “América en los poetas del 27” de Arturo Souto (1994).

otros muchos aspectos de creación y crítica a comienzos del siglo XX, brillan con particular relieve las figuras de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” (85). Los dos intelectuales latinoamericanos, desde este nuevo espacio del hispanismo decantado hacia un americanismo, abordaron el barroco dándole otro cariz, viendo en él otra forma de la expresión americana, pero, sobre todo, abrieron una veta renovada que mostró otra cara del barroco: el “barroco de Indias”, como lo llamó Mariano Picón Salas (1944), con sus especificidades, con cualidades propias que lo hicieron diferente al peninsular.

El hallazgo de las diferencias entre la sensibilidad española y la americana fue el objetivo de un programa intelectual que tuvo como punto de arranque necesario el alejamiento de posturas como las de algunos “hispanizantes, enfermos de locura gramatical, hipnotizados por toda cosa de España que no haya sido trasplantada a estos suelos” (Henríquez, *Obra crítica* 243), es decir, de aquellos que tendían a repetir el discurso de la colonialidad⁹ en la producción de los saberes culturales, estéticos y, como consecuencia, en la manera de hacer crítica. Este

⁹ Me remito directamente a Aníbal Quijano quien escribe que la colonialidad construye: “un modo de producir conocimiento Ese modo de conocimiento fue, por su carácter y por su origen eurocéntrico denominado racional; fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad El eurocentrismo, por tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente o solo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía” (286-287). La producción cultural y la producción estética, así como la crítica literaria, comprendidas como una manera de hacer, han estado en gran medida dirigidas bajo esta hegemonía eurocéntrica, la cual está marcada a su vez por un aspecto racializador que define igualmente la división internacional del trabajo; a través de este último, se han designado ciertas zonas como las ideales para marcar los cánones de la apreciación y el hacer estético y cultural. Al ser también un modo de producir conocimiento que se vuelve hegemónico, no es de sorprender que sus parámetros sean aceptados e interiorizados fuera de los centros del poder colonial.

deslinde fue apremiante, pues optar por una lectura del barroco desde esas coordenadas solo habría tenido como corolario la delimitación de la producción barroca fuera de la metrópoli a través de las pautas de esta. En este sentido, me arriesgo a decir que la labor que realizaron Henríquez Ureña y Reyes podría leerse en la actualidad como un trabajo decolonizador, donde la crítica literaria, entendida como una práctica-teórica o teoría-práctica, vio la necesidad de reelaborar la historiografía literaria¹⁰ y, con ella, su tradición. El resultado de esto puede leerse especialmente en *Letras de la Nueva España* del mexicano y *Las corrientes literarias en la América hispánica* del dominicano.

Asimismo, se podría añadir que la finalidad de este proyecto intelectual americanista, como señala Ignacio Sánchez Prado respecto a la obra de Alfonso Reyes, residió en “la urgencia de usar la inteligencia americana para socavar el poder de la metrópoli imperial y para invocar las intervenciones americanas en el concierto de lo universal” (105). El trabajo intelectual del mexicano y el dominicano sobre el barroco fue nodal para la puesta en crisis del dominio hegemónico del hispanismo tradicionalista. Pero este proyecto no implicó encerrarse en una mismidad para proteger una identidad americana imaginada sin el contacto externo. El barroco rechazaría cualquier lectura que eligiera como punto de inicio una diferencia radical. Más bien, el asunto fue abrir un espacio fronterizo donde la idea de que “para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa” (Reyes, *Obras completas* XI: 87) fuera central. La apuesta fue impulsar el valor de lo particular, desligándolo primero

¹⁰ Para Rafael Gutiérrez Girardot, la importancia de *Las corrientes literarias de la América Hispánica* reside, entre otras cosas, en haber sido “la primera y hasta ahora la única obra de historiografía en lengua española que —a diferencia de la voluminosa y penetrante de Marcelino Menéndez y Pelayo, a quien admiraba Henríquez Ureña— concibe la historia de la literatura como un proceso en ‘busca de nuestra expresión’” (345).

de una metafísica de la copia, para hacerlo convivir “en el concierto de lo universal”, como apunta Sánchez Prado. Esta idea aparece también en la obra de Henríquez Ureña. En *La utopía de América* remarca la importancia de que el hombre americano devenga en un sujeto universal y, para que esto suceda, necesita conservar y perfeccionar “todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes” (8). El conflicto entre lo universal y lo propio no se resuelve en la fácil elección de alguno de los dos elementos, sino en la persistencia y tensión entre ambos. El acontecimiento del devenir universal sucede cuando no se desplaza lo propio u original y se trabaja con él.

EL MOMENTO DE LA APROPIACIÓN BARROCA

Pedro Henríquez Ureña vio en el barroco de América un fenómeno por demás interesante: mientras que en España el barroco se fue diluyendo, en México se prolongó prácticamente hasta el siglo XIX. El barroco en América resistió el paso del tiempo, parecía haber encontrado su espacio. Así lo exponía el intelectual dominicano: “América persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico. En nuestro siglo XVIII, durante largo tiempo persiste el culto de los maestros del siglo anterior: Lope, Quevedo, Góngora” (Henríquez, *Estudios* 76). Y páginas más adelante acota: “En fin, este culteranismo penetra hasta el siglo XIX, hasta el *Diario de México*” (78). Aunado a la prolongación del barroco culterano, se vuelve comprensible el interés en el mismo siglo por la obra de Sor Juana. Aunque el reencuentro con su obra se dio sustancialmente hasta el siglo XX, hubo intentos anteriores como los de Ignacio Ramírez y José María Vigil quienes, resistiendo el embate del clasicismo, supieron hallar en los versos sorjuaninos gran mérito, incluso antes de que Marcelino Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893) catalogara su obra como la mejor poesía en los tiempos de Carlos II.

Con los antecedentes de una prolongación del barroco en México, no es de sorprender que el mismo año (1910) en que se fundó el Centro de Estudios Históricos, espacio importantísimo para el retorno del barroco en España, también en México se hubiera mostrado la necesidad de una relectura de Luis de Góngora. El artífice de ello fue Alfonso Reyes quien, el 26 de enero de dicho año, en una sesión del Ateneo de la Juventud de México, dictó la conferencia *Sobre la estética de Góngora*, que inició así:

Con perezoso descuido ha comentado la gente literaria los versos de don Luis de Góngora, aduciendo, en apresurados juicios, cuando no funestas extremosidades poco inteligentes, aquella eterna censura de lo extravagante y el intento de componer las obras del artista o indicarle el rumbo que debió haber seguido . . . el verdadero saber crítico exige ya urgentes rectificaciones. Pues todo aquel hacinamiento de errores que la rutina ha acomodado sobre Góngora parece un quiste incrustado en un organismo vivo. (*Obras completas* I: 61)

El texto de Reyes se condensa en un llamado de atención a la crítica¹¹ proveniente del siglo XVIII, una crítica obcecada, rutinaria, poco pensada y que despreciaba a quien para él había sido el creador

¹¹ El reclamo realizado por Alfonso Reyes también tocaba al gran crítico español del siglo XVIII Marcelino Menéndez Pelayo, para quien el conceptismo y el culteranismo habían irrumpido como algo fatal, habían sido el “gusano de la afectación” de la lírica española que, con sus vertientes coloristas y conceptuosas, roían su tronco. Así, en palabras de Menéndez Pelayo: “Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo. Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo en los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas” (325).

de “los más jugosos versos y de más sabor y elocuencia que posee el tesoro de la lengua española” (*Obras completas* I: 85). Reyes, con bastante claridad, exhortaba a ver y apreciar lo que en la tradición hispanista hegemónica había sido remitido a un mal gusto. Sus tempranas lecturas de Góngora “hacen de él un genio anticipado, como diría Gracián, que además elaboró un ancho y torneado puente entre Europa y América” (Egido 89). De forma atenta y puntillosa, en este primer texto sobre Góngora, el autor de *El Deslinde* da el primer paso de muchos que vinieron después para el retorno del barroco en el hispanismo a través de la obra del poeta cordobés.

Del otro lado, a inicios del siglo XX, aún no había un intento serio por reivindicar a Góngora en España. Dámaso Alonso consideraba que el esfuerzo que Rubén Darío hizo por divulgar y hacer surgir el gusto por la obra del autor del *Polifemo* no dio grandes frutos o, al menos, lo que generó fue una lectura de mero gusto, mas no especializada. El mismo filólogo español señaló que en 1903 la revista *Helios* invitó a un grupo de escritores e intelectuales a dar opinión sobre Góngora. Entre ellos estuvo Unamuno, quien claramente reveló su desconocimiento y poca disposición para acercarse a la obra del cordobés. Quienes tuvieron una respuesta positiva fueron Zayas y Navarro Ledesma. No obstante, para Dámaso Alonso sus críticas eran “apriorísticas y un mucho *snob*” (268). Ante esto, no le queda más que comentar, aunque de forma matizada y reticente, que el mexicano escribió en 1910 “el primer ensayo, fruto de la meditación y el conocimiento” (268) sobre Góngora. Como Pedrazuela Fuentes comenta: “Antes de que el gran poeta barroco fuera el estandarte de la Generación del 27, Reyes había dedicado varios estudios a desentrañar su poética” (453).

Hubo que esperar algunos años más para que continuara el trabajo de Reyes en torno a Góngora. En 1913, después de la muerte de su padre, salió de México para llegar a Francia donde conoció a Marcel Bataillon y a Raymond Foulché-Delbosc. Con este último tuvo una relación más estrecha. Fruto de esta cercanía nació la posibilidad

de colaborar en el proyecto del francés que consistía en la edición de las obras de Góngora y que daría a conocer en la *Revue Hispanique*.

Para 1914, las circunstancias políticas de la Revolución mexicana siguieron aquejando a Alfonso Reyes quien, con la caída de Victoriano Huerta y el ascenso de Venustiano Carranza, tuvo que dejar su labor diplomática en Francia. Esto lo orilló a viajar a España donde fue bien recibido por los integrantes del Centro de Estudios Históricos, dirigido en aquel entonces por Ramón Menéndez Pidal. Afortunadamente para el mexicano, el español ya lo conocía y sabía de su trabajo. Reyes le había mandado su primer libro, *Cuestiones estéticas*, y el español le había respondido:

Leyendo algunas páginas como las dedicadas a la *Cárcel de amor* y *Góngora*, pienso que libros como el de usted corregirán algo de los defectos que la anemia de las lecturas, especialmente de lecturas antiguas, trae consigo para tantos jóvenes escritores que rompen con la tradición, privándose de la savia que suministran las raíces. (cit. en Pedrazuela 250)

Las palabras de Menéndez Pidal fueron certeras, pues la Generación del 27 aprovechó la labor de Reyes y de otros para precisamente no privarse de la “savia que suministran las raíces”, en este caso el barroco y, en especial, la poesía gongorina. Además de Ramón Menéndez Pidal, Reyes entabló amistad con Américo Castro, Federico de Onís, Moreno Valle y Antonio Solalinde. Su acoplamiento al Centro de Estudios Históricos fue relativamente rápido. Desde un inicio, Reyes empezó a colaborar en la *Revista de Filología Española*, proyecto que a la postre se convertiría en la *Revista de Filología Hispánica* que dirigió Amado Alonso desde Buenos Aires y que después pasaría a ser la *Nueva Revista de Filología Hispánica* del Colegio de México. Desde los primeros días, Reyes se destacó en su labor, lo que le valió dirigir en el Centro de Estudios Históricos la sección de Bibliografía y, asimismo, encargarse de la preparación de ediciones críticas de Góngora, Alarcón, Quevedo, Gracián y el Arcipreste de Hita.

No interesa por ahora hacer un recorrido de la vida de Alfonso Reyes en su periodo de investigación filológica en el CEH. Lo que sirve aquí es evidenciar que el paso que había dado en México en el estudio de Góngora tomó mayor impulso. Esto se constata en el número de artículos publicados en este periodo sobre el tema en la *Revista de Filología Española* y en la *Revue Hispanique*. Por ejemplo: “Góngora y ‘La gloria de Niquea’”, “Contribuciones a la bibliografía de Góngora”, “Reseña de estudios gongorinos (1913-1918)”, “Las dolencias de Paravicino”, “Dos noticias bibliográficas”, “Cuestiones gongorinas: sobre el texto de las ‘Lecciones solemnes’ de Pellicer”, “Cuestiones gongorinas: necesidad de volver a los comentaristas”. Todos estos textos se reunieron en 1927 para formar *Cuestiones gongorinas* y se completaron en su obra completa con “Sabor de Góngora”, “Lo popular en Góngora”, “La estrofa reacia del *Polifemo*”, “Góngora y América” y “Boletín gongorino”; estos últimos trabajos son posteriores a su estancia en el CEH.

El trabajo de Reyes sobre Góngora fue vasto y de gran aporte. Mas no solo tuvo como objetivo el estudio filológico y puntilloso de su obra, también abrió el camino para otro tipo de análisis: el del barroco fuera de la metrópoli. Después de pasado el fervor gongorino de las celebraciones de 1927, Reyes pareció abocarse al estudio del barroco del otro lado del Atlántico, no sin antes señalar el contacto entre el barroco metropolitano y el de la periferia, así como su recepción.

En “Góngora y América”, analizó de forma notable la influencia que Góngora produjo en nuestro continente, pero también las marcas que este último dejó en la poética del cordobés. Este texto de Reyes inicia refiriendo unas palabras de Ortega y Gasset que dicen: “el barroquismo, sirve bien para designar esta orientación de la mente artística, que parece haber encontrado tan buen suelo en América” (*Obras completas* VII: 235). Las semillas del barroco se esparcieron por el continente, echaron raíces profundas que se unieron con otras ya presentes para crear una parte del signo de lo americano, uno muy distinto del español y que además se extendería hacia él, como apun-

tara Pedro Henríquez Ureña: “América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces reflujo sobre España, dueña de otro bien distinto” (*Estudios* 75). Ejemplo de un flujo en sentido contrario es precisamente el trabajo de Reyes, el cual incidió en la apreciación que de Góngora tenían en España.

Con Reyes y Henríquez Ureña podemos interpretar que el barroco no fue la trasplatación de un discurso hegemónico venido de la metrópoli y mimetizado en el margen. El barroco en nuestro continente halló otros senderos, se transformó, se reconfiguró y, con sus metamorfosis, fue devuelto a la metrópoli. Aquí no habría que pensar el barroco americano y español en una relación subordinada, sino más bien carnavalizada, es decir, al mismo nivel, ya que solo así podría operar la dinámica de contacto y contaminación que le caracteriza.

Reyes prosigue en “Góngora y América” sobre el trabajo del argentino Héctor Ripa Alberdi, quien dedicó un estudio a la influencia de Góngora en algunos escritores del continente americano. Posteriormente señala que, de acuerdo con el poeta español Gerardo Diego, Góngora no pudo haber tenido mucha información sobre América, postura compartida por Dámaso Alonso. Sin embargo, en respuesta, el autor de la *Visión de Anáhuac* escribió:

América es un arsenal metafórico. Góngora, como los parnasianos franceses, necesita de usar muchas piedras preciosas y de muchos metales nobles: junto a la “perla eritrea” y demás artículos orientales, usará también el “nácar del mar del Sur”, la “Plata del Potosí”, los collares de la “Coya peruana”. (Y se olvida Ud., amigo Alonso, de las “esmeraldas de Muso”, en Colombia: “Píramo y Tisbe”, estrofa No. 117). Al hacer, en la “Soledad Primera”, la historia de la navegación, atribuye a la codicia la empresa de las tres carabelas, la cual indigna al comentarista Salcedo Coronel; habla de los derrotados caribes, del Istmo de la codicia (palo de ciego, éste); sigue luego navegando hacia el Pacífico; se encuentra con los descubrimientos portugueses, y hace una poética

mención del viaje de Magallanes, que acertó con la “bisagra de furtiva plata” entre ambos océanos. Alonso concluye: “Afortunadamente, la labor de España en las Indias estaba siendo mucho más generosa de lo que podía suponer un cerebro del siglo XVII español, aunque este cerebro fuera el de don Luis de Góngora y Argote”. (*Obras completas* VII: 238)

La minimización de las marcas de América en Góngora por parte de los filólogos españoles está ahí. No obstante, el trabajo de Reyes impulsó el estudio de un Góngora más cercano a América, algo que se fue deslizado de a poco hacia el estudio del barroco de la periferia. Pero lo que tiene de especial el apunte del escritor mexicano acerca de las marcas americanas en la poesía gongorina es la reivindicación de lo americano en el propio seno del barroco metropolitano.

El arsenal metafórico que América ofreció a Góngora lo observó igualmente Mariano Picón Salas, quien en su libro *De la Conquista a la Independencia* (1944) comentó lo siguiente:

Así hasta en nuestra América colonial marcaba ya el barroco naciente aquel anhelo de curiosidad exótica, aquella coloreada geografía universal que impulsaba a Góngora a hacer letrillas en portugués, a parodiar en otras el lenguaje de los esclavos africanos que comienzan a hablar español escribiendo con tres siglos de anticipación, versos que nos suenan hoy como letra de rumba. (136)

Los versos gongorinos a los que se refiere Picón Salas son los del poema “En la fiesta del santísimo sacramento”. Como se pregunta Picón Salas, ¿no se podría decir que en este Góngora se encuentra el primer barroco caribeño? Si no es así, al menos no queda duda de que el barroco no fue un fenómeno de un solo movimiento: de la metrópoli hacia la periferia.

Como apreciaron Reyes, Henríquez Ureña y Picón Salas, América ofreció otros colores, paisajes y palabras a Góngora, al tiempo

que tomó de él la forma culterana que será retocada, transformada, redirigida en América. Por esta razón Henríquez Ureña se preguntó: “¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía?” (*Estudios* 75). La respuesta fue un sí rotundo. Esta afirmación fue acompañada de otros señalamientos contundentes para la época, como el siguiente:

Aquí vengo, señores, en apariencia —muchos lo habréis oído decir ya—, a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener —nada menos—, que don Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece de pleno derecho a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano. (Henríquez, *Estudios* 23)

Si Reyes en 1910 reprendía las críticas perezosas que se le habían hecho a Góngora en España para años después subrayar los tintes americanos en la poesía de Góngora y así hacer, quizá, un reclamo de su obra para América, en 1913 Pedro Henríquez Ureña hizo lo mismo con Juan Ruiz de Alarcón. En ambos, el retorno del barroco no representa la oportunidad de entrar al hispanismo hegemónico a través de su estudio, sino la posibilidad de salir de él, por medio de un movimiento de reapropiación que pedía una lectura contrahegemónica:¹² una reinterpretación que no se sustentara en la hermenéutica metropolitana que percibía en su barroco una deformación del lenguaje y, por lo tanto, una degradación aún mayor en el barroco periférico. Este barroco será visto como la primera expresión ame-

¹² En este mismo tenor, el barroco, para Irlemar Chiampi, implica la apropiación de una estética gestada como ruptura en los mismos centros hegemónicos de poder y una crítica a la visión de la modernidad ilustrada que halla su centro neurálgico en Europa. Así, el barroco de mitad del siglo XX se presentó como una propuesta antimoderna y antiilustrada (18).

ricana, puesto que: “el barroco se convierte en el estilo característico de la América hispánica” (*Las corrientes* 142), según Henríquez Ureña. Esta consideración será continuada por Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias* (1964). En este sentido, el camino fue el siguiente: el rescate de una estética del centro olvidada y duramente criticada por el prejuicio neoclasicista, la búsqueda de las marcas con las que el margen contaminó esa estética, la distinción de las especificidades con las que la estética barroca se movió en la periferia remarcando su importancia y sus matices particulares que la volvieron un lenguaje distinto al del colonizador.

Alfonso Reyes, en *Letras de la Nueva España*, toma a Bernardo Ortiz de Montellano¹³ para decir que el latín y las lenguas indígenas son, al igual que el español, los antecedentes lingüísticos de nuestra literatura (*Obras completas* XII: 309). La literatura americana no fue fruto entero del lenguaje del colonizador, sino más bien el producto de la superposición de lenguajes y culturas. Como señala Picón Salas: “La cultura es un fenómeno de superposición de noticias, más que de síntesis” (137). Es decir, no hay que pensar la expresión americana como una nueva forma de amalgamamiento, sino como la interacción de varias superficies que al encontrarse chocan, creando los pliegues característicos del barroco.

En pos de señalar las diferencias entre la cultura periférica y la metropolitana, Reyes da los siguientes ejemplos:

En sólo el primer siglo de la colonia, consta ya por varios tes-

¹³ De acuerdo con Alfonso Reyes, la crónica y el teatro son géneros de “creación propia”, “brotan al contacto de la realidad mexicana, sólo por ella se explican y cumplen un fin social” (*Obras completas* XII: 308). En el teatro primitivo era usual el uso de las lenguas indígenas. Se declamaba poesía náhuatl a la par de la poesía clásica. A razón de esto, Reyes considera, tomando a Ortiz de Montellano, que el latín y las lenguas indígenas son el origen de nuestra literatura.

timonios, la elaboración de una sensibilidad y un modo de ser novohispanos distintos de los peninsulares, efecto del ambiente natural y social sobre los estratos sociales de las tres clases mexicanas: criollos, mestizos e indios. (*Obras completas* XII: 310)

La expresión americana nació como una nueva sensibilidad, una percepción distinta del mundo que precisó de un lenguaje específico que le ayudara a narrar la experiencia nueva. Esto mismo es lo que en varios momentos Pedro Henríquez Ureña concluye en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, cuando insiste en la idea del nacimiento de un “nuevo tipo de hombre” surgido de la “sociedad heterogénea de la América Hispánica” (*Las corrientes* 72).

La necesidad de remarcar el surgimiento de un lenguaje y un hombre nuevo se sostiene, para el intelectual dominicano, en la premisa de la existencia de un “*ethos*” diferente al español que se origina en la relación con una *praxis*, en la cual se integran modos diferentes de hacer. La técnica es un aspecto diferenciador entre sociedades y culturas para Henríquez Ureña, algo que expresaba del siguiente modo: “La verdadera fusión [de culturas] comienza cuando el nativo de México o Perú se pone a trabajar bajo la dirección de un europeo y su técnica antigua modifica la nueva que está aprendiendo” (*Las corrientes* 92). Esto lo comenta respecto a la construcción arquitectónica; sin embargo, sirve para pensar los modos de hacer en general. El hacer propio de una sociedad nos habla de ella, nos la describe en su organización y en su *ethos*, por tanto, sería propio hablar de un *ethos* barroco diferente al español en el cual se revelaba ya una *praxis* diferente.

En contraste con Reyes, Henríquez Ureña no se enfocó estrictamente en Góngora para de ahí retornar a América bajo el signo de lo barroco. Su camino, que también tocaba el del mexicano en varios puntos, tendió hacia la búsqueda de las diferencias que dieron su propiedad a lo americano: una de ellas fue la aparición de una *praxis* nueva, mientras que la otra la halló en la producción de una esfera intelectual y artística particular. El teatro fue uno de los primeros en participar en el desarrollo de esta y, por ello, Henríquez lo resaltó en *Las*

corrientes literarias en la América hispánica. De acuerdo con él, el “teatro religioso de corte medieval”, se adelantó en América al “teatro público permanente” caracterizado por sus espacios propios para ello, por sus compañías y por un público que asistía a las puestas en escena (*Las corrientes* 77). El teatro en América, antes de su desarrollo público, estuvo marcado por un proceso transculturado en el que se mezclaba “muy a menudo la técnica dramática europea con la indígena” (78). Otra vez aparece aquí la idea de técnica en Henríquez Ureña que, como se comentó arriba, le sirvió para apuntar ya una de las diferencias de lo americano en la que los modos de hacer se ven contaminados.

No solamente el teatro, sino las letras en general fueron para el intelectual dominicano punto esencial para marcar un aspecto propio de lo americano y, por tanto, a través de ellas es que hizo un reclamo de pertenencia que fue más allá de señalar que Juan Ruiz de Alarcón pertenecía a la tradición de la literatura mexicana. Para Henríquez Ureña:

[la] literatura, desde Colón hasta Palafox, pertenece a la América Hispánica mucho más que a España y Portugal. Es la obra de hombres cuya nueva vida, como dice Ortega, ha hecho de ellos hombres nuevos. Algunas de sus páginas revelaron el Nuevo Mundo a la imaginación de Europa, que tomó de ellos sólo unos cuantos tópicos llamativos. Pero en la prodigiosa cantidad de escritos salidos de las plumas de los primeros cronistas y poetas estaba el verdadero descubrimiento del Nuevo Mundo por ojos europeos. Sólo en América pudo entenderse plenamente su visión directa, que para ellos era una toma de posición imaginativa e intelectual. (85)

Cabe resaltar de esta cita algunos aspectos. El primero es la apropiación que hace Henríquez Ureña de esa literatura. Para realizar tal movimiento debió replantear la comprensión de la tradición, asentada en algo aparentemente obvio: la pertenencia de esa literatura a la tradición española. Esta obviedad se sustentaba en al menos dos ideas. La primera era que el sujeto productor pertenecía a un lugar

de origen que fungía como espacio de agenciamiento de lo que este produjera. La segunda era la consideración de que la mirada posada en lo nuevo y representada en la literatura expresaba el testimonio de adjudicación de aquello nuevo por parte de un sujeto inmutable, por consiguiente, esa literatura era un momento más de una tradición, vinculado eso sí a un proceso histórico que atestiguó un despliegue colonizador. El segundo aspecto destacable de las palabras de Henríquez Ureña es que, para reorganizar la tradición literaria, partió de la comprensión de que el sujeto productor de esa literatura es otro; con tal aseveración, lo arrancó de su lugar de origen y quitó a este espacio de comprensión del centro. Ese otro que se ve transformado, como las técnicas y modos de ser que llevaba consigo, creó una representación que fue escasamente entendida y apreciada en su totalidad por el propio europeo, de alguna manera habla a través de otro código; era un nuevo sujeto con maneras de representación igualmente nuevas. El último aspecto a remarcar, ligado a esto último, es la comprensión de esa literatura en América, que implicó en su producción un cambio de posición “imaginativo e intelectual”, un desplazamiento necesario donde se refleja un reordenamiento de la enunciación y, por lo cual, es preciso abstraer esa literatura del espacio de pertenencia considerado como obvio para colocarlo en otro, en una tradición distinta.

Entre diferentes fechas, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes publicaron estudios que dieron pauta a la comprensión del barroco americano. En estos, figuras como Juan Ruiz de Alarcón, Bernardo de Balbuena y Sor Juana Inés de la Cruz fueron centrales para explicar el fenómeno. Como se ha señalado, la intención fue encontrar los resquicios donde germinó la expresión americana. La cuestión era identificar el inicio, el punto donde la palabra del colonizador dejó de ser completamente de él para formar parte de una identidad y una sensibilidad naciente.

EL VALOR DEL BARROCO AMERICANO: BERNARDO DE
BALBUENA, JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y SOR JUANA INÉS
DE LA CRUZ

Tanto para Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas, el primer gran ejemplo que se puede encontrar de una nueva sensibilidad fue la poesía de Bernardo de Balbuena:

La estructura del nuevo estilo comienza a advertirse en las colonias americanas al alborear el siglo XVII. Una personalidad como la de Bernardo de Balbuena, el mayor poeta hispano-indiano de este periodo, marca la frontera precisa entre una literatura, principalmente activa, rica de hechos y de acción como había sido la del siglo de la Conquista, y otra en que la acción abre paso a la contemplación, el contenido a la forma. (Picón 133)

El color que imprime Balbuena a su poesía permite vislumbrar dos mundos diferentes con una retórica que, como señala Reyes, muchos calificaron como resultado de la “hinchazón o desorden de las pretendidas exorbitancias americanas” (*Obras completas* XII: 341). *Grandezza mexicana* (1604) representa el nuevo espíritu humano que estaba en formación. Ahí quedó plasmado un nuevo ritmo de vida por medio de una poética que recogió los elementos propios de su espacio, así como los modos de vida que acentuaban esa diferencia que su a vez la hicieron enmarcarse en lo universal. Para Henríquez Ureña la obra de Balbuena: “describió la opulencia y el refinamiento de la ciudad, la suntuosidad de los palacios, la belleza de sus jardines, donde se cultivaban los mejores árboles y plantas de Europa, el lujo de los adornos y los carruajes” (*Las corrientes* 100). La importancia del poeta hispano-indiano radica en la habilidad que tuvo para reunir la poética barroca con la tesisura y los colores propios, con lo cual podríamos hablar de una expresión de transculturación. Como comenta Reyes, Balbuena pertenecía a la Mancha por su nacimiento, pero “nos pertenece por su educación y poesía” (*Obras completas* XII: 340). Este reclamo que al mismo tiempo implica una apropiación no marca una

separación tajante, más bien muestra la diferencia a la par de la identidad, pues respecto a Balbuena, dice Reyes que: “[e]n su corazón de poeta se confundían el amor de sus dos patrias” (340). Es justamente en estas apreciaciones del mexicano y el dominicano donde se deja ver su proyecto intelectual americanista.

