

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 26, 2023

26

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. 26, enero - junio 2023. 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. 26, enero - junio 2023



"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

ARTÍCULOS

- El nacionalismo inmaterial e incorpóreo: hacia una historia de las ideas estéticas en el México del XIX
DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ 7
- La metáfora del maíz en la poesía contemporánea en lengua náhuatl: un repaso por los versos de Juan Hernández Ramírez y Natalio Hernández
FABIOLA ITZEL CABRERA GARCÍA 49
- Literatura ancilar y canon en dos ensayos de *Letras de la Nueva España* de Alfonso Reyes: “Teatro Misionario” y “Teatro Criollo en el siglo XVI”
XIMENA GÓMEZ GOYZUETA 79
- Demetrio Macías en un lugar de La Mancha: las ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo*
DANIEL AVECHUCO CABRERA 111
- El terror y lo siniestro en “La puerta” de Salvador Elizondo
JOSÉ LEOPOLDO III SOLÍS ONTIVEROS
Y CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA 148
- La simbólica del mal en “El hombre” de Juan Rulfo: un cuento paradigmático
LILIA LETICIA GARCÍA PEÑA 168
- Poetización de la lengua fronteriza en *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor* de Natalio Hernández y *Se ha despertado el ave de mi corazón* de Leonel Lienlaf
MARÍA BELÉN PÉREZ S. 192

La edificación de una ciudad textual: Montevideo en <i>Irrupciones</i> de Mario Levrero	
MARIO CÉSAR ISLAS FLORES	212
El jardín, espacio dramático en <i>No hay mayor mal que los celos</i> de Juan José de Arriola	
ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ	233
Confluencia entre cuerpo y espacio: la construcción de Jerusalén en <i>Todo aquí es polvo</i> y <i>Escritos a mano</i> de Esther Seligson	
ALEJANDRO ADALBERTO MEJÍA GONZÁLEZ	264
Una novela sobre la devastación: política y narrativa en <i>La hija de la Española</i>	
GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ	284
Entre siglos y movimientos, Gregorio Torres Quintero y <i>La Vaquera</i>	
ALEXIS ORTIZ	332
NOTA CRÍTICA	
Las fronteras erosionadas del lenguaje: el tercer espacio y la heterología en <i>Desierto sonoro</i> de Valeria Luiselli	
MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ ZÁRATE	368
ENTREVISTA	
Entrevista a Jorge Hernández “Piel Divina”: poeta infrarrealista y personaje literario en <i>Los detectives salvajes</i> , de Roberto Bolaño	
LUIS ALEJANDRO ACEVEDO ZAPATA	391



El nacionalismo inmaterial e incorpóreo: hacia una historia de las ideas estéticas en el México del XIX

Immaterial and incorporeal nationalism: towards a history of aesthetic ideas in XIX Mexico

DIANA MARISOL HERNÁNDEZ SUÁREZ¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2125-5243>

Universidad Nacional Autónoma de México

dianahsuarez@me.com

Resumen:

La estética, un neologismo documentado en la filosofía alemana del siglo XVIII, se introdujo en el ámbito hispanohablante a mediados del siglo XIX por medio de traducciones francesas publicadas en la prensa liberal española. El propósito de este artículo es intentar contestar qué se entendió inicialmente en México por estética, cuáles fueron sus antecedentes conceptuales y en qué campos disciplinares comenzó a desarrollarse. Si bien es posible advertirla en la prensa periódica y en algunos programas de estudio, la estética adquiere carácter programático en la *Historia crítica de la poesía en México* (1892) de Francisco Pimentel, posiblemente

¹ UNAM, Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorada por el Dr. Pablo Mora Pérez-Tejada.



el único trabajo que aborda la literatura como cuestión estética en el México decimonónico. En este artículo se analizará esta obra como un intento de implementación de la estética bajo la noción de “ciencia literaria”, al servicio de la conformación de una “literatura nacional”.

Palabras clave:

estética, crítica, literatura mexicana, Francisco Pimentel, historia intelectual.

Abstract:

Aesthetics, a neologism documented in 18th-century German philosophy, was introduced to the Spanish-speaking world in the mid-19th century through French translations published in the Spanish liberal press. The purpose of this article is to try to answer how aesthetics was initially understood in Mexico, what were its conceptual antecedents and in which disciplinary fields did it begin to develop. Although it is possible to notice it in the periodical press and in some study programs, aesthetics acquires a programmatic character in Francisco Pimentel's *Historia crítica de la poesía en México* (1892), possibly the only work that addresses literature as an aesthetic issue in the nineteenth-century Mexico. This article will analyze said work as an attempt to implement aesthetics under the notion of “literary science”, in service of the conformation of a “national literature”.

Keywords:

aesthetics, criticism, Mexican literature, Francisco Pimentel, intellectual history.

Recibido: 6 de abril de 2022

Aceptado: 6 de octubre de 2022

DOI: 10.36798/critlit.v0i26.454

Aunque es hasta el tratado que Antonio Caso publicó en 1925 por solicitud de la Secretaría de Educación Pública, *Principios de estética*, cuando esta disciplina alcanzó cierta institucionalización generalizada en el México independiente, es de notar que se ha descuidado el estudio de su presencia en los planes de estudio decimonónicos y, en particular, en las polémicas críticas alrededor del realismo y el naturalismo que rompían con la tendencia racionalista de la doctrina neoclásica. Hay una historia anterior a la discusión sobre la “poesía pura” de Mallarmé, según el fundacional ensayo de Alfonso Reyes en *Cuestiones estéticas* (publicado en 1910), así como a la relación entre música de vanguardia y brahmanismo, de acuerdo con los escarceos estéticos de José Vasconcelos (publicados desde 1918), cuyo antecedente inmediato es la obra de Juan N. Cordero, *La música razonada* (1897). Hay ya una estética en el Porfiriato dedicada precisamente a exaltar la figura del demagogo. En 1905 aparece *La belleza y el arte* del jalisciense Diego Baz, dedicada a Porfirio Díaz y prologada por José María Vigil.² En este prólogo se observa, por un lado, la importancia de la literatura en la sistematización de la estética, pero, sobre todo, la necesidad de autonomía e institucionalización de una disciplina Estética reconocida no como subsidiaria de la lógica, la moral o la metafísica, sino como filosofía:

entre la copiosa cantidad de trabajos que se han publicado en nuestro país, sobre muchos de los distintos ramos que compren-

² Esta obra aborda el fenómeno de la sensibilidad como forma de conocimiento y la emoción ante el arte, término ampliamente discutido a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Baz parte de nociones de la lógica, ampliamente difundidas por Baumgarten para abordar el problema de la belleza y las impresiones emotivas producidas por “elementos objetivos”, ya fuera naturales o artísticos, señala Cardiel Reyes en “La filosofía del arte en el porfirismo (La obra de Diego Baz)”.

de la instrucción pública, no había aparecido hasta ahora ninguno que sepamos relativo a la ciencia filosófica designada con el nombre de Estética. Verdad es que algunos manuales de Literatura vienen acompañados de una instrucción preparatoria sobre los conceptos de lo bello y lo sublime, y sobre la finalidad del arte como interpretación de la naturaleza; pero esas indicaciones son tan someras que de poca utilidad pueden ser para el objeto que se proponen . . .

Preguntárase quizás, con qué derecho se hace figurar la Estética entre las ciencias filosóficas al lado de la Lógica y de la Moral; pero la respuesta es bien sencilla, porque si las ideas de lo verdadero y de lo bueno que surgen del fondo de la conciencia humana, han hecho sentir la necesidad de buscar los medios para precaverse del error que oscurece la inteligencia y del vicio que desagrada el libre y legítimo ejercicio de la voluntad . . . (Vigil xv-xvi)

Extraña, tal como lo señala Castro Leal en “La Estética en México”, que Vigil no haya mencionado el trabajo de Manuel Sales Cepeda, *Estudios estéticos y entretenimientos literarios*, publicado en 1896 en Mérida por la imprenta Loret de Mola, que es probablemente el primer intento por sistematizar los problemas de la estética como una ciencia de la belleza, el arte, la poesía y la música en relación con el naturalismo, el idealismo, lo sublime, la gracia, el gusto, lo cómico, la imaginación y, sobre todo, “el arte por el arte” (Castro Leal 93). Se trataría, en sí, del primer tratado de estética en México, como una respuesta a “la atmósfera intelectual del régimen de Porfirio Díaz” en relación con las inquietudes estéticas.³

³ Cardiel Reyes, en “La filosofía del arte en el porfirismo (La obra de Manuel Sales Cepeda)” realiza un análisis pormenorizado de la obra de Manuel Sales Cepeda bajo la hipótesis de que el desarrollo de la estética durante el Porfiriato

Alfonso Reyes, en *Historia documental de mis libros*, se pregunta por la pertinencia del título *Cuestiones estéticas* para su ensayo:

Desde luego, el libro se limita a la crítica literaria. Pero quise dar a entender que todos estos ensayos eran como otros tantos asedios a una misma plaza fuerte, la cual no acaba de rendirse; otras tantas aventuras mentales en torno a una doctrina estética que no se define directamente. (179)

Resulta fundamental destacar dos aspectos de este apunte bibliográfico: el primero, que esta obra de Reyes se inscribe en una amplia discusión sobre cuestiones estéticas que va más atrás del apogeo que tuvo durante el fin de siglo porfirista; el segundo, la indisoluble vinculación de la estética con la crítica y la literatura. Se puede pensar, además, que *Cuestiones estéticas* es la materialización de una “Estética literaria” a la que se aspiró durante el siglo XIX, cuya base se encuentra en un interés por la crítica y la teoría como fundamento de los comentarios de textos.

A diferencia de la poética y de la retórica, la estética es una disciplina de origen moderno. Si bien etimológicamente tiene una raíz griega (*aisthesis*: sensación, impresión, percepción), no constituyó una epistemología entre los antiguos. El saber estético adquirió un rango filosófico, de manera específica, a partir de 1735, cuando Alexander Gottlieb Baumgarten publicó *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*), y con mayor énfasis en el primer volumen de su *Aesthetica* (1750 y 1758). La estética está antecedida también por el *buen gusto*, una idea tratada inicialmente

permitió que este autor realizara uno de los tratados filosóficos sobre la belleza y el arte más importantes en el pensamiento finisecular mexicano (60). También Valverde Téllez identifica como un importante antecedente para los estudios de la estética en México a Sales Cepeda, particularmente por la configuración del “sentido estético” en relación con la política positivista (19).

por Ludovico Muratori en sus *Riflessioni sopra il buon gusto* (1703). El *buen gusto* se opone al *mal gusto* del “barroco”. En 1736 un alumno español de Muratori, Ignacio de Luján, asimiló para el ámbito hispano esta doctrina en una obra que tituló *La poética o reglas de la poesía y sus principales especies* (1736), en la que abrió las puertas a cierta concepción filosófica del arte, pero que no obtuvo muchos seguidores por la tendencia a asumir las artes como un campo lleno de libertad creativa (Ruedas de la Serna 15). Durante la Ilustración y hasta bien entrado el siglo XIX hubo un esfuerzo sistemático por asumir la belleza como una concepción racional, desde la filosofía crítica kantiana hasta las preceptivas y manuales de arte y literatura. El ámbito novohispano, en el marco de las Reformas Borbónicas, no fue ajeno a esta discusión. Hay que señalar que la reflexión sobre *la belleza* —mas no sobre la estética propiamente— estuvo relacionada con el neoclasicismo. Además, la mayor parte de la reflexión sobre *lo bello*, el *ideal*, las bellas artes y las bellas letras provenía de la bibliografía y hemerografía española, la cual a su vez recuperaba los idearios filosóficos de las reflexiones francesas, sobre todo, y alemanas, en ocasiones.

ANTECEDENTES NEOCLÁSICOS DE LA ESTÉTICA EN MÉXICO

En el *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, cuya primera versión se publicó originalmente en francés en la imprenta parisina de Schoell en 1808, Alexander von Humboldt rememoró su sorpresa al haberse topado, durante su visita en la Academia San Carlos de la Ciudad de México, con una copia escultórica del *Apolo de Belvedere* y del *Laocoonte y sus hijos*. “Se admira uno”, decía el naturalista prusiano, “de encontrar estas grandes obras de la antigüedad reunidas bajo la zona tórrida, y en un llano o mesa que está a mayor altura que el convento del gran San Bernardo” (80). No debía ignorar Humboldt que el famoso díptico, las esculturas *Apolo de Belvedere* y *Laocoonte y sus hijos*, había desatado acaso la más célebre de las disputas estéticas

del mundo moderno entre Johann J. Winckelmann y Gotthold E. Lessing (Aullón de Haro, *Escatología de la crítica*; Lessing, *Laocoonte*).

Las copias del *Apolo* y del *Laocoonte*, en efecto, llegaron a la Nueva España en 1791 dentro de una remesa de setenta y seis cajones que contenían cincuenta y cinco figuras completas: moldes vaciados en yeso de admirables estatuas idealizados por el “buen gusto” de la época, aquella que consideraba la belleza clásica grecorromana como la belleza por excelencia (González León 194). La remesa tenía como destinatario a Jerónimo Antonio Gil, quien desde 1778 ya había sido comisionado por Carlos III para establecer una Escuela Provisional de Dibujo anexa a la Casa de la Moneda, escuela de la que más tarde nació, en 1783, la Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España. En términos estéticos, sin embargo, las Reformas Borbónicas no lograron imponer ampliamente la doctrina neoclásica, en buena parte, porque esta se apartaba de la popularidad del arte barroco.

En este contexto de búsqueda por la consolidación de una apuesta neoclásica y racionalista ilustrada, es posible encontrar los trabajos del padre Pedro José Márquez como uno de los primeros esfuerzos de un mexicano por sistematizar el estudio de *la belleza y el gusto*.⁴ La

⁴ Se trata de uno de los pocos autores virreinales-mexicanos que abordó de forma teórica el problema del “gusto”. Expulsado a los veintiséis años por la *Pragmática Sanción de 1767* de Carlos III, abandona México y tras una breve estancia en Cuba y España se establece en Roma, al igual que otros correligionarios jesuitas como Francisco Javier Clavijero, José Lino Fábrega y Andrés Caco. Se caracteriza por una intensa labor intelectual sobre la historia de la Antigüedad clásica romana, particularmente en relación con la arquitectura. Si bien ninguna de sus obras fue escrita en territorio mexicano, su texto *Dos monumentos de arquitectura mexicana* (1804) se enmarca en la polémica “Disputa del Nuevo Mundo”. Por sus trabajos sobre la arquitectura clásica y su estudio sobre la doctrina de Vitruvio alcanzó gran renombre en Europa. Fue nombrado socio honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de Nobles

obra *Sobre lo bello en general*—discurso para su ingreso a la Academia de Madrid (1801), aumentado en 1808 en la versión en italiano—publicada en Roma, pretende relativizar algunas nociones del “buen gusto” neoclásico con base en sus estudios sobre la tradición clásica. Asimismo, de la mano de las ideas de Winckelmann, busca inscribir los objetos precolombinos —concebidos como elementos de colección— a los estudios artísticos, particularmente aquellos que pudieran ser estudiados desde la perspectiva arquitectónica. Sin embargo, sus ideas no tendrían mayor trascendencia durante la primera mitad del siglo XIX.

La apuesta por el neoclasicismo pretendía superar el barroco, símbolo de supremacía colonial y de magnificencia cortesana, del lujo resplandeciente y sensualista. La Real Academia de San Carlos a finales del siglo XVIII, según la propuesta de algunos historiadores de arte en México, rompió paulatinamente con el barroco. Sin embargo, Paul B. Niell y Stacie G. Widdifield consideran que tal transformación fue mucho más tardía de lo que se piensa, pues el afán racionalista del neoclasicismo perduró más allá de la instauración de las Academias de Bellas Artes en los reinos hispánicos. Resulta factible pensar que las ideas neoclásicas, en oposición al barroco, hayan servido para fundamentar cierto nacionalismo durante el siglo XIX, según aseveran Paul B. Niell y Stacie G. Widdifield (xviii). Es posible que por esta razón la obra de Márquez no haya sido valorada sino hasta 1854, cuando José Bernardo Couto, discípulo suyo en el Colegio de Ildefonso en Ciudad de México, elaboró su biografía para el *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*⁵ e increpa a la Academia

y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, mantuvo vínculos con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en Italia fue parte de las academias de Bellas Artes de Bolonia y Florencia, así como de la Academia arqueológica de Roma (Fernández 1972).

⁵ Se trata posiblemente de una de las empresas bibliográficas más importantes

de San Carlos su recuperación bibliográfica: “Sería empresa digna de la academia de nobles artes de San Carlos de México, y no ajena de su instituto, reunir y publicar en español las obras de este docto mexicano” (Couto 144).

¿LA ESTÉTICA COMO REACCIÓN CONTRA LAS LEYES DE REFORMA?

Si bien la palabra “estética” se puede documentar en la hemerografía mexicana desde 1844 alejada de las discusiones sobre el arte, cuyas nociones se comenzaban a reforzar bajo términos neoclásicos, no es sino hasta 1849 cuando comienza a aparecer en relación con el “juicio crítico”, particularmente en literatura y, muy específicamente, como un criterio de valoración para las obras dramáticas que se presentaban o circulaban en México. En 1851, a propósito de la Tercera

de mediados del siglo XIX en México por su acucioso afán de registro y reconocimiento del país dentro de una tradición histórica enciclopédica e hispánica. José Luis Martínez señala que, a lo largo de la primera época del siglo XIX del México independiente, hay una serie de inquietudes por realizar historias o valoraciones históricas de la literatura en particular y, en general, de la *inteligencia* en México, de lo que se desprenden diversos ensayos, semblanzas y reseñas críticas desperdigadas en distintos periódicos. Entre ellos destaca el *Diccionario universal de historia y de geografía* (publicado entre 1853 y 1856 por Tipografía de Rafael; J.M. Andrade y F. Escalante) como uno de los primeros esfuerzos colectivos por reunir la historia de México a partir de una noción neoclásica del conocimiento. Proyecto aumentado y “refundado” de la versión original española, “añadiéndole tres volúmenes que se ocupan exclusivamente de asuntos mexicanos” (Martínez 42). En él trabajan Manuel Orozco y Berra, el Conde de la Cortina, Lucas Alamán, Joaquín García Icazbalceta, José Fernando Ramírez, José Bernardo Couto, Antonio García Cubas, Joaquín María del Castillo y Lanzas, José María Lafragua, Miguel Lerdo de Tejada, José Joaquín Pesado, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Francisco Pimentel, entre otros. Orozco y Berra dirige las noticias geográficas; García Icazbalceta, artículos y biografías (Martínez 42).

exposición de la Academia Nacional de San Carlos, el periódico *El Espectador*, emite un comentario de las obras presentadas a partir de términos estéticos, según la expresión material “del alma” y la moral por medio de las artes plásticas y “las bellas letras”, pero bajo los postulados neoclásicos de las “bellas artes” en confrontación con las “artes útiles”, según la propuesta filosófica de Winckelmann, que a la vez recuerda la apuesta del padre Pedro José Márquez (12 -21). En un número más tarde de *El Espectador*, también a propósito de la Tercera exposición de San Carlos, aparece bajo la firma de R. Rafael una increpación para realizar manuales de estética según los fundamentos filosóficos de Baumgarten y de Winckelmann, así como de diversos autores “modernos”, para la apreciación, crítica y ejecución de las bellas artes (208-221). Desde entonces el término “estética” aparece en la prensa mexicana, sin mayor reflexión filosófica, en relación con la valoración crítica o ejecución artística, particularmente musical, teatral y literaria.⁶ Es importante reparar en que esta revista semanal

⁶ Kant, en *Crítica de la razón pura*, retoma la noción epistemológica de Baumgarten, desde la lógica, para hablar de la “Estética trascendental” con el fin de abordar específicamente la experiencia de lo sensible como una forma de conocimiento en condiciones trascendentales. Postula que para discernir si algo es o no bello —es decir, su representación— debe utilizarse el juicio para analizar el agrado o desagrado que el objeto emite en el sujeto. No hay manera alguna de medir lo “estético” de forma objetiva o elemento alguno que permita determinar “lo bello”, por lo tanto, no hay “ciencia de lo bello” sino “crítica de lo bello”. La obra teórica de Schiller funda el horizonte estético moderno junto con el espíritu crítico de Kant, lo que para Hegel sintetiza la forma de la estética en relación con las artes para fundamentarlo filosóficamente (Aullón de Haro, “La recepción” 21). Es precisamente la práctica crítica moderna lo que permite el paso del neoclasicismo al romanticismo de corte idealista. De acuerdo con Pedro Aullón de Haro, el idealismo del lenguaje de Humboldt supera la idea de “expresión” para crear la teoría del “juicio”. Por ello, la constitución de las naciones, y más aún, de la lengua y las literaturas nacionales, es herencia romántica. Esto implica que el objeto literario se confunde con el “aspecto distintivo de su particular len-

era publicada por “[l]os redactores del universal y del Antiguo Observador Católico”, según se señala en la portada de *El Espectador*. La aparición del término “estética” se da de la mano de la prensa religiosa, por un interés de la Iglesia en la implementación de la teoría estética para el estudio de las bellas artes como legitimación del espíritu y lo incorpóreo, contrario a las propuestas políticas liberales.

De forma escasa, aunque con el paso del siglo cada vez más insistentemente, comienzan a aparecer desperdigadas algunas ideas sobre la “estética idealista” contra la “estética realista” en la prensa católica. Por ejemplo, el *Diario de Avisos. Religión, Literatura, Industria, Ciencias y Artes*, en el número del primero de septiembre de 1857 señala que resulta imperante distanciar al hombre de ideas “deístas y ateas” por medio de una “estética de lo sublime” fundamentada en Chateaubriand, para evitar “los delirios de la filosofía moderna, sobre la creación del mundo y del hombre”, de excesivo materialismo que evitaban la comprensión sobre “el espíritu”, para el cual la única vía de entendimiento era “la contemplación de lo bello y de lo grande en todos los géneros”, cuyo modelo principal era Dios (1).

Es factible considerar que la aparición de la estética se dio en México como una forma de legitimación del *espíritu* contra el *realismo* —entendido entonces como una exageración del romanticismo— y que fuera en realidad una reacción contra las Leyes de Reforma y la Constitución de 1857, pues la mayoría de artículos que hacen referencia a la estética —fuera de aquellos que confunden el término— lo hacen bajo la defensa de la estética “idealista” contra las nociones del arte “realista”. También es posible identificar que los diarios extranjeros —sobre todo españoles— que circularon en México y que hacen referencia a la estética son, principalmente, de corte católico. Baste

gua”, lo que redujo la “cultura literaria” a la disgregación de la realidad, toda vez que la unidad literaria y nacional puede estar desempeñada por diversas lenguas (*Escatología de la crítica* 40-41).

como ejemplos *El Belem*, que en 1858 inscribe una serie de poemas marcadamente católicos en la sección “Estética”, incluyendo algunos del mexicano Manuel Carpio; o *La Abeja. Revista Científica y Literaria Ilustrada*, de Barcelona, que recupera la teoría de la belleza del padre Esteban Arteaga bajo el concepto moderno de estética en 1862. Sin embargo, hubo algunos intentos por referir la estética en términos “neutrales” y en relación con las ideas de cierto liberalismo radical y nacionalista. En sí, ya fuera que se tratara de diarios católicos o liberales, reproducen artículos generalmente españoles sobre la teoría estética para legitimar una u otra postura política, que se pensaba entonces más acorde para el proyecto de nación.

En 1863, *El Siglo Diez y Nueve* publica una “Crónica extranjera” en la cual se insiste en que el progreso de una nación no puede darse sino de la mano de “las inteligencias” que desarrollen y posean “las artes, de la paz, la industria, la estética, la filosofía, el espíritu militar” para garantizar el buen desarrollo de la nación (3); por lo que no resulta extraño que la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1866, haya implementado como parte de su plan de estudio la asignatura “Estética e historia comparadas de los progresos de las artes”, a cargo de Alfredo Bablot (“Crónica extranjera” 1). Según publicó la *Legislación mexicana*, en “Variedades” en diciembre de 1867, Bablot estaría en la Escuela de música y declamación al frente de las cátedras “Estética”, “Estética teórica y aplicada” y “Filosofía estética de la música” (252). El material de consulta para estas cátedras, de acuerdo con la sección “Gacetilla” de *El Siglo Diez y Nueve*, era el *Curso de filosofía elemental. Lógica* de Jaime Balmes (2).⁷ Aun cuando se da durante la decadencia

⁷ Cabe destacar que, de acuerdo con el acervo de la Biblioteca Nacional de México, algunos títulos de Balmes fueron reeditados en México desde 1847. Tal es el caso de *El criterio* (Imprenta del Católico, dirigida por Mariano Arévalo, 1847), *Cartas a un escéptico en materia de religión* (Voz de la Religión, 1849) y *Curso de filosofía elemental. Lógica* (Librería del Siglo XIX, 1850). Se suman a la lista un par

del Segundo Imperio y la Restauración de la República, se trata posiblemente del primer registro de la estética como disciplina autónoma e institucionalizada en el ámbito de enseñanza superior.

No es de desestimar que las nociones sistemáticas de estética se hayan difundido de la mano de la lógica de Balmes, pues en su *Curso de filosofía elemental* (1847) el autor define esta disciplina como teoría de la sensibilidad, una ciencia específica de la Metafísica, cuyas secciones se dividen en “Estética o ciencia de la sensibilidad”, “Psicología o ciencia del alma” y “Teodicea o ciencia de Dios”.⁸ De esta forma Balmes entendía la estética como una forma de conocimiento sensible que sostiene una jerarquía epistemológica del entendimiento y la inteligencia. Tal orientación desde la lógica, inscrita en una cualidad metafísica, será una constante en las discusiones sobre estética que buscaban legitimar el “idealismo estético”, puesto que, entendida esta como “teoría de la belleza y del arte bello”, pretendía presentar las condiciones objetivas de la belleza, tales como la proporcionalidad de los objetos, su cualidad de unidad en la variedad, bajo un fundamento teológico, es decir, se asumía “el uso de la disciplina como herramienta para combatir el sensualismo y el corporeísmo monista, ideologías enfrentadas al catolicismo” (Angulo Díaz, *La historia* 32).

Es posible identificar dos rumbos de la estética en la prensa mexicana: aquel que entiende la estética como lógica positivista (antisubjetivista), idea generalmente difundida en periódicos liberales-radicales; y el que defiende el subjetivismo bajo el argumento de la vía de comprensión de lo sensible impreso en un elemento material como

de decenas más de libros impresos por editoriales católicas.

⁸ Pese a que esta sistematización de la estética legitima el espiritualismo del catolicismo, fue frecuentemente utilizada bajo un supuesto de neutralidad religiosa, sobre todo a finales del siglo XIX. Cabría señalar que esta organización de la disciplina estética se relaciona más con la propuesta que realiza Kant en la *Crítica del juicio* que con la actualización idealista que le imprime Hegel.

reflejo del alma, idealista y subjetivista. En el segundo se entiende que el objeto estético es “complejo”, por lo que la estética como rama de la filosofía debe señalar las reglas o proporciones de los objetos, que son en sí la base del juicio estético. Para Aullón de Haro, la estética responde a la bifurcación de la escuela pitagórica. Se trata de la “primera configuración del positivismo”, por lo que considera que la estética es un “invento *idealista*”. En otras palabras, la estética en el ámbito moderno, en tanto que disciplina autónoma, se inclina por el ejercicio de la crítica positivista del “juicio”, lo que la hace pertenecer al dominio de la hermenéutica (Aullón de Haro, “Estética y objeto estético” 125).