Por otra parte, la obra de Juan Ruiz de Alarcón fue del mismo modo convertida en un objeto de apropiación. Si bien se le consideraba tradicionalmente como parte de la literatura española, para Henríquez Ureña podía leerse en el trasfondo de su poesía el tono de “discreción y sobriedad” (*Estudios* 28) que caracterizaban al espíritu nacional de México. En *Don Juan Ruiz de Alarcón* el intelectual dominicano arrojó la tesis que sostenía la pertenencia de Alarcón a la literatura mexicana y, para sostener esa idea, se adentró en la reflexión sobre el “espíritu nacional”, al cual definió, en un primer momento, lejos de “la fantástica noción de *raza latina*” (*Estudios* 24), pues consideraba que más bien habría que hablar de una “cultura latina” fundada en la lengua. El “espíritu nacional” de la cultura “novolatina” fue el resultado de la modificación del espíritu español reflejado en la cercanía cultural entre las sociedades del Nuevo Mundo y la distancia de ellas respecto a España. La modificación se dio por “el medio y luego por las mezclas”: el primero propició condiciones particulares para el desarrollo de la vida y la organización social, mientras que las segundas incidieron en las costumbres específicas del Nuevo Mundo. Desde ahí, y uniendo incluso los paisajes y los climas, Pedro Henríquez Ureña hablaba de la conformación del “espíritu nacional” reflejado, en el caso mexicano, en su poesía de matices discretos, velados y crepusculares (*Estudios* 26).

Por medio de la definición de los elementos del espíritu nacional es como Henríquez Ureña reclamó a Juan Ruiz de Alarcón, a quien la crítica académica había definido “tan español como Lope o Tirso”, pues “[e]l desdén metropolitano, aun inconsciente y sin malicia, ayudado de la pereza, vedaba buscar las raíces del carácter propio de Alarcón en su nacionalidad” (*Estudios* 30). Sin embargo, es el “espí-

ritu nacional” el que hace destacar a Alarcón entre los demás, ya que lo llevó a formular una obra sostenida en la observación constante de las costumbres —algo que Henríquez Ureña considera particular del mexicano— y a volver como centro de su obra “el deseo de dar una verdad ética” (37).

Igualmente, para Alfonso Reyes “No es lícito ya, en buena doctrina, negar que Don Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza nos pertenezca, aunque su grandeza desborde el cuadro de la colonia y su metrópoli” (*Obras completas* XII: 343). Para el mexicano, a diferencia del autor de *La utopía de América*, leer lo mexicano de Alarcón por medio de lo étnico-social no bastaba porque su obra no solo era extraña dentro de las letras españolas, también lo era para las de la Nueva España. En ese sentido se entiende cuando Reyes comenta que la obra de Alarcón desborda lo particular de la colonia y de la metrópoli. El mexicano, además, da con otro aspecto importante: el teatro de Alarcón logró influir en el de Corneille y a través de este en el de Molière.

Quien dio la tesitura final al barroco de indias fue Sor Juana Inés de la Cruz. Su obra, al igual que la de Góngora, tuvo que pasar por la crítica neoclásica y ser juzgada bajo el rigor de esos parámetros. Mas para fortuna, su obra, tal como sucedió con la del cordobés, resurgió a inicios del siglo XX con estudios como los de Manuel Tussaint y Ermilo Abreu Gómez, y posteriormente con los de Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Para el dominicano: “El estilo de Sor Juana es una síntesis de los estilos de su tiempo. Hay tres corrientes estilísticas en el siglo XVII: la culterana . . . , el conceptismo, cuyo representante máximo es Quevedo, y el estilo fácil, cuyo mejor ejemplo puede observarse en Lope” (*Estudios* 59). Al contrario de lo que comentan Henríquez Ureña y Reyes sobre Balbuena y Alarcón, la obra sorjuanina tuvo mucho mayor impacto en las letras hispánicas, al grado de que en varios escritores de los siglos XVII y XVIII había ya referencias a ella.

Reyes, en comparsa con Henríquez Ureña, reclama para América a Alarcón y deja en claro que la originalidad de la poesía de Sor Juana,

quien se atrevió a ir más allá de los modelos poéticos del barroquismo español, muestra claramente una conciencia americana en la que se entrevén las realidades sociales. Con Balbuena se marca el inicio de la poética barroca americana, con Alarcón se reclama lo propio y con Sor Juana se reafirma la originalidad, especificidad y particularismo de la expresión barroca en el margen. Reyes lo explicaba así:

Estamos por decir que Juana se atrevió unos pasos en el puente que lleva del “parnasismo” de Góngora —resumen de visualidad grecolatina entendida según el sensorio renacentista— a una poesía de pura emoción intelectual . . . Sorprende encontrar en esta mujer una originalidad que trasciende más allá de las modas con que se ha vestido. Sorprende este universo de religión y amor mundano, de ciencia y sentimiento, de coquetería femenina y solicitud maternal, de arrestos y ternuras, de cortesanía y popularismo, de retozo y de gravedad, y hasta una clarísima conciencia de las realidades sociales: América ante el mundo, la esencia de lo mexicano, el contraste del criollo y el peninsular, la incorporación del indio, la libertad del negro, la misión de la mujer, la reforma de la educación. (*Obras completas* XII: 371)

Sor Juana fue la poeta barroca que se arriesgó a ir más allá de los pasos de Góngora con su poesía aventurada. Su obra refleja la conciencia de las problemáticas americanas, su estar en el mundo, mientras reclama un lugar en él, porque, como bien señala Mabel Moraña: “es también en el contexto de la cultura barroca que aparecen las primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla” (27). Por esto, si se busca el momento de la gestación de la expresión americana, habrá que verlo en el barroco. Sin embargo, es preciso analizarlo no solamente en su dimensión estética, sino también cultural y política si se quiere comprender el retorno del barroco en América en el siglo XX. Solo en el estudio diferenciado del barroco, se pueden captar los procesos discursivos colonizadores, así como sus respuestas. Únicamente así, el barroco

puede volverse una expresión de contraconquista como lo caracterizaría José Lezama Lima, un barroco furioso: una estética de la resistencia como lo mencionaría Severo Sarduy varios años después. Siguiendo de nuevo a Moraña:

Serán justamente la imaginación y el particularismo americanos los factores que constituirán, por su misma especificidad, el desafío más importante a los modelos europeos, ya que a partir de ellos se realiza la impugnación sistemática de los universales en que se apoya la conquista espiritual del Nuevo Mundo y su colonización ideológica. (13)

El barroco ha producido posturas diversas de recepción. Pero hasta el siglo XX, únicamente se habían enfocado en su aspecto literario y formal. Aún no se llevaba lo barroco a un plano de discusión fuera de lo estético. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes ayudaron a delinear el camino del barroco como manifestación americana, no solo en la esfera estética, también en la cultural. Esto permitió la aparición de estudios como los de Mariano Picón Salas, quien en *De la conquista a la Independencia* (1944) marca claramente el nuevo rumbo que había tomado el estudio del barroco con Henríquez Ureña y Reyes.

Picón Salas percibe que el estudio del barroco debe deslindarse de la polarización impuesta por el hispanismo y el indigenismo. El contacto de códigos culturales en América se dio como un choque en el que las partes se vieron transformadas. Si el barroco español había sido diferente al del resto de Europa por sus matices medievales, el de Hispanoamérica sin duda no podría ser similar a cualquier otro. Picón Salas lo señala de esta forma: “En Hispanoamérica el problema presenta nuevas metamorfosis, debido al aditamento de un medio más primitivo, a la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de razas y la acción violenta del trasplante” (122). El estudio por parte de Picón Salas es transversal, puesto que atraviesa todas las dimensiones de lo barroco, haciendo hincapié en su proceso transculturizador y de artificialidad.

COMENTARIOS FINALES

El resurgimiento del barroco en América Latina a inicios del siglo XX fue originado en gran medida por proyectos intelectuales como los de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. La necesidad de leer la tradición de una manera renovada precisó de un replanteamiento en la manera de organizar la historia literaria para encontrar otra vía para la comprensión de la identidad americana con estos dos intelectuales y, posteriormente, inclinarse de forma más específica a lo latinoamericano. El dominio del hispanismo, que aquí hemos llamado tradicionalista y hegemónico, entró en crisis a partir de apuestas intelectuales que se plantearon la problemática de comprender lo particular desde coordenadas diferentes a las utilizadas por una mirada todavía inmersa en los valores provenientes de la metrópoli, lo cual signó la importancia de observar la diferencia, sin escamotear la presencia de la identidad. Los estudios del barroco del dominicano y el mexicano pusieron las bases de un hispanismo diferente, ligado a las preocupaciones americanistas o latinoamericanistas como podríamos decir en la actualidad.

El interés temprano de Alfonso Reyes por Góngora y sus estudios sobre Bernardo de Balbuena y Juan Ruiz de Alarcón, aunados a los de Pedro Henríquez Ureña, son evidencia de que el retorno del barroco a inicios del siglo XX no se dio exclusivamente en España y, al mismo tiempo, son muestra de la formación de una nueva tradición barroca con la cual se comprenden de manera más honda las propuestas posteriores de Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy, quienes siguieron por la senda de un barroquismo ya situado en una corriente latinoamericana.

El barroco fue el arma esgrimida para legitimar una voz propia, lejos de una lógica platónica de la copia. La llamada de atención por parte de Alfonso Reyes y de Pedro Henríquez Ureña a las críticas perezosas que no lograban ver el valor de la producción literaria colonial, deja ver no solo la madurez, sino la capacidad de reordenar la tradición por parte de los intelectuales latinoamericanos. La tradición

con ellos se tornó dinámica, como el propio barroco, y con ello se podría aseverar que su labor fue como la del revolucionario descrito por José Carlos Mariátegui, pues se encargaron de mirar el pasado de manera que percibieron su heterogeneidad y provocaron su resignificación en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. “Góngora y la literatura contemporánea”. *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2008, pp. 246-285. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gongora-y-la-literatura-contemporanea/>.
- Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: estudios sobre la otra modernidad*. Ítaca, 2007.
- Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cevallos, Santiago. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Iberoamericana, 2012.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Machado libros, 2008.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Era, 2013.
- Egido, Aurora. *El barroco de los modernos*. Universidad de Valladolid, 2009.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*. Universidad de Antioquía, 2008.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Alfonso Reyes y la España del 27”. *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mimesis e iconografía*, Universidad de Málaga, 2003.
- _____. *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*. El Colegio de México, 2015, <https://es.scribd.com/read/419641310/Ensayos-sobre-Alfonso-Reyes-Y-Pedro-Henriquez-Urena>.

- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios mexicanos*. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1984.
- _____. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. “La utopía de América”. *La utopía de América*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *Obra Crítica*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mariátegui, José Carlos. “Heterodoxia de la tradición”. *La tarea americana*, Prometeo Libros / Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales / CLACSO, 2010.
- Ménendez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Biblioteca Virtual Cervantes, 2018, <http://www.cervantesvirtual.com/n/ark:/59851/bmc2r481>.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Pedrazuela Fuentes, Mario. “Alfonso Reyes y la filología: entre la Revista de Filología Española y la Nueva Revista de Filología Hispánica”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LXIII, no. 2, 2015, pp. 445-468.
- Picón Garfield, Evelyn, e Iván Schulman. “Las entrañas del vacío”. *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. Cuadernos Americanos, 1984.
- Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia*. Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Cuestiones y horizontes*, CLACSO, 2014.
- Reyes, Alfonso. *Obras Completas*. Vol. I y VII, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Obras Completas*. Vol. XI y XII, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Cocultura, 1996.

Salvador, Álvaro. “Los escritores hispanoamericanos y la Generación del 27”. *Revista letral*. No. 1, 2008.

Sánchez Prado, Ignacio. *Intermitencias americanistas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Souto, Arturo. “América en los poetas del 27”. *Más allá del litoral*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.



El efecto realista de la poesía coloquial latinoamericana¹

The realistic effect of Latin American colloquial poetry

ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5180-1321>

Universidad Iberoamericana León / Universidad Veracruzana, México
alvarezromeroana@gmail.com

Resumen:

Este artículo muestra los vínculos entre el efecto realista de la poesía coloquial latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y su contexto político y estético. Para llevar esto a cabo, se toman como punto de partida las categorizaciones de esta poética propuestas por tres de sus autores y comentaristas más acreditados: Roberto Fernández Retamar (1930-2019), Mario Benedetti (1920-2009) y José Emilio Pacheco (1939-2014). A partir de la sistematización de sus planteamientos y de la revisión de la crítica en torno a estos, se señalan las características de la poesía

¹ Este artículo se escribió con el apoyo del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP) de la Secretaría de Educación Pública, mediante una estancia posdoctoral en el cuerpo académico Intertextualidad en la Literatura y Culturas Hispanoamericanas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

coloquial como causantes de un efecto realista, en lugar de considerar este último como un rasgo autónomo e inconexo. En este sentido, se entiende el realismo de la poesía coloquial como una respuesta al contexto estilístico predecesor, las vanguardias, y como una respuesta al contexto político latinoamericano alrededor de la Revolución cubana.

Palabras clave:

realismo, poesía latinoamericana, vanguardias, revolución cubana.

Abstract:

This article shows the links between the realistic effect of Latin American colloquial poetry of the second half of the 20th century and its political and aesthetic context. To carry this out, the categorizations of this poetics proposed by three of its most representative authors and theorists are taken as a starting point: Roberto Fernández Retamar (1930-2019), Mario Benedetti (1920-2009) and José Emilio Pacheco (1939-2014). From the systematization of their approaches and the review of the criticism around them, the characteristics of colloquial poetry are pointed out as the cause of a realistic effect, instead of considering the latter as an autonomous and unconnected feature. In this sense, the realism of colloquial poetry is conceptualized as a response to the predecessor stylistic context, the avant-garde, and as a response to the Latin American political context around the Cuban Revolution.

Keywords:

Realism, Latin American poetry, avant-garde, Cuban revolution.

Recibido: 31 de diciembre de 2021

Aceptado: 31 de mayo de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.424>

HACIA LA REVISIÓN TEÓRICO-CRÍTICA DE LA POESÍA COLOQUIAL LATINOAMERICANA

Una de las mayores dificultades para conceptualizar la poesía coloquial latinoamericana radica en la variedad de nombres y líneas divisorias que le han impuesto tanto sus autores como sus críticos, lo que ocasiona algunos malentendidos en la historiografía y en la historia literarias. De aquí surge la importancia de visitar las categorías asignadas por la crítica y de sistematizarlas a través de una lectura posibilitada por la distancia histórica con el fenómeno.

Este artículo examina las categorías y genealogías desarrolladas por los autores con el objetivo de sistematizar y discutir algunos de los abordajes principales sobre la poesía coloquial latinoamericana. Esta revisión propone, principalmente, la vinculación de algunos elementos que han sido descuidados o han dado pauta a malentendidos a la hora de pensar la poética coloquial desde sus primeras consideraciones analíticas en Latinoamérica. Tres de los autores que desarrollaron una conceptualización y el trazo genealógico de la poesía coloquial fueron Roberto Fernández Retamar (1930-2019), Mario Benedetti (1920-2009) y José Emilio Pacheco (1939-2014). Analizamos algunas de las directrices que siguieron para la conceptualización de este fenómeno en tres textos medulares constantemente retomados por la crítica, pero no siempre problematizados: “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” de Fernández Retamar, *Los poetas comunicantes* de Mario Benedetti y “Notas de una vanguardia” de José Emilio Pacheco.

A partir de esta revisión crítica, analizamos bajo qué supuestos el realismo de esta poesía ha sido entendido como un rasgo autónomo o como producto de un registro transparente ocasionado por el nivel coloquial de la lengua. Si bien la crítica ya ha señalado, de manera inconexa, el peso tanto del contexto literario como del sociohistórico en la poesía coloquial, aquí trazamos de manera explícita cómo el realismo es resultado de algunas coyunturas estéticas y sociohistóricas, en lugar de considerarlo como consecuencia natural de un

supuesto lenguaje transparente. De esta manera, complejizamos el concepto de realismo en esta poesía. La comprensión cabal de tal estilo a partir del análisis propuesto permite debatir algunos juicios acerca de la poesía coloquial como carente de valor estético y logra, a su vez, volver a comprenderla dentro del marco histórico-literario al que pertenece.

DISCUSIONES EN TORNO A LA POESÍA COLOQUIAL LATINOAMERICANA EN TRES AUTORES CLAVE

En la conferencia “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, impartida en Casa de las Américas en 1968 y publicada por primera vez tres años después en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Roberto Fernández Retamar traza dos caminos de la poesía en el subcontinente e inaugura la discusión sobre las poéticas coloquiales en una perspectiva amplia. El autor distingue los estilos escriturales de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal como similares, aunque disímiles, además de categorizarlos a ambos como posvanguardistas.² Para Fernández Retamar, Parra reacciona al vanguardismo a través de la antipoesía, mientras que Cardenal continúa la vanguardia a través de una poesía conversacional. La combinación

² Fernández Retamar entiende el posvanguardismo como la poesía que procedió a la vanguardia. El autor hace una analogía entre el posvanguardismo, el posromanticismo (poesía posterior a los románticos) y el posmodernismo (la poesía que apareció después del modernismo): en las tres, afirma, hay una antipoesía que se define negativamente ante el movimiento precedente (164). En este sentido el autor se adelanta a la posterior observación del crítico Francisco Rodríguez, cuando este señala la imposibilidad de una antipoesía general: “no puede concebirse una antipoesía, tan sólo cabe la idea de una retórica que enfrenta otras (la vanguardista, la modernista, etc. . . .). Así, en vez de antipoesía debería de hablarse de ‘anti-equis tipo de retórica’” (*Para una teoría* 39).

de los dos estilos poéticos crea una poesía que Fernández Retamar califica como un “nuevo realismo” que se une a un giro realista de otras artes del momento (*Para una teoría* 175).

Aunque en 1968 este trazo genealógico trataba de comprender un fenómeno relativamente contemporáneo, cabe dar cuenta de una problemática que ya se avizoraba en el desarrollo de la propuesta, que continuará la crítica y que obstaculizará concebir la poesía coloquial en su totalidad dado que se detiene más en las líneas divisorias de las poéticas que en sus afinidades: ¿cuáles son las diferencias formales entre la antipoesía y la poesía conversacional? Además, lo que Fernández Retamar sugiere como la combinación de ambos estilos poéticos, ¿no respondería, más bien, al estilo particular de cada escritor?

Si bien las similitudes entre la antipoesía y la poesía conversacional son trazadas de manera muy clara, como el señalamiento de la influencia de la poesía anglosajona y, en este sentido, un consecuente acercamiento a la prosa, las diferencias entre ambas son vagas. La crítica subsiguiente se ha posicionado al respecto ampliando las denominaciones poéticas y problematizándolas en algunos casos, aunque sin unanimidad. Para César Fernández Moreno, la antipoesía y la poesía conversacional pertenecen a la poesía que él denomina “existencial”, utilizando un marco filosófico en el que discute los conceptos de esencia y existencia (63-67). Según Carmen Alemany Bay, la mayoría de los poemas que se dicen conversacionales son realmente coloquiales, aunque no son términos contrapuestos (*La oveja roja* 401-402). Por su parte, Rosa María Sarabia (1993) evita el término conversacional debido a la consideración de toda poesía como un diálogo con el lector, rechaza el concepto de “poesía existencial” y retoma las nociones de “exteriorismo” y “antipoesía” que responderían a los proyectos explícitos de Cardenal y Parra, respectivamente. Al respecto, René de Costa sugiere que el exteriorismo de Cardenal es una variante de la antipoesía de Parra (*Para una poética* 11). Por otra parte, Francisco Rodríguez (1993) señala que, si bien existen diferencias en los apelativos, los poetas que se citan como representantes

de los “diferentes” estilos escriturales coinciden a pesar de las líneas divisorias (39).

Así, la frontera entre estos estilos poéticos trazada por Fernández Retamar ha sido y sigue siendo discutible bajo perspectivas posteriores. Sin embargo, el temprano planteamiento teórico de estos fenómenos, la relación de estos con la poesía norteamericana y el señalamiento de la presencia de un tipo de realismo han facilitado un trazo genealógico que continúa también la crítica posterior y otros autores, como los mismos Mario Benedetti y José Emilio Pacheco por caminos análogos.

Por su parte, el escritor uruguayo Mario Benedetti publica *Los poetas comunicantes* en 1972. El libro se conforma de diez entrevistas a poetas coloquiales/conversacionales/antipoetas y un prólogo de su autoría. Benedetti desarrolla la idea de poesía “comunicante” a través del cuestionamiento de algunas ideas sobre el *boom* latinoamericano y la exclusión del género poético. La poesía, señala, no necesitó del aparato editorial del *boom* para ser valorada e, incluso, se ha adelantado al desarrollo de la narrativa. A diferencia de la prosa del *boom*, en poesía “no hay un salto cualitativo, sino un proceso de calidades; no hay una ruptura que modifique sustancialmente el ritmo y el rumbo de creación” (14). En esta línea, Benedetti señala que los nuevos poetas “experimentan” y “vanguardizan” tanto como sus predecesores y que lo que cambió, en todo caso, “fue el lenguaje (cada vez más despojado) y la clave comunicativa (cada vez más abierta)” (15). Siguiendo este razonamiento, el título del libro indica, por una parte, la inclinación de la poesía del momento por “comunicar”, por “llegar a su lector” e “incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad”. Por otra parte, el título también quiere decir “vasos comunicantes”: “el instrumento . . . por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones” (16). Es decir, existe una doble función comunicativa: la del legado literario que los poetas toman y renuevan, que constituiría la comunicación entre distintas generaciones de escrito-

res, y la comunicación que se produce entre el poeta y el lector en un registro coloquial.

Dentro del ámbito hispanohablante, la conceptualización de poesía como comunicación empezó a debatirse de manera sistematizada en 1952 con la *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño.³ Este libro causó un enfrentamiento entre los poetas españoles que consideraban la poesía como conocimiento (Carlos Barral, Gil de Biedma, Enrique Badosa, José Ángel Valente, entre otros) y los que se adhirieron a la teoría de Bousoño (los poetas reunidos en la *Antología consultada de la joven poesía española*, de Ribes) (Benítez Andrés 348-357). Para Benítez Andrés, el fondo de la discusión consistía en el concepto de mimesis visto en un sentido productivo o en sentido reproductivo según se conteste a la pregunta: ¿el poema produce o reproduce lo real? Cuando se subraya el aspecto comunicativo del poema se cae en un paradigma referencialista, mientras que cuando se considera el poema como un conocimiento autónomo se cae en un paradigma informalista (356-358).

En el ámbito hispanoamericano, marcado por el contexto político alrededor del triunfo de la Revolución cubana, la discusión en *Los poetas comunicantes* se enfoca directamente en la relación de la palabra poética con el mundo fuera del texto y la responsabilidad social del autor en comunicarlo. A diferencia de la discusión en España, en *Los poetas comunicantes* no se pretende plantear una ontología inamovible de la palabra poética sino entender un tipo específico de poesía que responde a su contexto. Teniendo esto en cuenta, también es preciso mencionar que la discusión a lo largo de las entrevistas parte del presupuesto de que la poesía se encuentra dentro del paradigma referencialista; de aquí surge la pregunta reiterada de Benedetti a los

³ Según Genara Pulido Tenaro (1992), Bousoño no fue el primero en plantear este problema, pero sí el que tuvo repercusión dadas las respuestas que suscitó entre la nueva generación de poetas.

escritores sobre la claridad, la sencillez y el compromiso social en su quehacer literario que comunicarían la realidad tal cual es.

Igualmente, Benedetti pregunta sobre la importancia de la función comunicativa en la obra poética de cada uno de sus entrevistados. Así, una de las líneas conductoras en el libro es la claridad de la expresión poética (sin excluir su complejidad, como lo sostiene Fernández Retamar⁴), que en todos los casos se vincula con una proximidad con el lector y, en algunos otros, con una afinidad con las luchas sociales latinoamericanas. Cabe señalar que la mayoría de los poetas entrevistados destacan, a su vez, una influencia de los poetas norteamericanos en relación con la palabra coloquial en sus escrituras.

A diferencia de Fernández Retamar, Benedetti se interesa más en englobar todos los estilos escriturales como poesía comunicante que en descifrar las diferencias estéticas entre las poéticas de los entrevistados. En cambio, su similitud con la propuesta de Fernández Retamar consiste en que establece una relación de esa poética con el impulso propiciado por la Revolución cubana y con el espíritu de lucha contra las desigualdades en Latinoamérica que inspiró este fenómeno. Asimismo, lo que Benedetti considera como una voluntad de compromiso y “sacrificio parcial y provisorio de lo estrictamente estético en beneficio de una comunicación de emergencia” (17) revela su línea política indisociable de su escritura.

⁴ “para mí, sencillez ha sido (es) sinónimo de madurez. No la confundo, por tanto, con la simpleza, con la carencia. Creo que esto es lo que significa que el libro de poesía más complejo de Martí, y de la poesía cubana, se llame *Versos sencillos*. . . . No creo pues que la poesía deba ser sencilla -no tengo esa debilidad preceptiva-, sino que necesariamente llega a serlo cuando el poeta dispone de un instrumento eficaz, que le permite abordar los más variados asuntos y que hace más amplia, más rica, su obra. En un caso como el nuestro, una situación como la que vivimos (un proceso revolucionario entrañablemente asumido) quizás sólo puede ser expresada en poesía por una obra sencilla, es decir madura, es decir compleja.” (172-173).

Por último, siete años después del libro de Benedetti, se publica el artículo de José Emilio Pacheco titulado “Notas de una vanguardia”. El escritor mexicano, al igual que Fernández Retamar, distingue la poesía conversacional de la antipoesía (al menos nominalmente), las considera dentro de un estilo realista y reconoce una influencia norteamericana al posicionar la *New Poetry* como el origen de ambas. Pacheco devela la existencia de la “otra” vanguardia fundada por Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo. La corriente sucesora de estas figuras será “vehículo de una poesía de resistencia” e influirá en la producción poética de la Revolución cubana (328), como también lo sugirieron Fernández Retamar y Benedetti.

La figura de Salomón de la Selva, a quien Henríquez Ureña había conocido en Estados Unidos, será trascendente para la creación de esta otra vanguardia. En Nueva York, De la Selva había servido de intérprete y traductor de Rubén Darío.⁵ Posteriormente, se alistó en el ejército británico durante la guerra de Flandes. Pacheco propone que a partir de esta participación en la guerra y “la experiencia de la muerte masiva y tecnificada” que supuso, De la Selva detonará la vanguardia en *El soldado desconocido* (329-330). Publicado tras la conformación del grupo de Henríquez Ureña, en sus páginas se encuentra esa otra vanguardia que introduce el prosaísmo de la *New Poetry* al mundo hispánico:

Himnos patrióticos y gritos de batalla quedaron atrás: la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer des-

⁵ La mención de Rubén Darío no es gratuita dado lo que significó esta figura para los poetas coloquiales. Carmen Alemany Bay estudia parte de la obra de Darío como el primer antecedente de la coloquialidad, señalando incluso algunos poemas en los que se manifiesta esta deuda como “Abuelo Rubén”, de Mario Benedetti; “Declaración de Varadero” y “R.D. nuevamente”, de José Emilio Pacheco; y “R.D.” y “Elogio de mi Rubén”, de Roberto Fernández Retamar (*Residencia* 44-51).

plazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del creacionismo o el estridentismo, al poeta como “mago”, se opone la figura del bufón doliente y el ser degradado. Escribir versos no es jugar al “pequeño dios”, sino una debilidad y una vergüenza que, sin embargo, puede expiarse describiendo lo que sucede en el lodo de las trincheras (330)

Esta genealogía trazada por Pacheco, según él mismo afirma, no ha sido considerada como la precursora de la poesía latinoamericana de los años sesenta. El difusor reconocido de la poesía norteamericana y que resonará en los estilos latinoamericanos posteriores a través de una estética propia, no será Henríquez Ureña, Novo ni De la Selva, sino el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho tras su regreso de Estados Unidos en 1927 y tras haber fundado el grupo Vanguardia⁶ (Pacheco 333-334), que posteriormente influirá en Ernesto Cardenal.

El aporte de Pacheco consiste en trazar otras ramificaciones de la poesía coloquial, aunque interconectada con las propuestas anteriores. La influencia de la poesía norteamericana, señala, llegó a Latinoamérica a través de rutas más amplias que las que se plantearon primeramente. También es importante recalcar que la postura de la poesía coloquial como otra de las vanguardias comenzó a cuestionar la influencia europea como única y replanteó la clasificación historiográfica institucionalizada en aquel momento. De igual modo, una de las implicaciones secundarias que se desprenden del trabajo de Pacheco es la importancia de la genealogía de la poesía coloquial en el panorama literario mexicano que, aunque no es desarrollada del todo, se esboza.

⁶ En la entrevista de Benedetti a Cardenal en *Los poetas comunicantes*, este último sí llega a señalar que el primero que llevó a Latinoamérica la poesía norteamericana fue Salomón de la Selva (Benedetti 86).

Puntualmente, los hilos conductores del recuento de estas tres posturas demuestran o subrayan: 1) la reticencia a nombrar estas poéticas como una sola al mismo tiempo que las fronteras son difusas entre las distintas clasificaciones propuestas, 2) el innegable influjo de la poesía norteamericana y la inclinación hacia la prosa reflejada en la narratividad, 3) su relación con el contexto político del momento, 4) su acercamiento con el lector, 5) la posible clasificación de estas poéticas como un tipo de realismo. Según las propuestas de los tres autores, es posible comprender el uso de la palabra coloquial por dos caminos interconectados. El primero consiste en que constituyó una respuesta a las vanguardias latinoamericanas (con el influjo de la poesía norteamericana) al utilizar un lenguaje narrativo y aparentemente claro, el cual correspondería con una nueva postura de un yo lírico como un ser humano común y no como un “pequeño dios”. El segundo es la apuesta revolucionaria en la mayoría de sus autores y que a su vez es acorde a la renovación estilística coloquial. En el caso de que se considere esta poética como la “otra vanguardia”, tal y como lo planteó Pacheco, se entendería la postura militante de sus autores incluso etimológicamente.

Considerando lo anterior, la insistencia de Benedetti en la característica “comunicante” de esta poesía en la que distintas épocas, estilos y generaciones se entrelazan, se entendería en el sentido de que lo coloquial en la palabra poética es producto de la renovación y de las respuestas al canon literario en un momento latinoamericano decisivo, y no de un nulo trabajo con el lenguaje. Es posible indagar en este razonamiento hasta esclarecer que lo coloquial en poesía es un artificio o un fenómeno de “transposición”: “como la lengua coloquial es por sí misma una entidad que está en relación paradigmática con la lengua literaria, la presencia de aquélla en ésta es, en definitiva, un fenómeno de ‘transposición’” (Seco 6). En este señalamiento está implícito que la literatura es un lenguaje modelizante secundario, como lo ha propuesto Lotman. De tal manera, la palabra poética coloquial no sería una reproducción del lenguaje natural, sino otro lenguaje construido a partir de este en una convención determinada.

Ahora bien, aunque se ha trazado la relación entre la palabra coloquial y su contexto político y estético, no se ha explicitado puntualmente la relación de estos elementos con el realismo, sino que se ha dado por sentada. El efecto realista producido por la poesía coloquial es resultado de las características que se han observado desde su inicio y no un efecto desconectado de estas, como comúnmente lo ha tratado la crítica posterior. Tanto las características formales (ligadas con la transposición de la lengua coloquial en la lengua artística) como el contexto estético y político en el que se inserta y que le da sentido son inseparables del efecto realista de esta poética, lo que se desarrolla en el siguiente apartado.

EL EFECTO REALISTA DE LA POESÍA COLOQUIAL LATINOAMERICANA

Fernández Retamar, Benedetti y Pacheco coinciden en que la poética coloquial produce un efecto realista. Fernández Retamar desarrolla brevemente este punto, señalando que se trata de un regreso general de las artes contemporáneas a un realismo que se aparta del denominado realismo socialista (*Para una teoría* 175). La crítica posterior ha tocado brevemente el tema, aunque sin ahondar al respecto. Alemany Bay señala que los estudios que se vienen fraguando desde la década de 1960 sobre las poéticas coloquiales coinciden en que estas buscan aludir y no eludir al lector (a diferencia de poéticas anteriores), en señalar su “nuevo realismo” (esbozado primeramente por Fernández Retamar) y en direccionar la atención del lector al mundo fuera de la obra (*Residencia* 159-160). Sin embargo, la crítica no ha vinculado el efecto realista como el producto directo de las características de la poesía coloquial, sino que se le ha considerado como una particularidad independiente.

Nos interesa señalar el efecto realista de esta poética, primero, como consecuencia de lo coloquial; segundo, como influencia de y reacción al canon estilístico vanguardista; tercero, como respuesta al

contexto político latinoamericano en su relación con la Revolución cubana. Cada uno de estos tres puntos demuestra las interrelaciones de la poesía coloquial con las características planteadas por Fernández Retamar, Benedetti, Pacheco y la crítica posterior, pero enfatizando claramente su vínculo con el efecto realista. Resulta imprescindible explicitar las lógicas a las que obedece este realismo puesto que su incorrecta comprensión ha ocasionado algunos juicios peyorativos sobre la poesía coloquial. Desglosamos cada característica con el fin de distinguir claramente sus alcances.

El uso de lo coloquial y sus implicaciones

El uso de lo coloquial en esta poética, como ya se mencionó, se trata de una “transposición” en la lengua literaria (Seco 6), por lo que se vuelve necesario distinguir los atributos formales de lo coloquial para dar cuenta de su constitución. Destacamos las siguientes características identificadas por Rosa María Sarabia: “las inflexiones orales; el registro familiar de la lengua; una sintaxis informal dada la discontinuidad ínsita de la conversación; el uso de un lenguaje basado en prácticas colectivas; [la inclusión de] dichos, citas y proverbios populares . . .” (10). Estas particularidades, según Sarabia, imposibilitan que la poética de lo coloquial se adhiera a los presupuestos de los formalistas rusos, la escuela de Praga y el Nuevo Criticismo, en tanto que estos conciben la poesía como una lengua autónoma distinta de una lengua ordinaria. Sin embargo, consideramos que a pesar de que la poesía coloquial efectivamente intenta emular el lenguaje común, no es incompatible con las propuestas que conciben la poesía como un lenguaje particular. Esto por dos razones interconectadas: la primera consiste en que las características previamente señaladas dan su especificidad formal a la poesía coloquial; la segunda, en el carácter connotativo de toda literatura.

Las particularidades de esta poética indican que existe una forma propia en la que se desarrolla. A pesar de que imita la lengua coloquial, dicha poética no consiste en su reproducción fidedigna sino en su emulación y consecuente “transposición” en la lengua artística.

Las características formales de la poesía coloquial adquieren significado y se interpretan dado que se encuentran en un objeto literario, de manera que adquieren la capacidad de ser interpretadas de forma connotativa. Al respecto, Raúl Bueno puntualiza:

cada vez que un signo o discurso cualquiera adquiere contenidos afectivos, tangenciales, secundarios y adyacentes, bien sea por un trabajo del emisor o bien por una aplicación social, ocurre que el signo o discurso en referencia incrementa su función poética. Así, pues, las connotaciones le hacen perder transparencia al signo, desdibujan su univocidad (si la tuviera), le otorgan una cierta densidad semántica (y por ende, una cierta opacidad de contenido) que demora la atención del usuario y la desvía momentáneamente de la referencia de realidad. (13)

Aquí entramos a una aparente paradoja: si la poesía coloquial pretende mostrar un registro transparente del mundo fuera del texto, ¿no se contrapone a la tesis de la función poética en la que se plantea la desviación momentánea de la referencia de realidad? Consideramos que, si bien en la poética de lo coloquial hay un claro interés por el referente extratextual inmediato, esto no reduce el sentido connotativo de los textos proporcionado tanto por la forma del poema como por la convención social en la que se inscribe.

Lo anterior puede ejemplificarse con los *Salmos* de Ernesto Cardenal, en los que hay una actualización de los antiguos *Salmos* al situarlos en una realidad inmediata (Pérez López 19). Dicha actualización recurre a mecanismos formales que están en función de dramatizar la realidad fuera del texto, al mismo tiempo que este se inscribe en el pacto social en el que se le considera literatura. Lo mismo sucede con las obras que pertenecen a esta poética: el registro de la realidad se produce a través de la mediación del lenguaje, por lo que los recursos que permitan registrarla serán motivo de atención del lector. Nos encontramos con una estilización verosímil del mundo extratextual a

través de registro coloquial y no con una reproducción exacta ni de este mundo ni de dicho registro.

La postura explícita de Benedetti ya mencionada es que tanto su poética como la de sus entrevistados “comunican” la realidad extra-textual a través de un “lenguaje (cada vez más despojado)” y a través de una “clave comunicativa (cada vez más abierta)” (15). Al respecto habría que profundizar sobre la función de mediación que lleva a cabo el lenguaje, dado que en la declaración de Benedetti se deduce que al “despojarlo” de elementos retóricos se logra una comunicación “más abierta”, sin considerar que estamos hablando de un lenguaje literario y que, como tal, siempre es connotativo. La poética de lo coloquial no reflejaría directamente la realidad fuera del texto, sino que la recrearía de manera verosímil.

El paradigma referencialista al que es posible adscribir tanto la postura de Benedetti como la de la crítica posterior que no problematiza la relación entre poética coloquial y mundo fuera del texto, se conecta con lo que Darío Villanueva denomina “falacia del realismo conceptual”:

[la creencia de que] detrás de cada palabra se encuentra el objeto designado que le corresponde, y cuanto más imperceptible sea aquélla, mayor presencia y corporeidad cobrará éste. Es, así mismo, el “fantasma proposicional” del *Tractatus* de Wittgenstein . . . , relacionable con una semántica de corte neopositivista, influida por el cientifismo que cree en la existencia cierta de una verdad objetiva y de un mundo compacto e indiscutible. (181)

Invisibilizar la forma al presuponer que existe un registro que capta la realidad tal cual es, y que incluso se implica en la idea del sacrificio estético “en beneficio de una comunicación de emergencia” (Benedetti 17), no explica la complejidad de la poesía coloquial; al contrario, esto presupone una relación no problemática entre texto y referente, y omite el valor de la literatura en su dimensión estética. Como se deduce de la declaración de Fernández Retamar en la entrevista

guiada por Benedetti, la sencillez aparente de su poética (y que se puede extrapolar a poesía coloquial en general) es compleja (172-3).

Lo trascendente sería, entonces, indagar cómo el registro de lo coloquial adquiere un estatus realista en estas obras determinadas. Es posible detectar aquí una transición de paradigma en el que el registro de lo real llevado a cabo por las poéticas predecesoras dejó de ser verosímil. En cambio, se crea un pacto de verosimilitud del registro de lo real llevado a cabo por las poéticas coloquiales a través de la confluencia de una respuesta estilística a las vanguardias latinoamericanas, por un lado, y de una respuesta al contexto político de la Revolución cubana, por el otro. Así, el efecto realista de lo coloquial no es producto instantáneo de este registro, sino que es indisociable de su contexto estético y político.

Reacción al canon estilístico vanguardista

Desde la conceptualización de Fernández Retamar, las poéticas que abrevan de lo coloquial fueron consideradas posvanguardistas. Dentro del posvanguardismo, según el autor, surge una línea reaccionaria a los estilos precedentes, como sucede después de grandes momentos poéticos. Para Fernández Retamar, esta poética que reacciona a las vanguardias la conforma la antipoesía, mientras que la poesía conversacional las continúa (*Para una teoría* 163-168).

Como se ha desarrollado previamente, las líneas divisorias entre la antipoesía y la poesía conversacional han sido y siguen siendo problemáticas para la crítica. Sin embargo, más allá de las confusas fronteras entre ambas, es posible interpretar el movimiento dialéctico de influencia y respuesta observado por el autor como las operaciones que realizan las obras que entran al canon: por un lado, retoman características de estilos predecesores, por otro, reaccionan contra ellos negándolos y/o renovándolos. En la entrevista realizada por Benedetti, el mismo Fernández Retamar implica estas operaciones dentro del canon al señalar que la poesía coloquial no será el destino último de la poesía latinoamericana: “No sería extraño verla preferir,

en un futuro quizás no muy lejano, un tipo de creación más arisca, más reacia, como el que nos encontramos nosotros cuando empezamos a escribir” (178).

Para analizar la influencia y respuesta a las vanguardias por parte de las poéticas coloquiales posteriores, es necesario considerar las características de las primeras. Si bien no es posible abordar ampliamente el tema de las vanguardias por motivos de espacio, cabe aclarar algunos puntos sobre su genealogía y desarrollo, así como algunos de sus rasgos. A diferencia de las concepciones que consideran las vanguardias latinoamericanas como una copia de las europeas, nos adherimos a la tradición crítica que las concibe como un fenómeno distintivo con características propias dados los particulares contextos estéticos y sociales latinoamericanos. En este sentido, para Fernández Retamar las vanguardias latinoamericanas fueron el primer ejemplo de literatura independiente (*Para una teoría* 158); por su parte, según René de Costa las vanguardias en Latinoamérica se deben a la evolución estética del modernismo hispanoamericano, lo que las convierte en una especie de “ultramodernismo” (*Las infracciones* 412). En esta misma línea y en una especie de síntesis y ampliación de los dos puntos de vista anteriores, Jacqueline Cruz considera que las vanguardias fueron el resultado de dinámicas culturales que tuvieron sus orígenes en el modernismo y que logran configurar una estrategia de autoafirmación en contra de la triple marginalidad (como artistas, como ciudadanos de países periféricos y como parte de sectores sociales dominados) que sufrieron los autores (19-34).

Estas puntualizaciones nos resultan trascendentes al trazar una herencia estilística de movimientos precedentes que se va actualizando y que va cobrando otra relevancia. En este caso, la poesía coloquial retoma de las vanguardias su experimentación formal que se desentiende de algunos recursos de la poesía anterior como la puntuación y la rima, además de una inclinación por el uso de la intertextualidad y algunos giros verbales (Alemany, *La oveja roja* 505). Por su parte, la genealogía de esta experimentación formal vanguardista

tiene su origen en la cara menos conocida del modernismo que desarrolló una línea coloquial. Incluso, de Costa ha señalado la conexión entre vanguardistas latinoamericanos y modernistas, puesto que algunos de los representantes de las primeras vanguardias (Huidobro, Borges, Vallejo, Neruda) practicaron, primero, “un discurso poético rubendariano” (*Las infracciones* 411-2).

Detectar directamente la influencia modernista en la poética coloquial pudiera ser a primera vista confuso debido a la inclinación de la primera por un imaginario y léxico lejano al de la cotidianidad. Sin embargo, gracias al eslabón que constituyen las vanguardias en cuanto a la liberación formal del lenguaje poético, se entiende la herencia modernista y su transformación. Se trata, de nuevo, de la poesía “comunicante” que abrevia, resignifica y transforma los legados poéticos.

Así como Pacheco postula la existencia de “otra vanguardia”. De Costa propone que Neruda y Vallejo pueden leerse en una línea similar. A diferencia de las vanguardias que tuvieron influencia europea, Neruda y Vallejo renovaron el modernismo e ignoraron dicha influencia, constituyendo la vanguardia “no oficial” (De Costa, *Las infracciones* 427). Algunos de los aspectos que el autor destaca de esta otra vanguardia son: 1) la valoración poética del habla (en el caso de Vallejo) y 2) una nueva concepción del poeta no como un creador, sino como el que registra una visión interior del mundo (en el caso de los dos autores) (*Las infracciones* 434, 441). Como ya se ha mencionado, estos dos aspectos los desarrollarán plenamente los poetas coloquiales.

En la línea de la revaloración del habla, las vanguardias construyeron voces que no habían tenido una representación no paródica ni normativa (en el sentido de que anteriormente se les juzgaba desde parámetros externos con el objetivo de “normalizarlas”) en la literatura latinoamericana. La valoración del arte africano por parte de las vanguardias europeas se transforma en el contexto latinoamericano en un interés por la reconstrucción de voces autóctonas. A diferencia del contexto europeo, “el otro” conformaba parte del imaginario nacional compartido y, como tal, parte de la identidad propia. El

negrismo muestra la relevancia estética y política de voces afrodescendientes; la vanguardia peruana, de manera análoga, retoma elementos de la cosmovisión andina para el desarrollo de un estar en el mundo particular, conformando una vertiente neoindigenista. Sobre este aporte de las vanguardias latinoamericanas, Fernández Retamar menciona: “Ya no se trataba de hablar generosamente de los negros . . . o de los indios . . . , sino de hablar como negros, como indios, como los mestizos raciales y culturales que somos” (*Para una teoría* 157). La línea conductora entre estas vanguardias y la poética coloquial es clara: en esta última se enuncia desde un registro (que simula ser) del hombre común. Por otro lado, la poesía coloquial reacciona contra las vanguardias que enunciaron desde un registro hermético. El cambio de registro coloquial obedecería a una actualización de la literatura frente a las poéticas vanguardistas en las que prevalecieron elementos formales que propiciaban una construcción de la imagen a través del “abandono de lo verosímil por lo insólito”, como señalaría René de Costa sobre la poesía de Huidobro (*Las infracciones* 417).

Esta reacción a las poéticas vanguardistas fue influenciada por la poesía norteamericana, aunque sin dejar de lado la consideración sobre la herencia de la línea modernista coloquial. Fernández Retamar señala que Cardenal logró con la poesía anglosajona lo que Darío hizo con la poesía francesa: adaptarla a nuestra lengua (*Para una teoría* 173). El mismo Cardenal señala y explicita, en distintas ocasiones, el peso de la poesía norteamericana tanto en su poética como en la de su generación. En el prólogo de la *Antología de la poesía norteamericana*, compilada y traducida por él y Coronel Urtecho, desarrolla este influjo. Cardenal identifica una similitud de posturas entre los poetas norteamericanos y los latinoamericanos sobre las políticas imperialistas de los Estados Unidos. A la vez, reconoce como influencia la inclinación de la poesía norteamericana por el realismo, la narratividad, la anécdota, lo coloquial y lo conversacional, señalando incluso que a través de la traducción de poetas norteamericanos al lado de Coronel Urtecho surgió el término “exteriorismo” (8-9).

El realismo de la poética coloquial posibilitado por esta influencia y respuesta a las vanguardias, entonces, se encuentra conectado con el cambio de paradigma anteriormente aludido de la representación verosímil del registro extratextual. Por una parte, esta verosimilitud se logra gracias a que la poesía coloquial logra transformar y actualizar, a lo largo de Latinoamérica, un legado estético que se encontraba en desuso en la línea vanguardista más hermética y latente en el negrismo, en el neoindigenismo y en la vanguardia “no oficial”. Al transformar y actualizar este legado, la poética de lo coloquial crea un efecto realista que, como tal, dirige su atención a un referente extratextual específico que no es percibido del todo como estetizado precisamente por despojarse de los elementos retóricos de parte de la poética predecesora.

Influencia del contexto político alrededor de la Revolución Cubana

Si bien estilísticamente la influencia y respuesta a las vanguardias fue significativa para el efecto realista, también es importante recalcar el peso del contexto en el que se populariza la poesía coloquial. Es posible rastrear la relación del realismo de la poética coloquial con el optimismo causado por el triunfo de la Revolución cubana, sugerido por Fernández Retamar, Benedetti y Pacheco. La nueva postura del poeta como un ser común, que enuncia en un lenguaje aparentemente transparente y que puede ser comprendido más allá de un selecto grupo educado, se entiende en el contexto que apostaba por una justicia social y en el que las jerarquías políticas y sociales se cuestionaron. En relación con lo anterior, Luis Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzoti explican:

El marco referencial de la utopías políticas y sociales, en boga durante los 50, 60 y tempranos 70, hizo posible una (autoritaria) fe en la trascendencia y carácter modelador tanto del sujeto político como del poético. Se forjó así una correspondencia entre discurso poético y discurso utópico: poesía y política se fundían

simbólicamente en el horizonte de mundos imaginados y liberadores. No por nada el narrativocoloquialismo era el lenguaje privilegiado entre la mayor parte de los poetas orgánicos de la izquierda continental. (10)

Independientemente de que no toda la poética de corte coloquial milite de manera explícita, el uso de lo coloquial se explica en esta confluencia en la que se ofrece un horizonte de expectativas extraliterarias para el lector. Es decir, aunque nos encontramos con varios poetas coloquiales que por distintos motivos no desarrollaron una línea abiertamente política, su estética de lo coloquial cobra sentido y visibilidad en la búsqueda de un nuevo horizonte posibilitado por el contexto político.

El triunfo de la Revolución cubana propició la exaltación de un “hombre nuevo” que se esperaba se adaptaría a una nueva colectividad y que cada día iría adquiriendo más conciencia tanto de su incorporación a la sociedad como del motor que constituye para esta (Guevara 12). No es fortuito, entonces, la mención de un hombre nuevo en los *Salmos* de Cardenal, como tampoco serán fortuitas las constantes alusiones a la Revolución en la obra de los poetas coloquiales como, por ejemplo, “Oda a Cuba” de Pablo de Rokha, “El otro” de Fernández Retamar, o “Señas del Che” de Mario Benedetti. A propósito del poema mencionado de Fernández Retamar, después del título encontramos la fecha del 1 de enero de 1959 y, posteriormente, leemos:

Nosotros, los sobrevivientes,
¿a quiénes debemos la sobrevida,
quién se murió por mí en la ergástula,
quién recibió la bala mía,
la para mí, en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
sus huesos, quedando en los míos,
los ojos que le arrancaron, viendo

por la mirada de su cara,
 y la mano que no es su mano,
 que no es ya tampoco la mía,
 escribiendo palabras rotas
 donde él no está, en la sobrevida? (*A quien pueda* 21)

Al explicitar esta fecha, el poema otorga una señal interpretativa que indica que debe ser leído en el contexto del triunfo de la Revolución. En esta clave, el hablante lírico se identifica con un “nosotros”, “sobrevivientes” de un conflicto que indica no solo un pasado en común, sino un profundo sentido de comunidad. La propia mano que escribe el poema es producto de una identificación con los otros, de manera que no es ni la del hablante ni la de un antepasado, sino la de una entidad colectiva. Se muestra, entonces, la configuración de una nueva conciencia de hermandad producto del triunfo revolucionario.

En el ámbito musical, pero en relación con la poética de lo coloquial, surge la Nueva trova cubana. Según Jaume Peris Blanes, existe una interconexión entre este estilo de música, la nueva novela realista que surge en el periodo y la poesía “comunicante”: “el testimonio como eje de la nueva cultura revolucionaria” (58). A la par coexisten una revaloración de la música popular y una inclinación por la composición de temas políticos que sigue la misma línea de lo coloquial en el resto de América Latina. Violeta Parra había comenzado su carrera en los años 50 y Víctor Jara formó parte de la “Nueva canción chilena” en la década de 1960; ambos con sus respectivos manifiestos musicales o autopoéticas, como “Yo canto a la diferencia” y “Manifiesto”, que explicitan la labor social del artista en su trabajo. Así, en “Yo canto a la diferencia”, encontramos: “Yo canto a la chillaneja si tengo que decir algo / y no tomo la guitarra por conseguir un aplauso”. A su vez, en “Manifiesto” detectamos una línea similar que caracteriza la labor del artista más allá de la belleza: “Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón”. En ambas composiciones encontramos paralelismos con la “poesía comunicante”, como es conceptualizada por

Benedetti, en el sentido de que su principal función es dar a conocer temas sociales. En el caso de “Yo canto a la diferencia”, se señalan distintos problemas que involucran un contexto empobrecido: “ahí pasa el señor vicario con su palabra bendita / ¿Podría, su santidad, oírme una palabrita? / Los niños andan con hambre, les dan una medallita / o bien una banderita”; mientras, en “Manifiesto” se sentencia: “canto que ha sido valiente / siempre será canción nueva”. De esta manera, lo que se caracteriza como positivo es el coraje de comunicar la realidad.

Cabe puntualizar, además, que una década después de la Revolución cubana se institucionaliza el testimonio gracias al premio de Casa de las Américas en 1970. El valor testimonial de la poesía coloquial de corte político se muestra en el interés de sus autores por registrar algún acontecimiento social a través de la mirada del hombre común. El mismo Ernesto Cardenal desarrollará una poesía de corte testimonial que él mismo denominará “poemas documentales” (Pérez López 21).

La posición del hablante lírico como un hombre común y no como un mago o un “pequeño dios” se entiende, pues, en parte gracias a este acontecimiento político y las reacciones que giran en torno a este. La horizontalidad que existe entre el hablante lírico y el lector propicia un efecto realista en un contexto que también buscaba una horizontalidad entre los “hombres nuevos”. A diferencia del realismo fraguado en la Europa decimonónica, el efecto de realismo producido por la poesía coloquial no proviene de una voz que se posiciona axiológicamente por encima del hombre común, sino que enuncia desde la voz de este último. Como producto de la palabra coloquial que responde a las vanguardias y al contexto político alrededor de la Revolución cubana, el realismo que recrea el mundo fuera del texto intenta ser verosímil modificando la jerarquía entre el poeta y su público: se desvanece la superioridad del hablante lírico sobre el lector.

EL REALISMO DE LA POESÍA COLOQUIAL COMO UN FENÓMENO COMPLEJO

A lo largo de este artículo se evidencia el realismo de la poesía coloquial como un fenómeno complejo que dista de ser una característica autónoma o la consecuencia exclusiva de un registro figuradamente transparente. Si bien la crítica ha señalado las características de la poesía coloquial, no se ha reparado en que su efecto realista se encuentra interrelacionado con ellas. El realismo en esta poesía no solo está vinculado con el uso de la palabra coloquial, sino que también es indisociable de su contexto estético y político.

El uso de la palabra coloquial, por su parte, no responde a un nulo juego con el lenguaje, como algunos juicios peyorativos sobre los poetas coloquiales han sugerido, sino que responde a la renovación de la literatura latinoamericana en un momento histórico determinado. Precisamente, al dar cuenta del porqué del uso poético de la palabra coloquial en el corte contextual referido es que se descubre la complejidad de esta y su característica “comunicante”, en la que se conjugan distintas épocas, estilos y autores. Se comprende, así, una tendencia evolutiva de la poesía que no es lineal, sino que revaloriza herencias poéticas de estilos predecesores, los adapta a su nuevo contexto y, al hacerlo, los transforma.

Al desarrollar las influencias de las vanguardias y las respuestas a estas por parte de la poesía coloquial, retomamos el valor historiográfico en su relación con el estudio de la literatura. En lugar de considerar la poética coloquial como un fenómeno aislado, se dibujan sus relaciones con las poéticas predecesoras. Las influencias y respuestas tanto del modernismo como del vanguardismo enfatizan un *continuum* en la poesía latinoamericana del siglo XX, señalado por algunos autores como, en este caso, Benedetti. De esta manera, se develan algunos hilos conductores que quedan latentes en la tradición literaria.

Más allá de una lectura inmanentista, la atención al contexto sociocultural en el que se despliega el fenómeno literario posibilita

comprender sus lógicas y las líneas en las que se leen sus rasgos formales. De esta suerte, estos rasgos no poseen sentido por sí mismos, sino que se encuentran ligados a una situación sociocultural específica. En esta lógica podemos comprender que algunos de los juicios peyorativos contra la poesía coloquial se conciben en un contexto donde el entusiasmo por la Revolución cubana ha perdido su potencial renovador para las realidades latinoamericanas.

Se ha buscado establecer las características anteriores como consecuencias del realismo y dar cuenta de este como un fenómeno pragmático, como lo ha sugerido Darío Villanueva: el realismo como un equilibrio “entre el principio de autonomía de la obra literaria frente a las determinaciones de la realidad y las indudables relaciones que aquella mantiene con ésta” (180). Entre la renovación de la tradición estética y los acontecimientos extratextuales que rodean las obras literarias, se crea una relación compleja entre estas y sus lectores. En el caso de la poesía coloquial, el efecto realista no obedece a una pretendida transparencia del registro coloquial, sino a la interrelación de los elementos mencionados.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemany Bay, Carmen. “La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina”. *Studia Iberica e Americana*, no. 2, 2015, pp. 499-524.
- _____. *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Universidad de Alicante, 2006.
- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Marcha editores, 1981.
- Benítez Andrés, Rosa. “Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido”. *Rilce, Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, no. 2, 2019, pp. 347-370.
- Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Latinoamericana Editores, 1985.

- Cárcamo-Huechante, Luis, y José Antonio Mazzoti. “Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 58, 2003, pp. 9-21.
- Cardenal, Ernesto. “Prólogo”. *Antología de la poesía norteamericana*, compilada por José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, traducida por Cardenal, Siglo XXI editores, 2016, pp. 7-17.
- Costa, René de. “Las infracciones de la vanguardia”. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, tomo II, editado por Dario Puccini y Saúl Yurkievich, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 411-448.
- Cruz, Jacqueline. “Discursos de la modernidad en las culturas periféricas: la vanguardia latinoamericana”. *Hispanoamérica*, no. 76/77, 1997, pp. 19-34.
- _____. “Para una poética de la (anti) poesía”. *Revista chilena de literatura*, no. 32, 1988, pp. 7-29.
- Fernández Moreno, César. “Para América Latina, una poesía existencial”. *Cuadernos Americanos*, vol. 251, no. 6, 1983, pp. 63-83.
- Fernández Retamar, Roberto. *A quién pueda interesar*. Acercándonos ediciones, 2020.
- _____. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Guevara, Ernesto. *El hombre nuevo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert, Ediciones Istmo, 1982.
- Pacheco, José Emilio. “Notas sobre la otra vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 45, no. 106, 1979, pp. 327-334.
- Pérez López, María Ángeles. “Estudio preliminar”. *Poesía completa. Ernesto Cardenal*, de Ernesto Cardenal, Editorial Trotta, 2019, pp. 9-54.
- Peris Blanes, Jaume. “La palabra es de ustedes, me callo por pudor: antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba”. *Atenea (Concepción)*, no. 508, 2013, pp. 57-72.

- Pulido Tenaro, Genara. *La teoría poética de Carlos Bousoño. Estudio de la teoría de la expresión poética (1952)*. 1992. Universidad de Granada, tesis doctoral.
- Rodríguez, Francisco. “La poesía posvanguardista latinoamericana: notas para un acercamiento a la lírica conversacional”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. XIX, no. 1, 1993, pp. 35-47.
- Sarabia, Rosa María. *Poetas de la palabra hablada: una aproximación a la poesía hispanoamericana en el uso de la lengua*. 1993. Universidad de Toronto, tesis.
- Seco, Manuel. “Lengua coloquial y literatura”. *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, vol. 20, no. 2, 1984, pp. 5-16.
- Villanueva, Darío. “El realismo intencional”. *Semiosis*, 1990, pp. 177-199.