En el ejercicio crítico, sin embargo, la estética debería situarse en el antes y el después del objeto (si se situara antes, sería preceptiva; después, crítica). Entendida en este sentido, la estética enmarca la reflexión de la creación artística, su concreción y la reflexión sobre ese objeto en específico, producto de una reflexión estética inicial. Como resultado del idealismo, tiene la condición de la cualidad del espíritu y su relación solo desde lo perceptible y ya no desde la teoría de la “belleza” y la *harmonía* —mística— proveniente de una fuerza “natural” suprema. La estética se resuelve como una ontología cualitativa de la unidad y el todo (Aullón de Haro, “Estética y objeto estético” 128). Es por esta razón que resultó viable instrumentalizar las nociones estéticas en beneficio de afianzar las ideas católicas por medio de la reflexión de la belleza artística.

En el *Manual de literatura* de Antonio Gil de Zárate, publicado en Madrid en 1844 y entonces muy leído en México, se aclaraba que podían ser bellos objetos que en la realidad serían horribles o detestables, pero que a la luz del entendimiento se convertirían en objetos de placer, “como el grupo de Laocoonte despedazado con sus hijos por las serpientes” (Gil de Zárate 117). En el manual de José Gómez de Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y en verso*, publicado en Madrid en 1826 y también muy leído por los mexicanos, la estética se comentaba vagamente como “discusiones metafísicas sobre las sensaciones de sublimidad y belleza sobre el placer que causa la buena imitación,

aunque sea de cosas desagradables en sí mismas” (ix). En una suerte de intracolonialismo y nostalgia por el virreinato, los críticos mexicanos no se plantearon la defensa de una literatura nacional distinta de la de España, sino que desearon alcanzar un estatus literario sancionado o aprobado por la norma española (Mora, “Orígenes de la crítica” 161). De esta forma, los preceptistas españoles estuvieron íntimamente ligados con los primeros críticos del México independiente, no tanto por una cuestión “neoclásica”, sino porque en ambos países se pensó que la estética, por su origen disciplinar alemán, se oponía a las escuelas literarias y artísticas francesas, a las novelas de Víctor Hugo y Émile Zola, como a los poemas de Baudelaire, que tantos lectores tuvieron en México y en los países de habla española, pues se creyó que de estos devenían los principios del realismo y que este a su vez nacía del movimiento revolucionario.

LA ESTÉTICA LITERARIA COMO IDEAL DE UNA “LITERATURA NACIONAL” EN FRANCISCO PIMENTEL

Tras la caída de Maximiliano y la restauración de la República, se hizo imperante construir un discurso hegemónico para la consolidación de una idea de nación basada en políticas liberales, con el fin de configurar un imaginario nacional colectivo que diera legitimidad al Estado. Tal como señalan Belem Clark de Lara y Luz América Viveros, en 1868 “se volvió a la búsqueda de lo nacional y, por lo tanto, a la de la naturaleza peculiar de la literatura de cada nación” (100). En diversas discusiones en la prensa se configuró un ideario romántico-histórico que exigía la consolidación de la nación por medio de la literatura; tal fue su función —que se fraguó en un imperativo discursivo de la época—. Específicamente se pretendía privilegiar la literatura de carácter social, como la novela histórica, a partir de las apuestas realistas-románticas. Así vio la luz, en 1869, la importante revista editada por Ignacio M. Altamirano y Gonzalo A. Esteva, *El Renacimiento*, cuyos objetivos eran garantizar “el progreso de las letras

en México” para enaltecer “a nuestra querida Patria de las acusaciones de barbarie con que han pretendido infamarla los escritores franceses”, así como ofrecer un espacio en el que “las bellas letras” no se vieran afectadas por inclinaciones políticas (Altamirano, “Diez años” 211).

La búsqueda de criterios literarios que dieran forma al proyecto de una literatura nacional se orientó en diversas direcciones, aunque todos los aspectos coincidieron con un problema fundamental: la historia y la lengua como base de la expresión nacional, por lo que surgió cierta inclinación pro-hispanista.⁹ La literatura, escrita en español, además se mantuvo como un garante de la existencia de México —como un elemento de invención— del nuevo estado. Al respecto señala Pablo Mora que “[l]a lengua española [fue] parte fundamental de esa herencia cultural”, de la que no era posible desprenderse tras la emancipación política, dado que los estatutos legales, sobre todo, estaban fuertemente apoyados en la cultura impresa, lo que era, además, garantía del resguardo y la memoria de la reciente nación (Mora, “Los caminos del hispanismo” 95). De esta forma, el hispanismo de marcada “hegemonía espiritual” —a niveles religiosos, de costumbres y de lengua— daba cohesión social y cultural a las antiguas colonias, a la vez que tendía puentes de parentesco entre ambas partes del Atlántico. Se partía de un anhelo ilustrado por compartir con las naciones civilizadas una representación y soberanía, para lo que resultaba fundamental probar en expresiones literarias, históricas y

⁹ Entre los autores que han abordado de forma minuciosa las polémicas y consolidación de un discurso literario nacionalista a partir de inquietudes lingüísticas se encuentran Pablo Mora, con “Los caminos del hispanismo: la lengua y la literatura en México (1836-1894)”; Belem Clark de Lara y Luz América Viveros Anaya, con “Voces en torno a la construcción de un campo literario mexicano”; y Rafael Olea Franco, con *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*.

críticas el conocimiento “de lo útil, de lo bueno y de lo bello” para acompañar el progreso de la sociedad. Agrega Mora:

Esta reivindicación de la herencia española en los terrenos de la religión y las costumbres, pero, sobre todo, en los de la lengua, ofreció elementos de valoración y criterios específicos literarios que jugaron un papel importante no sólo en la conformación de ese hispanismo sino en la de una literatura y una crítica en este país recién independizado. (Mora “Los caminos del hispanismo” 96)

Tal aspiración, dentro de la literatura y la cultura impresa, se trasladó al discurso de la necesidad por la “formación de una literaria nacional”, que demostrara tanto el dominio del idioma, como la “voluntad de forma”, así como una manifestación más de la voluntad política del liberalismo.

En este contexto, la *Biografía y crítica de los principales poetas mexicanos* (1869) de Francisco Pimentel pudo ser el primer esfuerzo por sistematizar una teoría y crítica de carácter histórico de la literatura mexicana fundamentada en la estética bajo cierto rasgo neoclásico. El objetivo de este libro no escapa al imperativo nacionalista de la época, pues tenía como finalidad brindar las bases teóricas, críticas y estéticas para la literatura “del porvenir” —es decir, la literatura nacional—, pues al igual que los otros redactores de *El Renacimiento*, de los que Pimentel mismo formaba parte, este consideraba que la literatura nacional necesitaba “progresar” y consolidarse según el dictado del “concierto de las naciones modernas”. El rasgo fundamental de la obra de Pimentel consiste en exaltar la poesía como manifestación superior de las bellas artes en cuanto que encarnación del *espíritu*. Tal como apunta Sebastián Pineda Buitrago al respecto de las ideas estéticas de Pimentel, el crítico mexicano se basó en el *Idealismo trascendental* de Schelling para mantener la premisa de que “la excelencia del arte llega al extremo de ser éste la más perfecta expresión de la verdad” (Pineda 556), pues “la filosofía debería refundirse en la

poesía y en el mito, porque la palabra es el instrumento más poderoso de que puede disponer el hombre” (Pimentel, *Biografía y crítica* 3).

Si se tiene en cuenta que tanto *El Renacimiento* como el Liceo Hidalgo, en su segunda y tercera etapa (1872-1882 y 1884-1888), se volvieron espacios de reconciliación intelectual en México que apelaban por la renovación de la literatura y las ciencias (Semo 478), no sería raro suponer que Pimentel intentara inscribir sus esfuerzos en el “mandato” nacionalista de la época.¹⁰ En 1872, cuando Ignacio Ramírez presidía el Liceo Hidalgo, se registró Francisco Pimentel, quien ocupó más tarde la presidencia y desarrolló una gestión interesante, de acuerdo con el testimonio de Francisco Sosa:

Los trabajos de esa sociedad revistieron en aquella época importancia grandísima para el desenvolvimiento intelectual en nuestro país, y se diferenciaron por tal manera de los antiguos hábitos, al crear, por decirlo así, otros nuevos . . . ya que nuestra genial incuria y el mal aconsejado propósito de romper con el pasado, parecen querer que se desvanezca y borre para siempre. (Sosa lxi)

¹⁰ La *Biografía y crítica de los principales poetas mexicanos* aparece publicada por Díaz de León y Santiago White y con litografías tomadas directamente de *El Renacimiento* precisamente en un ambiente intelectual que apelaba por la “renovación” de la literatura. El mismo Ignacio Manuel Altamirano lo reconocía como un agente intelectual de importancia en este movimiento nacionalista. En la sección “Boletín Bibliográfico”, cuya finalidad era servir de repertorio para bibliógrafos extranjeros y nacionales, así como ir “marcando el movimiento de nuestra prensa nacional”, Altamirano anuncia el libro del cubano Santacilia, *Del movimiento literario en México*, y el de Francisco Pimentel, *Biografía y crítica de los principales escritores mexicanos desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Agrega la nota: “De la serie de estudios que el autor se propone publicar con este título, está concluido ya el relativo á la célebre sor Juana Inés de la Cruz, y se imprimió en el folletín de la Constitución Social. El Sr. Pimentel mandó hacer una impresión aparte para regalar á sus amigos. Es un pequeño cuaderno de 809 páginas en 8°, buen papel. Este estudio así como los demás que aun permanecen inéditos, se publicarán en el *Renacimiento*” (“Boletín bibliográfico” 43).

En el contexto de la búsqueda por consolidar una “literatura nacional”, asociaciones y sociedades literarias serían el espacio ideal de desenvolvimiento de las disciplinas propias de las Ciencias del Espíritu. Sin embargo, a falta precisamente de instituciones que mantuvieran un programa definido fue que la estética no se desarrolló como disciplina autónoma en México, sino como un afán por la creación de tratados o manuales de literatura. Así pues, una de las principales preocupaciones del Liceo Hidalgo fue la de establecer el papel social de la literatura “y la importancia de su desarrollo en una nación recientemente fundada como la mexicana” (Curiel y Mercado 16), y no un espacio de especialización y reflexión filosófica —como sí se dio en España con la Escuela Catalana—. ¹¹ De tal forma que los esfuerzos por realizar tratados de estética, ya fuera como disciplina autónoma o al servicio de la literatura, se volvió un esfuerzo individual. No obstante, la legitimidad que otorgaba el Liceo Hidalgo, así como posteriormente la Academia Mexicana de la Lengua, permitió la configuración de fuentes académicas que marcarían las discusiones ideológicas y políticas, así como la construcción de políticas culturales en México. Se trata de la construcción de un “sistema discursivo” que serviría como base epistemológica para pensar la historia, la realidad y el territorio de la nueva nación que aún se debatía por un sistema político específico.

La preceptiva neoclásica —ya desdibujada— que enarbolaba la imitación de la realidad, se trasladó, gracias al positivismo, a la no-

¹¹ Para comprender a cabalidad la institucionalización de la estética en España puede consultarse *La historia de la cátedra de Estética en la universidad española*, de Angulo Díaz. Aullón de Haro, en “La recepción de la obra de Menéndez Pelayo y la creación de la ‘Historia de las ideas’”, propone entender la historia de las ideas estéticas como una investigación “creadora de una forma cultural o hasta de un país” en la medida en que articula y condensa todo el pensamiento de una época (16).

vela, que se pensó como el espacio ideal para la creación de una literatura nacional que diera representación y forma a la idea de Nación. Ya Ignacio Manuel Altamirano, en sus *Revistas literarias de México (1821-1867)*,¹² publicadas por primera vez en 1868, justamente un año después del fin de la ilusión colonialista de la Intervención francesa, confirmó que “la novela es el libro de las masas”, es decir, lo que permite la vinculación entre una universalidad y una intimidad. No deja de ser extraña la coincidencia del cambio radical del concepto del amor con la formación del Estado nacional moderno (Schmidt-Welle 15). Simpatizar con la novela significaba, hasta cierto punto, simpatizar con el realismo, término que ganó cierto renombre a partir del periódico homónimo, *Realisme*, que apareció en Francia entre 1856 y 1857 (Tatarkiewicz 317). Pero, dado que el realismo fácilmente podía confundirse con socialismo y popularismo, las élites letradas miraron con resquemor esta nueva doctrina artística. En “El arte y el materialismo”, un artículo publicado por entregas en *El Correo Germánico* en 1876, Manuel Gutiérrez Nájera sospechó de la poesía patriótica exaltada por el positivismo. Aclaró que los poetas, para elogiar a la patria, no deberían cantar al progreso material y a la industria, sino reconcentrarse en el sentimiento amoroso en abstracto. La poesía patriótica, si tal género era el que solicitaba el positivismo, devenía también sentimental o inmaterial, y no estaba obligada a celebrar el progreso material o industrial. De lo contrario, según

¹² Las *Revistas literarias de México (1821-1867)* aparecieron por primera vez como folletín de *La Iberia* del 30 de julio al 4 de agosto de 1868. La segunda publicación fue en formato de libro en la empresa de Díaz de León y Santiago White ese mismo año. La tercera también fue en formato de libro, pero bajo el sello editorial T.F. Neve Imprenta en 1868. Ésta última es la edición definitiva. La cuarta edición de las *Revistas* aparece póstuma, en 1899, en el volumen editado por Victoriano Agüeros dentro del tomo 1 de *Obras de Ignacio Manuel Altamirano*, Tomo 1, de acuerdo con la información recabada por José Luis Martínez, en *Escritos de literatura y arte*.

él, la poesía se cohonestaría con el género realista y engendraría algo tan monstruoso como *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire, que el mexicano consideraba un producto de “la prostitución de Europa” (Gutiérrez Nájera 113). Gutiérrez Nájera tomó a Zola como sinónimo de algo degenerado, según la usanza de la época.

La reacción más sistemática contra el realismo la elaboró Francisco Pimentel en la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* (1883), así como en su inconclusa y póstuma *Novelistas y oradores mexicanos* (1879).¹³ Para Pimentel el problema de la novela no era otro sino una discusión entre el realismo y el idealismo. Mientras que para Schlegel, en *Historia de la Literatura*, se trataba de una forma particular de poesía, para Hegel la novela fue un género prosaico burgués. Pero Pimentel propuso que era factible reconciliar ambas propuestas a partir de “leyes psicológicas” en la configuración de la novela: debe

¹³ La obra *Novelistas y oradores mexicanos* aparece firmada en 1879, sin embargo, el autor no la publicó por considerarla aún incompleta, por lo que se mantuvo inédita hasta 1904, cuando se incluye en el tomo V de las *Obras completas*. Pimentel está documentando el cambio estético en la prosa, pero parece no encontrar un sistema adecuado para superar la discusión y problema de la oratoria en relación con la retórica para legitimar estos discursos como “bellas letras”. La separación que realiza Pimentel entre prosistas y poetas permite ver cierto proceso de redefinición de los géneros a partir de la “sustancia y la forma”; por ejemplo, el capítulo destinado a Sartorio en la *Historia crítica*, orador que aparece entre los poetas y no entre los prosistas por “corresponder a la oratoria sagrada” (Warren 274). El concepto abarcador de literatura —como referencia a todos los géneros— llegó hasta el siglo XVIII, de acuerdo con la documentación de Diderot en la *Encyclopédie* (1751-1780). Aunque el pensador no lo restringía a ficción o poesía, sí denominaba “Bellas Letras” a lo que ahora suele llamarse “ciencias humanas” o “humanidades”. En realidad, durante el siglo XIX, el romanticismo redujo el concepto de literatura a “Poesía” y pasó a identificarla como expresión del pueblo y la lengua, y así nació el concepto de “literatura nacional” (Aullón de Haro, *Idea de la Literatura* 34). Resulta interesante, por lo tanto, notar que Pimentel relaciona la poesía —o la literatura— a un carácter meramente espiritualista y hasta religioso.

recurrir necesariamente a la sociedad “tal como existe, para observar y estudiar los principios que la rigen, así como las costumbres que en ella dominan” (Pimentel *Novelistas y oradores* 260). Para él ambas formas —la idealista y la realista— tenían su razón de ser en la medida en que se trataba de espacios de exploración moral, filosófica, histórica, artística y científica, por lo que el problema de la novela era la interpretación crítica, ya fuera desde una perspectiva idealista o realista, y no la creación. Ahora bien, en particular, Pimentel consideró que la novela es:

ó reproductora (realista) ó creadora (idealista)”, dado que de ambos modos puede “representar el conjunto de la vida humana, cabiendo en ella las más importantes concepciones filosóficas, los cuadros más animados de la historia y de las costumbres, la descripción y la narración del género objetivo, efecto del género lírico, el interés y el movimiento del género dramático. (*Novelistas y oradores* 260)

Criticó que la estética se confundiera con la ética, así como lo novelesco ficcional con lo didáctico. Para él, la novela no debería servir sino a las artes mismas de la estética, y solo en función de la idea idealista de esta, con el fin de afectar a la sociedad en una suerte de influencia ideal y no por medio de un fin pedagógico (279). Concluyó Pimentel que la estética en el positivismo era viable siempre que se respetaran los principios de la belleza en el fondo y la forma. Como una consecuencia de la industria y del carácter “reproductor” del arte, entendiendo este como un mecanismo social de análisis y representación, señaló:

Algunos críticos modernos consideran que la obra literaria más propia de nuestra época es la poesía lírica, y otros que la dramática, opiniones que se fundan en varias y buenas razones, bajo el punto de vista teórico; pero la verdad es que, en el terreno de los hechos, la novela es la clase de literatura más cultivada en el siglo

XIX, y con la ventaja de que puede ser entidad poética. (*Novelistas y oradores* 341)

En la *Historia crítica* de 1883, Pimentel reaccionó contra la imitación, es decir, contra el arte realista y la novela naturalista que retrataban la inmoralidad, lo feo y lo repugnante. Pimentel se apoyó en la estética de Hegel para insistir en lo contrario: el arte es la representación sensible del bello ideal. Habló explícitamente de la literatura del mal para referirse a los novelistas franceses (Sue, Hugo, Zola) y opuso la estética para contrarrestar su influencia:

Efectivamente, la literatura del mal es moderna, y tiene su principal asiento en la civilizada Francia, desde donde envía sus depravados ministros hasta las sencillas regiones de la América; pero es tiempo de que le demos un alto, como lo ha hecho en Alemania el sublime estoicismo de Fichte, la moral austera de Hegel y la virtud cristiana de Schlegel . . . Ya hemos citado a Hegel, cuya Estética es el desenvolvimiento de la doctrina contra la literatura del mal. (Pimentel, *Historia crítica* 11)

Añadía Pimentel que el ingenio alemán había estudiado y desenvuelto los elevados principios del arte, fundando la ciencia llamada “Estética” o “Filosofía de las Bellas Artes”, “nacida con Baumgarten y perfeccionada sucesivamente hasta Hegel” (*Historia crítica* 14). Basado en el idealismo trascendental de Schelling, Pimentel buscaba que la poesía fuera la superior entre todas las artes en virtud de que la palabra se consideraba algo inmaterial, espiritual. La arquitectura, en cambio, está en un orden inferior por ser *material*.¹⁴ En este punto,

¹⁴ En enero de 1872 la Sociedad Humboldt publicó una serie de trabajos sobre la belleza en las artes liberales. Entre ellos destaca “La belleza en arquitectura” de M. Gargollo y Parra, en el que el autor retoma las ideas del idealismo alemán para legitimar el estudio de la estética para los trabajos arquitectónicos, reconociendo

Pimentel se apoyaba en el preceptista español Manuel de la Revilla, en cuyo artículo “El naturalismo en el arte” (1879), este culpaba a la arquitectura de no tener una finalidad estética. La imitación de lo real no es exigible al arte, so pena de que el artista se convierta en una máquina fotográfica (Revilla 572).¹⁵ El papel de la estética, según él, estaba en señalar lo que era digno de imitarse.

La *Biografía y crítica* posteriormente fue recogida íntegramente en la *Historia crítica de la Literatura y de las Ciencias en México* (1883).¹⁶ La in-

que, si bien no se puede reducir el arte a la ejecución mecánica de los objetos útiles, tampoco se puede prescindir de la belleza en el diseño de la ciudad. Este complejo artículo permite ver cierta disputa por la legitimidad artística de diferentes disciplinas, que encontraban en la estética un espacio de afirmación.

¹⁵ Cabe señalar que la discusión sobre la estética y la reproducción fotográfica se dio específicamente en España, aunque se tuvo noticias de estas polémicas gracias al diario *La ilustración Española y Americana*. Pimentel, en su *Historia crítica de la poesía*, edición de 1892, entendió que del romanticismo se desprende el “natural romántico” que llega hasta un “realismo grosero” —naturalismo—, que se trata de una literatura que presenta solo la fealdad física, moral, “panegirista del vicio y del crimen y en apóstol del materialismo”, como las obras de Zola, Sue o Dumas (640).

¹⁶ Se cuenta con seis versiones de la *Historia crítica de la poesía en México* de Francisco Pimentel, a saber: *Biografía y crítica de los principales poetas mexicanos* (1869), *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* (1883), *Historia de la Literatura y de las ciencias en México. Desde la conquista hasta nuestros días* (1885), *Historia de la literatura y de las ciencias en México. Desde la conquista hasta nuestros días* (1890), *Historia crítica de la poesía en México* (1892) y la *Historia crítica de la poesía en México* (1904) —esta última póstuma—. Tras un cotejo detallado de las obras de crítica literaria de Francisco Pimentel se comprobó que el autor recuperó sus obras anteriores —sin incluir variación alguna en el contenido— para realizar las diferentes ediciones. La obra de 1869 se reorganiza en la de 1883, pero el contenido de los apartados resulta casi idéntico. En las versiones siguientes a 1883, salvo en la de 1892, no hay ningún cambio de importancia, solo se agrega la impugnación a Gómez Flores (1890) y se amplía la advertencia preliminar. Es en la última edición, la de 1892, donde se incluyen una serie de variaciones de gran importancia,

troducción “Objeto e importancia de las bellas artes, principalmente en poesía. —Utilidad de la crítica” se reproduce casi de forma idéntica a la versión de 1869. En ella, el autor insistió en que la finalidad de su obra fue instaurar un parámetro de valoración poética y moral para la crítica y mejora de la literatura nacional a partir de la estética. En esta introducción Pimentel trató de instituir la estética como una suerte de disciplina autónoma en “las bellas letras” —o una estética literaria—¹⁷ que funcionara como una serie de preceptos modernos

tales como el ensayo contra Menéndez Pelayo, los “aumentos” a los capítulos, algunas precisiones, pero ante todo, las anotaciones a los capítulos. Estas notas son fundamentales para el estudio y reconstrucción de la historia de las ideas estéticas en México, pues el autor, con cierto aire combativo, busca demostrar la importancia de su libro en carácter de estética y, sobre todo, se dedica a rebatir a Menéndez Pelayo, quien propuso en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) que en México había cierta “ausencia” de teoría estética. En estas notas se reutiliza material ya previamente publicado, tanto en las sesiones del Liceo Hidalgo como en otras publicaciones; tal es el caso de las “Impugnaciones a Ignacio Ramírez” —también publicadas como folletín por *El Siglo Diez y Nueve* en 1872, previamente leídas en una sesión del Liceo Hidalgo—. Se trata de apuntes que retoma para exaltar la “moralidad” en la literatura a partir de la teoría estética. El gran valor documental de esta obra de Pimentel es la posibilidad de reconstruir una historia de la intelectualidad del siglo XIX a partir del estudio de las ideas. Tal comparación y análisis desde la historia intelectual merece un trabajo aparte.

¹⁷ En “La estética literaria de Eduardo von Hartmann: La filosofía de lo bello”, Aullón de Haro legitima el término “estética literaria” en virtud de que la estética nace de la mano de las reflexiones poéticas, pero admite que estas tienden a malversarse al darle al término “estética” cualquier uso o estudio de carácter artístico pero ajeno a toda reflexión filosófica. En sí, Aullón define la “Estética literaria” como el “estudio con método filosófico de la poesía o la literatura”. Tal definición tiene un fin “normativo”, pero además se usa con el fin de “abarcar varias particularidades” del estudio de la literatura, de manera que sea capaz de reunir las todas (se trata de una propuesta integral del análisis literario como fenómeno estético) (557). Resulta importante, agrega el autor, determinar que el

en cuanto estéticos para garantizar el buen recibimiento internacional de la poesía mexicana en el marco de la *Weltliteratur*.¹⁸

Llama la atención de esta obra que, pese a la amplia difusión de la discusión estética de España y Francia en la prensa mexicana o de circulación en México, Pimentel se remita directamente al *Curso de estética* de Hegel y evite mencionar a conciencia los trabajos de Victor Cousin, Manuel Milá de Fontanals y de Jaime Balmes —pese a la pertinencia de estas propuestas para el sistema estético que propuso en su obra—.¹⁹ Se ha podido comprobar que gracias a la prensa católica

término “estética” no puede utilizarse indistintamente a cualquier estudio que pretenda analizar el arte o la literatura si no tiene de fondo la implementación de un supuesto filosófico de aproximación.

¹⁸ En “Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España, Prefacio a la edición facsimilar de los *Principios de Estética* (1857)”, Aullón de Haro señala que el sentido epistemológico de la estética se dio como relevo de la tradición retórica, que el idealismo había señalado como equívoca para los requerimientos teóricos de una nueva forma de manifestación filosófica y artística, ajeno totalmente al “horizonte de la racionalidad” neoclásica. Sin embargo, al tratarse de una disciplina que entra tardíamente al ámbito hispánico, la estética no aparece como el relevo de la retórica y bajo la discusión del idealismo, sino que se da vinculada a la ciencia literaria, acuñando el término de teoría del conocimiento —más cercano al positivismo y, paradójicamente, en oposición ideológica al materialismo—; por lo tanto, aparece ya indisoluble de la “historia literaria y como historia literaria universal, esto es del objeto general histórico Literatura, en correspondencia de extensión con el fundamento teórico en que la nueva constitución disciplinar se postula” (xii-xiii).

¹⁹ Es de notar que, a partir de la Revolución francesa (1789), el racionalismo cartesiano prosiguió hasta Victor Cousin, el ministro de Instrucción pública en Francia, en cuyo tratado *Du vrai, du beau et du bien* (1836), que se tradujo al español en 1847, siguió sosteniendo que el arte debe dirigirse a los dos sentidos superiores, el oído y la vista. En las artes del oído están la música y la poesía. Esta última representa, en especial, el arte más expresivo. Es de notar que Cousin introdujo esta perspectiva “estética” tras haber asistido a los cursos al respecto que dictó Hegel en la Universidad de Berlín en 1823. En España, la traducción

la introducción de la estética en la literatura mexicana podría documentarse a partir de los manuales *Elementos de estética e historia crítica de la elocuencia griega y romana* (1847), de José Fernández-Espinosa; *Estética de historia crítica de la literatura desde su origen* (1852) y *Teoría e historia de las bellas artes* (1859), de José Manjarrés (1816-1880); y *Principios de estética o de la Teoría de lo Bello* (1857), del catedrático de la Universidad de Barcelona, Manuel Milá Fontanals (1818-1884).²⁰ Es probable que para evitar ser identificado como conservador —e inclinarse más bien por un liberalismo moderado— Pimentel haya evitado mencionar estas obras, o bien, es posible que lo haya hecho con la finalidad de evitar el “romanticismo exagerado” que enarbola la libertad del artista, según el mismo Hegel, ya que sus fuentes españolas son más bien preceptivas.