Memoria personal y colectiva en la poesía de Balam Rodrigo: *Marabunta* y *Libro centroamericano de los muertos*

Personal and collective memory in Balam Rodrigo's poetry:
Marabunta and *Libro centroamericano de los muertos*

GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4676-8261>

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

gerardbb81@hotmail.com

Resumen:

En este artículo se analiza la representación de la memoria personal y colectiva a través de dos poemarios de corte testimonial que inciden en la reflexión crítica sobre la realidad centroamericana: *Marabunta* (2017) y *Libro centroamericano de los muertos* (2018) del poeta mexicano Balam Rodrigo, como posibilidades de recuperación de una memoria que se comunica a manera de correlatos sobre la migración centroamericana en la historia del tiempo presente. Vivencia testimonial y construcción poética atraviesan los discursos memoriosos de una poética del duelo por parte del autor, como una contribución a la poesía mexicana de tema social en México.

Palabras clave:

poesía mexicana contemporánea, memoria colectiva, testimonio, duelo.

Abstract:

This article analyzes the representation of personal and collective memory through two testimonial poems that affect the critical reflection on the Central American reality: *Marabunta* (2017) and *Libro centroamericano de los muertos* (2018) of the Mexican poet Balam Rodrigo, as possibilities for the recovery of a memory communicated as correlates on Central American migration in present time history. Poetry, testimonial experience and poetic construction go through the memorable discourses of a poetic mourning on the part of the author and as a contribution to the Mexican poetry of social theme in Mexico.

Keywords:

contemporary Mexican poetry, collective memory, testimony, mourning.

Recibido: 31 de agosto de 2021

Aceptado: 21 de abril de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.413>

Y todo queda en paz, después del atropello.
Hay un leve temblor de voces desangradas;
un río amargo y lento, abonando la sombra;
el arte amurallado de rejas, no respira...

Margarita Paz Paredes

Balam Rodrigo (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974) es autor de más de quince libros de poesía. Ha obtenido importantes premios literarios regionales, nacionales e internacionales, entre ellos, Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta 2011, Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2014, Premio Nacional de Poesía José Emilio

Pacheco 2016, Premio Nacional de Poesía Amado Nervo 2017, Premio de Poesía Aguascalientes 2017, entre varios más. Balam Rodrigo publicó *Marabunta* (2017) y *Libro centroamericano de los muertos* (2018) como una articulación que explora el tema de las fronteras no solo geográficas, sino en cuanto a género literario se refiere, sobre todo en el segundo libro, que lo hizo merecedor del prestigiado Premio de Poesía Aguascalientes. Por estos libros, unidos por el tema de la migración centroamericana hacia Estados Unidos, aparecen tópicos de la memoria, la autobiografía, la biografía, la crónica y el registro del palimpsesto con el que el poeta entreteje diversas fuentes literarias, periodísticas y cronísticas. La voz poética en estos dos materiales construye su visión y geografía sentimental alrededor de un tema común para ella. Se propone representar a los otros, aquellos que de alguna manera forman parte, pasajera o permanente, de un tránsito de vida, de ahí que la memoria personal y colectiva se reconfigure en textos literarios que registran, desde la poesía, los espacios de la memoria en una etapa de la vida del poeta, con especial énfasis en la época de su niñez y juventud.

La migración de centroamericanos en México, el genocidio a manos de grupos delictivos y la desaparición de migrantes en territorio mexicano son asuntos que atraviesan las páginas de estos poemarios, cuya construcción dialoga perfectamente con la poesía de tema social en América Latina. En este caso, el poeta chiapaneco pone su atención y testimonio poético en Centroamérica y, en sentido estricto, refiere los territorios de Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y una parte del suroeste de México.

La poesía de tema social en el siglo XX ha sido cultivada en México a partir de figuras relevantes, aunque no suficientemente estudiadas, como Horacio Espinosa Altamirano, Juan Bautista Villaseca, Abigael Bohórquez, Thelma Nava, Carmen de la Fuente, Carlos Eduardo Turón, Leopoldo Ayala, entre varios más. Los chiapanecos Juan Bañuelos, Óscar Oliva y Roberto López Moreno son ejemplos

de la tradición poética de tema social en Chiapas.¹ En entrevista con Hamlet Ayala, y a propósito de sus influencias e intereses en la poesía de corte testimonial, Balam Rodrigo señala:

ahora, algunos poetas relativamente recientes piensan que están descubriendo la poesía que habla de la violencia y demás, cuando el grupo de La Espiga Amotinada escribió sobre esto hace más de sesenta años. Sucede que la poesía testimonial es una poesía tachada de roja, cercana al comunismo, y además no pertenece sino a la tradición centroamericana. Yo no hago más que escribir a partir de dicha tradición.

Así que pienso que tengo que dar continuidad y no hacer otra cosa que formar parte de la tradición testimonial de la poesía de Chiapas, que tiene un siglo al menos. Eso me parece muy importante. Nos vincula estrechamente con Centroamérica. En este sentido, fue muy significativo para mí ser el cuarto chiapaneco en obtener [el Premio de Poesía Aguascalientes]. Sobre todo pensando que, en un estado donde el veinte por ciento de la población es analfabeta, hayamos cuatro poetas que hemos ganado el premio . . . esto me parece un acto de verdadera subversión y no hace falta escribir sobre el zapatismo o ser zapatista para lograrlo. (cit. en Ayala)

La poesía de tema político y social a partir de la segunda mitad del siglo pasado ha sido en Latinoamérica una constante, sobre todo después del periodo de la Guerra Fría. Nombres por demás conocidos son Pablo Neruda y Pablo de Rokha en Chile, Ernesto Cardenal en Nicaragua, Elvio Romero en Paraguay, Miguel Ángel Zambrano

¹ Para mayor detalle sobre la tradición de la poesía de tema político, véase: Cruz Osorio, Iván, coordinador. *La libertad tiene otro nombre. Antología de la poesía política y social en México*. Malpaís Ediciones, 2020.

en Ecuador, Otto René Castillo en Guatemala, Roque Dalton en El Salvador y César Rosales en Argentina, por mencionar a muy pocos que constituyen la nómina de escritores que llevan al espacio y lenguaje de la poesía la protesta, el testimonio o registro de los horrores, éxodos, duelos y genocidios por asuntos de carácter político-económico y racial.² Las naciones latinoamericanas cuentan sus historias a través de la poesía, a veces de forma descarnada, otras combativa, o bien, a manera de protesta y homenaje a los desaparecidos, sin embargo, entre la poesía de protesta y la poesía testimonial hay matices, pues según Edmund Stephen Urbansky:

La diferencia puede consistir en que la poesía social propugna a veces una programática de izquierda, levanta una bandera; los testimonialistas, no. Ellos, más bien simpatizantes con el socialismo cristiano, no expresan un desaforado sectarismo ni bandería, sino que se limitan a proclamar la verdad. Con actitud mesiánica dan testimonio de ella y así desenmascaran la actitud farisaica que existe entre el concepto y la práctica del espíritu cristiano. Vale subrayar que dentro del testimonialismo la sinonimia recoge una serie de vocablos que lo definen abiertamente: verdad, realidad, conciencia, denuncia, protesta, a los cuales quizá pudiera añadirse: revolución y reajustes de estructuras tradicionales, como basamentos del Tercer Reino, regido por el Amor y la Justicia. (643-644)

Aunque la opinión anterior data de mediados de la década de los sesenta del siglo pasado, resulta pertinente decir que la adhesión político ideológica de los autores inmersos en contextos de dictaduras militares, guerrillas y de todo lo que significó la revolución político

² Una antología pionera en el tema político es *Poesía rebelde en Latinoamérica*, preparada por Saúl Ibagoyen y Jorge Boccanera (1978).

ideológica del socialismo —sobre todo a partir del triunfo de la Revolución cubana en 1959 e incluso la manera en que se introduce en países como Chile, cuyo proyecto en vías de un desarrollo socialista se vio truncado con la dictadura militar y el derrocamiento de Salvador Allende— es un tanto diferente a la de autores como el que se estudia en este artículo. Tal diferencia proviene de que los temas de la memoria, la experiencia y el testimonio quedan vinculados a las vivencias autobiográficas-familiares, es decir, a la memoria personal y colectiva de un conflicto específico e histórico, como es el de la migración centroamericana.

Encontramos en la poesía de tema testimonial de Balam Rodrigo una defensa de la justicia y una marcada dosis de protesta por la crueldad humana, el olvido de los pueblos por parte de los estados, la migración forzada y el sentido de pertenencia que se difumina al emprender una migración por motivos diversos. Los dos libros del autor que abordan estos asuntos son un recorrido por la intimidad del poeta que mira su infancia y juventud y que, desde la etapa de adulto, rememora y escribe la historia colectiva de los migrantes que conoció y de muchos otros de los que desconoce su paradero o ha olvidado sus rostros. Particularmente en *Libro centroamericano de los muertos* se dice que el fenómeno de la migración tiene relación directa con la violencia, el hambre y el éxodo al que obligan las condiciones de desesperanza de quienes deben salir de sus países y enfrentar las conocidas adversidades que cada vez se recrudecen con mayor ahínco.

Para Urbansky, la poesía de tema testimonial tiene antecedentes sociológicos en el sentido de que los escritores se interesan, como testigos, del hombre gris de las calles, de la miseria espiritual y existencial más allá de modelos ideológico-políticos. Esta es la clasificación en la que *Marabunta* y *Libro centroamericano de los muertos* se inscriben porque, más allá de hablar sobre un modelo político-ideológico, refieren una crisis humanitaria de exilio forzado por razones de violencia nacional y pobreza en las personas de Honduras, Guatemala, El Salvador y Nicaragua que migran hacia Estados Unidos y en su paso por Méxi-

co crean relaciones afectivas, pero también padecen discriminación, maltrato, extorsión, violaciones sexuales y exterminio.

Así como en el norte de México hay una constante producción literaria que habla sobre historias de sujetos inmersos en una dinámica de violencia y narcotráfico —de ahí que algunas etiquetas refieran a que el norte tiene particular interés en lo que se ha denominado “literatura sobre el narco” —, en el sur del país los temas se van ampliando a través de las décadas en diferentes geografías y con matices en las experiencias de los personajes que cruzan varias fronteras y padecen diversos tipos de violencias.

Desde hace varios años la violencia, el genocidio de migrantes centroamericanos en su paso por México, los secuestros, violaciones sexuales, desapariciones forzadas y otras variantes de estos abusos han sido objeto de estudios de corte sociológico, antropológico e histórico, así como artístico, ya sea a través de fotorreportajes, películas, series, novelas, documentales, entre otros registros. La aparición de sujetos reunidos en grupo y conocidos como “maras” en Guatemala, Honduras, El Salvador y el sur de México ha sido parte de la exploración de lo real o imaginario³ alrededor de la imagen de los sujetos clasificados como delincuentes, con todas las implicaciones y significados que el adjetivo posee. Desde la opinión de Carlos Monsiváis,

los maras provienen en lo básico del aparato gigantesco de exclusión que en América Latina se extiende, oprime, desbarata, se desentiende por igual del respeto a los derechos humanos y de las consecuencias de la desigualdad, no deja salidas y le exige

³ Como parte de lo real podemos considerar los documentales, entrevistas y testimonios; mientras que la exploración de lo imaginario se encuentra en productos de expresión artística —literaria, teatral, dancística, entre otros—, que ponen énfasis en la forma en que se aborda y representa una situación de la realidad social.

agradecimiento eterno a las víctimas. A los que excluyen les parece muy bien que los desechables (los que no causan baja social) se vayan adonde quieran pero que ya no ensucien el paisaje, que se larguen pronto, incluso al turismo funerario, y no vuelvan jamás. (331-332)

En el ámbito de la narrativa, el libro de cuentos *Barcos en Houston* (2005) y la novela *Por el lado salvaje* (2011) de Nadia Villafuerte, la novela *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia y *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño son solo algunos ejemplos destacables que ponen en diálogo la producción de estos narradores con la propuesta que en el terreno de la poesía hace Balam Rodrigo, solo que la de este último parte de la vivencia personal y familiar.

Además de los antecedentes literarios con los que puede dialogar la obra de Balam Rodrigo, es necesario dimensionar *grosso modo* las características de algunos países centroamericanos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, pues las crisis político-económicas y la intervención de países como Estados Unidos en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, principalmente, hizo posible que al menos durante cinco décadas del siglo XX la violencia, el genocidio y la migración se acentuaran en estos países, cuya economía descansaba hasta mediados del milenio pasado en la agricultura y la inversión extranjera con fines modernizadores. La aparición de grupos como la Mara 13 y la Mara 18 son, quizá, el resultado de la desintegración familiar propugnada por las guerras civiles; en ese sentido buena parte de los integrantes de estos grupos se insertan dentro de una historia de rencor social porque en estricto sentido son hijos de la guerra.

Parte de la historia de los países centroamericanos oscila entre los golpes de estado, las dictaduras y la corrupción. Los casos más evidentes son los movimientos guerrilleros en Nicaragua, Guatemala y El Salvador durante la década de 1960 como respuesta a la política capitalista expandida por Latinoamérica con intención de contrarrestar la ideología comunista promovida por la Revolución cubana. Para eso, el programa Alianza para el Desarrollo, impulsado por el

presidente Kennedy en 1961, consistió en ambiciosas reformas y apoyos a los países centroamericanos que “escondían en verdad un operativo de contrainsurgencia: se trataba de derrocar a la Revolución cubana y a los movimientos guerrilleros, que amenazaban con multiplicarse donde hubiera terreno propicio para ello, con modernización y democracia efectiva” (Pérez Brignoli 203). Además de esta intervención estadounidense disfrazada de apoyo, hay que tomar en cuenta la guerra entre Honduras y Guatemala en 1969, así como la caída del régimen de Anastasio Somoza en 1979 en Nicaragua y el golpe militar en El Salvador ese mismo año, seguido de la mediación de la Iglesia a través del movimiento conocido como Teología de la Liberación. Fueron años convulsos que significaron la resistencia de la sociedad civil con su correspondiente duelo por la matanza o persecución a guerrilleros, sacerdotes y militantes de la liberación.

Las guerrillas en El Salvador, Nicaragua y Honduras estuvieron marcadas por la ideología de izquierda antineoliberal, con sus operaciones contrainsurgentes, patrocinadas por Estados Unidos, pues “[e]l periodo 1982-1987 estuvo marcado por el enfrentamiento entre los gobiernos de Nicaragua y los Estados Unidos y una escalada generalizada de la guerra civil (Pérez Brignoli 223). La violencia, la migración y la desintegración social son producto de ese tiempo convulso en el que diversos grupos sociales sucumben, migran y, además, son víctimas de la violencia y las crisis económicas. Si consideramos lo anterior como un contexto adverso para el desarrollo de los pueblos, entonces se puede dimensionar la realidad centroamericana y su éxodo prolongado y agudizado en miseria, desintegración familiar y nacimiento de grupos del crimen organizado.

Las líneas anteriores son de forma resumida el contexto extraliterario que aparece como telón de fondo en la producción del poeta que aquí se presenta. *Marabunta*, a decir de la “Nota del autor”, fue un proyecto que inició en 2003 y concluyó en 2010, es decir, el autor lo inició cuando tenía veintinueve años de edad y lo concluyó a los treinta y seis. Por su parte, *Libro centroamericano de los muertos. Brevísima*

relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, coleccionada por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMXIV es un libro escrito en San Cristóbal de las Casas en el 2014, es decir, cuatro años después de la conclusión de *Marabunta*. Se trata de diez años dedicados a la escritura de un tema de interés a partir de un ejercicio de la memoria personal, que conviene al autor y a la memoria colectiva de su región.

MARABUNTA: MEMORIA PERSONAL Y COLECTIVA

En su artículo “La constitución de la memoria cultural” (2014), Ute Seydel señala que a partir de la década de 1980 se comenzó a utilizar el término “memoria cultural” para referir una serie de soportes que permiten almacenar y divulgar versiones plurales sobre el pasado, los relatos orales y las prácticas de lo cotidiano. Hablar de memoria colectiva nos remite a pensar en un grupo social que funciona a partir de sus mitos, ideas religiosas, organización política-económica y, sobre todo, de la noción de familia y sociedad. Un grupo social comparte sus propias leyes, ya sea que estén o no escritas. Pertenecer a un colectivo supone suscribirse a una práctica cultural en un espacio específico. Los grupos comparten y reproducen su lengua, cosmovisión y cultura por medio de la familia y la comunidad, instancias sociales que generan y transmiten la memoria de los pueblos, particularmente la de tradición oral, sin embargo, la tecnología ha propiciado la difusión de la cultura a través de espacios como la radio comunitaria, los documentales, los libros impresos, la fotografía y demás soportes que dan cuenta de una visión de mundo. Por su parte, el concepto de memoria individual se refiere a la percepción personal de un componente de la comunidad que recuerda, dentro o fuera de esta, el correlato desde su subjetividad y emociones. Para Seydel

[l]a rememoración individual . . . ofrece un punto de vista sobre la colectividad. Sin embargo, los puntos de vista variables y las diversas perspectivas asumidas por los individuos en sus

narraciones de rememoración pueden entrar en conflicto con la necesidad del colectivo de mantener la unidad, la continuidad y estabilidad. (“La constitución” 196)

En otro texto de carácter teórico, Ute Seydel revisa los conceptos “memoria colectiva” y “memoria comunicativa”, propuestos por Aleida y Jan Assmann, para referir y diferenciar los matices que en el ámbito de los estudios culturales ha adquirido el concepto “memoria” desde hace varias décadas. En el primer caso, la memoria colectiva es la relación e intercambio de experiencias, testimonios y visiones que se comparten entre miembros de una comunidad que “[t]ransmiten sus testimonios y recuerdos en el discurso oral” (Seydel, “Espacios históricos” 99). En el caso del concepto “memoria comunicativa”, este recupera la visión del primer concepto, pero se diferencia porque aquí los soportes o medios a través de los cuales se registran los recuerdos o testimonios son diversos: el documental, el guion, la fotografía, la ilustración, la pintura, el libro, íconos, símbolos, placas conmemorativas y cualquier otro medio de divulgación del acto de rememoración. Sobre la memoria de la voz del artista, dice la autora:

Hay que distinguir, entonces, entre la memoria del creador, que se refiere a representaciones y discursos que recepciónó, y los procesos de rememoración representados en los diversos medios y que pueden referirse a la memoria comunicativa. (“Espacios históricos” 101)

En el caso que nos ocupa, se trata de dos poemarios que son producto de la memoria del yo lírico, que se corresponde con el recuerdo de una colectividad a través de la experiencia de los migrantes centroamericanos en relación con la familia del poeta, con sus hermanos y, en general con la comunidad. Estos poemarios también abren la posibilidad de comparar las visiones que, desde la antropología, la historia, la comunicación y otras disciplinas, se tienen respecto a la memoria co-

municativa en sus diversas representaciones, algunas de ellas, incluso, divergentes en ideología y formas de abordar el tópico de la migración.

Marabunta es un poemario compuesto por 65 poemas divididos en 6 secciones. La primera edición apareció en 2017 bajo la coedición Libros Invisibles / CECAN-Nayarit, la segunda edición estuvo a cargo de la editorial Praxis en 2018, mientras que la tercera fue publicada por la editorial uruguaya El Clú de Yaugurú el mismo año. Los epígrafes que utiliza Balam Rodrigo proceden de sus lecturas y contagios literarios para el tema social dentro de la poesía: Roque Dalton, Alberto Ordóñez Argüello, Otto René Castillo, Jorge Luis Borges, Alejandro Rossi, Óscar Oliva, así como referencias bíblicas y periodísticas locales.

El título del libro alude a una presencia colectiva y permanente de migrantes en su paso por lugares distintos. También puede entenderse a partir del vocablo “mara”, en alusión a la Mara Salvatrucha y a sus contextos de violencia. La Real Academia Española define “marabunta” como: “1. f. Población masiva de ciertas hormigas migratorias, que devoran a su paso todo lo comestible que encuentran. 2. f. Conjunto de gente alborotada y tumultuosa”. Dentro de la línea del poemario, los migrantes son ese agente social tumultuoso, producto de la miseria y la exclusión en sus respectivos países; son esas *hormigas humanas* que van siguiendo los pasos de sus antecesores, igualmente migrantes, desterrados por motivos de pobreza y violencia en sus países.

Marabunta está dedicado a Víctor Manuel Pérez García y Gabriela Hernández García, padres del autor; también a los hermanos del poeta, a sus hijos, y a “[t]odos los centroamericanos que han compartido / el pan y el amor, / lo mismo que la miseria y el dolor, con mi familia”. Por lo tanto, el poemario es un texto familiar en términos de la memoria colectiva y un despliegue de episodios memoriosos sobre la infancia y su relación con el presente. La noción de frontera geográfica aparece a lo largo del libro para referir el contacto/conflicto entre México y Guatemala, así como las formas en las que el río Suchiate es testigo del comercio, el tráfico de personas y mercancías,

la delincuencia y los abusos de poder, ya sea por parte de la policía en México o por los kaibiles guatemaltecos. Por el Suchiate se respira hambre, enfermedad, muerte y odio. Este río es la sinécdoque de una larga cadena de injusticias y duelos:

río ya sin memoria: no es agua lo que corre hacia el mar,
es la sangre de niños, mujeres y hombres
venidos de toda Centroamérica: buscan la tortilla,
no el pan. Buscan mejor vida, no la mejor tierra (14)

La visión poética es opuesta a la ofrecida por la Real Academia Española para el vocablo “marabunta” y su sentido depredador y revoltoso. El río Suchiate es la imagen del sueño sin retorno. Desde el presente de la enunciación, el yo poético hace una crónica de lo que ahí sucede, porque él es testigo, sobre todo cuando, siendo un adolescente, acompaña a su padre comerciante y ambos cruzan el río con la intención de adentrarse en territorios guatemaltecos para poder vender, intercambiar o comprar mercancías. La condición de trashumantes e ilegales es un aspecto que la voz poética asume como un intercambio, ya que son el padre y el hijo mexicanos los que también tocan por algunas horas, la condición de ilegales, cuando van a “traficar”, comprar o vender productos en Guatemala y socializan con la “marabunta”. Esta experiencia pretérita aterriza en una escritura poética que tiene por intención señalar que la condición humana solidaria escapa a cualquier concepto de frontera, es decir, de límite.

En *Marabunta*, el concepto “frontera” queda delimitado por los territorios de los países, por las políticas del hombre legal en oposición al ilegal. En el caso de los centroamericanos, el concepto responde a la dinámica de las naciones que viven históricamente adversidades político-económicas, países en los que las guerrillas, dictaduras e intervenciones extranjeras han dejado como consecuencia, entre otras cosas, la pobreza extrema y la migración como única vía para la sobrevivencia.

Es el río Suchiate, desde la visión del poeta, un lugar de muerte, hambre, enfermedad y odio que se transmite en el aire que circula por sus cauces y que no se puede aprehender. El río es presentado como un monstruo y, otras veces, es personificado: traga migrantes, aunque también lleva a costas el cansancio de los ahogados:

El río Suchiate es una larga cuchillada que corta pueblos,
ciudades, sueños de retorno. Quien cruza hacia el otro lado,
cruza hacia el silencio, sin regreso: sólo nos queda
la inmensa voluntad de roer los gajos de luz
que destila el horizonte, no la esperanza.

Nuestro único viaje seguro es al pasado, a la memoria
que terca nos arranca y arrebatata la estación del futuro (16)

El aire es un elemento de la naturaleza que está presente a lo largo de todo el poemario, particularmente cuando se pretende marcar su carácter inapresable y violento. Así, en el poemario el aire es una especie de frontera. En la simbología, este elemento se asocia con el aliento, la expansión y división entre el cielo y la Tierra. También es “un símbolo sensible de la vida invisible, un móvil universal y un purificador” (Chevalier y Gheerbrant 67). En *Marabunta*, el aire encapsula la muerte, el hambre, la enfermedad, el odio y las palabras, es decir, los elementos de la vida visible. El aire del río es fronterizo, está personificado y actúa con violencia; no da vida, no es aliento, sino adversidad dentro de la visión poética. El aire “se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital creador y, en consecuencia, la palabra; al viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales” (Cirlot 74). El viento que recorre el Suchiate está muy cerca del elemento agua, sin embargo, ambos inciden en factores negativos para el hombre, incluido el derramamiento de sangre, que metafóricamente es lo que corre en los cauces del agresivo río.

En el poemario, la voz poética describe y ambienta los espacios fronterizos del peligro presentes en el propio río, espacio de la memoria que se convierte en la metáfora de la sangre colectiva. La naturaleza centroamericana y fronteriza es testigo del inminente peligro en el periplo de los trashumantes. La voz lírica hace uso del pronombre *nosotros* para destacar la condición de centroamericanos. Esta voz entra en conflicto con el concepto nación, tan arraigado en Latinoamérica a partir de los movimientos de independencias del siglo XIX. Ahora, desde el presente de la enunciación, el poeta experimenta lo *desterritorial* al asumirse como centroamericano y no como mexicano:

En el camino de regreso vemos la danza de los trashumantes,
la danza de nuestros hermanos que viajan hacia el norte.

Ellos quieren llegar al menos a México, a mi país.

¿He dicho, mi país?

¿Tengo acaso país, me envuelven las ropas de alguna patria
o es capaz de sujetarme alguna frontera con sus límites? (21)

Centroamérica es la casa del aire porque el yo lírico construye esta geografía desde la noción de lo inasible, lo cambiante y convulso. No hay un arraigo en los sujetos, sino un permanente destierro o éxodo motivados por la pobreza, la inseguridad, el desempleo y la violencia extrema. La poesía, por tanto, aparece como un testimonio que pone en conflicto los conceptos de frontera, nación y pertenencia.

A lo largo de *Marabunta* podemos ver una escenografía de naturaleza que es testigo de la representación permanente del periplo migrante. A la par que los árboles yertos, el peligroso río Suchiate, la frontera Talismán, las nubes y lluvias, existe otra escenografía artificial: postes, vías del tren que marcan los caminos, carreteras, entre otros elementos de la malograda modernidad tercermundista. En este sentido Balam Rodrigo contribuye a la memoria colectiva de

una comunidad fronteriza que recuerda y vive el peligro, las historias también colectivas del pasado y la convergencia de rostros e historias particulares que dan muestra de que: “Aquí ya no hay guerrillas: pero las heridas de treinta años/ de odio aún no cicatrizan. Casi no hay pájaros en Guatemala. / Sin libertad, el quetzal muere en su jaula” (22). La pérdida de la libertad, de manera paradójica también se presenta en las comunidades migrantes, ya que no se opta, sino que se toma una ruta única que es la sobrevivencia.

En la segunda parte del libro encontramos dos aspectos importantes que deben destacarse, ya que corresponden al desdoblamiento de la voz lírica. El primero es el relato alrededor de Orlin, un migrante hondureño que se instala por un tiempo en la casa del poeta y ayuda a la familia en un negocio de tortas. Se trata de un hombre cansado y triste que usa unos tenis rotos, según la presentación que de él se hace. Orlin sueña sus deseos, que son interrumpidos por pesadillas. A este hombre le hace falta el ojo derecho, trae la marca de la guerrilla: “En un bagazo de selva hondureña/ había dejado la mitad del sol: / una metralla le vació aquel ojo / y le dejó zurdos el mundo y la luz” (31). En la segunda parte del poemario, titulada “El cíclope de Dios”, la voz lírica se desdobra para que Orlin sea representado a través de *interposita persona*, es decir, por medio del autor en primera persona. Este recurso del cambio de la voz poética que enuncia puede leerse también desde la perspectiva de colocarse en el lugar del otro. En el poema 6 de esta sección, la última estrofa es un ejemplo:

La noche palpa, deletrea sin nombre lo que toca:
 monto un tren que vuelve una y otra vez
 hasta ese día en que los bastidores de la muerte
 (migras, narcos, policía, malandros)
 me tocan el hombro y mutilan mis sueños:
 mejor lanzarse a la guillotina de la noche
 y morir bajo las ruedas de La Bestia
 que pesan menos que el odio. (32)

Un segundo aspecto que es importante destacar, ya que contribuye a la reproducción de la memoria colectiva y a la rememoración de la infancia, es la cosmovisión sobre los árboles talados, así como el canto de la lechuza y su relación con los migrantes, desde la perspectiva del recuerdo del padre:

“Cada noche —decía mi padre— esa lechuza escoge a uno de ellos, pero ninguno sabe quién será el izado por las alas de la muerte; así también a nosotros nos lleva la chingada bajo las garras de la vida y así llegan al pueblo estos muchachos: huyendo de las garras de mierda de la guerra”. (34)

La memoria del padre se transmite a través de relatos orales: es él quien educa a sus hijos en el acto de escuchar, en la atención por el dolor ajeno y en las mitologías que se transmiten a las generaciones. Por su parte, el hijo, desde su visión poética, da testimonio de las injusticias y la violencia cotidiana que crece alrededor de la dinámica de la migración, donde los sujetos son también una mercancía con el valor determinado que les da su condición de legal o ilegal.