Sería de esperarse que Pimentel retomara la obra de Milá y de Menéndez Pelayo para fortalecer su trabajo en la edición de 1892. Sin embargo, salvo las referencias a Menéndez para rebatirlo —lo coloca al mismo nivel que a los “krausistas”—, no hay ni una sola mención de Milá. El carácter combativo de esta obra se da sobre todo en las notas a los capítulos, los cuales además reflejan el interés del autor por instituir su libro como el espacio teórico de consolidación de una

de esta obra de Cousin fue realizada por el ministro Antonio Gil de Zárate, en *Manual de literatura española* (1842), por lo que su influencia es notoria tanto en la teoría estética catalana, particularmente, como en el ámbito hispánico, en general (Angulo Díaz, “La disciplina estética en España”).

²⁰ Ha sido posible comprobar la circulación de las ideas, e incluso de las obras, de estos autores gracias a las menciones que se realizan en diversos textos críticos. Dado que se trata solo de menciones, y no de reseñas o comentarios a la obra, no es totalmente posible comprobar su influencia sobre la conformación de ideas crítico-estéticas en México, ya que en muchos casos solo fueron referidos como elementos de autoridad para deslegitimar el naturalismo. Los principales medios en los que aparecen mencionados son *La Iberia*, *La voz de México*, *El Tiempo* y *El Tiempo Ilustrado*.

“estética literaria” para “la literatura nacional”. Para ello se basa en el eclecticismo, puesto que realiza una operación compleja de asimilación y síntesis de las ideas estéticas y literarias en México desde la época colonial hasta 1892, y propone, muy a su pesar, la elevación de la libertad artística pese al riesgo de la “decadencia”, por lo que incita a que se imparta la asignatura de “Literatura Estética” para evitar la insurrección del subjetivismo idealista o el decadentismo. Agrega:

En la República Mexicana han aumentado los establecimientos de instrucción pública y secundaria; pero se nota que en ninguno de ellos se enseña estética literaria: nuestros literatos se reducen á estudiar poética y retórica. La falta de cocimiento en estética literaria ocasiona errores que hemos tenido oportunidad de ir refutando en el curso de esta obra. (*Historia crítica de la poesía* 924)²¹

Desde la introducción elaborada en 1869, Pimentel cita como elemento de autoridad a Francisco Martínez de la Rosa. Para la sección de análisis crítico, se apoya en Francisco Sánchez Barbero, Gómez Hermosilla y Nicolás Boileau. Es significativo también que se refiere a sus fuentes, incluyendo a Hegel, como los “preceptistas filosóficos modernos”. La propuesta estética de Hegel le permite articular las ideas literarias estudiadas a partir de criterios “universales”, aunque rechazando aquellas que se orienten a la radicalización, quizás en búsqueda de cierta neutralidad (Pimentel, *Historia crítica de la poesía* 545). En el capítulo XV de su *Historia crítica de la poesía* de 1892, explica los “peligros” de la postura idealista para la estética, entendida bajo los términos de “libertad filosófica”:

²¹ Además Pimentel, en la edición de 1892, se postula en favor de la estética como estrategia para superar la preceptiva y renovar la literatura; no obstante, su libro y anotaciones añadidas siguen una postura normativa, lo que no es extraño si se toma en cuenta que él se considera el único que ha sistematizado las ideas estéticas en México para la configuración de una “literatura nacional”.

Si por libertad filosófica se entiende un sistema sin principios fijos y sin reglas determinadas, vamos á caer en todos los vicios del falso romanticismo . . . Si la libertad filosófica respeta algunos principios y admite algunas reglas, la cuestión queda por resolver, porque es preciso convenir antes en esos principios y en esas reglas. Aunque nuestro guía, en Estética, es generalmente Hegel, nos separamos de él cuando nos parece oportuno, según sucede respecto al principio de la *libertad filosófica*, considerada como criterio de gusto literario. Tal principio viene á parar en la inadmisibile igualdad de las proposiciones contrarias, en que es lo mismo la afirmación que la negación, sistema lógico propuesto por Hegel, y en que el buen sentido de muchos escritores ha refutado victoriosamente. (540)

Pimentel, tomando la poesía de José Joaquín Pesado como modelo, pretendió instaurar un modelo “adecuado” para la renovación de la poesía en México:²² el eclecticismo, bajo el supuesto de que este modelo —contrario a la radicalización romántica, manifiesta en el realismo— permite conjugar dos sistemas no necesariamente contrarios, siempre que ambos estén fundamentados en principios estéticos. Como se ha insistido, Pimentel manifestó tener una postura contraria a la idea del arte como imitación de la naturaleza —propia del neoclasicismo— por medio del concepto de mimesis, pero también ampliamente identificada con el realismo, por considerar que la obra de arte debía “retratar” la realidad social para crear una noción de identificación nacional. Para Pimentel, la imitación conlleva las ideas de degeneración, imperfección y debilidad, pues se transfigura en una

²² A conclusiones similares llegó Pablo Mora en la entrada “Francisco Pimentel (1832-1893)”, en *La misión del escritor*, coordinado por Jorge Ruedas de la Serna (327-364).

copia, cuya diferencia con el original está implicada tanto en la “ejecución” como en la idea. En este punto es peculiarmente llamativo que no refiera a Cousin ni a las escuelas francesa o alemana eclécticas.²³

La propuesta ecléctica en España fue una reacción contra el sensualismo de Condillac y la ideología de Destutt de Tracy. Para los autores españoles la “escuela ecléctica”, tomada de Hegel por Cousin, es una reacción contra el materialismo, contra la industria, para mantener el espiritualismo religioso, esto en busca de una mayor estabilidad política, razón por la que se promulgó el plan Pidal (1845) y el programa de Literatura (1846), cuya exigencia era la enseñanza de la “belleza ideal” superior a la naturaleza, la elevación del artista y el reconocimiento del espíritu en pro del catolicismo para afirmar el gusto por las entidades incorpóreas y superar así el realismo (Angulo Díaz, *La historia de la cátedra*). Es posible que Pimentel tuviera la finalidad de respaldar estéticamente una política liberal moderada en México. Sin embargo, también es posible pensar que su carácter

²³ Cousin critica del realismo la imitación de la belleza externa, que considera imperfecta por no tener autoconciencia, mientras que el idealismo no concibe la “inspiración” en la naturaleza; por eso recomienda el eclecticismo como conjunción de los dos “sistemas” de interpretación del arte como fundamento de la más alta expresión estética. Para que el arte pueda ser tal, no debe solo agrandar a lo sensible, sino que debe suscitar un juicio racional. El juicio estético debe darse por medio del juicio crítico. Si la belleza fuera “natural” no habría juicio y sería agradable a todos los sentidos por mera sensación física, pero dado que es posible el disenso y la discusión sobre el juicio de la belleza, la estética debe ser entendida como el fundamento racional o espiritual de lo bello. Ahora bien, no hay una preceptiva o leyes específicas de la expresión que, como “reglas”, produzcan arte, dado que la expresión es el soporte corpóreo de lo sensible, producto de la abstracción del bello ideal. Sin embargo, no se puede desatender la forma en la contemplación de lo “bello ideal” so riesgo de no concretarlo, por lo tanto, se entiende que la estética no es una preceptiva que dicte normas específicas sobre la expresión del arte (200-202).

preceptivo se debe al nacionalismo y a la búsqueda por otorgar reglas de ejecución para realizar las obras literarias de forma correcta, brindando modelos de imitación —rasgo particularmente neoclásico—. Al respecto, señala Angulo que las preceptivas, particularmente las de Martínez de la Rosa, Revilla o Hermosilla:

no solo entendían la Literatura como un arte conforme a reglas, y no como un arte bello, sino que además estaban instalados en un paradigma literario clasicista desde el que se juzgaba de modo positivo el decoro, la sencillez, la claridad, la verosimilitud y el provecho moral. Así, en nombre de la verosimilitud, las preceptivas exigían la unidad de acción, de lugar y de tiempo a las obras dramáticas. (*La historia de la cátedra* 70)

Básicamente había una búsqueda de provecho moral para aconsejar a los escritores dejar una enseñanza moral. Lo que principalmente debía sancionar el crítico era la artificialidad y la oscuridad metafórica, como en el gongorismo. Lo fantástico “mágico o milagroso” no correspondía a la preceptiva de unidad de acción, tiempo y lugar. Además, debía evitarse que los personajes fueran inmorales, aspecto en el que se insistía mucho en la prensa católica con respecto a los juicios críticos fundamentados en la estética. Martínez de la Rosa, de hecho, es considerado un autor neoclásico tardío que apela por la verosimilitud, mimesis y provecho moral de la literatura basado en una preceptiva conforme a ciertas reglas específicas. La literatura gongorina es juzgada de forma negativa, por conceptista y culteranista por Martínez, pues la considera inmoral y excesivamente artificial. Estas características llaman la atención dado que la estética de los manuales reacciona a las nociones neoclásicas del arte y de la literatura, en particular, dado que en estos se pretendía juzgar diferente la “literatura nacional” en virtud de la belleza y la imaginación. Por tanto, se rechazó la mimesis para dar lugar a la originalidad, tal como es posible apreciar en el *Manual de literatura española* (1842) de Antonio Gil de Zárate, en el que se separan los “antiguos de los modernos”,

lo “pasado” de los artistas del futuro” en función de la originalidad y no de la preceptiva:

Esta diferencia [clásicos y modernos] hacía indispensable la exposición de los principios filosóficos de toda literatura. . . . mas no basta esto; y para subir a las fuentes eternas de la poesía y de la elocuencia, para asentar la literatura en las anchas bases que requiere la civilización moderna, sacándola del carril estrecho por donde tantas veces ha sido arrastrada, sin extraviarla empero por sendas de perdición, se necesitaba y se creó un curso de Literatura general, debiéndose principiar por la Estética, palabra que por primera vez resonaba en nuestras aulas. (72)

No obstante, apegado al nacionalismo, resultaba más adecuado para Pimentel la elaboración de una preceptiva fundamentada en términos “modernos” de la estética, en lugar de una reflexión propiamente sobre las características particulares de las “bellas letras”, sus posibilidades y alcances según los principios de originalidad señalados por los manuales españoles. La estética tenía la finalidad de superar las preceptivas para fundamentar nuevos conceptos como el de “originalidad”, por medio de la libertad artística, cuyo criterio estaría específicamente relacionado con lo sublime y la realización concreta de lo “bello ideal”.

La estética, dice Angulo, fue implementada en España como un estudio preliminar para la asignatura de Literatura, impartida a nivel universitario tras la aparición del “plan Pidal” en 1845, donde se exponían los principios filosóficos comunes al conjunto de la bellas artes, que deberían de servir de base crítica a la comprensión y al estudio histórico. Por otro lado, la reflexión estética en España aparece con la necesidad de construir una literatura nacional frente a otras literaturas nacionales, es decir, con la búsqueda de la “singularidad” española. Además, señala Angulo, había una intención por parte de los liberales moderados de simpatizar con la tradición religiosa y buscar el apoyo de los sectores católicos, por lo que argumentaban

que la estética rechazaba el sensualismo, utilitarismo y corporeísmo, tesis contrarias al catolicismo (*La historia de la cátedra* 61). Hay algo más que un deseo de racionalizar el arte y la literatura y asumir la sensibilidad como dificultad epistemológica, que produce un cierto tipo de conocimiento (Angulo Díaz, *La historia de la cátedra* 63). Hay también el deseo de articular un discurso parcial y elitista, es decir, opuesto a que las escuelas, academias y revistas simpaticen con las doctrinas revolucionarias. La prensa católica en México y los intelectuales identificados como “liberales moderados”, como Pimentel, parecen apelar a la estética como una forma de orientar políticamente las obras literarias hacia la recuperación espiritualista católica. Sin embargo, Pimentel intenta hacerlo desde una aparente neutralidad política —razón por la que no puede aceptar la “libertad idealista” y mantiene cierto imperativo preceptivo—, pero a la luz de los juicios críticos desarrollados en los periódicos. Es posible identificar que el autor de la *Historia crítica* se identifica más con el idealismo católico, que con la “libertad filosófica y artística”, por lo menos hasta la edición de su obra en 1890.

Básicamente, la estética, tanto en España como en México, sirvió para consolidar tres propósitos:

1. Elevar el estatus del artista en relación con el artesano, o en el plano literario, para diferenciar al poeta-escritor del publicista-periodista.
2. Afianzar la literatura nacional en cuanto literatura pura, es decir, dándole primacía al canon de la poesía lírica.
3. Combatir el sensualismo de la corporalidad física del positivismo utilitarista.

La diferencia fundamental entre ambas latitudes fue el proceso de consolidación política y académica de la estética. Los trabajos de Pimentel reflejan la actitud de un liberal moderado, en la medida en que no pretende instaurar una idea de la literatura al servicio totalmente de un proyecto nacionalista, en el que la lengua —medio del espíritu— se “renueve” a tal punto de que se olvide su historia.

Sin embargo, tampoco parece simpatizar totalmente con las ideas idealistas expresadas en los diarios católicos,²⁴ por lo que es posible considerar que buscaba instaurar una idea “neutral”, al servicio de la nación pero sin el radicalismo romántico. Es por esta razón que el autor consideró como mejor “sistema literario” para México el eclecticismo, ya que podría concatenar las dos grandes corrientes artísticas con la búsqueda política de la época: el neoclasicismo y el liberalismo, para así promover “su evolución” hacia la “literatura del porvenir”. De lo anterior es fiel reflejo su obra, pues la *Historia crítica* es en sí ecléctica.

CONSIDERACIONES FINALES

En la década de 1880 la noción de estética comienza a gozar de cierta claridad dentro de la filosofía como rama de la lógica, y no siempre

²⁴ Sobre la crítica y la estética en la prensa, dice Pimentel que la *Revista Nacional de Ciencias y Letras* fue un buen espacio, pero ya entonces desaparecido, razón por la que los periódicos políticos y religiosos debieron alojar la poesía: “Ultimamente se han dado á luz algunos números de un periódico interesante dedicado á bellas artes y bellas letras, intitulado *El Artista*: apenas pudieron publicarse algunos números porque no hubo suscriptores” (*Historia crítica de la poesía* 926). Habría que señalar que tanto Hammeken, como Bablot ocuparon cargos educativos en torno a la Estética, el último desde 1866 en La Sociedad Filarmónica Mexicana. Por su parte, Hammeken fue el presidente desde 1882 de la sección “Estética” del “Ateneo Mexicano de Ciencias y Artes”, según lo señala *El Monitor*, en el “Boletín” (4). Al respecto dice *La oposición radical* que “Decretada por la Cámara de diputados la emisión de cuarenta mil pesos en acciones para fundar el Ateneo Mexicano de Ciencias y Artes, y probado el proyecto por el Presidente de la República, se han nombrado no sabemos por quien, las comisiones siguientes . . . para la disciplina de Estética: como presidente, Jorge Hammeken y Mexia; vicepresidente, Valentín Uhinck, secretario Manuel Gutiérrez Nájera” (4). El estudio de la estética durante el porfiriato es objeto de otro artículo.

relacionada con literatura. El 6 de diciembre de 1886, el “Boletín” del *Periódico Oficial del Estado de Puebla* da a conocer el programa de Enseñanza en el Colegio del Estado, basado en el programa de la Secretaría de Fomento para la Instrucción Preparatoria. En el “Primer curso de Literatura comprendiendo: Literatura preceptiva y Análisis Literario” se recomendaba que el profesor realizara algunos “apuntamientos y observaciones” sobre los rasgos fundamentales de la literatura mexicana; durante ese mismo año (el tercero), los estudiantes debían llevar “Lógica, Estética y Moral”, curso en que se impartirían “Lecciones orales siguiendo el sistema racionalista. Enseñará el Profesor de Lógica y Moral” (19). Como puede verse, la estética no se pensaba como fundamental en la formación artística de los estudiantes. Sin embargo, llama la atención que para el “Segundo curso de literatura” el material de lectura fuera “*Literatura general* de Milá y Fontanals”, dado que es un autor escasamente comentado por los trabajos que sobre estética se hicieron en México. La figura de Milá comienza a aparecer con singular insistencia en *El Mundo Ilustrado*, en relación con Menéndez Pelayo y Krause, ya en el siglo XX.²⁵ Para el sexto año, se pedía para el curso de “Lógica, Estética y Moral” el *Curso de filosofía elemental* de Balmes. También es posible ver que la es-

²⁵ Señala Aullón de Haro en “Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España, Prefacio a la edición facsimilar de los *Principios de Estética* (1857)” que tanto Krause, en la traducción de Giner de los Ríos, como Milá de Fontanals son fundamentales para comprender la disciplina estética en el mundo hispánico, toda vez que sus propuestas teóricas implicaron un importante desarrollo en el ámbito de la institución Libre de Enseñanza. El rasgo fundamental de la estética de Milá es que logra superar los fundamentos de las preceptivas que no lograron otros autores, por lo que se trata del primer autor que sitúa la estética en un sentido autónomo a la *téchne* retórica y fundamenta su propuesta como preliminar para el estudio universitario de la literatura. Milá y Menéndez Pelayo fundan en sí una “estética literaria” para España que culminaría con la *Historia de las Ideas Estéticas* (xii-xiv).

tética desde la perspectiva positivista comenzó a tomar fuerza, pues así lo había comenzado a considerar Jorge Hammeken y Mexía, en su ensayo “La filosofía positiva y la filosofía metafísica”, en el que exalta el positivismo como marco importante para la reflexión estética (2). La estética literaria puede acompañar a la ciencia.

La estética entendida como una reacción contra el materialismo, el corporeísmo y el sensualismo, o a todas luces, contra la política establecida por la República en México, identificada con cierto liberalismo radical que, se pensó, degeneraría en socialismo, se vio ampliamente reflejada en la prensa bajo dos posturas bien definidas. Por un lado, se encuentran los diarios católicos que enarbolan la estética idealista y espiritualista, que mantienen una reacción beligerante contra toda forma de imposición “socialista”, materialista, monista o atea —reaccionan fuertemente contra las ideas estéticas de Krause, como *La voz de México*, *La Colonia Española*, *La Ilustración Católica* y, sobre todo, *El Tiempo* y *El Tiempo ilustrado*, entre otros—. Por otro lado, se puede identificar una postura en pro del materialismo, el positivismo y la técnica mecánica o industrial en relación con la estética por parte de la prensa liberal —como *El Siglo Diez y Nueve*, *La Libertad*, *El Mundo Ilustrado*, entre varios otros—. Sin embargo, a diferencia de la católica, la prensa liberal no manifiesta concretamente una postura teórica sobre la estética. Los diarios conservadores no solo reprodujeron alrededor de las décadas de 1870 y 1880, una serie de artículos sobre la estética idealista publicados en otras latitudes, sino que realizaron una ardua tarea de traducción y de síntesis de las ideas estéticas para “evidenciar” la carencia espiritual en la que caería el hombre sin una educación sentimental estética basada en la religiosidad. Si la poesía ni el arte quisieron confundirse con los productos útiles, el desarrollo de la estética en el siglo XIX, tanto en España como en México, pudo haber sido una reacción contra la industria y la política reformista contraria a los intereses eclesiásticos. Además, el “espiritualismo” y el “desinterés artístico” son conceptos contrarios al comercio y al capitalismo.

Con el avance del siglo y la consolidación del porfiriato se alcanzaría una suerte de neutralidad ideológica en materia religiosa que, hipotéticamente, permitiría que la estética fuera desarrollada como disciplina autónoma, pero sin superar cierto temor contra el materialismo,²⁶ y ya no en función de legitimar derroteros de políticas culturales. Sin embargo, en este contexto, la estética tomó un carácter político aún más complejo. A juicio de Raúl Cardiel, la filosofía finisecular de los grandes tratadistas como Diego Baz y Manuel Sales Cepeda tampoco superó la preceptiva y la tentación por hacer de la estética una normativa. En otro espacio sería pertinente preguntarse las razones de esta imposición de una “preceptiva estética”, la cual quizás podría tener sus fundamentos en el excesivo nacionalismo y el temor a que el “excesivo subjetivismo” detonara en anarquismo y crisis social —como la bohemia— que atentara contra el orden y el progreso.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo Díaz, Raúl. “La disciplina estética en España”. *El Basilisco*, no. 44, 2015, pp. 61-75.

²⁶ Muy probablemente por la insurrección del modernismo, el decadentismo y otras expresiones de la “libertad filosófica” de Hegel, es que José María Vigil consideraba aún que “la importancia de la Estética en el estudio de la Literatura, sobre todo, si se atiende al espíritu que informa nuestra enseñanza, en la que tan merecido lugar se concede á la Metodología, cuya estricta observancia produce los sólidos resultados que garantiza la ciencia; y si es verdad por otra parte el saludable influjo que las bellas letras ejercen en la sociedad, cuando logran susstraerse de las sugerencias de un sensualismo grosero, no podrá negarse el eficaz auxilio que presentarán a la realidad del alto pensamiento que ha atribuido á la Instrucción Pública un carácter educativo, á cuyo fin superior tiende la obra del Sr. Baz, que será vista con la seria atención de que es digna toda idea favorable del progreso positivo de la ciencia y del arte” (xx-xxi).

- Angulo Díaz, Raúl. *La historia de la cátedra de Estética en la universidad española*. Pentalfa, 2016.
- Altamirano, Ignacio Manuel. “Boletín Bibliográfico”, *El Renacimiento*, ene. 1869.
- _____. “Diez años de silencio”. *Hacia la conformación del sistema literario mexicano del siglo XIX. Fuentes Hemerográficas*, editado por Curiel Defossé y Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 203-212.
- _____. *Escritos de literatura y arte. Tomo 1. Obras completas*, editado por José Luis Martínez, Tomo XIV, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Aullón de Haro, Pedro. *Idea de la Literatura y teoría de los géneros literarios*. Universidad de Salamanca, 2016.
- _____. *Escatología de la crítica*. Clásicos Dykinson, 2013.
- _____. “Estética y objeto estético”. *Caracteres Literarios*, 2001, pp. 125-130.
- _____. “La estética literaria de Eduardo von Hartmann: La filosofía de lo bello”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 24, no. 2, 2001, pp. 557-580.
- _____. “La recepción de la obra de Menéndez Pelayo y la creación de la ‘Historia de las ideas’”. *Analecta Malacitana*, vol. XXXVII, no. 1-2, 2014, pp. 7-37.
- _____. “Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España, Prefacio a la edición facsimilar de los *Principios de Estética (1857)*”. *Principios de Estética o Teoría de lo Bello*, de Manuel Milá y Fontanals, Verbum, 2013.
- Baz, Diego. *La belleza y el arte. Nociones de estética*. Imp. y Lit. “La Europea, 1905.
- “Boletín. El Ateneo Mexicano”. *El Monitor*, 6 jul. 1882, p. 4.
- “Boletín. Programa de Enseñanza en el Colegio del Estado basado en el programa de la Secretaría de Fomento para la Instrucción Preparatoria”. *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, 6 dic. 1886.

- Cardiel Reyes, Raúl. “La filosofía del arte en el porfirismo (La obra de Diego Baz)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XII, no. 48, 1978, pp. 113-134.
- _____. “La filosofía del arte en el porfirismo (La obra de Manuel Sales Cepeda)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, no. 47, 1977, pp. 59-74.
- Castro Leal, Antonio. “La Estética en México”. *Memoria del Colegio Nacional*, Sobretiro del Colegio Nacional, 1962, pp. 91-102.
- Clark de Lara, Belem, y Luz América Viveros Anaya. “Voces en torno a la construcción de un campo literario mexicano”. *Hacia la conformación del sistema literario mexicano del siglo XIX. Fuentes Hemerográficas*, editado por Curiel Defossé y Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 93-136.
- Cousin, Victor. *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*. Repullés, 1847.
- Couto, Jose Bernardo. “Pedro José Márquez”. *Diccionario universal de historia y geografía*, Andrade, vol. V, 1854, pp. 143-144.
- “Crónica extranjera”. *El Siglo Diez y Nueve*, 23 feb. 1863, p. 3.
- “Cuestiones sociales y religiosas. Cuestión tercera”. *Diario de Avisos. Religión, Literatura, Industria, Ciencias y Artes*, 1 sep. 1857, p. 1.
- Curiel Defossé, Guadalupe, y Francisco Mercado Noyola. “Las asociaciones literarias en la segunda mitad del siglo XIX”. *Hacia la conformación del sistema literario mexicano del siglo XIX. Fuentes Hemerográficas*, editado por Curiel Defossé y Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 13-55.
- Fernández, Justino. “Prólogo”. *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana. Tajín y Xochicalco*, de Pedro José Márquez, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pp. 12-60.
- “Gacetilla. El Ateneo Mexicano”. *La oposición Radical*, 16 jun. 1882, p. 2.
- “Gacetilla. El Sr. Alfredo Bablot”. *El Siglo Diez y Nueve*, 24 ene. 1883, p. 2.
- Gargollo y Parra, M. “La belleza en arquitectura”. *Anales de la Sociedad Humboldt*, ene. 1872, pp. 377-388.

- Gil de Zárate, Antonio. *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica*, Imprenta Ignacio Boix, 1844.
- Gómez Hermosilla, José. *Arte de hablar en prosa y en verso*. Imprenta Real, 1826.
- González León, Erika. “Reflexiones sobre el patrimonio artístico universitario. Historia de una colección de arte diseminada”. *Acervo mexicano. Legado de culturas*, editado por Erika Galicia Isasmendi, et al., Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 2017, pp. 192-201.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. “El arte y el materialismo”. *Estudio y escritos inéditos*, edición de Boyd G. Carter, Ediciones Andrea, 1956, pp. 113-144.
- Hammeken y Mexía, Jorge. “La filosofía positiva y la filosofía metafísica”. *La Libertad*, 27 oct. 1880, p. 2.
- Humboldt, Alejandro de. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Editado por Julian Ortega y Medican, Porrúa, 1973.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas, Taurus, 2005.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducción de Sixto J. Castro, Herder, 2014.
- Martínez, José Luis. “Historiografía de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta Francisco Pimentel”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 5, no. 1, 1951, pp. 38-68.
- Márquez, Pedro José. *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana. Tajín y Xochicalco*. Edición de Justino Fernández, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- Mora, Pablo. “Los caminos del hispanismo: la lengua y la literatura en México (1836-1894)”. *México y España. Estudios comparados sobre cultura liberal. Siglos XIX y XX*, editado por Pablo Mora, et al., Universidad Nacional Autónoma de Puebla / Universidad de Cantabria, 2021, pp. 95-113.
- _____. “Francisco Pimentel (1832-1893)”. *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, coordinado por Jorge Ruedas de la

- Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 327-364.
- _____. “Orígenes de la crítica literaria en el México independiente (1824-1836)”. *De la perfecta expresión: preceptistas iberoamericanos del siglo XIX*, editado por Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 151-164.
- Niell, Paul B., y Stacie G. Widdifield. “Introducción”. *Buen Gusto and Classicism, in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*, University of New Mexico Press, 2013.
- Olea Franco, Rafael. *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*. El Colegio de México, 2019, pp. 27-68.
- Pimentel, Francisco. *Biografía y crítica de los principales poetas mexicanos*. Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869.
- _____. *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*. Librería de la enseñanza, 1883.
- _____. *Historia crítica de la poesía en México*. Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- _____. *Historia crítica de la poesía en México, Obras completas IV*. Tipografía Económica, 1903.
- _____. *Historia crítica de la poesía en México, Obras completas V*. Tipografía Económica, 1904.
- _____. *Novelistas y oradores mexicanos, Obras completas V*. Tipografía Económica, 1904.
- Pineda Buitrago, Sebastián. “La crítica de “Europa” en Francisco Javier Clavijero: hacia la invención de “México”, *eikasía. Revista de Filosofía*, mayo-junio de 2018, pp. 549-566.
- Rafael, R. Tercera esposición de la academia nacional de san Carlos de México”. *El Espectador*, 11 oct. 1851, pp. 208-221.
- Revilla, Manuel de la. “El naturalismo en el arte”. *Kant en España. El neokantismo en el siglo XIX*, editado por José Luis Villacañas Berlanga, Verbum, 2006, pp. 572-591.
- “Remitidos. Sociedad Filarmónica mexicana”. *La Sociedad*, 15 jun. 1866.

- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros, Obras Completas*. Tomo XXIV, edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Ruedas de la Serna, Jorge. “Prólogo”. *De la perfecta expresión: preceptistas iberoamericanos del siglo XIX*, editado por Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Schmidt-Welle, Friedrich. “Ignacio Manuel Altamirano: entre afán pedagógico y regreso del erotismo”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 18, 2018, pp. 13-27.
- Semo, Enrique, “Francisco Pimentel, precursor del neoliberalismo”. *Don Porfirio presidente... , nunca omnipotente: hallazgos, reflexiones y debates, 1876-1911*, editado por Romana y Raymond Buve, Universidad Iberoamericana, 1998, pp. 473-96.
- Sosa, Francisco, “Noticia Preliminar. Vida y escritores de Don Francisco Pimentel”. *Historia crítica de la poesía en México, Obras completas IV*. Tipografía Económica, 1903, pp. v-cx.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, 2001.
- “Tercera exposición de la academia nacional de san Carlos de México”. *El Espectador*, 16 ago. 1851, pp. 12-21.
- Valverde Téllez, Emeterio. *Bibliografía filosófica mexicana*. Edición facsimilar, estudio de Herón Pérez Martínez, El Colegio de Michoacán, 1898.
- “Variedades”. *Legislación mexicana*, diciembre de 1867, p. 252.
- Vigil, José María, “Prólogo”. *La belleza y el arte. Nociones de estética*, de Diego Baz, Imprenta y Litografía La Europea, 1905.



La metáfora del maíz en la poesía contemporánea en lengua náhuatl: un repaso por los versos de Juan Hernández Ramírez y Natalio Hernández

The metaphor of corn in contemporary poetry in the
Nahuatl language: a review of the verses of Juan Hernández
Ramírez and Natalio Hernández

FABIOLA ITZEL CABRERA GARCÍA

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7996-7219>

Universidad Veracruzana, México

cabreragarciaitzel@gmail.com

Resumen:

En este trabajo analizo la metáfora del maíz en la poesía de Juan Hernández Ramírez y Natalio Hernández, poetas nahuas oriundos de la Huasteca Veracruzana, a partir de la propuesta analítica de George Lakoff y Mark Johnson. El uso de dicha propuesta obedece a la premisa de los autores de que las metáforas atraviesan el pensamiento y la acción, así como a la intención de no hacer uso de herramientas analíticas cuyo diálogo se limite a poéticas occidentales. El estudio se nutre de la lectura de los poemarios de Juan Hernández Ramírez y Natalio Hernández, y de entrevistas semiestructuradas que realicé a cada uno. Tres categorías resultaron de este análisis: a) la conceptualización del náhuatl como mazorca, en la que se observa una relación entre el maíz y la palabra como elementos importantes para una



dimensión biofísica y para la identidad cultural del pueblo nahua; b) la conceptualización del cuerpo humano como planta de maíz, en la que se establece una semejanza entre el cuerpo físico del nahua con dicha planta; y c) la muerte equiparada al proceso biológico del surgimiento del grano de la misma planta, desde la cual se busca generar una percepción menos dolorosa de la muerte. En este trabajo, haré referencia a tales categorías como “La palabra como una mazorca”, “Cuerpos de maíz” y “La muerte que produce vida”, respectivamente. El análisis demostró que la metáfora ontológica vegetal constituye un tópico de la poesía náhuatl moderna y que, a diferencia de lo dicho en otros estudios en torno a esta poética, los poemas muchas veces son generados desde el español y después formulados en náhuatl. Con el presente trabajo me interesa exponer que los poetas indígenas logran proponer otras formas de pensar el mundo, sus vínculos y confrontaciones, pese al racismo estructural en su contra. Hago énfasis en la aportación ontológica que resulta de leerles: la posibilidad que nos abren a lectores occidentalizados de construir una nueva forma de comprender la naturaleza, lejos de la explotación y la dominación del mundo occidental, mediante las metáforas que tejen en torno al maíz.

Palabras clave:

literatura mexicana, poesía náhuatl, poesía indígena, diversidad lingüística.

Abstract:

In this essay, I analyze the metaphor of corn in the poetry written by Juan Hernández Ramírez and Natalio Hernández, Nahua poets native of the Huasteca Veracruzana. I do this through the analytical proposal by George Lakoff and Mark Johnson. The use of such a proposal has to do with the author's premise that the metaphors go through thought and action, as well as to the

intention of not using analytical tools whose dialogue is limited to occidental poetics. The study nourishes from reading the poetry books by Ramírez and Hernández, and by the semi structured interviews I did to each one. The results were three categories: a) the concept of náhuatl as a cob, in which a relationship between corn and the word is observed as important element for a biophysical dimension and for the cultural identity of the Nahua people b) the human body as a corn cob and c) death related to the biological process of the grains sprouting. The analysis demonstrated that the ontological vegetable metaphor constitutes a topic in modern náhuatl poetry. With this essay, I am interested in exposing that the indigenous poets can propose other forms of thinking the world, its links, and confrontations, in spite of the structural racism against it. I emphasize in the ontological input that they provide after being read; the array of possibilities that they provide for the occidentalized readers regarding the construction of a new way to understand nature, far from the exploitation and dominance of the occidental world, all this, through the metaphors that they weave around corn.

Keywords:

mexican literature, Nahuatl poetry, indigenous poetry, linguistic diversity.

Recibido: 23 de febrero de 2022

Aceptado: 13 de septiembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.446>

INTRODUCCIÓN

“Poesía náhuatl contemporánea” resulta un concepto amplio, pero puede comprenderse como toda aquella producción poética escrita por autores nahuas nacidos durante el siglo XX e incluso a finales del XIX. Esto de acuerdo con una genealogía trazada por León-Portilla, uno de los historiadores que divulgó la poesía y en general la literatura prehispánica en lengua náhuatl, a la par que rastreó y publicó en los números 18, 19 y 20 de la revista *Estudios de Cultura Náhuatl* lo que nombró *Yancuic Tlabtollí* o “Nueva Palabra”. Esta constituye una “muestra” del “nuevo talento” de poetas nahuas contemporáneos (León-Portilla, “Yancuic” 128).

Entre las figuras consideradas claves de la poesía náhuatl contemporánea se puede nombrar a Mariano Jacobo Rojas y Villaseca, cuya obra *Maquiztli* fue publicada en 1939. También está Pedro Barra y Valenzuela, quien publicó en 1939 su libro de poemas *Nahuaxochmilli*. O podría mencionarse a Enrique Villamil que publicó varios poemas en lengua náhuatl en 1937 en su obra *Descripción histórica de Tepoztlán* (Figuroa-Saavedra 73). Los periódicos *Mexihcayotl* (“Mexicanidad”) y *Mexihcatl Itonalama* (“El periódico del mexicano”) también dan cuenta de un movimiento literario que comienza a emerger en sus páginas (León-Portilla, *Literatura* 176). En la Nueva Palabra figuran poetas más jóvenes (nacidos entre los años cincuenta y sesenta), entre los que destaco al veracruzano Natalio Hernández. Por su parte, Jorge Miguel Cocom Pech, poeta e intelectual maya, menciona en su artículo “El retorno literario de las voces antiguas en América”, como escritores representativos de la poesía náhuatl moderna, además de a Natalio Hernández, a Juan Hernández Ramírez y a Sixto Cabrera, también veracruzanos.

Por las fechas en que las obras mencionadas vieron la luz, puede afirmarse que la poesía náhuatl y en general la literatura contemporánea en lenguas originarias resultan un fenómeno nuevo en comparación con los siglos de oralidad en los que se formó el arte de la lengua en los pueblos originarios. Montemayor mencionó que “este desper-

tar de intelectuales indígenas y de la escritura en sus lenguas es uno de los hechos culturales de mayor relevancia en el México de finales del siglo XX y principios del XXI” (“Pasado y presente” 12). Es significativo, subrayó, porque ya no se habla de literatura indigenista, sino que la creación artística es producida por los y las propias protagonistas (Montemayor, “Notas” 95). León-Portilla incluso afirmó que la tradición literaria prehispánica “constituye el primer gran capítulo de la literatura mexicana” (*Yancuic* 128), por lo tanto, el abordaje de la literatura contemporánea en lenguas originarias resulta crucial. Sin embargo, aún con la relevancia que supone poco ha sido estudiada y de ahí mi interés en esta producción poética.

Ahora bien, escogí a Natalio Hernández y Juan Hernández Ramírez, poetas con un número vasto de publicaciones, porque sus obras comparten como sello distintivo una reivindicación de su lengua y cultura nahua, y con ello una revalorización de los contextos rurales de los que son oriundos. Elementos naturales como la tierra, el maíz o las aves ocupan un lugar sobresaliente en la gran mayoría de sus obras; muestra de ello, son los títulos de tres de los cuatro poemarios a los que hago referencia en este artículo: *Obligado de la tierra* (Juan Hernández), *La lengua de los pájaros* (Juan Hernández) y *Colibrí de la armonía* (Natalio Hernández). Especialmente, estas obras manifiestan una repetición temática del mundo vegetal que les permite reflexionar sobre múltiples aspectos de la vida humana, desde una comprensión de la naturaleza distinta a la mirada occidentalizada y que, considero, resulta relevante ante un escenario de crisis social y ecológica (Gutiérrez 30).

En el presente artículo, muestro un análisis del lenguaje metafórico que construyen Natalio Hernández y Juan Hernández Ramírez en torno al maíz, uno de los granos considerados sagrados en la cosmovisión nahua. La metáfora la conceptualizo como un recurso de expresión que da cuenta del trasfondo cultural en que se genera, tal como lo proponen Lakoff y Johnson en *Metaphors We Live By*. Estos autores manifiestan que las metáforas posibilitan entender el pensamiento de una cultura, ya que configuran una estructura de la realidad.

Este ensayo arroja parte de los resultados de la tesis *La metáfora del maíz en la poesía náhuatl contemporánea* y de los seguimientos de investigación gestados desde entonces. Efectué una entrevista abierta semiestructurada a cada poeta porque consideré necesaria su voz misma. La investigación es de tipo exploratorio y pretende servir a la profundización y análisis de diversas preocupaciones relacionadas con la literatura de los y las creadoras nahuas contemporáneas. Para una comprensión mayor del análisis, muestro previamente un panorama general de la literatura en lenguas originarias y rasgos de las trayectorias biográficas de ambos poetas.

LA NUEVA PALABRA EN TERRITORIO COLONIZADO

La Nueva Palabra nace en un contexto atravesado por viejas y nuevas relaciones coloniales de las que es imprescindible hacer mención para comprender la relevancia del fenómeno literario. En México, ocurre lo que Nelson Maldonado (243) denomina una situación de “colonialidad”. Esta es entendida como los “patrones de poder” que continúan vigentes aún después de finalizar el colonialismo y que siguen definiendo “la cultura, el trabajo, las relaciones intersubjetivas y la producción de conocimiento de una manera que va más allá de los límites estrictos de las administraciones coloniales”. La colonialidad se encuentra viva “en la autoimagen de los pueblos, en las aspiraciones del yo, así como en muchos otros aspectos de nuestra experiencia moderna” (N. Maldonado 243). Esto explica, en gran parte, la existencia de una hegemonía económica y cultural que ha excluido a las poblaciones indígenas del retrato nacional, presente tanto en el imaginario como en las estructuras sociales. La colonialidad ayuda a explicar el rechazo hacia las poblaciones indígenas, hacia sus lenguas y su arte, así como la forma en que suelen ser abordadas —o ignoradas— sus creaciones.

Tras los movimientos de Independencia, la cultura nahua prehispánica, más que ninguna otra sociedad indígena en México, simbo-

lizó el mítico pasado mesoamericano y la imagen inmediata que la ideología nacionalista del siglo XIX requería. Del mismo modo, en los inicios del siglo XX, los rasgos considerados indígenas fueron utilizados por intelectuales y artistas mexicanos para mostrar en su arte y discurso una identidad distinta a la construida en Europa o Estados Unidos. Sin embargo, mientras sucedía el idílico retorno entre las élites artísticas, la población indígena moderna era explotada. Tal como señala Carlos Montemayor “esta escisión entre la grandeza cultural prehispánica y los pueblos indígenas hambrientos y explotados ha permitido que México se considere dueño de la historia indígena pero que no se sienta ligado de ninguna manera con el indio de carne y hueso” (“Prólogo” 9). Desde el siglo XIX y todavía hasta hace poco, se consideró que la pobreza material de los pueblos indígenas se debía a su cultura, a sus costumbres mal llamadas “primitivas”, a una dieta insuficiente e incluso a una inferioridad racial (Navarrete 118).

En los albores del siglo XX se planteó que la única forma en que el país alcanzaría “progreso” era que los grupos indígenas abandonaran su “ser indígena” y se convirtieran en “mestizos” (Schmelkes 6). Esta forma de concebir la diversidad cultural y lingüística dio inicio a un doloroso proceso de aculturación, para el cual el sistema educativo resultó la mejor herramienta: la castellanización constituyó la principal vía de integración. Era necesario que las personas que hablasen alguna lengua indígena “pensaran y sintieran en castellano y no en sus respectivas lenguas maternas” (Máynez 24). Las políticas discriminatorias dieron como resultado que los y las hablantes de lenguas autóctonas, por una parte, comenzaran a despreciar su propia herencia lingüística y, por otra, continuaran únicamente con el uso de la palabra oral como recurso poético (E. Maldonado 68). Así, una parte de la literatura en lenguas indígenas se desarrolló más como tradición oral.

Durante el siglo XX los enfoques educativos se transformaron y comenzaron a editarse y publicarse textos en lenguas indígenas; especialmente, materiales educativos cuyo fin era propiciar la cas-

tellanización indirecta (Muñoz 33). Pocas veces antes de la segunda mitad del siglo XX se dio la participación de los y las hablantes en la creación de los alfabetos empleados por la Secretaría de Educación Pública (Pellicer 47). Menciono estos materiales por el impacto masivo que supuso su introducción en las áreas rurales. Hasta entonces, para muchas comunidades nahuas, la lengua originaria era concebida únicamente para la comunicación oral. Debido a este escenario, los y las escritoras de la segunda mitad del siglo XX asumieron además un rol de activistas lingüísticos y culturales (Coronado 73).

El sistema educativo, que ha frenado la reflexión en torno a la escritura creativa en lenguas indígenas, también ha provocado que el creador o creadora enfrente “un compromiso cultural que lo obliga a replantearse prácticamente todo lo que tiene que ver con su idioma desde el momento mismo que decide qué alfabeto utilizar” (Montemayor, “Pasado y presente” 13). Esto se refleja en los poemas seleccionados. Al no haber una estandarización unánime entre los distintos grupos nahuas del país, Natalio Hernández propone su propio alfabeto, que es una combinación de la ortografía usada por los frailes para transcribir la literatura en el XVI y del alfabeto práctico propuesto por la entonces nombrada Dirección General de Educación Indígena (DGEI) a mediados del siglo pasado (comunicación personal). Esta última, es la propuesta que también retoma Juan Hernández Ramírez. Aun cuando ambos poetas pertenecen a la misma región, su ortografía es diferente. La elección de este aspecto, más allá de ser una licencia poética, refiere a su autonomía como hablantes del náhuatl.

La producción literaria nahua está sujeta a la presentación bilingüe, ya que el español es la lengua hegemónica del país, aunque no sea señalada como oficial en la Constitución Mexicana. El que los poemas estén escritos en español podría parecer un obstáculo para el análisis de la poética de autores nahuas, sin embargo, los poemas de Hernández y Hernández Ramírez presentan estrategias de expresión distintas, tanto en español como en náhuatl, por lo que no se trata de

poemas traducidos, sino de poemas diferentes, pensados y creados así por los autores. Ambos creadores, aun cuando su lengua materna sea el náhuatl, han convivido desde su infancia con el español y fueron formados académicamente por el sistema educativo castellanizante. Es decir, el español no significa un “alfabeto prestado” (Cocom Pech 117), por lo cual pudo haber resultado natural la creación en esa lengua. De esta manera, el análisis de los poemas en español es válido porque no constituye esta la lengua terminal. No obstante, no puedo dejar de mencionar que las ediciones bilingües representan un doble esfuerzo no exigido a los creadores y creadoras en español. En este sentido, dicha exigencia es también un aspecto discriminador que poco se señala en las instituciones que acogen las creaciones en lenguas originarias

El racismo en México contra las sociedades indígenas se expresa más como lástima que como odio o temor (Navarrete 11), por lo que no se trata de un exterminio de los grupos indígenas, sino de su cultura. Este racismo se refleja también en las limitaciones de publicación, difusión y distribución de sus obras y en la falta de espacios que permitan un desarrollo creativo de la lengua indígena. En este escenario, resulta trascendental la lucha que las y los autores en lenguas indígenas mantienen por hablar y escribir sus lenguas frente a los diversos proyectos castellanizadores y racistas (Montemayor, “Pasado y presente” 12). Es a través de esta lucha que se comprende la recuperación de metáforas comunitarias que Hernández y Hernández Ramírez reflejan en su poética.

Si bien la globalización ha significado la imposición (neocolonial) de una supremacía cultural, también supone la visibilidad de identidades locales que han adquirido un nuevo interés a nivel mundial (Navarrete 127). En este sentido, la literatura da cuenta de particularidades culturales y se puede convertir en una herramienta de freno a la extensión y dominación de unas cuantas identidades hegemónicas. A través de sus obras, los poetas en lenguas indígenas proponen formas diferentes de pensar el mundo —su sistema, sus vínculos y

confrontaciones— desde una posición opuesta al proyecto hegemónico globalizador que pretende orientar la posición de la cultura y los valores humanos hacia el capitalismo (Sauvé 86); por ello, su abordaje resulta indispensable.

NATALIO HERNÁNDEZ Y JUAN HERNÁNDEZ RAMÍREZ: BIOGRAFÍAS COMUNITARIAS

Tanto Natalio Hernández, nacido en 1947, como Juan Hernández Ramírez, quien nació en 1951, son originarios de Ixhuatlán de Madero, Veracruz. Ambos poetas tienen como lengua materna el náhuatl. Comparten haber sido docentes del subsistema de educación indígena y ser creadores bilingües, especialmente de poesía. Su labor como docentes trasciende dimensiones cruciales para las comunidades indígenas rurales y es justamente esta trayectoria la que les otorga un sentido de resistencia.

Natalio Hernández en su libro *Forjando un nuevo rostro/Yancuic Ixtlachihualistli* describe las circunstancias adversas y las acciones que debieron realizar él y sus colegas nahuas para terminar con la educación castellanizadora y dar paso a una educación que revalorizara las lenguas indígenas, dentro de una estructura educativa y social que no reconoce como valiosa la diversidad lingüística y cultural. Esta travesía como docente indígena, del mismo modo que para Hernández Ramírez, abrió su reflexión hacia lo que significa habitar y accionar desde espacios comunitarios marginados, pero que resisten, en los cuales se construyen conocimientos, experiencias y arte igual de valiosos que aquellos provenientes de espacios legitimados por la cultura hegemónica.

En 2018, cuando Juan Hernández Ramírez fue galardonado con la máxima presea otorgada por el Congreso Local de Veracruz, la Medalla Adolfo Ruiz Cortines, el entrevistador que cubría el evento le preguntó: “¿Qué elemento pesó más en usted [para escribir]? ¿Sus lecturas o la rica tradición oral que se tiene en Veracruz?” (Franco).

La respuesta del poeta muestra justamente que la historia de marginación y resistencia constituye un eje crucial en su hacer creativo: “A mí me pesó más el hecho de ser indígena y no ser escuchado”. Y agregó:

Me descubrí y reflexioné acerca de la injusticia que padecíamos, porque siendo que el náhuatl es una lengua con todos los aspectos que debe de tener un idioma, en realidad no éramos escuchados . . . Por ello fui al encuentro con la escritura y en consecuencia me acerqué a la poesía con el propósito de comunicar los sentimientos y la cosmogonía de mi pueblo.

Para Juan Hernández Ramírez la poesía es una forma de comunicar la resistencia que llevan a cabo su pueblo y su lengua.

Natalio Hernández, por su parte, se autodenomina como “*Macehuatl* (gente del pueblo), campesino que cultiva la tierra y poeta” (cit. en Cortés), porque se considera un hombre que cultiva los granos que alimentan al cuerpo y las palabras que dan vida al espíritu. En una entrevista para el periódico *Universo*, el sistema de noticias de la Universidad Veracruzana, preguntan al poeta: “¿Su origen y tradición indígena lo motivó a escribir poemas o hubo algún detonante especial?” (Cortés). Natalio Hernández responde:

La poesía emergió, digamos, de manera circunstancial y por una razón de supervivencia . . . En la década de los setenta era dirigente de organizaciones indígenas; fui el primer presidente de la Organización de Profesionistas Indígenas Nahuas, A. C. Al ser nombrado subdirector de Educación Indígena en la SEP, a partir de 1978 tuve que radicar permanentemente en la Ciudad de México . . . Entonces, como funcionario federal tenía que dejar el rol de dirigente social; tenía que . . . tener una actitud más formal y con etiqueta. Como dirigente social, andaba con huaraches, pantalón de mezclilla, camisa de manta, un pañuelo amarrado de color rojo, como se acostumbra en la Huasteca. Entonces, me entró una crisis existencial muy fuerte, así que los primeros

poemas que escribí son rasgadores . . . Esa nostalgia, esa tristeza, esa orfandad que sentía en mi interior, me llevó a reconocer mi infancia en un mundo tan maravilloso, con su lengua, su naturaleza, sus tradiciones, sus relaciones familiares muy comunitarias. Así nació la poesía (cit. en Cortés)

El poeta, por un lado, vivió el desarraigo y la escisión con su lugar de origen reflejados incluso en su forma de vestir. El afecto hacia su comunidad se convirtió en un eje para su poesía. Por otra parte, comienza a darse cuenta de la discriminación y el racismo estructural hacia las comunidades rurales indígenas, espacios a los que ahora volver. En esta misma entrevista se cuestiona a Natalio Hernández: “¿Es difícil para un escritor y poeta de origen indígena entrar y ser aceptado en el círculo literato? ¿Hay discriminación? ¿Hay fronteras?” (Cortés), a lo que él responde:

Una primera frontera que debemos vencer, es justamente esta actitud discriminatoria, la descalificación que se hace constantemente de las lenguas indígenas . . . Esta parte la tuve que ir superando en el camino . . . me llevó unos 40 años poder superar esta crisis, no por la descalificación externa, sino la interna. (N. Hernández)

La discriminación interna parece ser la más dolorosa de afrontar pues la sociedad, en general, es racista. En esta misma entrevista, el poeta señala que tanto el náhuatl como el español son las lenguas mediante las que se expresa y se conecta con el mundo: “Disfruto y amo las dos lenguas, ambas las asumo como mías” (N. Hernández). En este sentido, comparte con Juan Hernández ser conocedor de ambas lenguas. En entrevista conmigo, Juan Hernández reconoció que a veces crea los poemas en español y después su versión en náhuatl. Por lo tanto, crea en ambos idiomas.

Ahora bien, como ya mencioné, ambos poetas son oriundos de Ixhuatlán de Madero, municipio perteneciente a la región indígena denominada “Huasteca Veracruzana”. En esta región, el ámbito co-

munitario constituye un espacio significativo de tal profundidad que algunos autores señalan que ser nahua de la Huasteca es ser una persona que transfiere y construye el saber desde un “nosotros”, no desde un “yo” (Argüelles 91). Así, la educación comunitaria se trata de una asimilación, realización y traspaso de la sabiduría, entendida como “nuestro pensamiento” o “nuestra sabiduría” y que se caracteriza por el conocimiento del cultivo y preparación del maíz (Argüelles 74-75). Las figuras más respetadas y veneradas son tres: el maíz, la tierra y el Dios católico. Los grupos indígenas de la región practican rituales de origen prehispánico adaptados a los nuevos escenarios. Circulan por el imaginario representaciones del maíz relacionadas con alguna parte de este o con su ciclo biológico. La de mayor trascendencia es Chicomexochitl, “Siete Flor”, la representación divina que se identifica de manera directa con el maíz. Según menciona el investigador nativo de la región, Rafael Nava, el maíz, su cultivo y sus rituales, asociados al desarrollo del náhuatl, han definido la identidad del grupo nahua del norte de Veracruz (6). Todo lo dicho ha configurado un repertorio literario particular en Hernández y Ramírez, quienes en su hacer cotidiano y creativo resisten, a la vez que enseñan la lengua náhuatl.

METAFORIZAR LA VIDA COTIDIANA: UN ANDAMIAJE TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS POÉTICO

Hemos platicado
del rostro que es
nuestro
y del que es ajeno.

Juan Hernández,
Tlalxikitli / Ombligo de la tierra

Frente a una tradición literaria occidental que privilegia metáforas poéticas, Lakoff y Johnson se interesaron por comprender la metáfora como un elemento que “impregna” la vida cotidiana, el

pensamiento y la acción (39). Para dichos autores “nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (39), por lo que las metáforas no solo responden a creaciones decorativas del lenguaje, sino que mediante estas podemos comprender la estructura de valores que organiza una cultura. La metáfora permite al ser humano comprender un dominio de la experiencia que le resulta abstracto o desconocido a partir de otro dominio estructurado y conocido dentro de su conocimiento físico que le permite explicar al primero.

Elegí a Natalio Hernández y a Juan Hernández Ramírez como modelo analítico porque me interesa: a) comprender los valores culturales subyacentes a las metáforas en torno al maíz en sus poemas, y b) porque considero que dichas metáforas pueden mostrarnos que “la manera en que hemos sido enseñados a percibir nuestro mundo no es la única y que es posible ver más allá de las ‘verdades’ de nuestra cultura” (Lakoff y Johnson 283). Precisamente, Lakoff y Johnson mencionan que la metáfora proporciona información suficiente para comprender un aspecto de la manera en que una persona visualiza y comprende el mundo. En este sentido, la literatura puede reflejar en su tejido metafórico las temáticas dominantes de una sociedad (Bobes 20).

Por otra parte, para Lakoff y Johnson la metáfora abre también la posibilidad de “crear” nuevos mundos:

Muchos de los cambios culturales nacen de la introducción de conceptos metafóricos nuevos y la pérdida de otros viejos . . . Es razonable suponer que las palabras solas no cambian la realidad. Pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan la forma en que percibimos el mundo y actuamos sobre la base de esas percepciones. (187)

Motivada por ello, considero que las metáforas encontradas en el discurso poético de Hernández y Hernández Ramírez tienen la capa-

cidad de abrir nuestras experiencias hacia otras formas de relacionarnos con el mundo natural.