Del relato poético del asalto que sufre el padre en tierras guatemaltecas, a la paulatina presencia de las Maras 13 o 18 en las calles de Tapachula, Chiapas, el poemario va creciendo en la confesión del horror y en las historias, como se hace en la sección “Marabunta”. En esta última, Juan López, albañil, alcohólico, drogadicto, esposo y padre de tres hijos, se convierte en un “lienzo ahogado en sangre”, como producto de la golpiza que recibe por parte de los maras, cuando es arrestado por las Fuerzas Especiales Antimaras y llevado a la cárcel, en donde comparten celda. *Marabunta* contiene otras historias como la del Cipote, un salvadoreño que ingresó a la Mara 13 y que ahora es manco y lleva en la memoria la imagen de su hermano desmembrado por las vías del tren, o bien, la de un sujeto identificado solo como el “hombre”, quien desaparece en el río. Con mayor o

menor información, *Marabunta* ofrece la traslación de la anécdota al espacio de la poesía de carácter testimonial desde una visión donde el humano es el centro de interés, más allá de su pasado delictivo.

Por otro lado, la sección “Insomnio centroamericano” es la parte del poemario en donde el testimonio o la vida de sujetos migrantes pasan a segundo término. Se trata de un estado introspectivo de la voz lírica, en donde las tribulaciones y angustias de quien escribe le permiten hacer una profunda reflexión sobre el cilicio de las palabras y la necesidad de escribir. A manera de pregunta retórica, se cuestiona la utilidad de la poesía:

¿Qué hacer con este labio envenenado,
con esta boca poblada de palabras?

Vencer el éxodo, la imagen, la rabia.
Repartir el eco entre nómadas y sordos. (86)

El poeta carga con el dolor propio y ajeno que surge de la violencia observada y la reflexión. Centroamérica es su identidad, por eso el tono de lamento y la inclusión plural en el nosotros, como pronombre: “somos nómadas de una voz / que calza al mundo con el grito de sus trenes” (93). El grito del tren se antepone a la voz racional que busca el poeta para tratar de entender la historia del tiempo presente, en donde la corrupción ha propiciado el éxito y la desgracia de centroamericanos. Por lo anterior, esta sección del poemario puede considerarse como la imagen agónica de Centroamérica desde la visión dolida del poeta, quien pugna por la abolición del “odio y sus fronteras”. Hay un profundo dolor en la voz que enuncia, el cual se acrecienta en la reflexión nocturna que lleva a replantear la función de la poesía y su compromiso con la realidad circundante:

¿de qué nos sirve la poesía si no tenemos boca,
de qué nos sirve la poesía
si no hay un hombre que la monte? (87)

La poesía es en estos casos una búsqueda de la voz propia que, a su vez, represente las realidades de otros, es decir, la memoria de una historia del tiempo presente marcada por la infamia de historias particulares, pues Centroamérica se enuncia como una “máquina de hacer muerte”. Por ello, el poema es una “espina” en la paradoja de la voz callada de los migrantes, de “aquellos torturados que no alcanzaron a gritar / el nombre de sus hijos” (96). Así, este corpus de poemas viene a marcar, sobre todo en la parte titulada “Insomnio de Centroamérica”, una amplia reflexión sobre los alcances de la poesía y su deseo por comunicar y compartir el dolor del poeta y el homenaje que hace a los sujetos anónimos que en tránsito por México son asesinados y que solo se convierten en una estadística:

Enciendo una fogata inmensa
con los miembros de los amputados,
con la sangre y el dolor de su tortura (109)

Marabunta se corresponde con los correlatos de la memoria comunicativa, que en términos de Aleida y Jan Assmann, están presentes en las representaciones mediáticas que sobre el tema existen.⁴ La escritura poética, en este caso, es una forma de fijar el testimonio de la memoria personal, familiar y colectiva sobre la migración, las penurias económicas y la condición nómada de quienes quedan registrados desde la subjetividad del autor. Es también la memoria y el homenaje al padre muerto que se consigna en la última sección del poemario. El padre está presente en las reflexiones del hijo, pues los

⁴ Dentro de estas representaciones mediáticas existen ejemplos abundantes sobre el tema, tanto de corte antropológico y literario, como en el campo de lo visual, a través de la fotografía o el video. En el caso de documentales podemos mencionar *De nadie* (2005) de Tin Dirdamat y *La vida loca* (2008) de Christian Poveda, como correlatos previos que se comunican, en registros diferentes, con la visión del poeta chiapaneco Balam Rodrigo.

relatos orales, la experiencia migrante y el sentido de la defensa de la vida de los sujetos más allá de las fronteras concluyen siendo lugares de la memoria y el duelo que se aprehenden, aprenden y se afianzan en un discurso sobre el derecho a la dignidad humana.

LIBRO CENTROAMERICANO DE LOS MUERTOS Y LA CONTINUIDAD DE LA MEMORIA PERSONAL Y COLECTIVA

El Acta del Jurado del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2018 dice, entre otras cosas, que se otorga el premio:

por hallar en esta obra altas cualidades poéticas que alcanzan tal intensidad en su lenguaje que abre diversos registros literarios; estos atributos permiten ahondar en la comprensión de la condición humana y dar testimonio de una experiencia vital que refleja el presente. (*Libro centroamericano* 7)

Los registros literarios, a la vez que el testimonio y la comprensión sobre la condición humana son destacables como atributos a premiar, por lo que podemos pensar que, a juicio de los miembros del jurado, la poesía de corte testimonial no está en desuso. Los atributos poéticos y la intertextualidad a manera de palimpsesto son parte de la propuesta literaria en la que el autor da continuidad a un tema de su interés.

Con *Libro centroamericano de los muertos*, Balam Rodrigo emula y actualiza la tradición libresca del registro oral de hechos ocurridos en contextos específicos. A la manera de los cronistas de la conquista, el autor escribe en diálogo con la tradición e incluso actualiza las fuentes que le son cercanas desde la visión cristiana y humanística, como “*Brevísima relación de la destrucción de las Indias, colegida por el obispo don Fray Bartolomé de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo, año 1552*” (*Libro centroamericano* 13); así como otras fuentes tales como el *Popol Vuj*, los *Anales de los Xabil* y textos de escritores guatemaltecos como

Otto René Castillo y Carlos López, entre otras fuentes literarias. A lo largo del texto se aprecian también referencias bíblicas que el autor incorpora al tema del poemario, con especial atención en la pasión y muerte de Jesucristo, con la intención de hacer un símil entre esta historia y la de los migrantes. Tanto las referencias bíblicas como el palimpsesto sirven para hablar sobre la justicia y la dignidad humana, a su vez que, a la manera de los cronistas de la conquista y la Colonia, el libro del autor chiapaneco hace un retrato del sometimiento de los centroamericanos en manos de la policía y los grupos delictivos.

La migración como asunto fundamental en los poemas se extiende en este libro por la ruta centroamericana de los migrantes en su paso por México y por ciudades o poblados específicos: Suchiate, Tonalá y Tapachula, en Chiapas; Coatzacoalcos, Veracruz; Tenosique, Tabasco; Sabina y Francisco I. Madero, Coahuila; Nuevo Laredo, Tamaulipas; San Juan del Río, Querétaro, y varios lugares más que conforman la ruta de migrantes centroamericanos, con sus correspondientes historias de extorsión y exterminio en manos de grupos criminales y policías del gobierno mexicano.

Balam Rodrigo, al inicio del libro, establece una intertextualidad con el sermón de la montaña, contenido en el Evangelio de san Mateo (5: 1-7), del cual se desprenden las virtudes cristianas como las buenas obras, el servicio y el amor al prójimo. El capítulo 28 de san Mateo habla sobre la resurrección de Jesús y el desplazamiento de los discípulos que parten hacia distintas naciones para instruir a los hombres y bautizarlos en la fe. El primer apartado del poemario del escritor chiapaneco se titula “Sermón del migrante (bajo una ceiba)”, en el que Dios mismo aparece como migrante, viaja entre La Bestia y es arrojado por los “malandros” y acechado por los “coyotes” en la región de Centroamérica. Así habla Dios en el poema: “El que quiera seguirme a Estados Unidos, / que deje a su familia y abandone las maras, la violencia / el hambre, la miseria, que olvide a los infames / caciques y oligarcas de Centroamérica, y sígame” (21). Aquí se emula el pasaje en el que Jesús de Nazaret llama a sus futuros discípulos.

En *Libro centroamericano de los muertos* encontramos historias particulares de migrantes guatemaltecos que huyen del genocidio de su país y que siguen la ruta de sus familiares también en éxodo pretérito. A manera de historia cíclica, la frontera sur de México se convierte en el espacio de la muerte: “Vine a este lugar porque me dijeron que acá murió mi padre / en su camino hacia Estados Unidos” (28). Como en el caso de la novela de Juan Rulfo, se trata de una historia específica que a su vez es la metonimia de una colectividad, en este caso, asesinada, pero cuya voz queda a manera de eco:

Dos machetazos me dieron en el cuerpo
para quitarme la plata y las mazorcas del morral:
el primero derramó mis últimas palabras en quiché;
el segundo me dejó completamente seco,
porque a mi corazón lo habían quemado los kaibiles
junto a los cuerpos de mi familia (29)

Se trata de las voces de los muertos que en medio del río observan que todos los días cruzan otros centroamericanos que ingresarán potencialmente al holocausto mexicano y, por consiguiente, a la muerte. La migración en estas historias recuperadas en el poemario es producto de la persecución y exterminio que los migrantes sufren en sus propios países; por ejemplo, cuando se lee el testimonio de una voz femenina que desde el espacio de la muerte fija su historia: se trata de una guatemalteca que fue vendida en un prostíbulo de Tapachula, asesinada por un taxista y enterrada de forma clandestina: “Quiero decirles que ni todo el peso de la tierra / me asfixia como el peso de uno solo de los cuerpos / jadeantes y sucios que en vida soportaba” (33).

Del río Suchiate al Río Bravo las historias de asesinatos, violaciones sexuales, accidentes y extorsiones se repiten para los migrantes, como en el caso de una voz mortuoria masculina de 11 años que en el poema “De la provincia de Cuzcatán e Villa de Sant Salvador” testimonia cómo es que cayó del tren cuando tuvo que salir huyendo, junto con su amigo Pablo, de la violencia de los maras en El Salva-

dor: “Llevaré para siempre, como el Mágico, / un 11 tatuado a la espalda; / quizá por el número de bolsas en que guardaron, / todo partido, mi cuerpo” (52).

Sobre el aspecto de la memoria colectiva, se presenta en *Libro centroamericano de los muertos* el ejercicio del recuerdo personal, sobre todo cuando el autor fija biografías de sujetos específicos, como es el caso de Félix, salvadoreño, quien se instaló en la casa de alquiler de la familia del poeta, en la zona metropolitana de la Ciudad de México. Por medio del poema conocemos su fisonomía: era alto, blanco y de bigote oscuro. Félix estaba casado con una salvadoreña y ambos habían padecido la guerrilla en El Salvador, de tal suerte que su condición de migrantes fue consecuencia de la guerra civil. Desde el presente, el autor dice:

No sé qué será de Félix, de su mujer; es posible
que los dos hayan cruzado al *otro lado* sin contratiempos.

Es posible también que sus hijos sean gringos
y ya no coman tacos de plátano,
ni puñados de frijoles negros. (55)

El recuerdo en este caso se mezcla con la suposición de una vida, aunque también existen otras voces mortuorias, como la de un cantante decapitado en Coatzacoalcos, Veracruz, o la de Carlos, exmilitar salvadoreño, que trabaja para un “mafioso” y para olvidar el horror vivido en su país: “fumaba verde para aletargar el odio y el dolor del corazón” (59). En otro poema, Walter, un joven nicaragüense, habla desde su condición de muerto desmembrado en un basurero de Tultitlán, en el Estado de México:

Arriba, las máquinas trituran lo poco que queda de mis huesos
y un chucho mastica sin descanso mis últimos tendones.

Dejé un breve recuerdo en el albergue del padre Alexander:
“aquí estuvo Walter, originario de Managua, Nicaragua, C.A.”

Y aquí sigo. (100)

De algunas historias contenidas en el poemario hay versiones inconclusas sobre el destino de los sujetos que rememora el yo lírico y que son consecuencia del tránsito migrante: “Olvido rostros y nombres de muchos / centroamericanos más; algunos son fantasmas / o apariciones en mi cabeza, llena de raíces, de ramas / y hojarasca de los ríos de mi pueblo, tupida con la maraña / y la sombra de los amates, cubierta con el agua espesa / y transparente que bautizaba nuestros cuerpos” (132).

Existe en *Libro centroamericano...* un cruce entre historia contemporánea, memoria colectiva y memoria personal, pues de acuerdo con Maurice Halbwachs:

Muchos recuerdos reaparecen porque los demás nos los recuerdan; nos admitirán incluso que, cuando estos hombres no están físicamente presentes, podemos hablar de memoria colectiva. Cuando evocamos un hecho que ocupa un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo. (36)

La memoria del poeta Balam Rodrigo se construye a partir de recuerdos de infancia, los cuales están vinculados al recuerdo familiar y al de la geografía que ve pasar la ruta migrante. Halbwachs señala que el sujeto solo recuerda cuando se sitúa en el punto de vista de uno o más grupos y desde ahí se construye el pensamiento colectivo, sin embargo, la memoria individual aparece en actos de soledad. La construcción poética, en este caso, es un ejemplo de la hermandad y solidaridad que la voz lírica establece con las personas de su pasado.

Entre memoria individual y memoria colectiva hay un cruce. En el primer caso, el sujeto se respalda en el recuerdo de un grupo a tra-

vés de la conversación y se nutre del bagaje de recuerdos históricos mediados por la lectura y la propia experiencia. La revisión, citas o palimpsestos en *Libro centroamericano...* son una forma de *suturar* los olvidos y hacer un diálogo entre el pasado y el presente. Desde el presente de la enunciación, la voz poética señala:

El eco de las voces de aquellos centroamericanos
de mi infancia retumban en las paredes de estas páginas,
en las cartas que enviaron desde Estados Unidos
y Canadá, prometiendo el regalo de su visita,
agradeciendo la bendición de nuestra amistad (133)

El yo lírico se interroga permanentemente por aquellos rostros migrantes conocidos de los que no tuvo más noticias. Desde la conciencia informada del poeta, pudieron haber sido víctimas de los grupos delictivos que quedan enunciados: sicarios, maras, zetas, narcos, policías mexicanos o kaibiles guatemaltecos. La incertidumbre en este caso provoca el duelo.

En varios poemas, Balam Rodrigo reconstruye su experiencia con migrantes con los que él y su grupo familiar construyeron un vínculo afectivo. Es el caso de Alonso, hondureño, quien decide quedarse algún tiempo a trabajar en una compañía bananera y establece una amistad con el poeta y su familia:

Alonso y los muchachos partieron una tarde cuando el sol pardeaba,
cazando al tren de carga para colgarse al ramaje de los fierros.
Mi madre les hizo algunos tacos que llevaban en bolsas amarradas
del andén, entre el olor de los tamarindos y sus vainas podridas (76)

Apuntalar discursos a partir de la memoria de un grupo visualiza al autor como miembro de una comunidad. Sobre la memoria colectiva, Halbwachs señala que se trata de:

un grupo visto desde dentro, y durante un periodo que no supera la duración media de la vida humana, que suele ser muy

inferior. Presenta al grupo un cuadro de sí mismo que, sin duda, se prolonga en el tiempo, ya que se trata de su pasado, pero de modo que se reconozca siempre en estas imágenes sucesivas. La memoria colectiva es un cuadro de parecidos, y es natural que se dé cuenta de que el grupo siga y haya seguido igual, porque fija su atención en el grupo, y lo que ha cambiado son las relaciones o contactos del grupo con los demás. (88)

En *Libro centroamericano de los muertos* hay cinco secciones tituladas “Álbum familiar centroamericano”, numeradas del I al V. En ellas, se introducen dos fotografías tomadas por los padres del poeta, fechadas en 1985. Fotografía y poesía se entrelazan a través de la descripción como modo discursivo. Es como si las fotografías hubieran detenido el tiempo y la escritura detonara el sentido de la interrogación por esos migrantes que de forma transitoria se convirtieron en parte de un grupo y cuyo destino se desconoce. El lector del poema regresa a la imagen que ofrece la fotografía y ubica en ella a cada uno de los personajes: Nicolás, Orlando, Carlos y Ervin; todos hondureños. De ellos se relatan episodios de su vida pasada e incluso de sus gustos, ocupaciones personales y carácter. De Ervin, por ejemplo, se sabe que ha muerto. Queda, por tanto, la fotografía familiar en donde aparece, así como la memoria personal del poeta y la escritura: “El primero es Ervin *Iguanita*. Jugó fútbol en el Comalchis, / nuestro equipo de la infancia; / hábil y de sobra arisco, / reptiliano mejor portero al atajar las penurias del mundo” (129).

En la primera fotografía, aparecen el poeta, sus hermanos —de niños— y su padre, en compañía de tres migrantes hondureños y dos guatemaltecos. La foto fue tomada por la madre de Balam Rodrigo en una calle, en donde se observa de fondo un árbol de nance y una casa tradicional de Villa de Comaltitlán. Por su parte, en la segunda fotografía se observa al poeta y sus hermanos en compañía de cinco migrantes en el río del pueblo. La inserción de las fotografías en el poemario es la prueba de la relación de la voz lírica y su familia con los migrantes a manera de una extensión familiar que, aunque transi-

toría, es digna de capturarse en una cámara fotográfica de la década de los ochenta del siglo pasado. En estricto sentido, las imágenes pueden considerarse el texto A —hipotexto— que detona la memoria y la evocación en un texto B —hipertexto—, según las categorías de Gérard Genette.⁵

Por otra parte, en varios poemas de este libro se reflexiona sobre la poesía y su función social. En la parte inicial del poemario, particularmente en el texto “Argumento del presente poemario y palimpsesto fiel”, se enuncia que, a lo largo del texto se dará cuenta de todas las cosas que han sucedido a los migrantes centroamericanos en su periplo hacia Estados Unidos. La voz poética califica a los migrantes como “gente inocente”, además, señala:

Así, muy a pesar mío, y con toda la indignación y la rabia míos, testifico que . . . muchos insensibles hombres de la cobdicia y ambición ha hecho degenerar del ser hombres, y sus facinerosas obras traído en reprobado sentido, que no contentos con las traiciones y maldades que han cometido, despoblando con exquisitas especies

⁵ En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette explica las cinco formas que, a su juicio, constituyen la transtextualidad. Las dos primeras categorías son las que explican, en el caso de los poemarios comentados en este artículo, la relación entre fotografía y poema. La primera categoría es la intertextualidad, definida por Genette como “una relación de copresencias entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). La segunda categoría es el paratexto, que alude a “títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etcétera; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto . . .” (12). Las fotografías insertas en *Libro centroamericano* . . . tienen un pie de página para identificar a cada una de las personas de las que se habla en determinados poemas. El lector del libro puede identificar la fisonomía de las personas en el año 1985 y hacer corresponder el texto literario con la imagen.

de crueldad *a aquellas gentes, los centroamericanos de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, y aun de otros muchos países más . . .* (17)

El poeta habla a partir de su experiencia y de una postura poético-política-humana. Al utilizar expresiones como “cobdicia” o “ambición”, reprueba el comportamiento histórico con el que los pueblos centroamericanos han visto reducido incluso su espacio físico, pues la migración, entre otras cosas, posibilita el abandono de las geografías de origen, la desunión familiar y en varios sentidos, el dolor emocional y la añoranza de y por los que se fueron y no regresan a sus lugares de orígenes, ya sea porque han encontrado una estabilidad económica en Estados Unidos, o bien, porque han muerto. Sea cualquiera de los casos, la ausencia permanece en la memoria.

Por lo anterior, la poesía es un vehículo que comunica el testimonio del yo con un lector: “Sepan que en el lugar del corazón llevo la lengua” (90), “Una honda tristeza me golpea en estos días. / ¿Qué sentido tiene todo lo que hago y escribo?” (65), “Entre los rieles de este libro yace mi lengua: / descuartizada” (67), “Mi lengua es una llave para abrir el laberinto gris/ del corazón, sus recovecos de sangre” (103), entre otras ideas contenidas en los versos que demuestran que la poesía de tema testimonial tiene una importante dosis de política que incide en la construcción poética que propone el autor, ya sea a través de su voz en primera persona, o bien, cuando le pasa la voz a los migrantes ausentes y, desde la enunciación en primera persona, estos dan su testimonio y datos de identidad porque sus palabras quedaron en la memoria del poeta.

Asumir y hablar por *interposita persona* es un recurso que el poeta se da a sí mismo para que la voz de los otros quede fija en un registro temporal. En *Marabunta* y *Libro centroamericano de los muertos* este recurso destaca porque ambos poemarios son resultado de un mosaico de experiencias personales que, en la enunciación de un poeta, reflejan la limpieza con la que este construye su obra. Al elegir las palabras y al extraer del álbum familiar esas fotografías de personas migrantes, también el yo lírico se evoca y regresa a mirar su pasado. Se trata de

personajes migrantes que son anónimos incluso en sus propios países y solo tienen presencia entre el recuerdo de sus familiares y amigos. Una lectura del poemario permite asumir que la voz lírica se coloca no exclusivamente como un emisor de discursos, sino como un hermano/amigo de migrantes en el sentido más puramente cristiano, es decir, en la comprensión, solidaridad y apoyo a los necesitados.

CONCLUSIONES

Marabunta y *Libro centroamericano de los muertos* son un recorrido por la memoria personal dolida del poeta, quien comparte la visión familiar y colectiva de su pasado y presente. En la voz lírica hay preguntas alrededor del destino de esos migrantes que conoció, que fueron cercanos a él, pero con los cuales perdió contacto. El trato indigno que históricamente se da a los migrantes hace que la voz que enuncia se asuma como un hombre sin territorio, pues las fronteras marcan los límites de la libertad y vulneran a los sujetos que, al migrar en las condiciones en que lo hace gran parte de los centroamericanos, se convierten en ilegales. Estos libros del poeta chiapaneco Balam Rodrigo constituyen una pragmática alrededor del sentido poético del hombre en preocupación por el contexto aludido. También son un producto cultural que propone al lector la posibilidad de contrastar el fenómeno mediático de la migración y la manera en la que se representa en la poesía, así como de estimar la forma en que el arte poético puede ser trasmisor de un mensaje eminentemente político en el contexto de las injusticias aludidas.

Por tratarse de poemarios en los que el poeta comparte fragmentos autobiográficos con el lector, estos libros, particularmente el segundo, pueden considerarse como un coro colectivo de testimonios depositados en la memoria y la palabra del poeta chiapaneco. El autor hace un ejercicio de reconstrucción de su propia memoria y la de otros, quizá imaginada, *suturada* o recreada en el ejercicio literario, pero los recursos utilizados sirven para fijar dentro de las expresiones

culturales —en este caso en la poesía mexicana contemporánea— la memoria sobre la migración por medio de la poesía y el testimonio. A partir de la publicación de estos libros, Balam Rodrigo contribuye a la re-presentación de prácticas culturales a través del soporte en libros, para establecer un diálogo entre el pasado y el presente migrante, entre el recuerdo y el presente autobiográfico como configuraciones de la realidad centroamericana y sus múltiples desafíos. La contribución de su discurso en estos poemarios es también una conversación a distancia entre él y sus lectores sobre la migración centroamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, Hamlet. “El poeta es un ángel que atraviesa el corazón con la lengua desenvainada. Entrevista con Balam Rodrigo”. *Tierra Adentro*, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-poeta-es-un-angel-que-atravesia-el-corazon-con-la-lengua-desenvainada-entrevista-con-balam-rodrigo/.
- Balam Rodrigo. *Libro centroamericano de los muertos*. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Gobierno del Estado de Aguascalientes, 2018.
- _____. *Marabunta*. El Clú de Yaguarú, 2018.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 2012.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2003.
- Cruz Osorio, Iván. *La libertad tiene otro nombre. Antología de la poesía política y social en México. (Siglo XX)*. Ediciones Normalismo Extraordinario, no. 70, 2020.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción del francés de Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducción del francés de Inés Sánchez-Arroyo, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

- Monsiváis, Carlos. “Los enigmas de la Mara Salvatrucha (carta abierta en forma de epílogo)”. *Las Maras. Identidades juveniles al límite*, coordinado por José Manuel Valenzuela Arce, et al., Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa / El Colegio de la Frontera Norte / Casa Juan Pablos, (Colección Estudios Transnacionales), pp.323-333.
- Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica*. Alianza Editorial, 2018.
- Seydel, Ute. “La constitución de la memoria cultural”. *Acta poética*, no. 35, jul.-dic. 2014, pp. 187-214.
- _____. “Espacios históricos -espacios de rememoración- memoria cultural”. *Espacios históricos-espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*, editado por Ute Seydel y Vittoria Borsò, Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores, 2014.
- Urbansky, Edmund Stephen. “La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial”. *Actas de II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas / Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 643-653.



La monstruosidad como línea de fuga en *El apando*

Monstrosity as line of flight in *El apando*

JUAN PABLO PATIÑO KARAM

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8611-5137>
juanpablopk@gmail.com

Resumen:

El presente artículo analiza la función de la crueldad y lo monstruoso, en *El apando* de José Revueltas, como expresión emancipadora que se resiste no solo a lo carcelario, sino al orden discursivo. Contra la crítica dominante que suscribe una dimensión dialéctica de la obra se propone una lectura que señala la expresión del torbellino de lo real. A través de diversos autores señalamos que esas dimensiones representan un movimiento de rebelión más radical que el señalado por la mayoría de los críticos que se fundamentan en el “lado moridor”.

Palabras clave:

monstruoso, crueldad, José Revueltas, dialéctica.

Abstract:

This article analyzes the role of cruelty and monstrosity in José Revueltas's *El apando* as an emancipatory expression that resists not only the prison, but also the discursive order. Against the dominant criticism that subscribes to a dialectical dimension of

his work, we propose a reading that indicates the expression of the whirlwind of reality. Through various authors we point out that these dimensions represent a more radical rebellious movement than the one pointed out by most critics who are based on the “dying side”.

Keywords:

monstrous, cruelty, José Revueltas, dialectic.

Recibido: 23 de noviembre de 2021

Aceptado: 01 de junio de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.421>

El apando configura en principio un universo donde el mundo es una prisión total a través de una espacio-temporalidad controlada, vigilada e inscrita en el saber. Empero, contra ello, aparecen fuerzas que resisten y que alcanzan una inversión liberadora. Ímpetus violentos que despliegan un fondo cruel y sin sentido que crean una libertad que no provienen de ideología alguna, ni de la dialéctica ni del saber, sino de la explosión de las fuerzas de la vida. La crítica de *El apando* de Revueltas sigue en términos generales la línea planteada por Evodio Escalante y la perspectiva política del escritor. Estos análisis se desarrollan bajo el signo del “lado moridor” que es una perspectiva dialéctica de la realidad. Los análisis señalan el espacio alineado, carcelario y degradante del ser humano y proponen posibles vías de emancipación a partir de los principios de la dialéctica.

En este artículo plantaremos que existen otras vías de interpretación de la rebelión contra lo carcelario, que lo son también de lo discursivo (incluida la dialéctica), por medio de la crueldad y lo monstruoso. Aunque existen estudios que sugieren esta línea —los de Mateo (2018), Dabove (2007), Canales (2020) y Loveland (2007),

por ejemplo—, estos no abordan ni desarrollan las dimensiones de lo monstruoso y la crueldad desde nuestra perspectiva. Partimos empero del camino abierto por Escalante, contrastando y ampliando su perspectiva teórica. Precisamos algunos aspectos del concepto de “líneas de fuga”, que es esencial en Deleuze y Guattari a partir de algunas de sus influencias. Desarrollamos además las nociones de la crueldad, la violencia y lo monstruoso a partir de René Girard, Antonio Negri, Pascal Quignard, Camille Dumoulié, Clément Rosset, Antoine Artaud, Wolfgang Sofsky y Giorgio Agamben de manera puntual y a lo largo del análisis. Por último, algunas otras referencias bibliográficas son usadas igualmente de manera específica para precisar diversos temas.

LEPROSOS

El célebre estudio *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”* analiza la obra del escritor mexicano a través de la noción de “línea de fuga” de Deleuze y Guattari. Es este un estudio esencial dentro del corpus crítico del escritor, empero, consideramos que algunos aspectos fundamentales del relato se le escapan y que algunos elementos teóricos referentes a Deleuze y Guattari no son íntegramente utilizados. No pretendemos crear una controversia del marco teórico, sino mostrar que, dentro de esa perspectiva, con algunas precisiones, en *El apando* pueden identificarse líneas de fuga más potentes a las expuestas por la crítica.

Escalante no desarrolla el hecho de que esta noción responde a la búsqueda de diferencias absolutas, expresiones de acontecimientos libres de toda sujeción, singularidades que recusan la codificación y el saber. La línea de fuga rechaza toda estructura cerrada y no está regida por ninguna ley, ya que es, como afirman Deleuze y Guattari, “mutante . . . sin forma ni fondo, sin comienzo ni fin, tan viva como una variación continua” (*Mil mesetas* 504). Ella expresa un movimiento de desterritorialización que solo se mantiene como tal si no se

reinscribe en algún nuevo régimen (incluido el del conocimiento y la dialéctica).