Ahora bien, mientras que la formación de un poeta regularmente exige una aproximación a la tradición literaria escrita, Hernández y Hernández Ramírez coinciden en que el reparo en las metáforas o fórmulas literarias presentes en los discursos de sus comunidades, especialmente religiosos, significó el inicio de una “conciencia literaria” propia. Natalio Hernández menciona: “Poco a poco me adentré en la poesía, en toda esa belleza de la lengua, de los cantos ceremoniales, de los cantos populares de la Huasteca, todo esto se manifiesta en mi poesía” (cit. en Cortés). En los rituales agrarios de dicha región aún es posible encontrar formas literarias antiguas, como el difrasismo, que consiste en integrar dos elementos que dan lugar a un tercer significado. Patrick Johansson menciona que el difrasismo “hace converger dos unidades léxicas hacia un sentido generalmente abstracto difícilmente reducible a un significado unívoco” (64). Ejemplo de ello es el difrasismo “*in xochitl in cuicatl*”, cuya traducción sería “flor y canto”, pero que significa “poesía”. Dos campos semánticos que aluden tanto a lo táctil, a lo visual y lo olfativo de las flores como a lo sonoro del canto, ofrecen uno tercero: la creación poética (Johansson 64). En este sentido, el difrasismo comparte una base similar con la metáfora, pues requiere de la comparación o semejanza (establecida culturalmente) entre diferentes campos semánticos para hacer visible una parte de la experiencia. Por motivos de espacio, me resulta imposible mencionar más sobre esta construcción, pero cabe mencionarlo porque hace parte de la escritura de los poetas aquí analizados.

RESULTADOS: METAFORIZACIÓN DE LA PLANTA DE MAÍZ

Tras una lectura analítica de dos poemarios de Natalio Hernández y dos poemarios de Juan Hernández Ramírez, encontré en ambos autores dos formas de metaforizar el maíz: por un lado, visualizan y comprenden aspectos no físicos de la vida humana (la palabra y la

muerte) a partir de equipararlos a una parte del maíz y, por otro lado, establecen una relación de aspectos físicos de su cuerpo con dicho grano. Las metáforas del primer tipo podrían caracterizarse como “metáforas ontológicas” (Lakoff y Johnson 63) porque surgen de la necesidad de hacer comprensibles situaciones no tangibles de nuestra vida. Como mencionan Lakoff y Johnson:

entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes [de estas] . . . y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme [para poder] . . . referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas —y, de esta manera, razonar sobre ellas. (63)

Este proceso es perceptible en ambos poetas: a partir de su experiencia física con el grano de maíz pueden explicar el significado de la lengua náhuatl en su vida, así como la experiencia de la muerte. En los siguientes dos apartados lo explico con mayor detalle. Asimismo, el segundo tipo de metáforas refiere a una personificación del grano, que es también una forma ontológica de comprender la composición del cuerpo humano y de habitar el mundo, tema al que me remito en el penúltimo apartado.

LA PALABRA COMO UNA MAZORCA

El maíz es uno de los temas más presentes en la poesía de Hernández Ramírez. Constituye un dominio de su experiencia al que recurre para explicar la realidad de la lengua náhuatl, pues la equipara con la diversidad y resistencia del grano. La comparación de los dominios de la experiencia, maíz y lengua náhuatl, constituye uno de los ejes estructurales de su poemario *La lengua de los pájaros*. Tal como menciona Juan Gregorio Regino en la introducción a este, la palabra es la conciencia más profunda que las culturas poseen, es el inicio de sus principios y meditaciones existenciales, también es el elemento de

resistencia y reivindicación, sobre todo para aquellos pueblos cuya lengua ha sido marginada (9).

La lengua de los pájaros se divide en cuatro secciones. En el segundo apartado, “Cascabeles de obsidiana”, se reúnen los poemas que reflexionan de manera más explícita en torno a la palabra y la metáfora del maíz se encuentra más visible. Ejemplo de ello es el poema “Voy buscando la palabra” (45-46). Este se compone por treinta y cinco versos distribuidos en diez estrofas. En la versión en español no se identifica un patrón en cuanto al número de sílabas de cada verso. El poema refleja la búsqueda y el descubrimiento del sujeto poético sobre la condición de la lengua náhuatl en la actualidad. Oscila entre la incertidumbre y la esperanza, pues enuncia que la lengua se está extinguiendo, pero aún queda parte de ella en sus hablantes. El poema inicia con la siguiente estrofa:

He buscado la palabra rota
aquella que en ecos se quebró
trascendiendo las negras sombras
deslizándose en las quebradas aguas. (45)

Desde un inicio el concepto “palabra”, que alude a la facultad de hablar y a los elementos simbólicos creados a partir de esta, se percibe como un objeto que se despedaza y al discontinuarse proyecta sobre el Yo consecuencias dolorosas. No obstante, la palabra es también una sustancia que se desliza y logra expandirse para dicha del sujeto poético. Con relación al contexto del autor, se puede inferir que la palabra está rota debido al contacto cultural con los europeos. Al mencionar que la palabra está “rota . . . que en ecos se quebró”, se refiere la experiencia que significó el progresivo distanciamiento entre la lengua náhuatl y los asuntos públicos considerados de importancia. Dicho acontecimiento provocó un panorama desolador de “negras sombras” en donde el agua está quebrada. Con esto nos dice que el elemento estimado como puro y abundante padece de igual manera la misma condición que la palabra: se ha descompuesto su forma original.

En la quinta estrofa, el sujeto poético expresa: “he encontrado la boca amarga / de la abandonada tierra”. El hallazgo, sin embargo, no cambia su estado anímico pues refiere el estado de olvido en que se encuentra la tierra; pero, posteriormente, se proyecta esperanza en la sexta estrofa:

La piedra dormida,
sueño que delinea a Quetzalcóatl,
la recia sabiduría que despierta
y que va emergiendo esplendente
cual mazorca de la vida. (45-46)

La “sabiduría” identificada con Quetzalcóatl, uno de los dioses creadores de los humanos en la cosmogonía prehispánica y dador del maíz, ha dejado de “estar dormida”, como un ente o ser vivo que se desarrolla físicamente. La sabiduría es una mazorca y el sustantivo “vida” otorga a esta mazorca, que nace resplandeciente, la misma capacidad y el mismo valor que la sabiduría. El concepto “sabiduría” y la mazorca de maíz comparten una condición de estimación profunda y guardan relación directa con la identidad cultural del pueblo nahua. La penúltima estrofa del poema es la siguiente:

Hace falta el brote de la espiga
la que embriague el camino del tiempo
pariendo soles con palabras nuevas. (46)

La espiga refiere al maíz mítico que posee la capacidad de realizar dos actividades en un mismo instante: adormecer o perturbar “el camino del tiempo” y producir un nuevo ser a través de palabras nuevas. La espiga, según el autor, posibilita el nacimiento de diversas realidades, lo cual es también la facultad de la palabra o la poesía. Significa también el asidero para crear y no dejar desaparecer la sabiduría “recia”. Esto se puede apreciar en el último verso del poema: “La semilla está depositada en el surco abierto” (46). La semilla o el grano de maíz ya no está en la “boca amarga” de la tierra, como lo comunicó al

inicio del poema, ahora permanece en el surco que dará seguimiento a una forma de expresión. Es decir, durante el poema se expresa la metaforización palabra/sabiduría, que logra comprenderse mediante el objeto físico maíz. De este modo, se puede observar que la palabra tiene las propiedades de una mazorca, tanto de crecimiento, expansión e importancia para el consumo diario, como aquella atribuida desde la cultura: la identidad (Cabrera 52).

A lo largo de la obra de Hernández Ramírez se puede entender el silogismo de que, si la espiga de maíz es real y vuelve verdaderas a las personas al alimentarlas, la palabra posee el mismo efecto: provee identidad y hace crecer el conocimiento de quien la usa y motiva la maduración de aspectos no físicos en el ser humano. Entonces, decir *palabra*, es hacer referencia a la herencia cultural que posee Hernández Ramírez. Tanto el maíz como el náhuatl sufren una situación desfavorecedora en el escenario de crisis social y ecológica, pero desarrollan un papel valioso para muchas comunidades de la Huasteca.

LA MUERTE QUE PRODUCE VIDA

Otra metáfora recurrente surge de la semejanza establecida entre el proceso de germinación del maíz y la experiencia humana de la muerte. Cabe mencionar que el ciclo de muerte y germinación del maíz constituyó un paradigma en los procesos de creación de los pueblos mesoamericanos. Según este pensamiento, cada año la semilla se introducía en la tierra y permanecía ocho días en el inframundo; al cabo de este tiempo, resurgía, abría el suelo y hacía brotar las primeras hojas de maíz. De acuerdo con esta concepción, toda creación necesariamente implica el sacrificio de una parte de la vida. En el caso de la formación de las plantas, estas nacían en el interior de la denominada “madre tierra” mediante una metamorfosis de la materia. El interior del suelo —concebido como acuoso, frío y oscuro por su relación directa con el inframundo— fue el lugar predilecto de la regeneración del cosmos mesoamericano, de donde también

surgía el ser humano (Florescano 26-27). Vida y muerte pertenecen a un mismo espacio y el maíz, como los demás elementos naturales, confirma para los nahuas esta creencia.

En el poema “La muerte I” de Natalio Hernández (139) se puede apreciar dicha noción de la muerte. En este, conformado por tres estrofas y veinte versos, el sujeto poético narra en los primeros versos que su cuerpo “está tendido sobre la plancha de un hospital” y una niña se le acerca para susurrarle que “todo ha sido un sueño / y que necesito dormir / para volver a vivir”. En ese momento sucede la revelación de que, de la misma manera que las semillas sembradas experimentan un letargo para germinar, también su cuerpo debe hacerlo:

En ese instante
tomé conciencia
que los árboles duermen:
duermen en invierno;
que el colibrí inverna
la mitad del año
y despierta
al llegar la primavera. (139)

La muerte es un sueño del que se despierta para nuevamente dormir, pero con la certeza de que no provoca temor ya que es necesaria. Aunque Natalio Hernández no incluya una versión en náhuatl del poema, cabe decir que palabras como morir (*miki*) o soñar (*temiki*) en náhuatl poseen un significado similar, puesto que refieren a un estado inactivo del ser. La noción que poseían los nahuas de un ciclo que atraviesa diferentes momentos, uno de ellos la vida y el otro la muerte, y de que en ambos el ser humano llega a residir se reactualiza en este poema. Esta conceptualización mítica se refleja en el uso de los verbos y da cuenta de un estado particular de lo vegetal. El poema termina con el siguiente verso:

El grano de maíz duerme
hasta que el campesino

lo deposita en la tierra
para darle vida. (139)

El maíz y el ser humano guardan propiedades ontológicas similares, como morir y resurgir. En el poema “Tiempo cero. Canto a Teotihuacan”, Natalio Hernández retoma la idea cíclica de la vida y la muerte, lo que se puede leer desde las primeras estrofas:

El maíz nace
el maíz florece
el maíz madura
el maíz se seca.

Todo nace
todo desaparece;
y todo vuelve a nacer
para volver a florecer. (*Yancuic* 87)

La lógica de este ciclo también se relaciona con la creencia de que los desechos orgánicos no son elementos inservibles, sino que son abono para una nueva vida. Morir no representa una discontinuación dolorosa de una vida, pues el acto de morir tiene como consecuencia el nacimiento; como el de dormir, el de volver a despertar.

CUERPOS DE MAÍZ

Otro tipo de metáforas radica en la personificación del maíz. Aquí se produce una asociación del maíz con el mismo cuerpo humano, con sus tejidos y órganos físicos. Es una metáfora que también surge y proviene de una concepción religiosa-espiritual prehispánica. En el poemario *Colibrí de la armonía* de Natalio Hernández se puede observar una asociación entre los seres humanos y la planta de maíz, tanto por su composición interna como por la forma en que visualmente

luce cada uno. Ejemplo de ello, es el poema “Nuestra carne” (71), que se distribuye de la siguiente forma:

Siete flores
 es nuestra carne
 nuestro cuerpo:
 el maíz
 Chicomexochtil
 tonacayo
 totlacayo:
 sintli, tlayoli

En este se construye la metáfora a partir de elementos del ritual de siembra. Por un lado, el maíz se representa como “siete flores” debido a que junto con otras seis semillas conforma la milpa, el sistema de policultivo tradicional que sostiene la soberanía alimentaria en las comunidades de la Huasteca. Asimismo, siete es el número de hojas que tiene la mazorca y el número de fases por las que atraviesa hasta llegar a su maduración.

En el poema, los versos expresan que la composición física de la voz poética, que es colectiva y comunitaria, se encuentra constituida por maíz. Posteriormente, se ofrece de modo metafórico el significado del maíz: una fragmentación del objeto, por un lado la carne y por otro, el cuerpo humano. Los versos segundo y tercero evocan el modo de construcción de un difrasismo: dos partes que en su integración producen otro significado, mientras que se evoca la repetición de una misma idea utilizando sinónimos. Por otro lado, el poema en náhuatl presenta un difrasismo cuyos elementos semánticamente son similares, al designar al maíz como *sintli*, *tlayoli*, que representan la mazorca y el tallo del maíz. Además, la omisión de la palabra *maíz* refuerza el difrasismo. Esto demuestra un esfuerzo por reactivar los modelos de creación antigua del náhuatl. En este sentido, tanto Natalio Hernández como Juan Hernández Ramírez expresan una lectura de los clásicos prehispánicos no solo como apoyo, sino como base

para su lírica contemporánea. Pese a que la metáfora del cuerpo de maíz tiene orígenes remotos, la reactualización de esta en el poema de Hernández ocurre en el modo sintáctico de nombrar al maíz en la versión en náhuatl, es decir, sin escribir específicamente la palabra maíz. Este fenómeno muestra que no se presentan calcos léxicos de un poema a otro. No es una traducción del náhuatl al español, son más bien, como lo mencionó Juan Ramírez, “dos distintos [poemas], pero con los mismos sentimientos” (comunicación personal).

Por otra parte, en el poemario *Obligado de la tierra* de Juan Hernández, se reflexiona sobre el pasado del pueblo nahua y su porvenir en un mundo cambiante, en el que los símbolos sagrados se perturban. En el poema “Hojas de la luna” (157), el más extenso de dicho poemario, el sujeto poético le cuenta a su amada, que yace en otro plano de la existencia, su preocupación por el presente y en un verso expresa el dolor que le produce el sistema económico actual:

El oro y las piedras brillantes
no son raíz profunda en la tierra,
pero aquí estamos en el rostro de los demás
como un aroma que no es nada casto,
como una tierra con piedras y barrancos
y un maíz que ya no es sangre, sino aceite. (175)

El último verso se refiere a cómo en los últimos años una parte del cultivo de maíz ha dejado de ser alimento y es utilizado en la generación de combustible. Aunque para algunos grupos esta iniciativa minimiza el consumo de derivados del petróleo, otros consideran que no representa un medio sustentable y es más bien un desastre para los agricultores y el suelo. El uso excesivo de la tierra en la siembra de maíz, cuyo cultivo está destinado en un 50% a la producción de etanol, requiere cerca de tres veces más litros de agua durante el proceso para producir un galón de combustible y genera además escasez de alimentos (Noya y Zambrano 59). Estos son algunos de los argumentos de quienes están en contra. Juan Hernández, en un verso,

resume dicha problemática al expresar que el maíz ya no constituye su sangre ni su carne, pues es alimento de máquinas. Esto manifiesta una revalorización del grano a partir de la reflexión de la metáfora del maíz como carne y sangre de las personas, aunque también pone de manifiesto que el maíz ha perdido su valor sagrado. De esta forma, la metáfora surgida en un contexto agrario cotidiano se reformula en su poesía.

REFLEXIONES FINALES: LA METÁFORA ONTOLÓGICA VEGETAL COMO UNA NUEVA FORMA DE COMPRENDER NUESTRA RELACIÓN CON LA NATURALEZA

Los poetas aquí abordados, Natalio Hernández y Juan Hernández Ramírez, hacen uso de metáforas nacidas oralmente en sus comunidades, es decir, de creación colectiva. De esta manera, la poesía de ambos se nutre activamente de metáforas prefabricadas en los rituales o ceremonias religiosas actuales (como las oraciones a Chicomechitl) en una doble intención: porque dichas metáforas constituyen un bagaje literario fundamental en ellos y porque además así reivindican su lengua y espacios comunitarios. La tradición literaria prehispánica también se reconoce como una base, aunque más política que histórica, pero no desconocen ni niegan la tradición hispana occidental.

Las metáforas surgidas a partir de la conexión con el maíz resultan fundamentales en las poblaciones rurales indígenas y orientan una manera de entender diversas experiencias. En dos de las tres categorías presentadas, “Cuerpos de maíz” y “La muerte que produce vida”, la metaforización del grano se corresponde con una visualización y comprensión comunitaria. En la primera categoría se demuestra una idea que acompaña, en gran parte, la cosmovisión de los nahuas, aunque cada vez menos presente en las nuevas generaciones: el cuerpo del nahua, con sus tejidos y órganos, es de maíz porque el grano alimenta tanto el cuerpo como la esencia del espíritu. Por su parte, la categoría “La muerte que produce vida” muestra el ciclo

de vida (y muerte) del grano, lo que genera una percepción menos dolorosa de la muerte, en la que esta ya no significa un final, sino un letargo que antecede a la germinación tanto para los seres humanos como para la flora y los animales no humanos. La existencia, entonces, es un bucle en el que atravesamos la vida y la muerte.

En la primera categoría, “La palabra como una mazorca”, se revela que la palabra, en alusión a la sabiduría contenida en la lengua indígena, tiene relación con la identidad cultural de los nahuas. Esta metaforización es más un tejido individual que el autor propone, que una creación comunitaria. El maíz y la palabra, generadores de vida, enfrentan situaciones de marginación: tanto las culturas indígenas como el maíz y por extensión semántica, la naturaleza, están siendo exterminadas. Esta reflexión es poderosa si se piensa en que, actualmente, atravesamos una crisis denominada por José Manuel Gutiérrez Bastida (30) como ambiental y civilizatoria a nivel planetario. Dicha crisis es consecuencia del modelo socioeconómico capitalista y se cierne con mayor violencia sobre las mujeres, las poblaciones indígenas y rurales, las demás especies no humanas y los ecosistemas (Puleo, *Claves ecofeministas* 28). El desgaste del suelo, la pérdida de la biodiversidad (que se constata en el interés por una sola variedad de maíz) y de la diversidad cultural constituyen manifestaciones biofísicas y sociales de dicha crisis. Esto revela que “lo que está fallando es el nexo de las sociedades con la naturaleza” (Riechmann 61) en un escenario en donde se prioriza el desarrollo económico por encima del cuidado de la vida humana y no humana.

El paradigma de desarrollo economicista y tecnológico dominante en las sociedades industrializadas reproduce la dicotomía naturaleza versus cultura. El antropocentrismo propio de dichas sociedades lleva a concebir a la naturaleza como un recurso únicamente valioso por su costo económico. Los seres humanos somos considerados productores y consumidores, acarreados a explotar a la naturaleza en pro del desarrollo económico (Sauvé 89).

El pensamiento occidental (y por extensión la literatura) se desenvolvió sobre la base de que la naturaleza era un espacio ajeno e incluso salvaje al que se debía domesticar, más no aprender de él o amarle (Puleo, *Un repaso* 37). Por el contrario, los poetas aquí abordados demuestran que la metáfora que tejen en torno al maíz, una metáfora tanto comunitaria como individual, se desprende de la observación y el aprendizaje de los ciclos vegetales, y conduce a la comprensión de que somos maíz porque somos naturaleza. El grano de maíz que alimenta a las personas también las vuelve conscientes de que su existencia está ligada a los ecosistemas que hacen posible el surgimiento del grano. Dicho entendimiento del entorno, propio de las comunidades indígenas nahuas, muestra que se estima al grano de maíz porque mediante él se vive, porque en tanto naturaleza es también parte de las personas y las personas son parte de él.

Considero que, en un mundo occidentalizado que comercializa el valor de la vida y que es antropocéntrico: discriminador de todas las otras formas de vida que no son humanas o que no tienen un valor para el desarrollo económico (Puleo, *Claves ecofeministas*), resulta urgente llevar a la reflexión la relación con la naturaleza que se expresa en la obra de los poetas estudiados. En casi todas las esferas sociales, incluidas la literatura y el arte, se percibe el discurso economicista y antropocéntrico. Por ello, se hace significativo expandir nuestra comprensión del mundo mediante la poesía en lengua náhuatl. Mucho pueden decirnos los y las autoras indígenas sobre cómo resistir a las múltiples crisis. No considero que solo la literatura occidental tiene respuestas hacia nuestros sentimientos más profundos o hacia nuestras dudas ante las crisis actuales y para las que requerimos soluciones; por eso es relevante seguir explorando entre los relatos poéticos creados en lenguas indígenas posibles resquicios o respuestas ante la maquinaria capitalista destructiva.

Dado que “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson 41), queda sobre la tinta la interrogante: ¿qué tanto podremos trascender los

límites de las metáforas hegemónicas occidentales para escuchar, experimentar y sentir otras historias, otras propuestas poéticas? ¿Qué tanto podemos expandir formas arraigadas de metaforizar nuestra existencia y metaforizar la naturaleza? Sentir más allá de las metáforas dominantes que configuran nuestra vida cotidiana, nuestras formas de explicarnos la muerte o la composición de nuestro cuerpo, entre otros, constituiría toda una revolución ontológica en este mundo occidental capitalista que, aunque moribundo, no termina de desaparecer y, mientras esto ocurre, otros mundos mueren para que él viva. Creo que esta rebeldía ontológica es más que necesaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles Santiago, Jazmín Nallely. *El maíz en la identidad cultural de la Huasteca veracruzana*. Universidad Veracruzana, 2010.
- Bobes, Carmen. *La metáfora*. Gredos, 2004.
- Cabrera García, Fabiola Itzel. *La metáfora del maíz en la poesía náhuatl contemporánea*. 2016. Universidad Veracruzana, Tesis de licenciatura.
- Cocom Pech, Jorge Miguel. “El retorno literario de las voces antiguas en América”. *Revista ISEES*, no. 8, dic. 2010, pp. 111-130, <http://www.isees.org/file.aspx?id=7092>.
- Coronado Suzan, Gabriela. “La literatura indígena: una mirada desde afuera”. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, editado por Carlos Montemayor, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 55-76.
- Cortés Pérez, Paola. “La poesía me salvó la vida: Natalio Hernández”. *Universo. Sistema de noticias de la UV*, 26 jun. 2017, <https://www.uv.mx/prensa/entrevista/la-poesia-me-salvo-la-vida-natalio-hernandez/>.
- Figuroa Saavedra, Miguel. “Palabras olvidadas, letras borradas. La literatura de los pueblos indígenas de México”. *Cuadernos del Minotauro*, no. 1, 2005, pp. 67-78, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/111552>.

- Florescano, Enrique. *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. Taurus, 2004.
- Franco, Guillermo Luis. “Entrevista al poeta Juan Hernández Ramírez: Diálogo entre poderes para apoyar a los indígenas veracruzanos”. *Águila y Serpiente*, 2018, <http://aguilayserpiente.com/entrevistas/entrevista-poeta-juan-hernandez-ramirez-dialogo-entre-poderes-para-apoyar-a-los-indigenas-veracruzanos/>.
- Gutiérrez Bastida, José Manuel. *Educatio ambientalis. Invitación a la educación ecosocial en el Antropoceno*. Bubok, 2018.
- Hernández, Natalio. *Forjando un nuevo rostro/Yancuic Ixtlachibualistli (orígenes y desarrollo de la educación indígena en México)*. Secretaría de Educación Pública del estado de Puebla, 2015.
- _____. *Semanca Huitzilín. Colibrí de la Armonía. Hummingbird of Harmony*. CONACULTA, 2005.
- _____. *Yancuic Anahuac cuicatl. Canto nuevo de Anáhuac*. ELIAC, 2007.
- Hernández Ramírez, Juan. *Tlalxikitli. Ombligo de la tierra*. Instituto Veracruzano de Cultura, 2015.
- _____. *Totomej intlajtól. La lengua de los pájaros*. Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2008.
- Johansson, Patrick. “Retórica náhuatl o la teatralidad del verbo”. *La palabra florida. La tradición retórica indígena y novohispana*, compilado por Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 57-72.
- Lakoff, George, y Mark Jonhson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, 2001.
- León-Portilla, Miguel. “Literatura en náhuatl clásico y en las variantes de dicha lengua hasta el presente”. *Historia de la literatura mexicana. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVIII Vol. 1*, coordinado por Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI. 1996.
- _____. “Yancuic Tlahtolli: Palabra Nueva. Una antología de la literatura náhuatl contemporánea”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 18,

- 1986, pp. 124-169, <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn20/346.pdf>.
- Maldonado Torres, Nelson. "On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept". *Cultural Studies*, vol. 21, no. 2-3, abr. 2007, pp. 240-270, <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>.
- Maldonado, Ezequiel. "Puentes y transgresiones literarias: de la narrativa indigenista a la india". *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 16, semestre 1, 2001, pp. 67-94, <http://hdl.handle.net/11191/1586>.
- Máynez, Pilar. *Lenguas y literaturas indígenas en el México contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Montemayor, Carlos. "Notas sobre las formas literarias en las lenguas indígenas". *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, coordinado por Carlos Montemayor, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 77-101.
- _____. "Pasado y presente de la escritura en lenguas indígenas". *Words of the peoples. Palabras de los seres verdaderos*, coordinado por Donald Frischmann y Carlos Montemayor, Universidad de Texas, 2004, pp. 8-15.
- _____. "Prólogo". *Los escritores indígenas actuales II*, coordinado por Carlos Montemayor, Fondo editorial Tierra Adentro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 7-19.
- Muñoz, Héctor. "Educación escolar indígena en México: la vía oficial de la interculturalidad". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 29, ene.-jun. 2004, pp. 9-49, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/25/1/hectormunoz.pdf.
- Nava Vite, Rafael. "El Costumbre: Ofrendas y música a Chikomexochitl en Ixhuatlán de Madero, Veracruz". *Lengua y Cultura Nabua de la Huasteca*, coordinado por Anuschka van 't Hooft, CCSYH-UASLP / Linguapax / CIGA-UNAM, 2012, pp. 1-37.
- Navarrete Linares, Federico. *Los pueblos indígenas de México*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008.

- Noya Díaz, Eliana María, y Mario de Jesús Zambrano Miranda. “Externalidades socioambientales de la producción de agrocombustibles: nuevos problemas”. *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, vol. 10, no. 1, dic. 2010, págs. 53-63, https://revistas.unipamplona.edu.co/ojs_viceinves/index.php/FACE/article/view/244/234.
- Pellicer, Dora. “Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica”. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, editado por Carlos Montemayor, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 15-53.
- Puleo, Alicia. *Claves ecofeministas: para rebeldes que aman a la tierra y a los animales*. Plaza y Valdés, 2019.
- _____. “Un repaso a las diversas corrientes del ecofeminismo. Feminismo y ecología”. *El Ecologista*, no. 31, verano 2002, pp. 36-39.
- Regino, Juan Gregorio. “El cofre de la memoria. Introducción”. *La lengua de los pájaros*, de Juan Hernández Ramírez, Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2008, pp. 7-9.
- Riechmann, Jorge. *Interdependientes y ecodependientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)*. Proteus, 2012.
- Sauvé, Lucie. “La educación ambiental y la globalización: desafíos curriculares y pedagógicos”. *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 41, no. 1, 2006, pp. 93-95.
- Schmelkes, Sylvia. “Educación y diversidad cultural”. *¿Qué dice la investigación educativa?*, coordinado por Alicia de Alba y Raquel Glazman, Consejo Mexicano de Investigación Educativa, 2008.