El punto de partida de Escalante es el prólogo de la segunda edición de la primera novela de Revueltas (*Los muros de agua*) donde se expone la conceptualización del “lado moridor”. Escalante propone cierta identificación entre esa perspectiva y las líneas de fuga. Esa equivalencia es errónea. Revueltas afirma algo que es esencial en ese prólogo: que el “lado moridor” se opone al torbellino de la realidad inmediata carente de sentido porque está sujeto a leyes. Para Revueltas (y para Escalante) esa dialéctica no necesariamente concluye en una síntesis positiva que tenga por resultado un progreso de la condición humana, sino que puede implicar la posibilidad de una síntesis negativa y sombría. Pero a pesar de ello, el “lado moridor” se opone a la simple materialidad y al caos de la realidad. Este puede incluir la desaparición, la muerte, pero siempre está bajo el imperio de las leyes que reflejan “un paso adelante hacia el rebasamiento de este infierno” (Escalante, *José Revueltas* 25). Escalante, con Revueltas y la mayor parte de la crítica, ve en ello posibilidades de liberación y de superación.

La dialéctica apunta a una realidad gobernada por leyes susceptibles de ser codificadas, lo que expresa en última instancia al menos una deuda insalvable con el idealismo. Toda dialéctica, aunque se quiera materialista e inmanente, como ha mostrado Bataille en *La experiencia interior*, en el fondo es un idealismo simulado que apela al orden y a la finalidad. Entonces si el “lado moridor” implica la superación de alguna ideología, concluye en la reinscripción en otra. No representa ninguna emancipación del orden y el saber porque el “lado moridor” es orden y saber. Entonces no puede identificarse con las líneas de fuga.

En Revueltas, a pesar de su voluntad dialéctica, acaece un conflicto irresuelto, no solo entre los elementos que integran el movimiento dialéctico, sino entre este y una serie de imágenes inmersas en un caos que crea una contradicción entre lo discursivo y la literatura. En

la literatura de Revueltas persiste e insiste ese torbellino sin sentido ni dirección determinada que es explosivo y caótico.

Contra la concepción de la literatura que debe reflejar el movimiento dialéctico de la realidad y está comprometida tal como lo concebía la actitud de la época en que Revueltas escribe sus novelas, se puede pensar en otra que precisamente la cuestiona: que está bajo el signo de derecho de muerte que recusa lo real discursivo (Bataille, *La experiencia interior*), que rechaza el código de los signos cotidianos (Klossowski), todo ello entendido bajo las perspectivas filosóficas nietzscheanas. El concepto de la diferencia que desarrolla Deleuze en *Diferencia y repetición* aglutina estas concepciones como expresión de un simulacro que no es copia de algún original, sino expresión singular. Las líneas de fuga escapan de todo proceso inscrito en la ley, estructura, orden, saber y aprisionamiento porque son manifestación de la diferencia. Revueltas, a pesar de sí mismo, desarrolla una expresión artística que exhibe ese escape.

Contra la concepción de una realidad sujeta a leyes apelamos aquí a una concepción de lo real que no es ideal, sino una parte maldita, un gasto suntuoso, una crueldad sacrificial (Bataille, *La experiencia interior*); a una diferencia absoluta no codificable (Deleuze, *Diferencia y repetición*), a lo Real que escapa a todo proceso de simbolización (Lacan, “El seminario”), que recusa toda duplicación en el saber (Rosset) y que rechaza cualquier lenguaje que lo ordena (Klossowski, *Nietzsche*).¹ Este planteamiento permite acceder a imágenes en la obra de Revueltas con una potencialidad libertaria y artística mayores; a una explosión libre, salvaje y desordenada, a pesar de que esta dimensión terrible y carente de sentido es lo que pretende rechazar Revueltas:

¹ No se pretende aquí una disertación filosófica al respecto, solo analizar su funcionamiento en la obra de Revueltas.

Lo *terrible* no es lo que imaginamos como tal: está siempre en lo más sencillo, en lo que tenemos más al alcance de la mano y en lo que vivimos con mayor angustia y que viene a ser incomunicable por dos razones: una, cierto pudor del sufrimiento para expresarse; otra, la inverosimilitud: que no sabremos demostrar que aquello sea espantosamente cierto. (Revueltas, *Los muros* 10-11)

Revueltas hace este apunte en referencia a la visita a un leprosorio descrita en el prólogo mencionado. Ahí, el horror lo atrapa. Uno de los elementos de ese terror “[s]on los ojos. Absolutamente los ojos. Nunca he visto ojos iguales. Muy grandes, muy abiertos, como puestos ahí en el rostro de un modo artificial, ajenos, ojos de vidrio [que] parecen no tener párpados, . . . sin inteligencia, imbéciles y blandos” (11-12).

Revueltas narra una obra teatral en el leprosorio en donde pudo observar “de un modo progresivo, el proceso de la distorsión de las caras, desde el principio, al comienzo de la monstruosidad, hasta la monstruosidad perfecta” (15). Esas imágenes, escribe, cobran el aspecto de las figuras de Goya de *Los desastres de la guerra* o de Brueghel. Engendros que hechizan desde el fondo de horror, con cabezas desproporcionadas como si estuvieran separadas, fragmentos de hombre que se desprenden, sin rostro, horrores “a quienes nadie resiste ver” (17). Cómo no captar aquí una fascinación casi animal, bestial, irracional. Esa “*mise en scène*” (18) de lo abyecto es una mezcla de terror y angustia que posee también pinceladas de humor. Teatralidad que incluye a los espectadores que se aglutinan en corros: “a medio foro, se encuentran hombres y mujeres desgredados, en harapos, que beben en sendas botellas, haciendo gestos y golpeándose unos a otros” (18). Esa descripción de teatralidad se parece mucho al teatro de la crueldad de Artaud, porque expresa de manera superabundante una realidad espontánea, sin dirección, una realidad que es un torbellino de apariencias, laberíntica, caótica, explosiva. Y es contra ello que Revueltas busca levantar la arquitectura del orden:

Yo había contemplado una realidad. Pero dudo de que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante.

Con esto quiero decir que un realismo mal entendido, que un realismo espontáneo, sin dirección (el simple ser un espejo de la realidad), nos desvía hacia el reportaje terriblista, documental. La realidad necesariamente debe ser ordenada, discriminada, armonizada dentro de una composición sometida a determinados requisitos. Pero estos requisitos tampoco son arbitrarios; existen fuera de nosotros: son, digámoslo así, el modo que tiene la realidad de dejarse que la seleccionemos.

Dejarse la realidad que la seleccionemos. ¿Qué significa esto? Significa que la realidad tiene un movimiento *interno propio*, que no es ese torbellino que se nos muestra en su apariencia inmediata, donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez. Tenemos entonces que saber cuál es la dirección fundamental, a qué punto se dirige, y tal dirección será, así, el verdadero movimiento de la realidad, aquél con que debe coincidir la obra literaria. Dicho movimiento interno de la realidad tiene su *modo*, tiene su *método*, para decirlo con la palabra exacta. (Su «lado moridor», como dice el pueblo). (18-19)

Revueltas, a través del “lado moridor”, busca rechazar lo monstruoso, pero el torbellino se rebela. Y es que lo monstruoso significa la elisión del orden: “Los monstruos proceden de una fragmentación de lo percibido, de una descomposición seguida de una recomposición que no toma en consideración las especificidades naturales. El monstruo es una alucinación inestable” (Girard, *El chivo expiatorio* 48). Lo monstruoso vagabundea fuera de la razón y representa una amenaza al orden: “El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo «bello y bueno»; sólo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino” (Negri 95). Así, representa una otredad radical que se expresa de manera singular y múltiple: “[l]o monstruoso es

que solamente hay singularidades” (Safranski 225). En ello habita la variación continua, la apertura del ser, la sinrazón y la catástrofe. Ahí podemos encontrar de una manera más rigurosa la conceptualización de las líneas de fuga. Ahora bien, se puede objetar a través de diversas interpretaciones que la dialéctica efectivamente puede ser habitada por lo caótico y que puede mantenerse irresuelta. Revueltas y la crítica de su obra en todo caso no poseen esa perspectiva.

Revueltas busca evadirse de una materialidad monstruosa a través de un entendimiento dialéctico, con un método y un sentido. A pesar de su obstinación, el horror lo seduce y fascina. Revueltas pretende conjurarlo y yerra. En ese fracaso empero tiene su mayor acierto desde nuestro punto de vista, porque en ello la expresión de la vida desnuda y la irrupción de lo salvaje tiene lugar. En *El apando*, contra la prisión y la dialéctica, se desarrollan escenas e imágenes monstruosas que son liberadoras de toda limitación, y en ello consisten las más radicales líneas de fuga de la novela, las diferencias más absolutas, las experiencias más soberanas.

EL SABER-PRISIÓN

Sobre la prisión en Revueltas, y específicamente en *El apando*, existe un corpus crítico extenso. No pretendemos repetir lo ya escrito, referimos en cambio a la vasta literatura al respecto. Pretendemos, sin embargo, mostrar que existe una continuidad entre la cárcel física y el mundo en su totalidad, y sobre todo señalar que el saber es una extensión de esa prisión en su obra. Contra la mayor parte de la crítica e incluso contra las intenciones del escritor afirmamos que el “lado moridor” no es una plataforma que pueda otorgar posibilidades de liberación radicales, por el contrario, este conforma, si se le enfrenta a la vida desnuda de sus personajes, barrotes adicionales a esa cárcel.

Revueltas afirma que busca el despliegue de una perspectiva dialéctica en *El apando* cuya síntesis es “completamente negativa” (“Diálogo” 164-5) y que funciona efectivamente como “máquina de la

opresión” (Escalante, *José Revueltas* 31) que parece cerrarse por todos lados. Prisión absoluta donde los hombres son como monos moviéndose dentro de jaulas. Todos los personajes están “presos en cualquier sentido que se los mirara” (*El apando* 11). El “apando”, la celda de confinamiento que da nombre al relato, es por otro lado una cárcel más interna, encierro dentro del encierro donde se encuentran los tres principales personajes masculinos de la novela: Polonio, Albino y el Carajo.

La imagen de la prisión se extiende al mundo entero planteando una “sociedad cárcel” (Revueltas, “Diálogo” 164) que posee características geométricas (son numerosas las referencias al respecto en el relato) sujetas al imperio del saber e inscritas en el dominio de una mirada que se pretende absoluta. Se podría apelar, respecto a lo último, a las nociones de vigilancia jerarquizada y al panóptico carcelario de Foucault (175-182, 199-230); sin embargo, de manera general resulta más preciso señalar la figura del ojo (que aparece frecuentemente en el relato) con todas sus posibilidades simbólicas tal como lo desarrolla Martin Jay (*Ojos abatidos* 10-69): conocimiento, claridad del mundo delimitado, orden. *El apando* está atravesado por “una malla de ojos” (*El apando* 13) que lo vigila todo, elemento que se suma a la voluntad dialéctica del autor, ya que el saber-poder consiste en “la integración de singularidades” (Deleuze, *El saber* 243) dentro de una estructura discursiva tal que ellas desaparezcan. Implica atrapar los fenómenos caóticos, la multiplicidad y la singularidad a través de relaciones de fuerza que las integren dentro de una estabilidad (Deleuze, *El poder* 141-168). Eso es lo que pretende precisamente Revueltas al establecer la dialéctica como ejercicio rector que atrapa y excluye la monstruosidad. Entonces el saber termina siendo, en términos artísticos, un corsé que aprisiona la realidad. El lenguaje que reina, ordenando, clasificando y jerarquizando lo caótico crea un saber-prisión que busca inhibir y excluir lo otro ingobernable. Bajo esta perspectiva se puede concluir que la voluntad de mostrar el “lado moridor” está del lado de lo carcelario y no de la libertad, porque a través de él Revueltas intenta inhibir el torbellino caótico.

Como se ha señalado, existen varios autores que han mostrado pretendidas resistencias contra ese mundo carcelario a partir de la dialéctica, Escalante incluido, para quien El Carajo representa quizás la más acabada de esas experiencias liberadoras. Esto no es del todo preciso, este personaje no es más que otra figura de lo carcelario. Quiéramos extendernos brevemente en este por su importancia para el presente artículo como contraste a otras posibilidades de libertad. El Carajo utiliza la droga como vía de escape y concluye sus andares con la traición, al final del relato, al resto de los personajes (incluida su madre). Escalante ve en él una expresión de la libertad. Revueltas tiene una concepción similar del mismo personaje con base en el hecho de que esa traición representaría un parto que lo emancipa (“Diálogo” 165).

Es cuestionable que El Carajo sea expresión del “lado moridor”, por un lado. Pero hay también que decir, por el otro, que la afirmación de que representa un movimiento de libertad es desmentida por la misma obra, porque su supuesta fuga es resultado del vicio, la cobardía y el miedo. Él es prisionero de la cárcel y del vicio (De la Torre y Arizmendi). Aunque sea monstruoso, está hundido en su egoísmo y resguardado en su cuerpo: busca “meterse en él, acostarse en su abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia raja corporal, con la droga como un ángel blanco y sin rostro” (*El apando* 16). Ello no es una liberación, su cuerpo es como un vientre, un apando más profundo. Es dependiente de la droga que lo empuja al intento del suicidio con el objeto de que lo lleven a la enfermería “donde se las agenciaba de algún modo para conseguir la droga y volver a empezar de nuevo otra vez, cien, mil veces, sin encontrar el fin, hasta el apando siguiente” (*El apando* 18). Esto es esencial, el apando es parte de un ciclo interminable armónico con el encierro en su cuerpo. Su adicción constituye un círculo vicioso carcelario, aunque se diga que ello implica una “libertad en que naufragaba, a cada nuevo suplicio, más feliz” (34). Su vicio es un retorno al vientre: él está “sin querer salirse del claustro materno,

metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas . . . sin poder salir del vientre de su madre, apandado ahí dentro de su madre” (20). Del vientre de la madre se dice que “[a]hí moría todo, ahí quedaban sin pasar los espermatozoides condenados a muerte, locos furiosos delante del tapón, golpeando la puerta igual que los celadores . . . multitud infinita de monos golpeando las puertas cerradas” (21). La equivalencia entre vientre y prisión entonces es clara y se extiende al efecto del vicio: la droga sirve para “alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse” (*El apando* 23). Así, El Carajo no representa una línea de fuga, o en todo caso, si existe alguna, esta se reintegra a lo carcelario. Él está en las antípodas de la libertad. Representa más bien un apando adicional y, como afirma Cheron, una liberación falsa (*El árbol de oro*).

Entonces, si existe en *El apando* cierta emancipación, está en otro lado. Ese lado lo encarnan los otros personajes: Albino y Polonio, junto a sus dos parejas, Meche y La Chata. Ellos reflejan, en oposición a El Carajo y las dimensiones carcelarias, la posibilidad de un movimiento de emancipación radical que se expresa en la nuda vida tal como lo entiende Agamben y en la “inmanencia absoluta” (Deleuze, “La inmanencia” 36). Esa vida indeterminada es susceptible de ser invadida por el poder y el lenguaje para su inscripción en la misma política, pero también es capaz de manifestarse como una excepción soberana sin dimensión teleológica alguna. La libertad que ofrece la vida desnuda no es una síntesis, sino un movimiento incesante y excepcional de liberación siempre en relación con las fuerzas carcelarias.

ELISIÓN DE LOS LÍMITES

Polonio y Albino están conformados como seres que están menos presos que el resto de los hombres quienes: “[e]staban presos. Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que El Carajo” (*El apando* 13; nótese el juego de palabras). El que los apandados

estén menos presos que el resto del mundo constituye una paradoja que anuncia una serie de inversiones que tendrán lugar. Escalante observa estas inversiones, pero concluye que la libertad que se podría derivar de ella es ideológica y falsa (“El tema filosófico” 126). Los apandados no viven en un estado de libertad, es verdad, pero experimentan movimientos liberadores y su nuda vida es un campo de batalla donde cierto grado de excepcionalidad acontece. La acumulación de inversiones indica que ellas no son casuales ni el resultado de una enajenación, sino la vida explotando contra el poder.

Esas fuerzas monstruosas fundamentales se expresan en ellos como erotismo, crueldad y sacrificio, manifestaciones que no tienen sentido. Y es que en *El apando* Revueltas abandona “el discurso epistemológico-cognoscitivo” (Loveland 219). Sus personajes, si bien son víctimas de un sistema injusto, igualmente son simples delincuentes sin compromiso político ni jerarquía moral y muestran a la humanidad hundida. Ni siquiera poseen una racionalidad utilitaria que los justifique, solo un afán de goce y de lucha. Es precisamente ello lo que permite que una libertad otra adquiera condiciones de posibilidad.

Frank Loveland ha realizado un extenso y profundo análisis del erotismo en el relato al cual referimos. Aquí solo queremos mostrar cuáles aspectos de este responden a nuestro planteamiento y su relación con lo monstruoso, la crueldad y el sacrificio. En *El apando*, cuyos personajes han hecho “de la transgresión su modo de vida” (Loveland 243), el erotismo tiene por expresión privilegiada la imagen del tatuaje de Albino, en donde las formas se confunden y pierden sus límites. El tatuaje es símbolo del deseo de los personajes centrales, quienes crean una comunidad impersonal. En este erotismo (del cual El Carajo está exento) no se manifiesta ni pertenencia alguna ni proyecto de vida. Las identidades se deshilvanan al adentrarse al goce gratuitamente, sin razón alguna, “nada más por gusto” (*El apando* 24). El tatuaje —realizado clandestinamente en un puerto indostano indeterminado por un eunuco “perteneciente a una secta esotérica de nombre impronunciable mientras Albino dormía profundo y letal

sueño de opio” (25)— muestra una anarquía de formas sin origen definido, representando una pareja haciendo el amor entrelazada e inmersa en “un increíble ramaje de muslos, piernas, brazos, senos y órganos maravillosos” (25).

A través de ciertos movimientos del cuerpo Albino es capaz de crear una especie de *tableaux vivant* para deleite de sus contempladores, pero los cuerpos expuestos no son ni puros ni expresan una belleza armoniosa. Lo mismo pasa con los cuerpos de los personajes: están abiertos, fragmentados. A esa imagen se le puede atribuir el principio dual de violencia y deseo del que habla Didi-Huberman respecto al nacimiento de Venus: ella surge “a partir de una materia informe, esa misma que bulle en remolinos de mar, sangre, espermatozoides y espuma” (58), porque ese erotismo está entrelazado “de ensueño y crueldad” (105). El espectáculo del tatuaje es clandestino, perverso y separado de toda coacción. En él lo monstruoso se mezcla con un goce gratuito de confusión de formas. Es un teatro de la crueldad.

Ahora bien, Revueltas afirma que *El apando* debe ser captado de manera simultánea —de ahí la carencia de separaciones y punto y aparte (“Diálogo” 170)—, lo que es reforzado por los constantes saltos en el tiempo que tienen lugar en el relato. Si es así, el erotismo del tatuaje intemporal permite que el deseo se expanda a lo largo de toda la narración, debido a que todo acaece en un mismo tiempo imaginario y mezclado que libera a los cuerpos de la geometría de los límites en pos de la erupción de la realidad bruta donde los seres se confunden. El erotismo de *El apando* implica la pérdida de sí, la elisión de la identidad y la trasgresión de los límites tal como lo entiende Bataille en *El erotismo*. Y efectivamente, estas características tienen lugar en otras expresiones sensuales del relato que resultan fascinantes, monstruosas, clandestinas y que, al estar emparentadas con la crueldad, se elevan como fuerza de subversión contra el saber-poder.

CRUELDAD Y SACRIFICIO

Existe en Revueltas una especie de “guerra de las escrituras” (Rancière, *La palabra muda* 119-131) que consiste en el enfrentamiento entre su compromiso político (expresado es verdad de manera diversa y no panfletaria) y un resto que lo abisma, que está en conflicto con su propia voluntad. Revueltas busca erigir una verdad que es una defensa contra la monstruosidad, ella se rebela porque “[l]o real no es verdadero. Es más salvaje que lo verdadero” (Quignard 168). En esa agonía (en el sentido de combate) y dentro de una poética contradictoria lo monstruoso se expresa como crueldad bajo diversas dimensiones. Como acción destinada a la destrucción sin justificación moral y también como fractura del entendimiento en el acceso al fondo sin sentido de la realidad (Dumoulié 12). También como experiencia de lo real en su naturaleza dolorosa, ineluctable, trágica y diferencial porque accede a singularidades más allá del saber (Rosset 21-22). Bajo esta perspectiva, la manifestación artística de la crueldad es fundamentalmente transgresora de todo orden y certidumbre: “El transgresor no está seguro de lo que quiere alcanzar, solo sabe que no está seguro de nada. Vive instalado en el vértigo de la indeterminación” (Mèlich 244). La crueldad, así entendida, es afirmación de lo salvaje de la vida, fuerza irrestricta, expresión de exceso, vehemencia y transgresión de los límites del orden y de la identidad.

El apando además puede ser entendido como un ejercicio de la crueldad hierática (Bataille, “El arte, ejercicio de la crueldad”), porque la violencia puede ser manifestación de un sacrificio (Girard, *La violencia y lo sagrado*) que se deleita en la brutalidad y la destrucción del cuerpo contra cuerpo (Sofsky 8). Incluso *El Apando* puede ser comprendido como máquina de guerra, movimiento incesante que rompe con toda inscripción, beligerancia “irreductible al aparato de Estado” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 360). A esta perspectiva se le puede añadir la conceptualización del teatro de la crueldad de Artaud, incluso bajo la reinterpretación de Rancière (9-28).

Existe una escena en *El apando* donde esta teatralidad cruel y guerrera es evidente. En ella se describen bocanadas de humo que acometen el espacio y que crean torbellinos de imágenes abiertas e informes, hieráticas y beligerantes. Esas imágenes no se dejan delimitar y evocan una libertad escurridiza. Son imágenes de ídolos insustanciales que representan teatralmente acontecimientos salvajes y carentes de sentido, que manifiestan fuerzas guerreras y emancipadoras:

los impetuosos montones de la bocanada de humo . . . invadieron la zona de luz con el desorden arrollador de las grupas, los belfos, las patas, las nubes, los arreos y el tumulto de su caballería, encimándose y revolviéndose en la lucha cuerpo a cuerpo de sus propios volúmenes cambiantes. (*El apando* 35)

Estás imágenes están hechas de una materia lo suficientemente potente como para simbolizar fuerzas bélicas que luchan a muerte, como gladiadores; y a la vez conforman expresiones de embriaguez y sensualidad trasgresoras de los límites:

lentísimas espirales [que] se conservaban largamente en su instantánea condición de ídolos borrachos y estatuas sorprendidas . . . Los cuerpos del humo desleían sus contornos, se enlazaban, construían relieves y estructuras y estelas . . . ya puramente divinos, libres de lo humano. (36)

Esta escena simboliza teatralmente la crueldad agónica del relato: el humo crea una serie de imágenes beligerantes, abiertas e informes, hieráticas y soberanas cuyos límites se deshilvanan, tumultuosas y caóticas, que explotan en todas las direcciones, que eran “como un inmenso deseo interminable que no deja de realizarse nunca y no quiere ceñir jamás sus límites a nada que pueda contenerlo” (36). Ellas son expresión de los movimientos de libertad que se representarán en la novela.

Existen en *El apando* numerosas escenas similares que configuran y transforman la novela. Los cuerpos son descritos como fragmen-

tados de la misma manera que los leprosos. Por ejemplo, se dice que Polonio vigila desde el apando con “[l]a cabeza hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo” (11-12). Las cabezas de los apandados parecen independientes del cuerpo: “cabeza parlante, insultante, con una entonación larga y lenta, llorosa, cínica, arrastrando las vocales en el ondular de algo como una melodía de alternos acentos contrastados, los mandaba a chingar a su madre” (12). De estas se dice que son cabezas “de la guillotina” (44), de “Holofernes” (45) y “la cabeza sobre la charola de Salomé, fuera del postigo, la cabeza parlante de las ferias, desprendida del tronco . . . la cabeza del Bautista” (12); evocación sacrificial donde los fragmentos rechazan, insultan, pero además, invierten la vigilancia. Los apandados resultan invisibles y son ellos los que poseen en el relato el poder de vigilancia. Ello permite por momentos, cuando los monos se retiran, que “aquel espacio virgen, adimensional, se [convierta] en el territorio soberano, inalienable” (13). La adimensionalidad subvierte la geometría y la soberanía rechaza el poder permitiendo la existencia de un espacio rebelde. Ahora bien, únicamente las cabezas de Polonio y Albino son capaces de vigilar en esa posición, asomadas por el postigo, debido a que solo es posible mirar por ahí con el ojo derecho. Nótese cómo la figura del ojo entonces es trastocada al pertenecer a lo monstruoso (como ocurría en el caos del leproso) en tanto figura de vigilancia del poder.

Aquí es posible señalar otra oposición con El Carajo que está tuerto precisamente del ojo derecho. Además, El Carajo posee “la monstruosa condición de su alma perversa, ruin, infame, abyecta” (*El apando* 32), como *Homo Sacer*, pero no es soberana, por el contrario, es incapaz de subvertir el poder. Es más, El Carajo es víctima de los otros dos personajes y no solo de su vicio. Produce asco, rechazo, repugnancia, repulsión, que llega al extremo, por ninguna razón particular, de hacer deseable su sacrificio: “Meterle la punta del fierro a través de las costillas, mientras Polonio le tapaba la boca, pues

querría gritar como un chivo” (41). La imagen del chivo apela a una dimensión sacrificial evidente y ello está relacionado con una aspiración de crueldad y libertad desnuda por parte de los otros personajes. Esto se demuestra al final de la novela cuando Polonio y Albino son derrotados en una batalla bestial que expresa un deseo de libertad absoluta. Al no poder ya aspirar a ella, renuncian al sacrificio: “[p]ensaban, a la vez, que sería por demás matar al tullido. Ya para qué” (56). El Carajo es un “un anti-Dios maltrecho, carcomido” (36), pero al contrastarlo con las características hieráticas de Polonio y Albino, quienes no son pasivos respecto a la droga, la cárcel o la violencia sacrificial de otros, se reafirma la condición soberana de estos, porque poseen la potencia activa de la crueldad. De Albino se dice, por ejemplo, que: “[c]erró los ojos mientras temblaba con un tintineo de la cabeza sobre la plancha de hierro, a causa de la violencia bestial con que tenía apretados los dientes. Estaba decidido a matarlo, decidido con todas las potencias de su alma” (37).

Además de estas características, la crueldad se manifiesta conspirando incluso contra el proyecto que supuestamente rige a los apandados en el relato, lo que hace que algunas de sus acciones no respondan a ninguna finalidad, ya que están entregados a la crueldad sin reserva alguna. El plan consiste en que la madre de El Carajo, acompañada por las parejas de los apandados, entregue a ellos droga escondida en el cuerpo y después desatar un escándalo. La voluntad de crear caos resulta extraña para el proyecto, sería más sencillo y útil no llamar la atención. En la ejecución del plan, la voluntad de violencia se impone. Cuando llega el momento de la entrega, antes de que suceda, las mujeres se montan sobre un barandal gritando para pedir la liberación de los apandados lanzando “gritos y aullidos más inverosímiles” (46), gesticulando y mostrando una “rabia sin límites” (46). Ello muestra un ansia de salvajismo libertario que no responde a ningún cálculo racional (y que hace fracasar el plan), que termina siendo epidémica al ampliarse a otros actores del relato. El resto de las visitas empieza a arremolinarse en “una especie de agregación

primitiva y desamparada [que] ensayaba, por puro instinto, una suerte de convivencia contrahecha y desnuda. La marea, abajo de las tres mujeres, crecía en pequeñas olas sucesivas, despaciosas” (48).