Literatura ancilar y canon en dos ensayos de *Letras de la Nueva España* de Alfonso Reyes: “Teatro Misionario” y “Teatro Criollo en el siglo XVI”

Ancillary literature and canon in two essays of *Letras de la Nueva España* by Alfonso Reyes: “Teatro Misionario” and “Teatro Criollo en el siglo XVI”

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8733-2216>

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

ximena.gomez@edu.uaa.mx

Resumen:

Analizaremos dos de los siete ensayos que conforman la obra *Letras de la Nueva España* (1948) de Alfonso Reyes: “III. Teatro misionario” y “IV. Teatro Criollo en el siglo XVI”. Identificaremos la perspectiva sobre estos géneros en el marco de la construcción de la historia de la literatura novohispana durante el siglo XVI. Reyes categoriza el teatro misionario como “literatura de servicio”. Para el teatro criollo, identifica su doble existencia: teatro de entretenimiento y teatro escolar jesuita. Indagaremos el porqué de esto con base en las nociones alfonsinas de “literatura en pureza” y “literatura ancilar” del *Deslinde* (1944). Observaremos, así, cómo Reyes, al identificar, describir, interpretar y categorizar, adquiere una mirada crítica que asume ambas tradiciones de una determinada manera. Relacionaremos este análi-



sis con las nociones de Reyes de “cultura” y “síntesis cultural”, vertidas en su ensayo *Posición de América* (1942) y con la idea del canon literario y su construcción a partir del periodo colonial que propone Walter Mignolo (1998). Esta relación deja patente, por una parte, la agudeza de Reyes en la valoración de estos géneros de las letras novohispanas, en una etapa aún temprana todavía para la investigación de esta historia literaria. Por otra parte, muestra la vigencia de la lectura alfonsina a la luz del actual estado de la cuestión sobre estos géneros y cómo se pueden establecer algunas pautas de relación con la mirada de Mignolo sobre los estudios literarios.

Palabras clave:

géneros teatrales, literatura ancilar, hibridación, cultura, síntesis cultural.

Abstract:

We will analyze two of the seven essays in *Letras de la Nueva España* (1948) by Alfonso Reyes: “III. Teatro misionario” y “IV. Teatro Criollo en el siglo XVI”. We will identify the perspective on these genres within the framework of the construction of the history of Novohispanic literature during the 16th century. Reyes categorizes missionary theater as “service literature”. For Creole theater, he identifies its double existence: entertainment theater and Jesuit school theater. We will investigate the reason for this treatment based on the Alfonsine notions “literature in purity” (literatura en pureza) and “ancillary literature” in *Deslinde* (1944). We will observe, thus, how the enunciative voice that identifies, describes, interprets and categorizes acquires a critical look that assumes both traditions in a certain way. We will relate this analysis to Reyes’ notions of “culture” and “cultural synthesis” expressed in his essay *Posición de América* (1942) and to the idea of the literary canon and its construction from the colonial

period proposed by Walter Mignolo (1998). This relationship makes clear, on the one hand, the sharpness of Reyes in assessing these genres of New Spain literature, at a still early stage for the investigation of this literary history. On the other hand, it shows the validity of Alfonsine's reading in light of the current state of affairs on these genres and how some guidelines can be established in relation to Mignolo's view of literary studies.

Key words:

theatrical genres, ancillary literature, hybridization, culture, cultural synthesis.

Recibido: 9 de febrero de 2022

Aceptado: 29 de septiembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.438>

El presente trabajo ofrece una revisión crítica de dos ensayos de Alfonso Reyes “Teatro Misionario” y “Teatro Criollo en el siglo XVI”, los cuales forman parte de la obra *Letras de la Nueva España* (1948). En esta obra, Reyes presenta una introducción ensayística y siete ensayos breves desde un panorama histórico-literario, cuya intención es poner al servicio de la sociedad su idea del origen de las letras mexicanas a través de la conformación del canon de las novohispanas.¹ Se trata de un “libro donde Reyes recrea una prolongada tarea

¹ El presente trabajo es el cuarto de un proyecto de investigación que estoy realizando sobre la perspectiva de Reyes y su voz enunciativa en estos ensayos, y cómo pueden dialogar con algunas nociones de la lectura decolonial que Walter Mignolo hace del canon latinoamericano. *Letras de la Nueva España* se conforma así: “Introducción: Poesía Indígena”, “I. La Hispanización”, “II. La Crónica”, “III. Teatro Misionario”, “IV. Teatro Criollo en el siglo XVI”, “V. Primavera Colonial (XVI-XVII)”, “VI. Virreinato de Filigrana (XVII-XVIII)” y “VII. La Era

de investigación e integra una decantada reflexión sobre el pasado cultural mexicano” (Díaz 350). Reyes asume plenamente su empresa como el intelectual comprometido que era y también por petición de Jaime Torres Bodet, el entonces Secretario de Educación en México, quien tenía por meta central construir un discurso pos-revolucionario de identidad nacional para el pueblo mexicano desde referentes histórico-culturales. Estuvo en Reyes hacer una propuesta sobre esos referentes desde la literatura, la cual figuró con el título “Las letras patrias” dentro del volumen colectivo *México y la cultura* (SEP 1946), que a su vez se insertó dentro del proyecto enciclopédico *México a través de los siglos* (Díaz 350-351). Se trata de la etapa de plena madurez del pensamiento alfonsino, la cual podemos ubicar entre 1935 y 1950. Es la etapa de sus ensayos *La crítica en la edad Ateniense* (1941), *La antigua retórica* (1942), *La experiencia literaria* (1942), *El Deslinde* (1944), *Capítulos de literatura española* (1939 y 1945), *La última Tule* (1942), entre otras más (Rodríguez 184). El proyecto de Reyes era de tal interés para él que, después de la contribución al proyecto educativo nacional, retoma sus “Letras patrias” y surge la obra *Letras de la Nueva España*. Desde allí,

. . . se coloca en una dimensión historiográfica universal, con la cual recupera e integra las reflexiones teóricas y críticas de la literatura, y las consideraciones históricas y culturales que en ambas dimensiones había venido elaborando. Por lo tanto, *Letras de la Nueva España* no sólo es una síntesis de la historia literaria mexicana de los siglos XVI al XVIII, sino también es la síntesis de una propuesta crítica e historiográfica. (Díaz 352-353)

Dalmasio Rodríguez considera que:

Crítica (XVIII-XIX)”.

enmarcada en este contexto, *Letras de la Nueva España* ciertamente representa uno de los mayores logros teóricos y críticos no sólo en la obra de Alfonso Reyes, sino en la historiografía mexicana en general y colonial en particular . . . En *Letras de la Nueva España* siempre pondera los rasgos distintivos y originales de la literatura novohispana. (184-185)

Los ensayos “III. Teatro Misionario” y “IV. Teatro Criollo en el siglo XVI”, igual que los demás de *Letras de la Nueva España*, dejan ver lo anterior. Con esta obra, Reyes traza

un amplio panorama de la *cultura letrada* novohispana a partir de las manifestaciones ancestrales de las lenguas indígenas (la poesía de tradición náhuatl y maya), los testimonios de la conquista militar y espiritual de las gentes indígenas, los procesos de hispanización de los nuevos reinos (instituciones político-administrativas, establecimiento de la imprenta y fundación de la Universidad), el teatro misionero,² la cultura humanística y cortesana, y lo que llamó “el fugaz Renacimiento mexicano del siglo XVIII”. (Buxó, “Defensa” 20)

Los ensayos que revisaremos ocupan el lugar tercero y cuarto en la obra, tras la inicial “Introducción: Poesía Indígena” y los capítulos “I. La Hispanización” y “II. La Crónica”.³ Con estos títulos, podemos identificar ya algunos de los criterios de selección historiográfica y

² Cuando hable del “teatro misionario” utilizaré el término “misionario” para seguir a Reyes. Cuando cite a otro estudioso, respetaré la denominación “misionero”.

³ He analizado ya por separado estos dos ensayos en dos trabajos anteriores. El que concierne a “I. La Hispanización” acaba de publicarse en el volumen 5 del número 2 de la *Revista Bibliográfica* del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

crítica: cronologías, tradiciones, culturas, procesos culturales, sucesos históricos sincrónicos y géneros que los reflejan. Al respecto, José Pascual Buxó considera lo siguiente:

una útil lección puede extraerse de esas *Letras de la Nueva España*, y es que la historiografía literaria, sin desatender los aspectos políticos más relevantes de una determinada comunidad histórica, ha de ocuparse ante todo de lo que le corresponde, es decir, de las corrientes estético-ideológicas, la formación y proceso de las escuelas y grupos literarios, la evolución de los géneros y, claro está, la crítica expresamente literaria de las obras que configuran un corpus homogéneo por su especificidad estilística y semántica. (“Defensa” 20)

En el presente estudio, observaré la evaluación crítica que hace Reyes de estos géneros, a partir de su enunciación en los ensayos, con base en las categorizaciones conceptuales vertidas en su obra *Deslinde* (1944). Allí, las reflexiones principales se orientan justo a la delimitación de la literatura con respecto a otros géneros. Reyes considera el teatro misionario como “literatura de servicio”, según menciona en las conclusiones del ensayo “I. La Hispanización”. En cuanto al teatro criollo, se observará que Reyes identifica dos modalidades de este género: el teatro de entretenimiento popular, cuyos referentes están principalmente en el importado de España, y el teatro escolar jesuita, de índole culta, traslado directo de las prácticas universitarias hispánicas del teatro humanista. Para el caso del teatro de entretenimiento, es relevante señalar que, en una etapa de investigación todavía temprana para la identificación de sus referentes, Reyes lo clasifica como un teatro si bien criollo, remotamente influido por recursos teatrales del misionario que, al final, dejará atrás ante el imponente escenario peninsular. Esto aún se discute, puesto que hay estudios actuales que lo ubican como un teatro cien por ciento de origen peninsular y otros que advierten su relación con el de evangelización. Según la consideración de Reyes, veremos cómo ello se relaciona con su

perspectiva teórica del deslinde, aspecto que le da vigencia total a su mirada en estos ensayos, en general.

La manera en la que Reyes concibe la literatura y sus relaciones con otros géneros discursivos, a propósito del *Deslinde*, aparece en los ensayos en cuestión y, en general, en la concepción de *Letras de la Nueva España*, pues “en consonancia con sus ideas acerca de la especial naturaleza y función de las obras literarias, las puso en relación con otras ‘agencias’ de la producción discursiva de un determinado entorno social” (Buxó, “Defensa” 20). De ahí que, de acuerdo con su *Deslinde*, Reyes haya titulado su obra “*Letras*” y no “*Literatura*”, pues, según indica José Pascual Buxó, “se trata de una reseña histórica de la cultura letrada novohispana, que [excede] lo específicamente literario” (“Defensa” 20). Así, y en el mismo sentido que Buxó, considero que, en efecto, Reyes dota a sus ensayos de su mirada teórica con base en el “deslinde” como ese dispositivo teórico a través del cual analiza e interpreta la naturaleza de los géneros discursivos que revisa en las letras novohispanas. En buena medida, esta posición será la que el mismo Buxó reflexione posteriormente, desde 1994, sobre cómo formar un corpus de la “literatura” novohispana en su estudio “Unidad y sentido de la literatura novohispana”:

Parece necesario establecer una mínima distinción entre los discursos propiamente artísticos y los textos que resultan de una práctica discursiva predominantemente doctrinal y pragmática, por más que en ellos se haya echado mano de los recursos retóricos y estilísticos aptos para el logro de sus propósitos persuasivos. . . . En cada clase textual se manifiesta, pues, un modo peculiar de interpretación de la experiencia humana, al propio tiempo, la voluntaria inserción en una larga cadena de obras paradigmáticas, que constituyen finalmente el canon literario vigente en un determinado tiempo y lugar. (Buxó, “Unidad” 22)

Y esa misma forma de concebir estos géneros es la que nos permitirá indagar en el segundo objetivo de este trabajo: observar la propuesta

de Reyes y reflexionarla en relación con la idea del canon y los cánones de la literatura latinoamericana que el crítico decolonial Walter Mignolo plantea para reconfigurar las nociones de las literaturas.

Comenzaremos con el *Deslinde* explicando qué entiende Reyes por “literatura en pureza”, “literatura aplicada” y “literatura de servicio”, para así poder comprender desde dónde hace su valoración de los géneros referidos en los ensayos en cuestión. Pero antes citaré los fragmentos donde Reyes habla de estos géneros. Según anoté, es en los últimos párrafos de “I. La Hispanización”, el primer ensayo de *Letras de la Nueva España* tras la Introducción, donde Reyes anticipa el teatro que tratará en los siguientes ensayos: el teatro misionario y el teatro criollo en el siglo XVI. El primero, siguiendo la perspectiva histórica, cultural y literaria de Reyes, es pionero en las letras novohispanas y protagónico durante el siglo XVI, junto con la crónica.

El teatro misionario surge, igual que la crónica y con respecto al periodo en el que se desarrolla, de la guerra entre el ejército español y el mexica, así como del intenso e ininterrumpido periodo evangelizador que encabezaron las órdenes mendigantes (franciscanos, dominicos y agustinos) tras la caída de Tenochtitlan y hasta la llegada de los jesuitas, esto es, de 1523 a 1572, según lo registra Robert Ricard en su estudio *La Conquista espiritual de México* (30), una de las fuentes de Reyes. Tras la revisión explicativa e interpretativa del fenómeno de la hispanización, Reyes dice:

De esta masa se van desprendiendo los dos primeros géneros literarios que adelante examinaremos, ambos de creación propia hasta cierto punto, si no en lo formal, sí por cuanto brotan al contacto de la realidad mexicana, sólo por ella se explican y cumplen esencialmente un fin social: la Crónica y el Teatro. La primera es literatura aplicada, oscila entre el afán de narrar proezas de la Iglesia y del Trono y el afán de construir la historia: sólo nos incumbe su nacimiento. El segundo surge como literatura al servicio de la catequesis y se emancipa gradualmente, aunque sin

olvidar su cuna, como cuadra a la sociedad en que alienta. (*Letras* 308)

Para Reyes, la emancipación gradual del teatro misionario derivará en el teatro criollo de entretenimiento, que trata en el ensayo “El Teatro Criollo en el siglo XVI”. Dice:

Es sin duda menos original e importante que el teatro misionario. Imita, con alguna pobreza y los explicables titubeos, al teatro español más ligero y fácil, su paradigma peninsular, y sufre su desigual competencia; deja caer los elementos autóctonos según va perdiendo el hibridismo; está destinado a la representación de actores y no ya del pueblo, el cual, en la etapa anterior, participaba en la acción con sus danzas y simulacros. (*Letras* 328)

Sobre el teatro jesuita novohispano, menciona Reyes en el mismo texto: “Pero entre los jesuitas, y en el interior de los colegios, se intenta un teatro humanístico, tanto en castellano como en latín, que llega a adoptar el extremo culto y renacentista de las cinco jornadas” (330).

En *El Deslinde*, Reyes aclara que su interés está en tratar aquello que distingue la literatura “en pureza” de otros géneros discursivos y de su función ancilar en relación con esos géneros.⁴

⁴ Esta mirada del *Deslinde* es más que compleja, pues antes que plantearse como teoría literaria, piensa Virginia Aspe, Reyes plantea una visión filosófica del tratamiento de su objeto de estudio a partir de la propia concepción de “deslinde” como el fenómeno que permitirá hacer “un viaje a las regiones indecisas” (Reyes cit. en Aspe 20), “donde no habrá conclusiones, sólo tendencias, aproximaciones” (Aspe 20). Asimismo, no es casualidad que para el espíritu ateneísta de Reyes, una, o quizá, la base fundamental del *Deslinde* está en la *Poética* de Aristóteles, pues, comenta Aspe “ha intentado analizar el fenómeno literario de la misma manera en que lo hizo Aristóteles, de las partes al todo. . . . El tema del *Deslinde* es el objeto literario frente a los otros objetos teóricos del espíritu; con esta temática, al igual que la *Poética* de Aristóteles, su obra aparecería como algo

Nuestra atención se divide en dos series de observaciones paralelas: lo literario y lo no literario; el movimiento del espíritu, y el dato captado por ese movimiento; la noética o curso del pensar, y la noemática o ente pensado; la puntería y el blanco; la ejecución expresiva y el asunto significado. Estos haces paralelos no siempre coinciden en sus anchuras, y, aquí y allá, aún se entrecruzan. (Reyes, *El Deslinde* 19)

Asimismo, entre otras acepciones similares, Reyes define literatura a partir de su “deslinde” como “una agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole. Ésta es la materia que aquí estudiamos; y para explicar en qué manera es ella una agencia especial, discernible de los demás ejercicios de la mente, se escribe este libro” (*El Deslinde* 25). Para Reyes, “si procuro abstraer de todas las obras una cierta esencia en común al fenómeno de lo literario, éste será el concepto de literatura al que quiero referirme. . . . Tal es la literatura según la contempla la teoría literaria” (*Deslinde* 25). En la literatura en pureza:

la expresión agota en sí misma su objeto. . . . La manera de expresión aparece determinada por la intención y por el asunto de la obra. La intención es una postura o, mejor, un rumbo psicológico . . . El asunto, para la literatura propiamente tal, se refiere a la experiencia pura, a la general experiencia humana. . . . La literatura expresa al hombre en cuanto es humano. La no-literatura en cuanto es teólogo, filósofo, cientista, historiador, estadista, político, técnico, etc. . . . Para nosotros, lo humano puro se reduce a la experiencia común a todos los hombres, por oposición a la experiencia limitada de ciertos conocimientos específicos”. (Reyes, *El Deslinde* 26-27)

a caballo entre especialistas de filosofía y de letras” (12).

Reyes sigue construyendo su noción de “literatura en pureza” fronterizamente y por oposición a la “literatura ancilar”:

Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; b) asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o literatura ancilar. . . . En el segundo caso —historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa— la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios. (*El Deslinde* 26)

Para Reyes, “la literatura ancilar es un caso de la función ancilar. Y lo que se llama literatura aplicada es un caso de literatura ancilar” (*El Deslinde* 30). Desde este punto de vista, “la poética, entendida como procedimiento de ejecución verbal, no se refiere solo a la literatura. . . . Que la semántica o conjunto de asuntos no pertenece solo a la literatura es cosa tan obvia que explicarla la perjudica” (*El Deslinde* 30-31). Así pues, dice Reyes:

lo ancilar puede aplicarse a todo discrimen y, como hemos dicho, lo ancilar literario es solo un caso, nuestro caso. Y en nuestro caso, el servicio puede ser: a) directo, préstamo de lo literario a lo no literario; y b) inverso, empréstito, que lo literario toma de lo no literario. (*El Deslinde* 31)

Finalmente, como expresión de la experiencia humana en pureza y de carácter universal, para Virginia Aspe “Reyes caracteriza la literatura después de haber encontrado esta operación: la literatura es integradora. Integradora de todos los motivos e intenciones; es integración de la no literatura y vive de ello porque al no ser algo en sí ejerce empréstitos constantes de campos ajenos” (22).

En cuanto a la definición de literatura aplicada, Reyes aduce:

es término que solo puede convenir: a) al préstamo de lo literario a lo no literario; b) de carácter poético y no semántico, y c) de alcance total y no esporádico. Es literatura aplicada la historia escrita con belleza literaria de estilo y forma, la historia que merece ser “considerada como obra artística”, según el discurso de Menéndez y Pelayo. (*El Deslinde* 32)

Respecto a la literatura de servicio, Reyes plantea que se trata de un tipo de “voluntad de servicio”, un “tipo intencional poético”, donde nuevamente tenemos los fenómenos de “préstamo” y “empréstito”. Sobre estos “tipos intencionales poéticos”, señala que: “[l]a obra no literaria tiende a adoptar la forma literaria por alguno o varios de estos motivos: 1) necesidad interna; 2) comodidad de la expresión; 3) deseo de amenidad y atractivo, y 4) amenidad pedagógica” (*El Deslinde* 36). Reyes clasifica al teatro misionario como “literatura al servicio de la catequesis”, obviamente, por motivos de deseo de amenidad y atractivo, y de amenidad pedagógica.

Pasemos a la revisión de la materia de estos ensayos en la voz de Reyes. El periodo naciente de las letras novohispanas es, según Reyes, entre otros autores más, el del siglo XVI:

En sólo el primer siglo de la colonia consta ya por varios testimonios la elevación de una sensibilidad y un modo de ser novohispanos distintos de los peninsulares, efecto del ambiente natural y social sobre los estratos de las tres clases mexicanas: criollos, mestizos e indios. (*Letras* 310)

En lo que concierne a los géneros en cuestión, esta afirmación sustenta su idea de que dichos géneros “brotan al contacto de la realidad mexicana, sólo por ella se explican y cumplen esencialmente un fin social” (*Letras* 308). Es decir, del movimiento histórico de las expediciones militares hacia América, en este caso, hacia el Caribe y México, y de la guerra ganada y la necesidad de conversión de los pueblos originarios se deriva el teatro misionario y, del teatro criollo, el que es de entretenimiento.

Según indica Reyes en el ensayo “III. Teatro Misionario”, según sus acepciones literarias este tipo de teatro es literatura de servicio pedagógico al servicio del catecismo. Así lo caracteriza al abrir el ensayo: “El teatro naciente fue dádiva de la evangelización y el catequismo. Sus fines distan mucho de ser puramente estéticos o de divertimento” (322). Nótese que la dádiva no es para los naturales sino para el género en cuestión, para el nacimiento del teatro en la Nueva España. La exposición de Reyes sobre este suceso cultural, en este sentido, es compleja, pues para historiar este nacimiento remite a las tradiciones de las culturas implicadas. Sobre los pueblos originarios considera lo siguiente:

Para el objeto del catequismo, se adaptó una tradición indígena. No costó trabajo a los misioneros el apoderarse de aquellas fiestas florales o “mitotes”, pantomimas, bailes, disfraces y máscaras, simulación de mutilados y contrahechos, remedo de animales, réplicas improvisadas: todo ello, mero embrión dramático según nuestro punto de vista, aunque aquel teatro poseía ya su género heroico y su género cómico, y sus sedes escénicas en el templo de Cholula o en el alcázar de Texcoco. (*Letras* 322)

Sobre los referentes españoles, Reyes advierte una inevitable “regresión” medieval frente a la evolución del teatro español debido al “asunto religioso, al tono, al acto único y al general anonimato”, y explica el fenómeno en términos situados:

primer contacto entre dos civilizaciones y dos lenguas muy distantes, y que hasta entonces se ignoraban del todo; fines extraliterarios del teatro; público no acostumbrado a esta forma; autores y actores no profesionales, pues aquellos son los misioneros, y estos, gente de iglesia, monaguillos e indios, y muchachos disfrazados para los papeles de mujer. (*Letras* 323)

Es evidente, según su explicación y registro de detalles históricos, que Reyes está planteando que el teatro fue el mecanismo elegido por

excelencia por los misionarios al servicio de la evangelización y no porque estuviera comenzando su auge en España. Las razones dadas son que, en las teatralidades de los pueblos originarios, de carácter público, participativo y ritual con diversificación de géneros, técnicas y niveles actorales, a veces más desdibujados, a veces más estructurados, los misionarios vieron la forma teatral ritual como el medio más eficaz para obtener las conversiones. Así, el mecanismo de préstamo del teatro al servicio de la catequesis resulta un caso de literatura ancilar, no solo en el proceso técnico de hibridación genérica,⁵ sino que también se hace patente en la hibridación cultural. Esta es posible, según el punto de vista enunciativo, gracias a que en ambas culturas había referentes teatrales en los rituales religiosos, pero sobre todo porque los misionarios no solo se apropiaron de los referentes de los pueblos originarios, sino que también ellos pasaron por un proceso de aculturación (aprender la lengua y las costumbres cotidianas de los nativos, acercarse a su religiosidad, a sus símbolos), en cierto grado, para entenderlos y reproducirlos desde sus propios referentes. Esto lo observaremos a continuación.

⁵ Si bien Reyes no define el término “hibridación” o “hibridación genérica” en *El Deslinde*, sí lo menciona como producto de las “fertilizaciones” que las funciones de lo literario (teatro, novela y poesía) hacen en los campos de la historia, es decir, a propósito de los préstamos de lo literario al servicio de otros discursos, o bien, de la literatura en pureza, como experiencia pura e integradora que, a través del empréstito, suma otros discursos y se fertiliza con ello. Todo esto bajo la base de la función ancilar de la literatura. Además, pone un ejemplo en el que la hibridación se da en la relación ancilar entre discurso teórico (historia, ciencia) y discurso práctico (retórica) (196). Asimismo, habla del “género híbrido de la historia novelada” (99) o de un “género híbrido, la zona indecisa, para dar, por ejemplo, más cabalmente la descripción de una época vivida mezclando los medios históricos con los recursos de lo imaginado o lo literariamente interpretado”, a propósito de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (165) o del “género biográfico, literario por definición, híbrido por esencia” (*El Deslinde* 118).

Para ilustrar este punto, pondremos un ejemplo de la que ha sido identificada como la primera obra del teatro misionario, *El Juicio final*, atribuida a Fray Andrés de Olmos, cuyo paleógrafo y traductor fue Fernando Horcasitas. Fue compuesta en náhuatl y muy probablemente representada entre 1535 y 1548 (López 83). El tema general, como evidencia el título referenciado en varios testimonios cronísticos, es la llegada del Juicio final y, tras este, el descenso a los infiernos o el ascenso al paraíso, según lo determine Jesucristo. Este es un tema de cierta recurrencia en las manifestaciones proto-teatrales medievales que se hacían durante misas o en contextos de fiestas religiosas en diversos espacios públicos.

En primera instancia, por la forma en la que está construida la trama, pareciera que, antes de ser teatro, el texto hubiera sido pensado como un sermón, pues la representación va del tema general del fin de los tiempos —el Juicio final y su desbrozamiento, su anuncio por parte del arcángel San Miguel y las figuras alegóricas del Tiempo, la Santa Iglesia, la Confesión, la Penitencia y la Muerte— hacia lo particular —con el ejemplo de Lucía—; dirá Lillian von der Walde, a propósito de la estructura del sermón, trenzando y destrenzando el tema (1),⁶ en este caso, el anuncio y la llegada del Juicio final y su teatralización basada en la transgresión del séptimo sacramento:

San Miguel: . . . ¡Recordad esto! ¡Temedlo! ¡Espantaos! Pues vendrá sobre vosotros el día del juicio, espantoso, horroroso, terri-

⁶ Lillian von der Walde señala que el sermón tiene una estructura centrípeta, como un racimo invertido, donde el *Thema*, la cita de alguna sentencia bíblica que abre y da el tópico del sermón, se desarrolla de modo repetitivo y recursivo mediante diversas estrategias que van de lo general a lo particular. Por ejemplo, descomponer el *Thema* en partes, luego explicar cada parte, luego relacionar el *Thema* con otras sentencias, luego usar recursos como su *amplificatio* o ejemplos, hasta llegar de nuevo al principio y cerrar con la *conclusio* invocando a la divinidad con una *oratio*.

ble, tembloroso. Vivid vuestras vidas rectamente en cuanto al séptimo [sacramento] porque ya viene el día del juicio. ¡Ha llegado! ¡Ya está aquí! (*El Juicio final* 324)

Una vez que se representa el Juicio con el ejemplo de la transgresión del séptimo sacramento por parte del personaje de Lucía y su condenación, que más adelante comentaré, para cerrar la representación sale un Sacerdote que se dirige directamente a los espectadores, quien señala que, si bien lo visto fue teatro, el Juicio vendrá (recurrencia del tema general) y propone hacer una *oratio* a manera de invocación para concluir:

Sacerdote: ¡Oh amados hijos míos, oh cristianos, oh criaturas de Dios! Y habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Y todo es verdad, pues está escrito en los libros sagrados. ¡Sabed, despertad, mirad en vuestro propio espejo! . . . Mañana o pasado vendrá el juicio. Orad a vuestro Señor Jesucristo y a la virgen Santa María para que le pida a su amado hijo Jesucristo que después [del juicio] merezcáis, recibáis la felicidad del cielo. ¡Así sea! (*El Juicio final* 347)

Como vemos, desde el inicio, con las advertencias del arcángel, y hasta el final hay una apelación directa a los espectadores, a quienes se les invita de manera expresa a aceptar la representación como anticipo de lo real y a orar por la salvación de su alma junto con el Sacerdote. Por tanto, gracias al dispositivo teatral, que habrá sido impresionante según se registra en diferentes testimonios de cronistas, se dispone el ánimo de los que deben pedir por la salvación de su alma para que participen de la invocación divina y logren ¿la conversión? Se pretendía activar, entonces, la participación en un gran y colectivo rezo final, Podríamos decir que es así como se configura el teatro de servicio y se activa la función ancilar del préstamo del dispositivo teatral al servicio del mensaje doctrinal.