Las mujeres semidesnudas, con las ropas hecha jirones, fragmentadas, intentan proseguir el escándalo, contra el esfuerzo de los guardias de sacarlas, mientras

de la multitud, brotaba toda clase de las más diversas exclamaciones, gritos, denuestos, carcajadas, ya de protesta o compasión, o de salvaje gozo que exigía mayor descaro, brutalidad y desvergüenza al espectáculo fabuloso y único de los senos, las nalgas, los vientres al aire. (50)

Teatralidad de formas caóticas, como las de los leprosos, como las de las bocanadas de humo y como el tatuaje, que beligerantemente se rebelan. A continuación, la madre de El Carajo, al interponerse entre los guardias y las mujeres, se resbala y queda colgada del barandal. En el umbral entre la salvación de su vida y una caída mortal, provoca “un rugido de pavor lanzado simultáneamente por todos los espectadores” (51). Al calificarlos de “espectadores” se confirma la teatralidad cruel y la deshilvanación de separación entre “actores y espectadores” (51). Además, esta teatralidad recusa todo texto, es decir, toda racionalidad. Aquí no existe ninguna dialéctica ni ley, sino “fragmentos autónomos e independientes, a los que armonizaba en su unidad exterior, visible, no el enlace de una coherencia lógica y causal, sino precisamente el hilo frío y rígido de la locura” (*El apando* 51-52). No es la razón la que reina en esos acontecimientos. Incluso la reacción del poder carcelario se hunde en esa demencia porque los guardias liberan absurdamente a los apandados: “Algo ocurría en esta película anterior a la banda de sonido. Quién sabe qué dijo el Comandante a los monos y a las mujeres: se hizo una calma insólita y tensa, dos monos se inclinaron sobre el candado de la celda y desaparecieron a los tres reclusos” (52). Con el objetivo de terminar con el escándalo

se libera a los reclusos para llevarlos a una trampa (que consiste en encerrarlos en un cajón). Desde el punto de vista práctico sería más útil controlar solo a las mujeres, y es que “[s]i *El apando* es metáfora, lo es de nuestra sabia estupidez generalizada, no de la opresión” (Loveland 256). Estupidez del poder y sinrazón del mundo. El caos impersonal se apodera por momentos de todo el universo. Adicionalmente, en un inicio, la trampa falla, lo que desencadena una brutalidad demente sin refugio ni abrigo. Se libera así una guerra absoluta. Polonio y Albino logran encerrarse en ese cajón con algunos de los guardias y la trampa es invertida:

Albino y Polonio, con El Carajo en medio, irrumpieron con desencadenada y ciega violencia dentro, seguidos inconscientemente por el Comandante y un celador más. Con un solo y brusco ademán Albino cerró el candado de la puerta que comunicaba con la Crujía. Ahora estaban solos con el Comandante y los tres celadores, encerrados en la misma jaula de monos. Cuatro contra tres; no, dos contra cuatro, habida nota de la nulidad absoluta de El Carajo. (53)

Además de una oposición más con El Carajo, la liberación de una violencia ciega sin cuartel ni finalidad salvo la avidez de destrucción acontece: “Polonio y Albino estaban convertidos en dos antiguos gladiadores, homicidas hasta la raíz de los cabellos” (53). Máquina de guerra, ímpetu de gladiador que apunta hacia la aniquilación total, violencia pura que no está dirigida sobre tal o cual régimen sino contra todo orden, lo que invierte el ejercicio de poder y los libera, por instantes, de los mecanismos carcelarios y de todo proyecto y racionalidad. Es verdad que el poder vence al final de la novela a través de la geometría y la invasión con tubos de hierro al cajón por parte de los guardias:

a fin de ir levantando barreras sucesivas a lo largo y lo alto del rectángulo, en los más diversos e imprevistos planos y niveles, conforme a lo que exigieran las necesidades de la lucha contra las

dos bestias, y al mismo tiempo atentos a no entorpecer o anular la acción del Comandante y los tres monos, en un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría. (54-55)

Sin embargo, esta afirmación última es decisiva. Solo puede ser derrotada la libertad si se ejerció. Y si la novela se considera como un todo simultáneo, se elimina toda síntesis posible y la libertad persiste. La cárcel no se eleva como el estado final porque no hay tal. El relato muestra una tensión irresuelta, animal y soberana que permanece. Esa libertad no es entonces deficitaria de ninguna dialéctica, porque se expresa como crueldad en tanto “desobediencia animal (Gros). No existe ninguna síntesis y la dialéctica no reina entonces sobre este relato sino la soberanía artística expresada monstruosamente.

CONCLUSIÓN

Hemos mostrado la manera en que Revueltas, a pesar suyo, parece obsesionado con esa monstruosidad de la vida. Esta dimensión abre posibilidades a interpretaciones diferentes del resto de sus obras, donde existen numerosas escenas e imágenes que pueden ser analizadas bajo esta perspectiva. En ese sentido, Revueltas acierta a pesar de que yerre, o mejor dicho, precisamente porque yerra al tratar de dar cuenta del “lado moridor”, las fuerzas de la creación se le rebelan y su creación artística se eleva soberana. Si la crueldad, como escribe Nietzsche, es “una de las más antiguas alegrías festivas de la humanidad. De ahí que se piense que también *los dioses* se animan y se alegran cuando se les ofrece [ese] espectáculo” (*La ciencia jovial* 73), Revueltas ofrece una festividad bestial, inmotivada e impredecible que se repite en su imaginación indefinidamente. Hay en *El apando*

la descripción de una monstruosidad soberana que arrebatada en “un torbellino de sentimiento de libertad, de absolutez, de poder, de divinidad” (Nietzsche, *Obras completas* 836). Sus personajes son monstruos fascinantes, fragmentados, hieráticos. La puesta en escena de la inocencia del sacrificio, el erotismo y la crueldad crea una teatralidad superabundante contraria a la dialéctica que no se deja subyugar. *El apando*, por tanto, es la manifestación de una realidad excesiva donde incluso en la más terrible y total de las cárceles, instantes privilegiados de liberación son posibles, aun a costa del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Random House Mondadori, 2006.
- Bataille Georges. “El arte, ejercicio de la crueldad”. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, traducido por Silvio Mattoni, editado por Adriana Hidalgo, 2001, pp. 117-125.
- _____. *El erotismo*. Traducido por Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, 2002.
- _____. *La experiencia interior*. Traducido por Fernando Savater, Taurus, 1972.
- Blanchot Maurice. “La literatura y el derecho de muerte”. *La parte del fuego*, traducido por Isidro Herrera, Arena, pp. 269-303, 2007.
- Canales, Diego. “Las fronteras del lenguaje en la obra de José Revueltas y David Foster Wallace desde el pensamiento archipiélago de Édouard Glissant”. *Trans, Revue de littérature générale et comparée*, no. 25, 2020, <https://doi.org/10.4000/trans.3305>.
- Cheron, Philippe. *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. Edición de Kindle, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Dabove, Juan Pablo. “El bandidaje como experiencia de los límites de la razón letrada en José Revueltas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 33, no. 66, 2007, pp. 77-93.

- De la Torre-Zepeda, Laiza Sabrina, y Martha Elia Arizmendi-Domínguez. “Prisión/encierro en *El Sexto* de José María Arguedas y *El apando* de José Revueltas”. *Contribuciones desde Coatepec*, no. 25, jul.-dic. 2013, pp. 109-126.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por Francisco Monge, Paidós, 1998.
- _____. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Amorrortu, 2006.
- _____. “La inmanencia: una vida...”. Traducido por Fermín Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, Paidós, 2007, pp. 35-40.
- _____. *El poder. Curso sobre Foucault*. Tomo II, traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente, Cactus, 2014.
- _____. *El saber. Curso sobre Foucault*. Tomo I, traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente, Cactus, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Venus Rajada*. Traducido por Juana Salabert, Losada, 2005.
- Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Traducido por Stella Mastrángelo, Siglo XXI, 1996.
- Escalante, Evodio. *José Revueltas, una literatura del “lado moridor”*. Universidad Autónoma de Zacatecas, 1990.
- _____. “El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de José Revueltas”. *Signos Literarios*, vol. 3, no. 6, jul.-dic. 2007, pp. 113-128.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, 2002.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 1986.
- _____. *La violencia y lo sagrado*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 2016.
- Gros, Frédéric. *Desobedecer*. Edición de Kindle, traducido por Juan Vivanco, Taurus, 2018.

- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Traducido por Francisco López Martín, Akal, 2007.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Traducido por Isidro Herrera, Arena, 2004.
- Lacan, Jacques. “El seminario sobre la carta robada”. *Escritos*, traducido por Tomás Segovia, Siglo XXI, 2003, pp. 5-55.
- Loveland Smith, Frank. *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y lo que se dice en las novelas de José Revueltas*. LunArena, 2007.
- Mateo, José Manuel. “Escribir en el margen”. *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, vol. 5, no. 10, 2018, pp. 83-112, <http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2018.10.67367>.
- Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Herder, 2014.
- Negri, Antonio. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. Traducido por Javier Ferreira y Gabriel Giorgi, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, Paidós, 2007, pp. 93-139.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*. Traducido por German Cano, Biblioteca Nueva, 2011.
- _____. *Obras completas*. Vol. IV, traducción, introducciones y notas por Jaime Aspiunza, et al., Tecnos, 2010.
- Quignard, Pascal. *Morir por pensar. Último Reino IX*. Traducido por Silvio Mattoni, El Cuenco de Plata, 2015.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.
- _____. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducido por Cecilia González, Eterna Cadencia, 2009.
- Revueltas, José. *El apando*. Era, 1999.
- _____. “Diálogo sobre *El apando*”. *Conversaciones con José Revueltas*, compilación, prólogo, notas e índice por Andrea Revueltas y Philippe Cheron, Era, 2001, pp. 164-172.
- _____. *Los muros de agua*. Era, 2001.
- Rosset, Clément. *El principio de la crueldad*. Traducido por Rafael del Hierro Oliva, Pre-Textos, 1994.
- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche*. Traducido por Raúl Gabás, Tusquets,

2010.
Sofsky, Wolfgang. *Tiempos de horror. Amok, violencia y guerra*. Traducido por Isabel García Adánez, Siglo XXI, 2004.



La contra-nota roja de José Revueltas: un testimonio de denuncia social

The counter-*fait divers* of José Revueltas: testimony
of social denunciation

MAURICIO VARGAS MALDONADO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4895-2177>

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México
vargasmauricio02@gmail.com

Resumen:

En el presente artículo nos proponemos analizar cómo en las notas rojas que el escritor José Revueltas realizara para el periódico *El Popular*, entre 1938 y 1942, se encuentran ejemplos de lo que Michael Foucault denominara como “contra-notas rojas”. Si bien la contra-nota roja asimila los rasgos discursivos, narrativos y retóricos propios de la nota roja, los utiliza con la intención de provocar un giro semántico que ponga de manifiesto el relato de las desigualdades que subyace en esta última. En específico, analizaremos la nota “Espantoso drama de miseria”, publicada en la sección policíaca de *El Popular*, el 4 de octubre de 1942. Para ello, se configura una estructura modélica de la nota roja (Barthes, Lara Klahr, Arriaga), se identifican rasgos narrativos y retóricos sustantivos, y después se observa cómo dichos elementos, de acuerdo con las formas y convenciones discursivas de cada época, se articulan para convertir la plana roja en un testimonio de denuncia social.

Palabras clave:

nota roja, literatura y periodismo, ficcionalización, prensa amarillista, periódico *El Popular*.

Abstract:

This work seeks to demonstrate how the *nota roja* news¹ written by José Revueltas for the newspaper *El Popular*, during the forties of the 20th century, could be an example of what in *Discipline and Punish*, Michel Foucault called a counter-*fait divers*: a note that uses the criminal events published in the yellow press to show the whole series of social inequalities that underlie these journalistic publications. Although the counter-*fait divers* assimilates the discursive, narrative, and rhetorical features of the *nota roja*, it uses them with the intention of generating a semantic twist that reveals the inequalities that underlies its story. This article intend to analyze the note “Awful Drama of Misery”, published in the crime section of *El Popular*, on October 4, 1942. To do this, a model structure of the *nota roja* (Barthes, Lara Klahr, Arriaga) is configured, substantive narrative and rhetorical features are identified, and then it is observed how these elements —specifically in the case of “Awful Drama of Misery— are articulated according to the forms and discursive conventions of its time, to turn the *nota roja* into a testimony of social denunciation.

Key words:

nota roja, literature and journalism, fictionalization, yellow journalism, *El Popular*.

¹ Sensationalist news akin to yellow journalism

Recibido: 08 de febrero de 2022

Aceptado: 25 de mayo de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.435>

LA NOTA ROJA Y SU CONTRAPARTE

En *Vigilar y castigar*, Foucault explora el nacimiento, evolución, y usos del sistema penitenciario en Occidente. Allí, describe detalladamente el proceso de transformación de la impartición de justicia en Europa. En esta descripción histórica, Foucault señala la importancia que en todo ese proceso tuvieron narrativas delincuenciales y de lo abyecto, principalmente las que se enfocaban en presentar sucesos de tipo criminal, llamadas en Francia “*fait divers*” y en México, “nota roja”; esto debido a que, desde su origen, estas fueron creadas con un deliberado interés político, ya que: “[l]a justicia necesitaba estos textos apócrifos para fundamentarse como verdad. Sus decisiones se hallaban así rodeadas de todas esas ‘pruebas’ póstumas” (Foucault 79). Por tal motivo, para Foucault estas fábulas verídicas no podían tomarse de ninguna manera como publicaciones ingenuas en las que subyacía un simplista mensaje moralizador.² De este modo, con la fi-

² “En toda esta literatura de crímenes, que prolifera en torno de algunas altas siluetas, no hay que ver sin duda ni una ‘expresión popular’ en estado puro, ni tampoco una acción concertada de propaganda y de moralización venida de arriba . . . Si estos relatos pueden ser impresos y puestos en circulación es porque se espera de ellos un efecto de control ideológico, fábulas verídicas de la pequeña historia. Pero si son acogidos con tanta atención, si forman parte de las lecturas de base de las clases populares, es porque en ellos no sólo encuentran recuerdos sino puntos de apoyo; el interés de ‘curiosidad’ es también un interés político. De suerte que tales discursos pueden ser leídos como discursos de doble cara, por los hechos que refieren, por la repercusión que les da y la gloria que confieren

nalidad de justificar la impartición de justicia, desde el siglo XVIII, se generaría en Europa una masa discursiva de textos sobre el mundo criminal con la finalidad de legitimar, primero, el poder del monarca y posteriormente el recién creado marco jurídico: “Ocurría también que se publicaran relatos de crímenes y de vidas infames, a título de pura propaganda, antes de todo proceso y para forzar la mano de una justicia sospechada de ser demasiado tolerante” (Foucault 79).

Es así como inicia una literatura de carácter criminal y de la violencia que se remonta a la época de las ejecuciones y la impartición de justicia en la plaza pública,³ literatura que se dedicaría por entero a describir cada uno de los pormenores de aquella “fiesta de los condenados”.⁴ Los ajusticiamientos ocurrían a la manera de una representación teatral, en la que un criminal, también en una suerte de procesión ritual, recibía un castigo ejemplar a los ojos de un público enardecido que, o exigía una pena más severa o se quejaba de tal suplicio. En este carnaval, los condenados, chivos expiatorios de dicho ceremonial de purificación, debían certificar mediante todo un acto performático —de léxico, indumentaria y expresión corporal— su

a esos criminales designados como ‘ilustres’ y sin duda por las palabras mismas que emplean” (Foucault 80).

³ “Hay que remitir sin duda a esta literatura las ‘emociones de patíbulo’, donde se enfrentaban a través del cuerpo del ajusticiado el poder que condenaba y el pueblo que era testigo, participante, víctima eventual y eminente de esta ejecución” (Foucault 81).

⁴ “En esta fiesta de los condenados que parten hay un poco de los ritos del chivo expiatorio al que se hiere al echarlo, un poco de la fiesta de los locos en la que se practicaba la inversión de papeles, una parte de las viejas ceremonias del patíbulo en las que la verdad debía manifestarse a la luz del día, una parte también de los espectáculos populares en los que se reconoce a los personajes célebres o a los tipos tradicionales, juego de la verdad y de la infamia, desfile de la notoriedad y de la vergüenza invectivas contra los culpables a los que se desmascara y, del otro lado, alegre confesión de crímenes” (Foucault 300).

falta con la sociedad, pues: “[l]a justicia necesitaba que su víctima autentificara en cierto modo el suplicio que sufría” (Foucault 78).

Esta literatura de “emociones de patíbulo” (Foucault 78) que también formaba parte de la conocida en el mundo hispánico como “literatura de cordel” buscaba describir la fisionomía⁵ así como la vida y la obra delictiva de los bandidos:

Se trata de recordar el rostro de los criminales que tuvieron su momento de gloria; las hojas sueltas recuerdan los crímenes de aquellos a quienes está viendo pasar; los periódicos, de antemano, dan su nombre y cuentan su vida; a veces indican sus señas y describen su vestido, para que su identidad no pase inadvertida . . . Los condenados responden por sí mismos a este juego, exhibiendo su crimen y ofreciendo la representación de sus fechorías: tal es una de las funciones del tatuaje, viñeta de su hazaña o de su destino: “Llevan sus insignias, ya sea una guillotina tatuada sobre el brazo izquierdo, ya sea en el pecho un puñal clavado en un corazón chorreando sangre”. (Foucault 300-1)

Estos bandidos, gracias a aquellas narraciones de la vida real en las que se fabulaban sus horribles actos criminales, se convertían finalmente en bandidos ilustres, en leyendas negras o doradas según fuese el caso, leyendas que terminarían por inmortalizarlos y —paradójica-

⁵ “Se acude también a contemplar tipos de criminales, tratando de distinguir por la ropa o por el rostro la ‘profesión’ del condenado, si es asesino o ladrón: juego de máscaras y de fantoches, pero en el que para las miradas más educadas, se desliza también algo así como una etnografía empírica del crimen. Espectáculos de tablado de feria con la frenología de Gall, se ponen en práctica, según el tipo al que se pertenece, las semiologías del crimen que se dispone: las fisionomías son tan variadas como los trajes: aquí, una cabeza majestuosa . . . allá, un rostro vicioso de gruesas cejas, que revela una energía de criminal decidido . . . He aquí facciones femeninas y suaves: son los cómplices . . .” (Foucault 300).

mente— transformarlos en héroes, por atreverse a desafiar el poder monárquico (Foucault 79-80).

La “literatura de cordel” fue finalmente proscrita, en el momento en que los encargados de la impartición de justicia se percatan de que esta posee un efecto adverso y amenazador que eran incapaces de controlar (Foucault 300), pues además de consolidar al poder gubernamental, en estas narrativas de la violencia también se glorifica al criminal:

En la Estela de una ceremonia que canalizaba mal las relaciones de poder que trataba de ritualizar, se ha precipitado toda una masa de discursos que prosigue el mismo enfrentamiento; la proclamación póstuma de los crímenes justificaba la justicia, pero glorificaba también el criminal; de ahí que pronto los reformadores del sistema penal pidieran la supresión de esas hojas. Y desaparecieron a medida que se desarrollaba una literatura del crimen completamente distinta: una literatura en la que el crimen aparece glorificado pero porque es una de las bellas artes, porque solo puede ser obra de caracteres excepcionales, porque revela la monstruosidad de los fuertes y de los poderosos, porque la perversidad es todavía una manera de ser un privilegiado (Foucault 81)

La supresión de tales escrituras delincuenciales provocó que estas se diseminaran. Así, mientras algunas de ellas se sublimaron estéticamente en el ámbito literario, instaurando, de esta manera, la literatura policiaca y sus derivados, los textos criminales restantes fueron menospreciados a consecuencia de los sucesos comunes que narraban y permanecieron en la prensa en su estado original como textos informativos.

Por su parte, los sucesos de sangre publicados en la prensa, continuaron narrando los crímenes y demás historias trágicas de la gente común. El estilo utilizado fue una continuación y herencia de aquellos “pliegos” u “hojas volantes” que relataban los hechos delictivos a partir de la emulación de la leyenda o la épica, y cuyo lenguaje imitaba a su vez el lirismo de la epopeya que erróneamente exalta

al delincuente. No fue sino hasta el siglo XIX, cuando el periodismo norteamericano impregnó tales textos de su ya clásico registro sensacionalista (Lara y Francesc 35-36, García y Solís 21-22), con el cual este tipo de publicaciones adquirió el aspecto mórbido y peyorativo que conocemos en la actualidad.

Paralelo a dicho sensacionalismo con el que se narraban los delitos de los pobres y con el cual sus vidas se convertían en episodios de bizarrías y melodramas baratos, existió un tipo de texto criminal publicado originalmente en periódicos obreros del siglo XIX —como *La phalange*, el *Almanach populaire de la France*, *La Fraternelle* (Foucault 81)— que se valía de los sucesos criminales no para “abreviar en la sangre”, sino para poner al descubierto toda la serie de desigualdades sociales que en tales diarios se señalaba como el detonante principal de la delincuencia. Foucault denominó a este tipo de textos como “*contre-fait divers*” o textos de “contra-nota roja”.⁶ La “contra-nota roja” era propiamente una estrategia discursiva que tenía como objetivo principal demostrar que, en cada uno de los incidentes de sangre aparecidos en la prensa, la burguesía además de cómplice era el mayor responsable, pues en realidad era su sistema económico, basado en la acumulación y el flujo de bienes, el que provocaba las desigualdades sociales:

La contra-nota roja subraya sistemáticamente los hechos de la delincuencia en la burguesía, demostrando que ésta es la clase sometida a la “degeneración física”, a la “podredumbre moral”;

⁶ “En este replanteo de la justicia penal y de la frontera que ésta traza cuidadosamente en torno de la delincuencia, es característica la táctica de lo que se podría llamar la ‘contra-nota roja’. Se trata, para los periódicos populares, de invertir el uso que se hacía de los crímenes o de los procesos en los periódicos que, a la manera de *Gazette des tribunaux*, ‘abrevan la sangre’ se ‘alimentan de prisión’ y hacen representar cotidianamente ‘un repertorio de melodrama’” (Foucault 336).

sustituye los relatos de crímenes cometidos por la gente del pueblo por la descripción de la miseria en la que la sumen quienes la explotan y que en sentido estricto la hacen padecer hambre y la asesinan; demuestra en los procesos criminales contra los obreros qué parte de responsabilidad debe atribuirse a los empresarios y al conjunto de la sociedad. En suma, se despliega un verdadero esfuerzo para invertir ese discurso monótono sobre el crimen que trata a la vez de aislarlo como una monstruosidad y de hacer que recaiga su escándalo sobre la gente más pobre. (Foucault 336-337)

En México, Revueltas no es el único ejemplo de autores mexicanos que escriben para la plana roja o muestran predilección por ella.⁷ Es el caso también de Rosario Castellanos, quien en sus notas biográficas expresa la fascinación que tenía por tales historias, al grado de expresar que de la nota roja aprendió a escribir:

Ah, pero mi hambre de tragedia qué bien se saciaba con la lectura de nota roja. Debo admitir que más que lectura era adivinación porque la mayor parte de los términos tenían un significado. La lógica me ayudó a descubrir el sentido de vocablos tales como “occiso”, “decúbito dorsal”, “alevosía” y otros que daban a las narraciones una aureola de misterio cuya pérdida he lamentado después. Un instinto simiesco de imitación me obligó, de una manera casi compulsiva, a reproducir estos textos cuya acción,

⁷ En una entrevista a propósito de un taller de “Literatura y nota roja”, menciona el escritor Eduardo Antonio Parra: “La nota roja siempre ha nutrido a la literatura porque ésta atañe a toda la sociedad... Es un vínculo (sic) muy viejo, hay grandes novelas de la literatura universal que han salido felizmente de la nota roja, podemos pensar en ‘Rojo y Negro’, de Stendhal; en *Madame Bovary*, de Flaubert, y en el caso de México en ‘Los Bandidos de Río Frío’, de Manuel Payno, y en ‘Los plateados de Tierra Caliente’, de Pedro Robles” (cit. en “Añejo”).

siempre criminal, colmaba el vacío de mi alrededor con una realidad violenta y sangrante, con unas agonías implacables. (1010)

José Revueltas es en efecto uno de los precursores en nuestro país de una escritura de contra-nota roja, es decir, la escritura de un caso de nota roja cuya intención principal es mostrar las causas y efectos sociales de los crímenes que se relatan.

JOSÉ REVUELTAS Y LA NOTA ROJA

La nota roja que escribiera José Revueltas para el periódico *El Popular*, se alinea completamente con la propuesta de denuncia social y reflexión crítica que, como señala Sonia Adriana Peña (78), tal periódico toma como estandarte desde sus primeras publicaciones y desde su inaugural mensaje editorial a principios de los años cuarenta del siglo pasado. Este mensaje, a manera de decálogo o manifiesto, señala que *El Popular* será la trinchera donde las quejas del pueblo serán escuchadas, así como un espacio propicio para el libre pensamiento de las ideas. El nombre mismo del periódico indicaría la clase social a quien se encuentra dirigida la publicación: el proletariado (Peña 79). Aunque en las primeras ediciones de *El Popular* no figura la sección policiaca, esta adquiere relevancia paulatinamente. Si bien, durante el primer año del periódico, la plana roja está a cargo de Gilberto Rod, a esta sección se le sumarán otros colaboradores como Gilberto Miranda, Rogelio Rivera y Antonio Prieto (Peña 81).

Revueltas inició su participación en *El Popular* como “ruletero”. El autor de *Los errores* cubría los descansos de los reporteros oficiales o escribía notas informativas cuando existía algún espacio que necesitaba ser cubierto. En concreto, de la sección policiaca, a Revueltas se le encomendó una tarea específica: minimizar su tono sensacionalista característico, para dotarla de un registro literario:

Bueno yo me inicié como “ruletero” en *El Popular*. Se les dice así a los que cubren las “fuentes” de los que descansan. Entonces dije

“que suave, mano, para conocer las fuentes”. Yo cubrí de todo: Hacienda, Secretaría del Trabajo, Presidencia. Hasta la nota roja. Por cierto, el director un día me encargó cambiar el estilo de la nota roja. Darle un giro literario, no sensacionalista. (cit. en Peña 40)

Dicha encomienda transformó drásticamente la sección policiaca de *El Popular*, pues del primer año de publicación al segundo, como sugiere Sonia Peña, “es relativamente sencillo percibir un cambio en el lenguaje y en la aproximación a los sucesos” (35). Sin embargo, la firma de Revueltas apareció solamente en dos casos: la última parte del seguimiento al caso de Gregorio “Goyo” Cárdenas, y el par de crónicas referentes al caso de Ricarda López, “*La bienda*”, una mujer que debido a sus deplorables condiciones de vida, decide despojar de la vida a sus hijas, al ser incapaz de brindarles las condiciones necesarias para una vida digna.

La historia de Ricarda López⁸ se publicó en el periódico *El Popular* los días 4 y 6 de octubre de 1942, respectivamente. En la primera crónica: “Espantoso drama de miseria”, se exponen los antecedentes que desembocaron trágicamente en los filicidios, mientras que en la segunda crónica: “Mi hijo será el último en juzgarme”, la nota adquiere un tenor más alegórico, pues si bien se reproduce el diálogo

⁸ En adelante, para el análisis de la nota roja de Revueltas, nos apoyaremos en la siguiente edición sobre el caso de Ricarda López: “Espantoso drama de miseria”, reproducida en el libro *La nota roja en México, 1934-1985*, compilado por Clara Guadalupe García y Silvia Solís Hernández. También es importante referir el trabajo de compilación de José Manuel Mateo, *Tiempo de Revueltas. Cuatro: nota roja y sentido trágico*. La reproducción de Mateo es la más actualizada y con: “el propósito de restituir en medida de lo posible los originales publicados en 1942” (40), sobre todo, porque algunas de las reproducciones que han circulado en medios como el suplemento *La Jornada Semanal* (1996), así como la Revista *Nexos* (2014), realizaron transcripciones incompletas y con adecuaciones en los encabezados y títulos.

entre Ricarda López y el juez asignado a su caso, ella representa a la clase social más pobre y marginada, mientras que el juez representa al sistema gubernamental y a sus instituciones, quienes a toda costa buscan responsabilizar a Ricarda del suceso y, con ello, deslindarse de su obligación como garantes de derechos y promotores de mejores formas vida.

LA CONFIGURACIÓN DE LA CONTRA-NOTA ROJA

Si la nota roja sobre Ricarda López escrita por José Revueltas puede considerarse una contra-nota roja, esto debe traducirse en una serie de operaciones discursivas que recombinan, recolocan y resignifican elementos y aspectos constitutivos de este tipo de texto. Los elementos y recursos utilizados en las notas rojas y, de acuerdo con lo señalado por Michael Foucault, cumplen con una intención comunicativa determinada; es decir, no se trata de notas meramente informativas, sino que han servido para legitimar gobiernos, marcos jurídicos, leyes, entre otras formas de poder. En este sentido, las notas rojas son discursividad pura cuando mediante el lenguaje cumplen con tales propósitos legitimadores. Por lo tanto, no se trata de textos ingenuos, mucho menos, limitados a informar, al contrario, en su disposición y elaboración con el lenguaje se construye una perspectiva sobre la realidad de las cosas a través de los sucesos criminales.

La contra-nota roja no se desprende de las operaciones discursivas ya identificadas sobre la narración y la retórica, lo que se trastoca es la intención. Y la intención de la contra-nota roja es la configuración de un relato sobre las desigualdades sociales. En este sentido, Revueltas retoma las marcas discursivas que otorgan especificidad narrativa a la nota roja, entre las cuales podemos identificar marcas léxicas, marcas narrativas y marcas retóricas. Sin embargo, la intención radica en develar, mediante el microcosmos que supone el caso de Ricarda López, un drama cotidiano, la experiencia de la miseria de alcances colectivos. Es decir, a lo largo del relato de Ricarda encontramos el

uso de estrategias hiperbólicas mediante formas léxicas específicas; en el caso de Revueltas, se trata de adjetivaciones. Se plantean personajes concretos y espacios bien definidos. Contraria al común de la nota roja, en la de Revueltas se percibe un interés por ofrecer un análisis amplio y crítico del suceso, que evite las estigmatizaciones, la reproducción de estereotipos criminales y las valoraciones maniqueas, lo que reduce al suceso a un hecho excepcional, cerrado y sin implicaciones sociales.

Para identificar cómo opera la configuración de la contra-nota roja de José Revueltas, proponemos dividir el análisis en dos momentos que se corresponden con las entregas realizadas: la primera, “Espantoso drama de miseria”, publicada el 4 de octubre de 1942, en el periódico *El Popular*; y la segunda, “Mi hijo será el último en juzgarme”, publicada el 6 de octubre de 1942, en el mismo periódico. Si bien la nota del 4 de octubre de 1942 no aparece firmada por Revueltas, Álvaro Ruiz Abreu la incluye en *José Revueltas: los muros de la utopía* (1992), libro del cual la recuperan Clara Guadalupe García y Silvia Solís Hernández para su compilación.

PRIMERA ENTREGA. “ESPANTOSO DRAMA DE MISERIA”

La primera entrega sobre el caso de Ricarda López, elaborada por José Revueltas, reproduce, a grandes rasgos, los elementos estructurales propios de una nota roja de la época. Sin embargo, es en la configuración del relato donde se percibirán las principales transformaciones.