Asimismo, en esta encarnación teatral del fin de los tiempos, se da un tratamiento particular a la transgresión del séptimo sacramento: el

matrimonio. El personaje que representa dicha transgresión es Lucía, una mujer a la que le es negada la absolución a pesar de haberse confesado y que es condenada al infierno. Tras la condena de Jesucristo en pleno Juicio final, Lucía aparecerá caracterizada (el papel lo habrá representado un muchacho), según la acotación, así: “Sonarán las flautas. Subirán los ángeles, Jesucristo y los justos. Luego sacarán a Lucía hacia abajo. Sus aretes serán mariposas de fuego, su collar una serpiente. Vendrá gritando y le contestarán los demonios” (*El Juicio final* 344). Al ser la sociedad de los mexicas una en la que los hombres podían tener más de una esposa o mujer, adquiere sentido que sea en una mujer, obviamente indígena (tal vez su nombre es una alusión a Lucifer), donde se señale el pecado de la lujuria y la poligamia. Por un lado, sabemos que la mujer, según la concepción judeo-cristiana, es la incompleta por naturaleza, la que flaqueó ante la serpiente en el Paraíso. Por otro lado, observamos claramente cómo se toma un referente de las costumbres de organización social de los mexicas, el que los hombres tuvieran muchas mujeres bajo su tutela, y se trastoca su sentido para pasar de ser una forma de organización social, practicada incluso por el Tlatoani, a ser reconocida por parte de los indígenas como un error por ser un pecado y, por supuesto, producto del engaño del demonio. Además, como se ve en la acotación, Lucía comienza a ser atormentada por su propio fuego, es decir, por no haber advertido la presencia del demonio en su comportamiento, el cual muy probablemente se hace presente también con los adornos que la caracterizan una vez condenada: las mariposas de fuego y el collar de serpiente. Estos objetos tenían significados sagrados para los mexicas, los cuales se trastocan en la obra para convertirse en referentes infernales y pecaminosos:

Es posible que las mariposas que [Lucía] lleva en las orejas sean una representación visual que asemeja al glifo del olin, movimiento, que además de ser un signo del calendario ritual y solar, simbolizaba una parte fundamental de la percepción del universo según los nahuas. . . . Por su parte, la serpiente es un signo ca-

lendárico también y tiene una connotación religiosa importante, pensemos en Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que se alinea muy bien con el imaginario de la serpiente en la cosmogonía cristiana (Vargas 163)

Citamos, para ejemplificar esto, cómo Lucía reniega de la práctica social de la poligamia, así como de los que eran sus adornos al ser arrastrada al Mictlán, ahora el infierno cristiano. Todo lo reconoce como pecado:

Lucía: “¡Aaaaaaay, aaaaaaay, ya sucedió! ¡Oh, infeliz de mí, oh, pecadora! Mis merecimientos resultaron en tormentos infernales! Ojalá no hubiera nacido en la tierra. ¡Aaaaaaay, aaaaaaay, malditos sean el tiempo y la tierra en que nací! ¡Maldita sea la madre que me parió! ¡Aaaaaaay, malditos sean los pechos que me criaron! ¡Maldito sea todo lo que comía y bebía en la tierra! ¡Aaaaaaay, maldita sea la tierra que pisé y la ropa que vestí! Todo se ha vuelto fuego. ¡Aaaaaaay, me quema mucho! Mariposas de lumbre me envuelven las orejas y señalan las cosas que me embellecían, mis joyas. Y aquí, alrededor del cuello, traigo una serpiente de fuego que me recuerda el collar que traía puesto! ¡Me ciñe una espantosa víbora de lumbre, corazón del Mictlán, la morada infernal! (*El Juicio final* 345)

Ahora bien, vale la pena detenernos un momento en la configuración del teatro misionario puesto que, como decíamos líneas arriba, aún se discute. De algunos de los trabajos más recientes en México respecto de este tema, está el apartado “Ojeada al teatro catequístico o de evangelización” del estudio *Escenarios novohispanos* (2014) de Germán Viveros, donde el estudioso retoma el criterio de Fernando Horcasitas (2004) y reafirma la conformación híbrida del teatro misionario. Al respecto, dice Viveros:

Los franciscanos estaban conscientes de la aceptación y gusto europeos por el drama litúrgico, y constataron también su efec-

tividad, vista desde una perspectiva eclesiástica. Por otra parte, ya en Nueva España, los mismos frailes se percataron de algún grado de similitud o paralelismo existente entre el pensamiento religioso prehispánico y el español del quinientos. . . . Con tales antecedentes, además de los prehispánicos espacios abiertos utilizables como escenarios de diversas acciones y de los indios entrenados para memorizar y recitar, no resulta extraño que los franciscanos decidieran servirse del teatro para apoyar y facilitar su labor evangelizadora en Nueva España. (50)

Vemos aquí la visión compartida de la configuración híbrida del teatro de evangelización, aunque con un matiz que agrega Viveros y que se asoma en la perspectiva de Reyes, quien considera que la tradición de las teatralidades de los pueblos originarios vistas por los franciscanos es “mero embrión” de lo que en Occidente se conocía ya como teatro. Al mismo tiempo, Reyes habla de géneros ya identificables en este teatro prehispánico: el heroico y el cómico, así como de sedes para estas representaciones.⁷ Por su parte, Viveros habla de los “indios entrenados para memorizar y recitar”, es decir, de un entrenamiento actoral específico. Ambos estudiosos reconocen, pues, la presencia de la tradición prehispánica de teatralidades con fines rituales, religiosos y políticos para las cuales había un entrenamiento actoral específico y cuya singularidad destacable e innovadora para los evangelizadores como dispositivo efectivo de persuasión es que se trataba de un teatro eminentemente participativo. Así también, ambos estudiosos sugieren la probabilidad de que los frailes identificaran afinidades entre estructuras de creencias.

⁷ De ello hablará unos años más adelante Miguel León Portilla en obras como *Literaturas de Mesoamérica* (1984), entre otras, planteando una perspectiva del teatro como medio para fines rituales y políticos, así como medio de celebraciones diversas en función de calendarizaciones cósmicas por parte de nahuas y mayas, por mencionar a los pueblos hegemónicos de México en la etapa precortesiana.

Por su parte, Michel K. Schuessler, en su artículo “Teatro misionero y pintura mural en la Nueva España” (2021), plantea que probablemente este teatro, “dramaturgia sincrética, híbrida, mestiza . . . haya surgido como uno de los productos simbólico-discursivos del encuentro entre europeos e indígenas dentro del contexto de la conquista espiritual de México” (Schuessler 477). Así, para Michael K. Schuessler:

sus principios estéticos e ideológicos no obedecen a una sola entidad cultural, sino que son fraguados a partir de dos tradiciones, por medio de una transacción intercultural que podemos calificar como palimpséstica, no sin advertir la supremacía de la expresión europea sobre la indígena. (477)

Nuevamente, *El Juicio final* es buen ejemplo de esta “transacción intercultural” en la que, al final se impone “la expresión europea sobre la indígena”, pues el marco de la obra es el del Juicio final que alcanza todos los rincones de la existencia, hasta el que aún no había sido encontrado (el mundo “descubierto”), y en plena escena observamos la inducción al traslado simbólico de una religiosidad a otra y, por supuesto, a una en pos de la otra. Asimismo, sobre la noción de teatro en los pueblos prehispánicos de México en la época precortesiana, Schuessler apunta que, si bien hay que ser precavidos al hablar de técnicas y manifestaciones histriónicas prehispánicas a la manera de Occidente, “también hay que tener en cuenta, como otros investigadores afirman [León Portilla, por ejemplo], la universalidad de la representación dramática como fenómeno compartido por todas las civilizaciones avanzadas” (480). Pensamos que a ello remite Reyes cuando habla de los espacios abiertos para estas representaciones, así como de los géneros cómicos y heroicos ya presentes en las teatralidades prehispánicas.

Cabe mencionar un último estudio sobre el teatro evangelizador, a propósito de su herencia. Se trata de “Teatro y dramaturgia en la Nueva España del siglo XVI” de Octavio Rivera. Aquí, Rivera consi-

dera que, en lo tocante al teatro misionario, este se realizó por parte de los evangelizadores de “versiones originales compuestas por los misioneros a partir de historias conocidas, y no traducciones al náhuatl de textos europeos” (250). Estas historias, dice el estudioso, provenían de la Biblia y se representaban para un espectador indígena, para quien:

el hecho teatral era una actividad y una experiencia nueva, y debía entenderlo como una ficción mediante la cual se enseñaban nuevas normas, nuevos hábitos, nuevas creencias. Esto presupone, de cierto modo, un reto, ya que lo que ocurría en escena no formaba parte de su realidad referencial. En este sentido, probablemente no era simple ni comprensible para el indígena, en su incipiente educación teatral, que un concepto como la confesión se presentara como forma humana sobre el tablado. (Rivera 250)

Se observa aquí que, por una parte, Rivera no considera la tradición prehispánica en la conformación del teatro evangelizador o al menos no la menciona. Por otro lado, en consecuencia, tampoco considera las prácticas teatrales tradicionales de mayas y mexicas en función de un calendario e insertas en fiestas y rituales de carácter religioso y político, para las cuales quienes las realizaban gozaban de una preparación histriónica especial. Así, la perspectiva de Rivera es opuesta o distinta de la de Reyes, Viveros y Schuessler, quienes tienen presente la hibridación del teatro misionario a partir de formas (por ejemplo, el tema del Juicio final teatralizado), técnicas (el uso del dispositivo de la participación al final de la obra para convocar a la creencia y al rezo en nuestro ejemplo) y acontecimientos escénicos (la representación del Juicio se diluye, por tanto también se diluye el espacio entre actores y espectadores, para dar paso al acontecimiento colectivo del rezo). Lo que nos interesa de ello es observar que las ideas de Reyes aparecen en un momento aún temprano para el avance de estas investigaciones: sus intuiciones e hipótesis coinciden con las de las visiones más actuales sobre las configuraciones híbridas de muchas

de las manifestaciones literarias y teatrales del mundo novohispano, y entran en discusión con otras.

Nos enlazamos ahora con el teatro criollo del siglo XVI a partir de algunos planteamientos de Schuessler, a propósito del diálogo directo que establece con los ensayos en cuestión de Reyes sobre estas dos manifestaciones teatrales. Schuessler señala que las observaciones de Reyes, al hablar del teatro misionario, tienen presentes características y motivos de herencia indígena, como el paisaje natural y sus riquezas, como escenarios de tentación en el teatro evangelizador, así como la idea de que este es “mero embrión” en el desarrollo y evolución del teatro novohispano. Schuessler dice también, “lo que no señala Reyes es la originalidad, o argucia, de emplear obras de teatro para ganar adeptos, esto es, como vehículo ideológico de la Conquista” (493). Nos interesa matizar al respecto. El teatro misionario es observado por Reyes, decíamos, como literatura o teatro de servicio, un caso de literatura ancilar. En ese sentido, ya está considerando este elemento como el principal componente. La originalidad del teatro misionario para Reyes en relación con su uso como literatura o teatro de servicio, va enlazada con otro elemento que señala y que le viene a este teatro de las teatralidades prehispánicas: la participación activa del público espectador. Alfonso Reyes aduce, citando de memoria a Rodolfo Usigli, que el uso de este elemento liminal en el teatro misionario fue un dispositivo eficaz no solo para inducir las conversiones, sino que muchas se llevaron a cabo durante las representaciones aprovechando ese servicio que proporcionaba el teatro a través de la participación:

Con la escena misionaria desaparecen posibilidades insospechadas, que no pudieron evolucionar hacia formas laicas e independientes. Los simulacros militares al aire libre, como en *La Conquista de Rodas* o la *Destrucción de Jerusalén*, anunciaban —observa Usigli— un “teatro de masas” a lo Meyerhold; y en la participación de muchedumbres en danzas y bautismos, que a veces fue-

ron “fin de fiesta” como prueba de la sumisión de los infieles, se aprecia que el público no se sentía del todo espectador. (Reyes, *Letras* 326-327)

Apunta también que este elemento de la participación fue uno de los que el teatro inmediatamente posterior, el criollo del siglo XVI, perdió. Este teatro, dice Reyes, “es sin duda menos original e importante que el teatro misionario” (*Letras* 328). Pensamos, en este sentido, que Reyes sí señala la originalidad del teatro misionario, cuya pérdida lamenta en el teatro posterior. Esta pérdida pareciera atribuirse a que se trataba de un dispositivo en función de las conversiones. Aunque, la cita de Usigli deja ver que Reyes considera la participación como un dispositivo teatral que el teatro criollo del siglo XVI tal vez no supo enhebrar en su beneficio y desde sus propias peculiaridades.⁸ Así, era un teatro que surgía de “la intención virreinal . . . de dar a la ciudadanía motivos de alegría y regocijo” (Viveros 41), así como de la intención de que este ayudara a sostener el orden político a través de actividades de divertimento.

Así pues, si había vestigios del teatro misionario en el criollo del siglo XVI, pronto se borraron, borrando con ello la naturaleza híbrida, ancilar de esta convergencia. Un ejemplo de ello podemos reconocerlo en el Coloquio Séptimo de Fernán González Eslava “De

⁸ Cabe señalar que el dispositivo de la participación, que hizo de las teatralidades misionarias unas teatralidades liminares e híbridas, lo cual le dio al teatro su cualidad de servicio, no es más que el antecedente de los teatros comunitarios o de carácter participativo dirigidos a poblaciones específicas (personas con problemas de salud, estudiantes, entre otros) y poblaciones marginales (indígenas, campesinos, personas habitantes de zonas conurbadas en condiciones de pobreza extrema, entre otros) que se desarrollan en México durante el siglo XX y hasta nuestros días, tanto por parte de las políticas culturales de los gobiernos en turno como por parte de colectivos y agrupaciones teatrales independientes, cada uno con finalidades diversas según sus nociones de impacto social.

cuando Dios nuestro señor mandó al profeta Ionás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción” compuesto entre 1573 y 1574 (Lorente 246). El ejemplo de la leyenda del profeta Jonás no tenía ya nada que ver con su teatralización como estrategia de conversión, pues, igual que se verá hacia el siglo XVII en la Península con el auto sacramental, se trata de reafirmar la fe católica de los creyentes (criollos y peninsulares radicados en la Nueva España principalmente). En el encuadre teatralizado de la leyenda del profeta, Gonzáles Eslava incluye elementos de carácter cómico del teatro breve peninsular del siglo XVI: el entremés de Diego Moreno y Teresa, su mujer, que antecede al Coloquio; el personaje de Diego Moreno caracterizado como uno, de igual nombre, que aparece en la obra *El Truhanesco* de Timoneda (Lorente 246); y lo que al interior del Coloquio, más o menos a la mitad, se puede identificar como esbozo de un paso cómico entre tres personajes populares a la manera de los *Pasos* de Lope de Rueda. Asimismo, al inicio del Coloquio, la nómina remite a personajes cómicos tipo del teatro breve peninsular:

SON INTERLOCUTORES

Ionás, Profeta. Vn Maestro. Vn Contramaestre. Vn Vizcaíno llamado Rodrigo. Dos grumetes. Vn Simple.

Entra con un entremés de Diego Moreno y Teresa.

TERESA. ¿Qve en México é de quedar?
 No haré, assí Dios me ayude.
 No lo podré soportar
 que vn alguazil me desnude
 sin quererme respetar.
 No sé qué muger honrada
 en este México queda.
 Premática pregonada,

y que yo no trayga seda.
 Llamaréme malograda.
 ¡Marido, Diego Moreno! (*Coloquio Sétimo* vv. 1-11)

Cabe una última observación sobre la entrada de Teresa exigiendo a Diego, quien “soporta los malos tratos de Teresa, su mujer, que sintomáticamente es una hija de conquistador con ínfulas, que le fuerza a embarcar rumbo a la China, donde piensa que no habrá ninguna pragmática real que le prohíba el uso de la seda” (Lorente 246). Como vemos, el tratamiento está ya lejos del choque o encuentro entre las dos culturas y el uso de dispositivos o estrategias para la integración de los espectadores, que a su vez implicaba la integración religiosa de una cultura en la otra. Aquí, el divertimento abre la obra y ya no se escenifica la necesidad de ninguna conversión. Lo que vemos es un reflejo del teatro cómico breve del siglo XVI peninsular de Lope de Rueda, Timoneda, Torres Naharro, entre otros. Cabe señalar que, una vez que los jesuitas se instalan en la Nueva España, el proyecto evangelizador se diluye, pues la nueva orden tenía como encomienda principal centrarse en la educación y la reafirmación de la fe de los criollos (Gonzalbo 153-154). También por ello el teatro misionario termina. Así también, hay un teatro que surge de las órdenes de dominicos y, principalmente, jesuitas “mayormente destinado a sus correligionarios, no a los indios monoligües de náhuatl, [cuyo propósito era] de exaltación de dogmas y de gente del clero, de enseñanza retórica, de celebración acorde con el calendario litúrgico e incluso de mero entretenimiento” (Viveros 49).

Estas dos modalidades posteriores al teatro misionario en la Nueva España, teatro de entretenimiento y teatro religioso universitario de los jesuitas, son las que Reyes engarza en su ensayo “IV. El Teatro Criollo en el siglo XVI” y que considera en los términos en que Germán Viveros y Octavio Rivera, entre otros, las han descrito en los últimos años. Es un teatro que, de una y otra forma, no aporta o va más allá, según el juicio de Reyes de “su paradigma peninsular”; porque este teatro de calle y de entretenimiento popular no evoluciona,

digamos, naturalmente de su antecedente directo, el teatro misionario, desde un punto de vista situado. Al respecto, Reyes considera que el teatro criollo parece olvidarse de las potencialidades generadas por el de evangelización. Ello puede explicarse en la relación canónica de este teatro criollo con su paradigma peninsular, el cual se impone, pues el novohispano se centra en imitarlo e incluso se ve obligado a competir con él, según observa Reyes, en una relación obviamente desigual: “Ha llegado la hora del teatro criollo o español nacido en México . . . En suma, pronto lo conforman en el molde europeo. . . . Desde el primer instante, pues, han de competir con el teatro criollo los repertorios de la Metrópoli” (*Letras* 328). La idea de la imposición del canon peninsular, el cual se desarrollaba rápidamente y con una intensidad artística destacable, la advertimos con nitidez en la siguiente observación: “Y ahora, con el teatro criollo, fue mala estrella de nuestra incipiente escena libre el recibir, tan tiernas apenas, en empellón de una competencia tan formidable como lo fue el drama peninsular de la época, uno de los más vigorosos en la historia de las literaturas” (Reyes, *Letras* 333). Es decir, ante la presencia innegable y arrolladora de la Metrópoli en la Nueva España, en este caso, mediante el teatro, Reyes sugiere que no había manera, por un lado, de considerar la valía de las aportaciones del teatro misionario —acaso ni siquiera consideradas por los propios misioneros— y por otro lado, de hacer teatro de otro modo que no fuera desde esa relación de dependencia.

Podemos decir, que Reyes propone una visión crítica de las razones por las cuales este teatro no se desarrolló idóneamente, es decir, no por causa del servilismo de los imitadores novohispanos, sino por el momento histórico que situaba todo paradigma a seguir desde las nuevas colonias en la Península Ibérica de modo sistemático y legal. Walter Mignolo lo vería, en términos históricos, de la siguiente forma: “No se reconoce la necesidad de cada comunidad por tener su canon” (241). Las consecuencias de ello en la colonización de las lenguas y la imposición de la cultura literaria, seguimos a Mignolo,

se pueden observar en la formación de un canon “que se basó en la lengua y en los valores de las culturas colonizadoras más importantes (española y portuguesa)” (241). Así, el teatro criollo del siglo XVI ocupa el segundo lugar frente al peninsular y, acaso por estas circunstancias, relega las potenciales innovaciones del misionario, según deja ver la crítica de Reyes. Citamos un fragmento más para confirmar lo dicho hasta aquí:

Dejemos que el teatro duerma su incubación, y luego veremos que no pudo cumplir su promesa, como expresión de la amalgama entre la bronca y radiante hispanidad y aquella gama del sentimiento indígena que corre del patetismo sagrado a la melancolía. Por lo pronto, con el teatro misionario, según dijimos, se perdieron posibilidades de originalidad incalculable. (*Letras* 333)

En lo tocante al teatro escolar jesuita, el tono crítico e irónico del ensayo lo describe prácticamente como el mismo que se hacía en España, un mero traslado sin nada que aportar, y que, en ese sentido, ignoró su entorno dado el criterio inamovible de quienes lo trajeron con respecto a su práctica en la Península:

Por último, aquel inmenso empeño de la educación escolar —donde la cultura era aún *paideia*, y no se respiraba en la calle, sino que era cosa trasplantada y sólo se la adquiría en las cátedras— desviaba sin remedio la poesía hacia el ejercicio de la retórica. La poesía se acicala de erudición. Aquella gente fue muy seria y severamente educada desde la infancia: no llegó a estallar la mezcla explosiva. Gran victoria de los tutores”. (Reyes, *Letras* 334)

La manera en la que se dieron estos hechos nos remite a la noción de “cultura” que Reyes propone en su ensayo *Posición de América* (1942) a partir de lo que considera como “las bases que garantizan la posibilidad americana”, es decir, la tradición cultural (*Posición* 256). No en balde este ensayo y *Letras de la Nueva España* son cercanos en sus fechas de publicación. Esa tradición es para Reyes la hispánica (y tam-

bién la occidental), que fue la que dio sentido a la construcción de la Nueva España y que sustentaba la posibilidad de que Latinoamérica se convirtiera nuevamente en el espacio utópico del más elevado desarrollo humano entre las décadas de los 30 y 40 del siglo XX, que eran décadas de profundas crisis bélicas y, por tanto, de crisis generalizada de valores para Europa.⁹ Reyes hablaba de una conformación de “síntesis” entre culturas que integrara aportes por participación (pasivos) o por contribución (activos) de parte de las “nuevas culturas” a la tradición cultural hispánica y occidental. Así, decía Reyes:

la verdadera cultura sólo existe en cuanto aparece la transmisión de sus contenidos [agregamos, por contribución]. Tal transmisión se opera en el orden horizontal del espacio, por comunicación entre coetáneos, y en el orden vertical del tiempo, por tradición entre generaciones. . . . Si los focos genéticos de la cultura . . . no logran expandirse a tiempo y conservarse por reiteración educativa, acaban por desaparecer. (*Posición* 257-260)

A la luz de estas reflexiones de Reyes, podemos decir, entonces, que la originalidad del teatro misionario, si bien fue tal que tuvo un importante impacto en las conversiones parciales o totales de los in-

⁹ Estas ideas de Reyes son congruentes con la formación de su pensamiento intelectual como integrante del Ateneo de la Juventud y como seguidor del pensamiento arielista, y aparecen en su conferencia *Notas sobre la inteligencia americana* (1936), impartida unos años antes de que volviera a México, cuando ocupaba un puesto diplomático en Argentina en los años 30 y en el contexto de dos importantes reuniones de intelectuales latinoamericanos y europeos en Argentina: el XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs y la Séptima Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual. Más adelante retomará su conferencia, ya en México, para desarrollarla con mayor amplitud en *Posición de América*. Véase el tratamiento a profundidad que hace Beatriz Colombi de este panorama en su artículo “Alfonso Reyes y las ‘Notas sobre la inteligencia americana’: una lectura en red” (2011).

dígenas, así como en algunos casos de aculturación en los padres evangelizadores, no fue más allá porque los componentes indígenas, en efecto, no se mantuvieron en el siguiente tipo de teatro ni trascendieron para conformarse como una tradición teatral. Por razones históricas, en su lugar, se impuso el canon teatral hispánico en un teatro criollo que no logró aportar nada más allá de la reproducción del canon.

Concluimos diciendo que, en los ensayos “Teatro misionario” y “Teatro Criollo en el siglo XVI”, Reyes habla de un género teatral naciente en un nuevo territorio, no solo para Occidente, sino en sí mismo por su reconfiguración, cuya novedad radica en los elementos culturales y su uso y aplicación en el caso del teatro misionario gracias a la coexistencia de criollos, mestizos e indígenas. Habla también de fertilización del pensamiento, así como de las formas de escritura y teatralidad europeas y peninsulares, de las que, sin embargo, en su proceso de la mano de su paradigma peninsular, el teatro criollo se alejó y que no alcanzaron a desarrollarse plenamente. La novedad es planteada con respecto a Occidente, al canon occidental y, en este caso, hispánico, al que, por supuesto, en gran medida Reyes se afilia. En efecto, si bien, la originalidad del teatro misionario, desde la perspectiva de Reyes, está en cómo se conforma a partir de dos horizontes culturales igualmente paradigmáticos —las proto-teatralidades rituales y religiosas de carácter participativo en las culturas maya y mexicana, por un lado; y las proto-teatralidades medievales hispánicas, igualmente ritualísticas, y de temáticas religiosas, por el otro—, al final, este se configura y al mismo tiempo se diluye por razones históricas que obedecen a la reconfiguración de un nuevo espacio-tiempo: el del mundo novohispano con sus referentes hispánicos y, por tanto, con sus necesidades, sus paradigmas y sus cánones. El teatro misionario se conforma de esa manera tan particular porque responde a fines específicos tras la guerra de Conquista: el proyecto evangelizador al servicio de la Colonia y la Metrópoli. De la misma forma, el teatro misionario se diluye porque, una vez que el espacio-tiempo novo-

hispano comienza a establecerse de manera más contundente, los procesos de evangelización se van diluyendo. Para el caso del teatro criollo del siglo XVI, es inevitable, entonces, el traslado o la imitación del teatro peninsular como modelo a seguir. Aunque, como vimos, esto haya supuesto el dejar fuera los elementos que le daban originalidad al misionario y que acaso podrían habérsela dado al teatro criollo, que no fue capaz de competir con el peninsular y, por ello, no trascendió.

Sin embargo, cabe destacar que, en una etapa, la del México del medio siglo XX, todavía temprana para la investigación sobre las letras novohispanas y la problematización sobre el lugar que ocuparon las culturas originarias en estas, Reyes y su peculiar estilo en estos ensayos “traen a la mesa de discusión” y problematizan ese sustrato indígena y mestizo que aportó su tradición oral y escrita hasta donde se le permitió, y fue parte integral y fundamental de la conformación híbrida para el caso del teatro misionario en técnica, estética y visión del mundo y de esta cultura, ya sea por participación directa o indirecta, pasiva o activa y, sin duda, fertilizadora de este género. El conocimiento erudito de las fuentes y las sensibles capacidades hermenéuticas y fenomenológicas en la actualidad del pensamiento de Reyes permiten que podamos advertir en estos ensayos que, en palabras de Walter Mignolo “los cánones (literarios o no literarios, occidentales o no occidentales, del primer o del tercer mundo) dependen de la comunidad” (242).

BIBLIOGRAFÍA

- Aspe Armella, Virginia. “Alfonso Reyes. Su itinerario y deslinde filosófico”. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, no. 22, 2010, pp. 11-23.
- Benveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”. *Problemas de lingüística general*, tomo I, Siglo XII, 1971, pp. 82-91.