La finalidad periodística / Primer acercamiento

En la entrega del 4 de octubre de 1942, el encabezado presenta la nota de la siguiente manera:

Espantoso drama de miseria. Una madre mata a sus dos hijas por no poderles dar de comer. Les hizo beber una enorme cantidad de adalinas y murieron casi en el acto. La infeliz mujer está en un

estado de inconsciencia sin darse cuenta realmente de su terrible situación. (111)

Según la información proporcionada en el encabezado del periódico, la nota informa el caso de una madre que asesina a sus hijas por no poder alimentarlas. Sin duda, el hecho rompe con la cotidianidad informativa y expone un suceso extraordinario, para lo cual también dispondrá de una retórica específica. Por tal motivo, el propósito del periódico, de acuerdo con la frase adjetiva que inicia el encabezado, es comunicar la noticia no desde el amarillismo, sino desde el relato de la experiencia de miseria. Es decir, el acontecimiento se constituye mediante un efecto trágico entre el asesinato cometido y la causa última que ha motivado a la asesina, en contraposición a las notas rojas comunes, las cuales ahondan en la narración del asesinato. Otro rasgo determinante tiene que ver con la elección de la voz narrativa, la cual es indispensable para enmarcar de verosimilitud al suceso. Como puede comprobarse en la lectura de la nota roja, Revueltas ha elegido la voz de Ricarda López, la madre y asesina, como fuente directa de información, lo cual implica que la exposición del suceso se focalizará bajo el argumento de que el asesinato cometido es consecuencia directa de la miseria que padecían ella y sus hijas. Esta focalización elegida por Revueltas tendrá que justificarse mediante una serie de operaciones narrativas. Por ello el testimonio de Ricarda López, de carácter protagónico y configurador del relato en sí, se cita en estilo directo o por medio de resumen con citas; a la par, aparece la voz enunciativa de Revueltas, en tercera persona, que logra un efecto de objetividad y distancia de los hechos, y su finalidad es ofrecer detalles que complementan y reafirman el testimonio de Ricarda.

Esta operación narrativa de Revueltas permitirá que Ricarda López, personaje principal del relato, se mitifique como víctima de una serie de circunstancias y coincidencias fatales. Cabe mencionar que el caso de Ricarda López también fue retomado por el periódico *La Prensa*, donde la focalización que se anuncia en el titular “*La buena que mató a sus hijas satisfecha*” (cit. en Peña 37), no solo omite la voz de

Ricarda, sino que hace prevalecer un efecto que animaliza (estigmatiza) a la asesina, lo que construye una perspectiva prejuiciosa sobre el caso. Revueltas, por el contrario, al introducir directamente las palabras de Ricarda, busca que sean estas las que logren su defensa frente a los lectores, además de promover una indagación más profunda sobre las circunstancias que desencadenaron el suceso.

En la segunda entrega de la nota, encontramos el siguiente titular: “‘Mi hijo será el último en juzgarme’. Patético relato de sus crímenes hace la filicida. ‘Nadie ha sentido lo que he sentido yo’, afirma Ricarda. Un fondo oscuro, aún indescifrable, hay en los móviles que llevaron a la infeliz madre a cometer sus horrendos crímenes” (cit. en García 114).

La configuración del acontecimiento

Si bien las reglas de objetividad y veracidad en el periodismo son determinantes, en general la sección de nota roja y, en específico la que estuvo a cargo de Revueltas, ficcionaliza algunos aspectos y elementos del relato, con la finalidad de profundizar, pero, sobre todo, de anteponer el drama de miseria sobre el amarillismo filicida. Esta ficcionalización se muestra principalmente mediante la disposición del lenguaje, que veremos más adelante, pero también por la estructura del suceso. Cabe recordar que, en el apartado anterior, se mencionó que en general la nota roja es la culminación de una serie de combinaciones textuales y discursivas, las cuales se reconfiguran bajo un propósito o intención comunicativa determinada. En el caso particular de Revueltas, es posible observar cómo la organización del suceso se corresponde con la de un cuento clásico.⁹ Como apunta

⁹ En esta investigación, la proximidad discursiva de la nota roja con el cuento o la narrativa breve resulta relevante, pues la nota roja elaborada por José Revueltas, asimila formas de la estructura clásica del cuento, así como elementos propios de las corrientes realista y naturalista, que se corresponden con la evolución

Lauro Zavala, el *tiempo* implica un orden secuencial, la descripción del *espacio* busca ser verosímil y *los personajes* son convencionales debido a que responden a una tipología establecida previamente. De igual manera, *el narrador* generalmente es omnisciente y su tarea en el cuento es mostrar una descripción de la realidad que se busca evocar. Por otro lado, en este tipo de cuentos *el final* es epifánico y por ello la historia está construida de tal manera que todo se revela sorpresivamente (28).

En esta primera entrega, Revueltas reelabora las primeras declaraciones que Ricarda López realiza ante la justicia. Prevalece una voz narrativa en tercera persona y se integran algunas citas directas de la homicida. Para caracterizar a Ricarda como víctima era necesario reelaborar la historia a partir de una estructura lógica y, de alguna manera, reconocida o asimilada por los lectores, de ahí que cada apartado que estructura la nota roja se corresponda con la lógica del cuento clásico. Así, de acuerdo con este ordenamiento discursivo, la reelaboración que nos ofrece Revueltas sobre el caso expone y replica la estructura de planteamiento, nudo y desenlace mediante secuencias. El planteamiento se corresponde con un retrato presente de Ricarda, donde una serie de circunstancias trágicas desplazan su concepción animalizada y la sustituyen con un retrato de víctima predestinada por la fatalidad, lo cual permite al lector formarse posibles explicaciones del crimen. La ficcionalización más allá de las réplicas estructurales también se enfatiza con el lenguaje y, en particular, con las adjetivaciones que reivindicaban a Ricarda: mientras en *La Prensa* se le denomina “la hiena”, Revueltas contrapone construcciones adjetivas como: “infeliz trabajadora de ropa corriente”. El nudo del su-

del cuento moderno y posmoderno. Como hemos señalado antes, este marcado rasgo de ficcionalización que caracteriza a la nota roja en general, permite una recepción e intercambio de recursos narrativos y retóricos que continuamente trascienden las fronteras genéricas.

ceso se corresponde con el drama de miseria y hambre que padece la familia. Es decir, la disposición elegida desplaza el efecto amarillista y morboso, y lo sustituye con los padecimientos sociales y sus funestas consecuencias.¹⁰ Finalmente, el desenlace se consume con el filicidio y la confesión homicida.

Para lograr el efecto contra-nota roja y para que el correlato de desigualdad emerja, resulta fundamental detallar cómo se configura discursivamente el drama de miseria expuesto por Revueltas. Una vez que se construyen los antecedentes de la homicida, en el segmento “Una mañana”, el discurso informativo-descriptivo se detiene y se incorpora la secuencia de los hechos fatídicos y, en consecuencia, detonadores del filicidio:

Anteayer, por la mañana, Ricarda se aproximó a sus vecinas . . . en demanda de un peso prestado . . . Ya había pedido en otra ocasión . . . y no les había pagado . . . le negaron el préstamo con evasivas... Ricarda permaneció encerrada con sus hijas...en un arranque de rebeldía, Ricarda cogió lo último que era vendible . . . una virgen . . . vendió la virgen . . . regresó a casa pero no con una provisión de pan ni de algo que resolviera momentáneamente aquel problema de miseria . . . compró . . . dos frascos de barbitúricos. Las garras del hambre se hincaban en aquellos estómagos jóvenes . . . en el de Ricarda no había hambre de pan sino de justicia y paz (112)

Posteriormente, en el segmento “Los últimos sorbos”, Revueltas reelabora, con una narración intercalada entre la tercera persona y

¹⁰ En el orden de la nota roja elaborada por Revueltas, el segmento “Cerca de la felicidad” se corresponde con el contexto familiar de Ricarda: madre soltera, trabajos inestables; “Una mañana” se corresponde con la negativa de préstamo de sus vecinas; “Los últimos sorbos” se corresponde con el envenenamiento de las niñas; “Llamó a una vecina” se corresponde con la confesión del crimen ante los vecinos, el repudio social, el veneno agotado, la llegada a Lecumberri.

las citas directas, cómo es que Ricarda envenenó a sus hijas. Cabe destacar que es mediante la adjetivación que se enfatiza un efecto dramático, sobre todo cuando se describen las acciones realizadas por Ricarda. De nueva cuenta los adjetivos elegidos por Revueltas desplazan el relato animalizado de la homicida y lo sustituyen con un efecto humanizador¹¹: “hubo un silencio dramático para Ricarda . . . Ricarda hizo si acaso un gesto dramático” (113).

En el último segmento de esta primera entrega, el desenlace expone cómo un encadenamiento de fatalidades y, por lo tanto, una predisposición a la tragedia, inevitablemente desembocarían en el filicidio. De alguna manera, desde la perspectiva de Ricarda, la que Revueltas indaga, la muerte no solo liberaba a sus hijas del hambre, sino que era un acto de justicia: “fue el hambre quien las mató; no fui yo . . . dijo en forma dramática la costurera de ropas corrientes” (113). ¿Acaso existía otra salida para Ricarda? A partir de esta reelaboración del testimonio que Ricarda López ofrece desde la cárcel de Lecumberri, no solo se ofrece otro ángulo de los hechos, sino que también se expresa la moraleja encubierta de todo el suceso, el correlato de las marcas de desigualdad: “Ricarda pasará al presidio de Lecumberri, dejando en la mente de muchos, a quienes abunda el pan, un dolor hondo, difícil de borrar” (114).

¹¹ En el corpus de notas rojas escritas por José Revueltas, destaca la dedicada al asesino de Tacuba, Goyo Cárdenas. Si bien, el contexto del suceso criminal es diametralmente opuesto al caso de Ricarda López, resulta interesante apuntar que no solo se impone el análisis crítico sobre el amarillismo, sino también la adjetivación como recurso predominante. En la nota de Goyo Cárdenas, en oposición al caso de Ricarda, la adjetivación ejerce un efecto dramático sobre el discurso, sin embargo, no reivindica, sino que condena los actos del feminicida: “monstruo”, “enemigo de las mujeres galantes”, “degenerado”, “demente”, entre otros calificativos que, como señala Sonia Peña, rápidamente fueron retomados por otros medios de comunicación.

En esta primera entrega, Revueltas ha optado por la versión directa de Ricarda López a quien le atribuye mayor credibilidad sobre la proliferación de otros discursos sobre el mismo caso, incluso se opone a la interpretación que circula en otros medios como el periódico *La Prensa*. Con el relato de este suceso y su estrategia de enunciación, Revueltas contribuye a generar conciencia frente a los efectos de la pobreza y la marginación social en las subjetividades. En este caso particular, el lector es invitado a formarse una opinión crítica respecto a la desigualdad en la que viven ciertos sectores sociales. Las operaciones discursivas si bien no se distancian de las formas convencionales de la nota roja, sí se reconfiguran y desplazan las intenciones comunicativas.

SEGUNDA ENTREGA. “MI HIJO SERÁ EL ÚLTIMO EN JUZGARME...”

A continuación, se expone el análisis de la segunda entrega que Revueltas escribiera sobre el caso de Ricarda López para *El Popular*, el 6 de octubre de 1942. Esta entrega se concentra en reelaborar el interrogatorio al que fue sometida Ricarda López. Dicha reelaboración nuevamente está en función de desplazar el sentido amarillista y anteponer el correlato de desigualdad.

La finalidad periodística/ Primer acercamiento

En la entrega del 6 de octubre de 1942, el encabezado presenta la nota de la siguiente manera:

Mi hijo será el último en juzgarme. Patético relato de sus crímenes hace la filicida. “Nadie ha sentido lo que yo”, afirma Ricarda. Un fondo oscuro, aún indescifrable, hay en los móviles que llevaron a la infeliz madre a cometer sus horribles crímenes. (114)

Con la información proporcionada en el encabezado del periódico, la nota roja da continuidad al caso de Ricarda López, en específico, ex-

pone el interrogatorio al que fue sometida después de su detención. La configuración del encabezado combina citas directas que reproducen la declaración de Ricarda, con la voz periodística, en tercera persona, la cual adelanta para el lector una valoración de lo sucedido durante el interrogatorio. Es importante destacar que la configuración del encabezado logra un efecto semántico que llama a los receptores a una lectura crítica del caso. Es decir, más allá del morbo, esta segunda entrega escrita por Revueltas, tiene el propósito de ahondar en la causa última que motivó el asesinato: la miseria. Para ello Revueltas, desde el encabezado, dispone de una serie de operaciones discursivas para desplazar la valoración de la asesina como un agente individual y fuera de serie. De ahí que Ricarda, de acuerdo con la cita directa, solamente valide el juicio futuro del hijo que espera y no del sistema jurídico, pues como veremos más adelante son las instituciones y el Estado, quienes directa e indirectamente le dan la espalda. Cabe recordar que Michel Foucault identificaba el amarillismo de la nota roja como un recurso que, al focalizar por completo la atención en el homicida y la sangre, desviaba la mirada sobre la irrupción de las fallas del Estado y, en algunos casos, el descontento social.

En el encabezado, la voz periodística, además, hace uso del calificativo “patético” desde su acepción de conmover profundamente mediante una gran tristeza o dolor y no desde el sentido de ridiculez y torpeza de quien ha cometido el crimen. Si bien la nota no exculpa los actos de Ricarda, pues los califica como “horrendos crímenes”, sí coloca el suceso desde otra perspectiva, de nueva cuenta, con las adjetivaciones y su efecto dramático — “fondo oscuro” e “infeliz madre”—, que logran anticipar la presencia de una subjetividad afectada. Sin embargo, vale conocer aún más sobre las causas que llevaron a Ricarda a cometer el acto filicida. Revueltas no busca construir una defensa de Ricarda López, busca, a través de su historia, el relato de las desigualdades y, por lo tanto, la denuncia de las instituciones y del sistema penal, que estigmatizan y descontextualizan los casos que se exponen en la nota roja antes de indagar en las causas profundas.

La configuración del acontecimiento

En la segunda entrega se reproduce el interrogatorio al que fue sometida Ricarda López. La nota de Revueltas, se articula de acuerdo con la estructura de planteamiento, nudo y desenlace. El planteamiento se corresponde no solo con un nuevo retrato físico y psicológico de Ricarda: “Ricarda López es una mujer de pequeña estatura, ojos oblicuos, apagados, manos delgadas. Mira con profunda tristeza, pero a la vez se mantiene entera, lógica, usando de la inteligencia natural que posee para producir respuestas claras, firmes y bien construidas” (114). En esta apertura de la nota, el periodista, a partir de las declaraciones de Ricarda, sugiere algunas hipótesis para tratar de comprender los motivos que desencadenaron el suceso: “Mató a sus dos pequeñas hijas por desesperación, por miseria, por abatimiento, pero también por algo más que no puede desentrañarse y que continúa permaneciendo en las sombras del alma oscura de Ricarda López” (114).

Más adelante, en el planteamiento, Revueltas recupera los síntomas psicológicos que perturban la estabilidad emocional de Ricarda como una de las explicaciones más lógicas a lo sucedido:

Ricarda López no miente, no inventa coartadas, no trata de exculparse, no desea compasión. Manifiesta, ante todo, un gran desconsuelo por la vida, una tremenda depresión y un pesimismo inconcebible. “Pienso muy lejos” -dice textualmente Ricarda-, no en lo que me va a pasar mañana, sino el porvenir dentro de cincuenta años, de diez, de cinco, y siempre será igual, por eso maté. (115)

Revueltas insiste en revirar el sentido de condena y repudio social o, simplemente encasillar a Ricarda como una loca, en la concepción más peyorativa, incapaz de controlar sus instintos. Como sugiere Sonia Peña:

el giro “pienso muy lejos” no aparece en el mismo testimonio reproducido en otros medios periodísticos . . . Ricarda es una

mujer sin esperanzas, que mata porque ve en sus hijas la prolongación de su historia de miseria y hambre y, a quien Revueltas no juzga porque sabe que detrás de ese drama se esconde una problemática compleja que involucra a toda una sociedad. Nadie pregunta por el padre de las niñas asesinadas . . . ¿Hasta dónde le cabe a Ricarda toda la culpa del tamaño del crimen? (38-39)

El trabajo de reelaboración y configuración del interrogatorio que realiza Revueltas será determinante. Gracias al trabajo literario que se manifiesta mediante operaciones discursivas y narrativas específicas,¹² la nota logra construir una historia donde se encadenan “los eslabones sueltos de una cadena de miseria humana... y el cronista... transmite sin disimulo, su simpatía por esa orilla que desposeída de todo, espera en vano la mirada de los otros” (García 40). Por tal motivo, el apartado del interrogatorio, se corresponde con el nudo o clímax de esta segunda entrega sobre el caso de Ricarda López. En cuanto al desenlace, contrario a la primera entrega, si bien incorpora un carácter moral, la voz periodística no ahonda, no se asume como juez y, por lo tanto, no contribuye con alguna otra valoración. Se trata de un final abierto, con una cita directa de las palabras de Ricarda, donde el lector será, después de conocer este otro lado de la historia, quien forme su propio juicio: “Una pregunta final preparaba el juez;

¹² Como apunta Sonia Peña (39), las notas rojas realizadas por José Revueltas difieren en la composición con respecto a otros periódicos de la época. Peña destaca el trabajo literario de Revueltas, no solo por los temas que se desprenden de las planas rojas: la fragilidad humana o la ciudad de los desdichados, sino por cómo este ejercicio periodístico fue determinante en su posterior producción literaria. En relación con las notas rojas de Revueltas, Mancidor señala: “un mundo que muchas gentes quieren ignorar, una realidad histórica a la que atemorizados vuelven las espaldas, tuvo y tiene la calidad artística necesaria, para hacer de ella fundamentalmente, una obra de arte, una obra de arte al propio tiempo que un documento histórico” (Mancidor 5).

la más terrible: ¿Qué hará usted con el niño que lleva adentro? Ricarda no vacila: -Mi hijo me juzgará cuando crezca. No podré defenderme de él. Será el último en juzgar” (118).

El interrogatorio, como ya señalamos anteriormente, se corresponde con el nudo o clímax narrativo de esta segunda entrega sobre el caso de Ricarda. El interrogatorio merece particular atención porque no se trata de una reproducción fiel, como apunta Sonia Peña. En contraste con las notas rojas sobre Ricarda en otros periódicos, es posible identificar cómo Revueltas interviene no solo el lenguaje sino también el ordenamiento narrativo, con la finalidad de construir un relato de las desigualdades, desde la focalización del oprimido más que de la homicida.

Si bien el argumento sobre las posibles afectaciones psicológicas de Ricarda no basta para justificar sus crímenes, Revueltas reconstruye a través del interrogatorio dos momentos que sustentan la hipótesis de la miseria como causa determinante. Estos, al mismo tiempo, complejizan la perspectiva psicológica, pues en el caso de Ricarda López, esas afectaciones son también consecuencia de la miseria. El primer momento se corresponde con una serie de fatalidades en el pasado inmediato de la filicida, es decir se trata de una serie de sucesos, encadenados entre sí que finalmente concluyen con el filicidio. El segundo se corresponde con una reconstrucción del pasado más distante, de la historia personal y familiar de Ricarda, la cual, como ya había mencionado, la predispone a la tragedia.

“Siempre será igual, por eso maté”: La prolongación de la historia de miseria

Durante el interrogatorio, el juez se propone escudriñar los motivos que llevaron a Ricarda a cometer el filicidio. En efecto, existen dudas sobre si la miseria puede considerarse una causa legítima. Sin embargo, Revueltas reproduce para los lectores de *El Popular* una serie de sucesos previos al crimen en la vida de Ricarda López, los cuales evidencian el correlato de desigualdades que subyace en la nota: “Hubo muchas cosas de por medio —respondió la filicida—. Temía al porvenir de mis hijas” (115).

El embarazo inesperado de Ricarda se convierte en el gran detonante de esta secuencia narrativa. En primer lugar, la colocó ante un panorama económico complejo, el cual conforme avanzara el embarazo se complicaría aún más. Por tal motivo, por un lado, Ricarda era consciente de que dicha condición la dejaría, tarde o temprano sin trabajo. Por otro lado, el padre del hijo que esperaba no mostraba ningún compromiso para asumir su paternidad. El juez cuestiona a Ricarda sobre algunas posibilidades previas a un acto tan desesperado como el filicidio. Ricarda responde que las buscó, sin embargo, todo intento fue vano. Su misma condición de miseria complicaba todo: envió a una de sus hijas a la beneficencia y pronto la regresaron por una epidemia de tosferina; buscó un hogar infantil, pero se le solicitaba estar adscrita al sistema de salud; además se le realizó un examen médico, donde su grado de desnutrición implicaba ya un tratamiento, al cual no pudo darle continuidad porque debía trabajar para asegurar otros gastos; no contaba con familia o amistades que pudieran o, mejor dicho, estuvieran en mejores condiciones para apoyarla. Ricarda estaba acorralada, cualquier solución, de todas formas, era momentánea, provisional.

“Siempre me ha repugnado la vida”: Predisposición a la tragedia

Un aspecto que cobra relevancia durante el interrogatorio y que se expone en paralelo a los sucesos previos al filicidio es el intento de ahondar en la *psique* de Ricarda López:

- Tiene usted un concepto negrísimo de la existencia -comenta el juez. -Sí señor -responde imperturbable Ricarda.
- ¿De dónde le viene a usted ese pesimismo?
- El culpable de mi odio por la vida es mi propio carácter. Siempre me ha repugnado la vida. (117)

Sin embargo, la reelaboración de Revueltas entreteje estas declaraciones de Ricarda sobre su pesimismo y carácter, con una breve reconstrucción de su historia de vida personal y familiar, la cual tiene

una contribución específica: delinear el carácter de Ricarda como consecuencia de una serie de condiciones de vida explícitas —alcoholismo, núcleo familiar inexistente— e implícitas —pobreza, marginación—. Se introduce la siguiente digresión:

Mi padre murió cuando yo tenía dos años y desde entonces siempre he estado sola . . . -Y los padres de usted -preguntó el juez- ¿Padecieron alguna enfermedad? ¿Su padre bebía?
-Mi padre nada más tomaba pulque . . . -Sí, en gran cantidad (117)

En esa misma digresión, a las condiciones familiares de miseria se suman las condiciones de género: las implicaciones de ser una mujer pobre en una sociedad machista, las cuales, además están presentes a lo largo de toda la nota. En un efecto de melodrama, el sentido de esperanza para Ricarda López, para sobreponerse al cúmulo de violencias, estaba cifrado en el amor, sin embargo, incluso este parece estarle negado: “Después todavía tuve una esperanza, cuando conocí a Joaquín Romero. Pero Joaquín era un hombre disipado, que gusta mucho de las mujeres” (117).

Por lo tanto, la predisposición a la tragedia, así como el pesimismo de Ricarda, no son factores gratuitos, por el contrario, el orden de los acontecimientos nos permite comprender la forma en que estas condicionantes de vida en la miseria impiden a Ricarda trascender las contradicciones históricas en las que vive. Bajo este horizonte de expectativas, donde todo le ha sido negado, donde no hay transformación ni sublimación, Ricarda no encontró más posibilidad que el filicidio como única vía para romper su drama de miseria.

CONCLUSIONES

El análisis propuesto de la contra-nota roja “Espantoso drama de miseria” nos permitió constatar que, si bien la nota roja de Revueltas se vale de la discursividad establecida para el género, estos elementos

narrativos y retóricos se reconfiguran de acuerdo con la intención comunicativa no amarillista. Cabe resaltar que estas notas rojas de José Revueltas en el periódico *El Popular*, como bien señala Sonia Adriana Peña (39), son un interesante campo de experimentación literaria para Revueltas, sobre todo, de su apuesta estética posterior, el realismo crítico:

su método: selecciona la realidad, “discrimina aquella que es inútil a la obra de arte o que es antihumano y antisocial en la realidad que lo circunda, busca lo típico en situaciones típicas, condensa el tiempo y el espacio, y, en fin, transforma la cantidad de que se nutre, en calidad que nutra los espíritus”. Su objeto es el hombre en todas sus dimensiones, en su negatividad y en la superación de las contradicciones históricas que vive. El arte y el artista practican una crítica a su sociedad al ordenarla, categorizarla en el producto artístico, según la subjetividad del artista. (Sainz)

En cuanto a los recursos de hiperbolización y dramatismo impulsados por el amarillismo, en el caso de Revueltas cobran notoriedad a través de la adjetivación. Se trata del recurso retórico predominante, el cual le facilita, de manera sintética, ahondar tanto en la caracterización de los personajes como en la ambientación de los espacios. En el caso de “Espantoso drama de miseria”, las adjetivaciones justamente contribuyen a desplazar el sentido amarillista del caso, con una lectura donde se impone la experiencia de la miseria. Mientras en otros medios a Ricarda se le llamó “la hiena”, Revueltas sustituirá esa caracterización con una serie de adjetivos que buscan humanizar y, al mismo tiempo, enfatizar su condición de pobreza, desigualdad y marginación. Desde la elección de los adjetivos, Revueltas trasciende el morbo homicida y coloca una perspectiva crítica.

Vale la pena destacar el tejido narrativo elaborado por Revueltas, puesto que permite identificar con claridad la cadena de sucesos que llevaron a Ricarda López al filicidio, sucesos que, además, poseen una doble lectura. Mediante una estrategia discursiva, en este caso

narrativa y retórica, en cada uno de los sucesos se manifiesta cómo el Estado y las instituciones son también responsables en los dramas de miseria, pues en realidad, son los sistemas económicos y políticos los que provocan las desigualdades y opresiones en determinados sectores sociales.

La formación ideológica de Revueltas, su interpretación marxista de la realidad, le permitieron con facilidad identificar en estos sucesos de sangre un subtexto, un relato paralelo del crimen como una consecuencia de las desigualdades sociales. Es decir, a la lectura hegemónica de la nota roja, complaciente con los gobiernos, las autoridades y las instituciones, Revueltas, mediante una disposición específica del discurso, desplaza esa interpretación del asesino y el crimen como actor y situación aislados, anómalos, y configura una contra-nota roja que, en palabras de Foucault, no solo revierte la culpabilidad e identifica en la burguesía la verdadera “degeneración física” y “podredumbre moral”, sino que también asume la necesidad de sustituir el relato criminal, frívolo, amarillista y condenatorio por una descripción de quiénes y cómo ejecutan los mecanismos de la miseria sobre ciertos sectores sociales. A lo largo del artículo nos propusimos desglosar justamente cómo José Revueltas, mediante una serie de operaciones discursivas sustituye el relato criminal amarillista por un relato crítico, donde la miseria, en el caso particular de Ricarda López, adquiere total protagonismo. De esta forma, la intervención de José Revueltas en la plana roja del periódico *El Popular* es un claro ejemplo de la construcción de contra-nota roja en nuestro país.

La nota roja, durante mucho tiempo, ha sido considerada como un subgénero o género menor dentro del periodismo. Esta presencia marginal o periférica se debe a los temas que presenta, los cuales pueden considerarse como escabrosos, situaciones que rompen con la normalidad y el supuesto orden social, exponiendo el lado más oscuro del actuar humano. Sin embargo, como bien apunta Michel Foucault, la nota roja, así como otras discursividades criminales —bajo contextos diversos—, constantemente trascienden su función puramente

informativa y se convierten en documentos o testimonios de formas específicas de la política, la historia, la sociedad y la cultura, e incluso de la literatura.

De ahí la existencia de un campo de estudio sobre la nota roja y, aunque predominan investigaciones de carácter histórico y sociológico, es constante la referencia a la “literariedad” como un rasgo constitutivo y determinante de dicho género marginal y, sin embargo, con un desarrollo disperso y parcial. Por lo tanto, el propósito de este artículo consistió en el análisis de una nota roja ejemplar, en la cual se evidencie no solo de qué manera conviven y se accionan los elementos estéticos en dichas tipologías textuales sobre crímenes y demás sucesos de sangre. En adelante, será interesante analizar cómo formas textuales más contemporáneas o posteriores al caso que hemos analizado, inciden en la nota roja que circula todos los días en los periódicos y medios digitales, o cómo esas formas periodísticas, con sus temas y configuración se trasladan a los ámbitos propios de la producción literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- “Añejo, el vínculo entre literatura y nota roja: Eduardo Antonio Parra”. *Las noticias México*, <https://www.lasnoticiasmexico.com/328979.html>.
- Castellanos Rosario. “Los narradores ante el público”. *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2009.
- García, Clara Guadalupe, y Silvia Solís Hernández, compiladoras. *La nota roja en México (1934-1985)*. Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, 1999.
- Lara Klahr, Marco, y Francesc Barata. *Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*. Debate, 2009.
- Mancidor, J. “Carta a José Revueltas”. *El Popular*, 22 ene. 1943.

- Mateo, José Manuel. *Tiempo de Revueltas. Cuatro: nota roja y sentido trágico [La firma de José Revueltas]*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Peña, Sonia Adriana. *José Revueltas: De la nota roja a los errores*. Colegio de San Luis, 2015
- Sainz, Javier. *Manifestaciones del realismo socialista y realismo crítico en el Luto Humano de José Revueltas*. https://www.academia.edu/31883781/Manifestaciones_del_realismo_socialista_y_realismo_critico_en_El_luto_humano_de_Jose_Revueltas.
- Zavala, Lauro. “Un modelo para el estudio del cuento”. *Revista Casa del Tiempo*, no. 90-91, jul.-ago. 2006, pp. 26-31.