- Buxó, José Pascual. “Defensa e ilustración de la teoría literaria. A la vera de Alfonso Reyes”. *Revista de la Universidad de México*, no. 99, may. 2012, pp. 15-21.
- _____. “Unidad y sentido de la literatura novohispana”. *Revista de la Universidad de México*, no. 67, abr. 2009, pp. 21-25.
- Colombi, Beatriz. “Notas sobre ‘La inteligencia americana’: Una lectura en red”. *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, vol. 12, no. 14, 2011, pp. 109-123.
- Díaz Arciniega, Víctor. “Alfonso Reyes, la historia como representación”. *Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios*, coordinado por Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 350-370.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*. El Colegio de México, 1990.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Editado por Othón Arróniz Báez, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Tomo I, 2.^a ed., prólogo de Miguel León Portilla, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- León Portilla, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*. Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Locke, Jessica C., et al., coordinadora. *Historia de las literaturas en México. Siglos XVI al XVIII. Tomo 1. El primer siglo de las letras novohispanas (1519-1624)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- López de Mariscal, Blanca. “La ejemplaridad en el auto de *El Juicio final*. Una lectura horizontal”. *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 83-92.
- Lorente Medina, Antonio. “A vueltas con los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González Eslava”. *Hipogrifo*, vol. 8, no. 1, 2020, pp. 237-250.

- Mignolo, Walter. “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”. *El canon literario*, traducción de Ariadna Esteve Miranda, Arco Libros, 1998, pp. 237-270.
- Olmos, Andrés de. “El Juicio final”. *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*, de Michael K. Shuessler, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Reyes, Alfonso. *El Deslinde*. El Colegio de México, 1944.
- _____. “Grata compañía. Pasado Inmediato. Letras de la Nueva España”. *Obras Completas de Alfonso Reyes*, XII, 2.^a reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. *Posición de América. Obras Completas de Alfonso Reyes*. XI. *Última Tule. Tentativas y Orientaciones. No hay tal lugar*, 2.^a reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 254-270.
- Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. Traducción de Ángel María Garibay, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Rivera Krakowska, Octavio. “Teatro y dramaturgia en la Nueva España. Siglo XVI”. Locke, et al., pp. 245-277.
- Rodríguez Hernández, Dalmasio. “*Letras de la Nueva España* y *Poetas novohispanos* en la historiografía literaria colonial”. *Alfonso Reyes: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, editado por Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, Plaza y Valdés, 2004, pp. 175-192.
- Schuessler, Michael K. “Teatro misionero y pintura mural en la Nueva España”. Locke, et al., pp. 475-507.
- Vargas Montes, Paloma. “De dioses a demonios: personajes malignos en el teatro de evangelización novohispano”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no. 93, 2021, pp. 160-167.
- Viveros, Germán. *Escenarios novohispanos*. Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
- Walde von der Moheno, Lillian. “*Artes praedicandi*: la estructura del sermón”. *Destiempos*, año 3, no. 18, ene.-feb. 2009, pp. 1-14.



Demetrio Macías en un lugar de La Mancha: las ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo*, de Mariano Azuela

Demetrio Macías in a village of La Mancha: The Spanish illustrated editions of *Los de abajo*, by Mariano Azuela

DANIEL AVECHUCO CABRERA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0969-9340>

Universidad de Sonora, México

daniel.avechuco@unison.mx

Resumen:

El presente trabajo explora las dos ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo* (1915), del novelista mexicano Mariano Azuela: la primera publicada en 1927 por Ediciones Biblos, con ilustraciones del pintor manchego Gabriel García Maroto, y la segunda publicada en 1930 por Espasa-Calpe, con ilustraciones del pintor valenciano Manuel Benet. En estas ediciones, las convergencias y divergencias entre la palabra y la imagen sugieren un diálogo complejo en el que intervienen tanto la perspectiva individual de los artistas como los respectivos horizontes culturales de dos países que en aquel momento compartían ciertas preocupaciones políticas, sociales y ontológicas. En ambas ediciones ilustradas, hay un diálogo interartístico trasatlántico mediado por la imagen de una Revolución mexicana más utópica que real, más anhelada que existente, y condicionado por una España en



transición que ya oye el rumor de la guerra civil. El análisis de las ilustraciones parte fundamentalmente de dos conceptos: *las enciclopedias icónicas*, propuesto por Diego Lizarazo, y *el ilustrador como crítico*, propuesto por Lorraine Janzen.

Palabras clave:

ilustración, interartisticidad, Revolución mexicana, pintura española, novela mexicana.

Abstract:

This work explores the two Spanish illustrated editions of *Los de abajo* (1915), by Mexican novelist Mariano Azuela: the first one published in 1927 by Ediciones Biblos, with illustrations by Manchego painter Gabriel García Maroto, and the second published in 1930 by Espasa-Calpe, with illustrations by Valencian painter Manuel Benet. In these editions, the convergences and divergences between word and image suggest a complex dialogue in which both the individual perspective of the artists as well as the respective cultural horizons of two countries intervene that at that time shared certain political, social, and ontological concerns. In both illustrated editions, there is a transatlantic inter-artistic dialogue mediated by the image of a Mexican Revolution more utopian than real, more yearned for than existing, and conditioned by a Spain in transition already hearing the rumor of civil war. The analysis of the illustrations is based on two main concepts: *iconic encyclopedias*, proposed by Diego Lizarazo, and the *illustrator as critic*, proposed by Lorraine Janzen.

Keywords:

illustration, interartisticity, Mexican revolution, Spanish painting, Mexican novel.

Recibido: 15 de noviembre de 2021

Aceptado: 24 de junio de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.419>

INTRODUCCIÓN: LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN ESPAÑA

Sabemos por palabras del propio Mariano Azuela que el arribo de *Los de abajo* a tierras españolas, en 1926, no hubiera sido posible sin la mediación de su amigo el periodista estridentista Gregorio Ortega, cuya diligente intervención también había sido clave para la publicación de la novela en *El Universal Ilustrado*, un año antes. Dice Azuela en sus *Páginas autobiográficas*: “[Gregorio] hizo un viaje a Europa y se llevó muchos ejemplares de la obra, la dio a conocer a muchos distinguidos escritores españoles” (138). Ya en España el estridentista le había escrito a Azuela para decirle: “usted no imagina las posibilidades que existen si, como creo, los escritores españoles encuentran en la novela la fuerza que para mí tiene” (cit. en Ruffinelli 239). La creencia de Ortega pronto se convirtió en certeza: quienes han estudiado la recepción crítica de *Los de abajo*, especialmente Jorge Ruffinelli y Aurora Díez-Canedo, dan cuenta de la buena acogida de la obra en un sector intelectual español que por entonces aún miraba con cierto descreimiento la producción literaria de la América hispanoparlante.

Las interpretaciones madrileñas de la novela no distaron mucho de las mexicanas: en ultramar también vieron en *Los de abajo* una epopeya moderna. A principios de 1927, Enrique Giménez Caballero, una de las cabezas de la generación del 27, publicó en *La Gaceta Literaria* un texto breve sobre la novela titulado “Un gran romance mexicano”, con el siguiente planteamiento: “*Los de abajo* es esa cosa auroral, donde la novela se confunde con el poema épico, donde es más bien un poema épico devenido novela” (cit. en Ruffinelli 246). Eduardo Gómez Baquero, el crítico y periodista mejor conocido como Andre-

nio, secundó la lectura de Giménez Caballero: “Escrita a la manera de las novelas rusas posteriores a la Revolución . . . *Los de abajo* ofrece los valores sencillos e internos de la épica que pueden darse en la novela moderna, heredera, en obras de esta clase, de las gestas y romances de antaño” (cit. en Azuela, *Epistolario* 203). Por su parte, el granadino Fabián Vidal celebró que la obra le quitara protagonismo a la aristocracia (cit. en Díez-Canedo 86) y se lo diera a los campesinos, lo mismo que Julián Zugazagoitia, quien destacó que la novela lograba introducir las masas en la literatura (cit. en Delgado 45).

La orientación de estas interpretaciones y el aparentemente desmedido entusiasmo del sector intelectual madrileño con *Los de abajo* se comprenden mejor si tomamos en cuenta el clima sociopolítico instalado en ciertos círculos letrados españoles durante los años veinte, producto de la dictadura de Miguel Primo de Rivera y del achecho del republicanismo. Se trata de un clima de socialismo moderado que, como ocurriría en casi toda Iberoamérica, había seguido primero con júbilo y luego con ansiedad la deriva de la Rusia postzarista. Estas circunstancias explican que en la península la Revolución mexicana adquiriera unas “dimensiones políticas que iban más allá del análisis y la mera observación informativa” (García-Caro 13) y se llegara a concebir como el movimiento que inauguraba “un nuevo ciclo histórico caracterizado por la democratización de los regímenes políticos no sólo de Hispanoamérica, sino del mundo” (Delgado 18). Más concretamente, parte de la *intelligentsia* española, estupefacta todavía por la fractura comunista luego de la revolución rusa, vio en los gobiernos posrevolucionarios de México la concreción de los ideales del socialismo (Mateos 246) y la prueba fehaciente de que la doctrina marxista no estaba necesariamente condenada a la utopía o a ser manchada de sangre en una lucha cainita. México, pues, de pronto fue erigido como modelo de Estado democrático y valores republicanos, es decir, un espejo donde mirarse:

La peculiaridad de las izquierdas españolas no radica tanto en su admiración, teñida de orientalismo, hacia el México post-revolu-

cionario, como en su convicción de que su experiencia podía —y debía— importarse. Encontraban en México un contra-modelo a la España de Alfonso XIII y Primo de Rivera; un prisma desde el que imaginar la revolución que creían necesaria para destruir la España “de charanga y pandereta, cerrado y sacristía” denunciada por Antonio Machado, y construir en su lugar una nación moderna, abierta al mundo y socialmente justa. De ahí su tendencia a idealizar los aspectos *autóctonos* de la revolución y la sociedad mexicanas y a condenar, en cambio, su herencia española. (García 9)

Esta percepción de la Revolución, condicionada por la oceánica distancia y por el anhelo de unos cambios políticos y sociales que no terminaban de materializarse, tuvo varios efectos, pero quisiera destacar dos. En primer lugar, consiguió anular o por lo menos atenuar las imágenes que sobre el movimiento armado habían circulado en la década anterior, en las cuales se hacía énfasis en el caos y la barbarie mexicanos, y en las que Pancho Villa y Emiliano Zapata aparecían como bárbaros y salvajes (Delgado 65). Por otro lado, tamizó la recepción de los productos culturales mexicanos que llegaban cada tanto a la península, como es el caso de *Los de abajo*, cuya valía quedó cifrada más en la lucha social que encabeza la cuadrilla de Demetrio Macías, el protagonista, y menos en la revolucionaria propuesta estética de la novela, de la que poco o nada se habla en las reseñas de Giménez Caballero, Gómez Baquero, Vidal y Zugazagoitia.

Este es el escenario en el que surgen las dos ediciones españolas de *Los de abajo* de la década: la de Ediciones Biblos (fig. 1), publicada en 1927 con ilustraciones de Gabriel García Maroto (1889-1969), pintor manchego de tendencias socialistas y perteneciente a la generación del 27; y la de Espasa-Calpe (fig. 2), publicada en 1930 con ilustraciones de Manuel Benet Ponce (Valencia, 1896-1988), por entonces un veinteañero pintor devoto del republicanismo y que en 1931 ganaría el Premio Nacional de Grabado. Ediciones Biblos, que había abierto sus oficinas apenas unos meses antes de publicar la novela de Ma-

riano Azuela, fue un proyecto del propio García Maroto junto con el militante comunista Ángel Pumarega García, “uno de los editores más cultos y finos de España”, diría Mariano Azuela, “hombre de izquierdas, avanzado, entusiasta” (*Epistolario* 207), fundador en 1922 de la Unión Cultural Proletaria. El perfil de sus creadores explica que Ediciones Biblos se constituyera como una de las primeras iniciativas culturales rusófilas de la capital española (Civantos 122): en su efímera existencia —el proyecto duró poco más de un año—, editó a Trotsky, Lenin, Marx, Fedin, entre otros. Respecto de Espasa-Calpe, no podría decirse que tuviera un acento ideológico tan específico y transparente como el de Biblos, pues su catálogo era más amplio y heterogéneo, pero sin duda supo explotar la rusofilia madrileña: lo mismo publicó a Iván Chmelov, escritor ruso no soviético defensor de valores tradicionales, que al periodista socialista Julio Álvarez del Vayo o al periodista anarquista Luis Araquistáin.

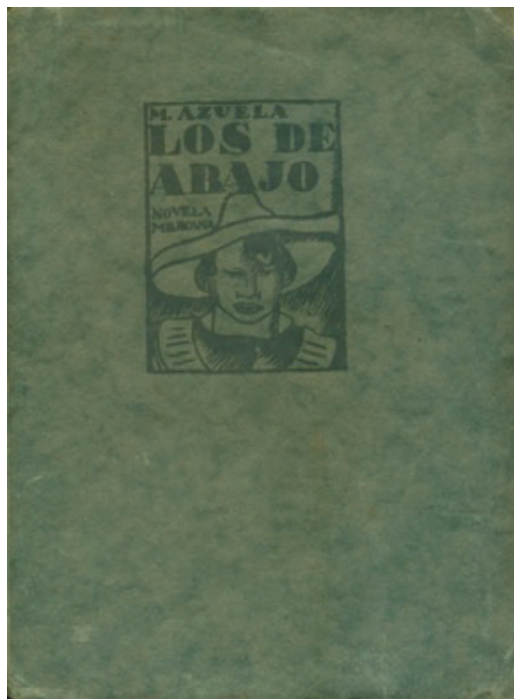


Fig. 1. Portada de *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Ilustraciones de Gabriel García Maroto, Madrid, Ediciones Biblos, 1927.

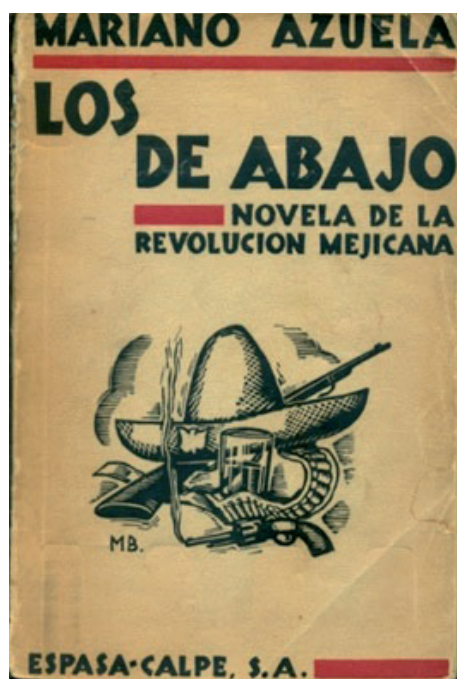


Fig. 2. Portada de *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Ilustraciones de Manuel Benet, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

Como se advierte, la coyuntura sociopolítica de la España de los años veinte, reforzada por la orientación ideológica o las estrategias comerciales de Biblos y Espasa-Calpe, esclarece el interés por publicar la novela de un escritor por entonces desconocido en las tierras de Don Quijote.

Los de abajo se ajustaba al programa político o mercadológico de algunas de las casas editoriales madrileñas que buscaban o bien hacerse un espacio, como Biblos, o bien afianzar su poder, como Espasa-Calpe, a la vez que la obra de Azuela contribuía a difundir en Madrid imágenes e ideas sobre la Revolución mexicana.

En el presente artículo me interesa explorar las ediciones españolas de *Los de abajo* a partir de un análisis de las propuestas iconográficas de Gabriel García Maroto y Manuel Benet, partiendo de la idea de que las ilustraciones son una manifestación más de los discursos

que acerca de la Revolución mexicana articuló un grupo de intelectuales españoles de los años veinte y treinta, es decir, la etapa previa a la Guerra Civil. El análisis se basa en dos premisas. La primera es que toda enunciación y toda recepción de imágenes se vincula con lo que Alberto Carrere y José Saborit consideran conjuntos consolidados culturalmente (119) y Diego Lizarazo Arias denomina *enciclopedias icónicas*, conformadas por tres componentes:

un archivo ejemplar del tipo de imágenes que participan del imaginario que reporta; unos principios sintácticos específicos sobre las formas elementales de articulación entre sus íconos, y un sistema de rasgos pertinentes en los que se definirían las propiedades icónicas características del imaginario. (61)

Las enciclopedias icónicas, pues, no son sino repositorios mentales de modelos de representación que inciden en los procesos creativos, en tanto que la figuración visual no es producto solo de la imaginación individual, y de recepción, en la medida en que le permiten al espectador relacionar el estímulo sensible con un referente y con ello propiciar una comprensión más plena. En segundo lugar, asumo la propuesta, formulada por Lorraine Janzen, de que las ediciones ilustradas son dispositivos bivocales, lo que implica que la ilustración no es un paratexto ni su sentido depende de la fuente verbal, sino que tiene autonomía, sin que ello impugne su naturaleza relacional. Asimismo, sigo el supuesto de Janzen de que la labor del ilustrador es análoga a la de un crítico, por lo que las ilustraciones han de entenderse como interpretaciones del texto. Para descifrar esta interpretación, debe tenerse en cuenta que la mirada del ilustrador, como la de cualquier crítico, está condicionada por su propio horizonte cultural. Este punto resulta capital cuando la relación ilustración-palabra literaria es asincrónica, o sea, cuando el momento de la enunciación literaria y el de la génesis visual son distintos, como sucede con las ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo*, en las cuales, además, el factor geográfico es determinante.

No está de más aclarar que la confrontación que hago de las ilustraciones con el material literario en ningún momento pretende derivar en un balance de similitudes y diferencias, ejercicio por demás improductivo, ni mucho menos valorar si las imágenes “están a la altura” de las palabras. De hecho, he emprendido este trabajo con la certeza de que las ilustraciones necesariamente se distancian de la expresión literaria, pero no tanto por la tan comentada irreductibilidad semiótica entre los sistemas visual y verbal, cuanto porque el escritor y los ilustradores enuncian desde lugares –geográficos, ideológicos, culturales, éticos– profundamente distintos, y esos lugares suelen ser más determinantes incluso que la voluntad de “respetar” la novela, como intentaré demostrar a continuación. Dadas las limitaciones espaciales de un artículo, para explicar los desvíos de las ilustraciones con respecto al material literario, me centro en un aspecto concreto en cada edición ilustrada: en el caso de la de García Maroto, exploro la resolución visual del sustrato indígena de Demetrio Macías; en la de Benet, me enfoco en la significativa ausencia de una representación visual de la Pintada.

ROSTROS DE PIEDRA, CORAZÓN DE MAGMA: *LOS DE ABAJO* SEGÚN GABRIEL GARCÍA MAROTO

Fustigador de la España primorriverista y artista multifacético, Gabriel García Maroto se destacó en varios momentos de su trayectoria por su labor como ilustrador y cartelista. Ya desde principios de la década de los veinte, el manchego obtuvo el premio de accésit del Concurso de Carteles del Círculo de Bellas Artes madrileño y el del Concurso de Portadas para la revista madrileña *Nuevo Mundo*, a la que le diseñaría cinco cubiertas, estilo *art déco* (Cabañas 47). Antes de fundar Ediciones Biblos junto con Ángel Pumarega, además, dibujó para publicaciones como *Revista de Occidente*, *Post-Guerra*, *Nuevo Mundo*, *Revista de las Españas* y *La Gaceta Literaria*, donde esporádica-

mente también escribió críticas de arte y otros textos sobre política y cultura.

La relación de Gabriel García Maroto con México fue mucho más estrecha que la de la mayoría de sus colegas de pluma y pincel, empezando por que se casó en 1915 con la mexicana Amelia Narezo Dragoné. Con todo, el evento que marcó decisivamente su vínculo artístico e ideológico con tierras mexicanas fue la itinerante *Exposición de la joven pintura mexicana* (1926), que supuso para el manchego “el salto desde la vanguardia formal al ámbito de una alternativa artística de directriz política” (Brihuega 268), además de inspirar su texto utópico *La nueva España 1930* (1927). Como presentación, García Maroto dictó una conferencia en la que llamaba a los jovencísimos pintores “hijos de la revolución” y en la que describía su obra como “la riqueza más depurada que la revolución mexicana supo adelantar” (10). La exposición consistía en dibujos de alumnos que asistían a uno de los espacios imprescindibles en la renovación de las artes plásticas mexicanas: las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que pretendían democratizar la educación y la creación artísticas llevándolas a sectores indígenas y obreros (Bolívar). Sembrado en 1913 por Alfredo Ramos Martínez, el llamado pintor de las melancolías, este proyecto no empezó a consolidarse sino hasta 1920, como parte de los programas de reconstrucción cultural del país emprendidos por el presidente Álvaro Obregón. Por las escuelas al aire libre pasaron artistas como Francisco de León y Fernando Leal, con quienes Gabriel García Maroto coincidiría más tarde en *Forma*, la fugaz revista de artes plásticas dirigida por el aguascalentense Gabriel Fernández Ledesma, cuando dos años después viajara a México.

Además de mostrarle las posibilidades sociales de la plástica, que ya para entonces era una inquietud del manchego, la *Exposición de la joven pintura mexicana* le proporcionó una muestra de las tendencias de representación iconográfica de la Revolución mexicana, específicamente en lo tocante a sujetos subalternos. La *Exposición*, en ese sentido, sería determinante para las ilustraciones de Gabriel García

Maroto sobre *Los de abajo* en la medida en que fungió, muy probablemente, como único modelo de representación de campesinos e indígenas mexicanos, pues para entonces la enciclopedia icónica revolucionaria era embrionaria en México, con mayor razón en España; debe tenerse en cuenta que antes del arribo del nuevo arte mexicano a tierras peninsulares a mediados de la década de los veinte, los únicos referentes visuales de la Revolución eran las fotografías que de cuando en cuando publicaron periódicos y revistas ilustradas.

Antes de comentar las ilustraciones, es pertinente hacer algunos apuntes sobre los cuatro paratextos que incluye la edición, los cuales ofrecen pistas sobre cómo se entiende y se inserta *Los de abajo* en el escenario de la España descrita en el apartado de introducción. El primero es una semblanza sobre Mariano Azuela, a cargo de Gregorio Ortega, al final de la cual se describe la obra como “la única novela . . . fruto de la revolución mejicana” (4). El segundo paratexto consiste en un breve prólogo, también a cargo de Ortega, en el que se esboza un cuadro maniqueo del pasado mexicano reciente —el movimiento armado como respuesta liberadora a la etapa oscura del porfiriato—, donde se entiende la Revolución como un edificio institucional gestionado por “el Gobierno del Presidente Calles” y se habla de las “virtudes epopéyicas” de la novela (9), lectura que entronca con la que poco antes habían hecho los españoles Díez-Canedo, Gómez de Baquero, Giménez Caballero y Vidal. El libro cierra con otros dos paratextos: la letra del corrido revolucionario “La Adelita”, el más popular dentro y fuera de las fronteras mexicanas, y su correspondiente partitura. En la edición de Biblos, pues, la novela se encuentra abrazada por dispositivos preparatorios y complementarios: los primeros inducen a una interpretación oficialista-estatalista, acorde con la forma como algunos políticos, intelectuales y artistas madrileños de la época concebían la Revolución mexicana, mientras que los segundos llevan a una interpretación folclórica-popular.

La propuesta de Gabriel García Maroto se concreta en las modalidades típicas del libro ilustrado de tradición occidental y se distribu-

yen de la siguiente manera: una ilustración de portada, cuatro láminas en página independiente (tres en la primera parte, una en la segunda y ninguna en la tercera), tres viñetas de cabecera (una en el primer capítulo de cada parte) y cuarenta y una viñetas de letra capitular (una por cada capítulo, más la viñeta de la letra capitular del brevísimo prólogo). Las ilustraciones, elaboradas con la técnica del dibujo, son muy similares a las que gestaría en 1929 Diego Rivera para un proyecto que no prosperó: con un estilo algo naíf, los dibujos apuestan por líneas interrumpidas y pocos detalles, lo que da pie a imágenes relativamente difuminadas, casi como si fueran bocetos, aunque cuidadosamente sombreadas.

La ilustración de la portada (fig. 1) consiste en el busto de un campesino armado, probablemente Demetrio Macías. Las láminas reproducen alguna escena de la novela, no necesariamente representativas de los núcleos temáticos o dramáticos, como puede verificarse en las figuras 3 y 4, ambas ubicadas en la primera parte de la novela. En la terminología empleada por Lorraine Janzen, las láminas establecen con el texto una relación de cita textual:

The artist produces a picture which is a visual doublé for the word in much the same way that literary critics copy a section of the work under investigation into their own texts, marking its status as a representation of another's words by the visual frame of quotation marks. (15)

Por su parte, las tres viñetas de cabecera apelan a una figuración sintética no denotativa sino simbólica, específicamente de carácter metonímico, con el fin de que la ilustración encierre, por asociación, el “espíritu” del capítulo. En la primera viñeta, la metonimia visual descansa en la lógica causal: la imagen muestra al hijo de Demetrio Macías y su perro, el *Palomo*; el bebé sonríe ajeno a lo que parece ser un cañón: pertenezca al rifle de Demetrio o bien al de uno de los federales que irrumpen en la casa de este, lo importante es que sugiere la presencia de la violencia en un entorno doméstico (fig. 5), con lo

que la ilustración consigue condensar el detonante de la trama novelesca. La segunda viñeta representa el primer plano de unas manos que parecen tomar unos collares de perlas de un joyero, y también se alcanza a percibir un libro abierto en la parte superior izquierda (fig. 6); es decir, con una imagen de robo —un “avance”, en la jerga de los propios revolucionarios—, Gabriel García Maroto compendia los excesos y transgresiones con que la novela cuestiona la integridad de los movimientos armados populares, lo cual parece esclarecedor sobre su postura ante la Revolución mexicana. Finalmente, la tercera viñeta de cabecera anticipa la emboscada federal que acaba con la cuadrilla de Demetrio (fig. 7). Respecto de las ilustraciones que acompañan a las letras capitulares, no aportan nada sustancial: la gran mayoría están compuestas con motivos naturales y en general representan escenarios al aire libre.



Fig. 3. Dibujo de Gabriel García Maroto en *Los de abajo*. Madrid, Ediciones Biblos, 1927, p. 17.



Fig. 4. Dibujo de Gabriel García Maroto en *Los de abajo*. Madrid, Ediciones Biblos, 1927, p. 33.



Fig. 5. Dibujo de Gabriel García Maroto en *Los de abajo*. Madrid, Ediciones Biblos, 1927, p. 16.

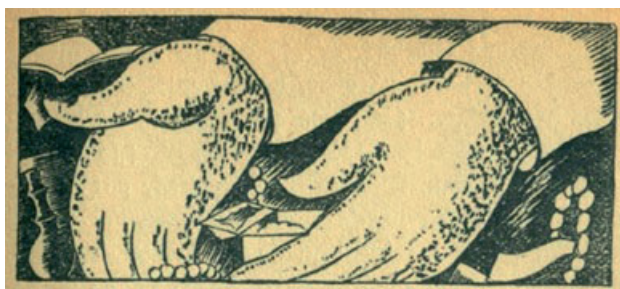


Fig. 6. Dibujo de Gabriel García Maroto en *Los de abajo*. Madrid, Ediciones Biblos, 1927, p. 111.



Fig. 7. Dibujo de Gabriel García Maroto en *Los de abajo*. Madrid, Ediciones Biblos, 1927, p. 179.

Quiero detenerme en la composición de la primera lámina (fig. 3) con el objeto de ahondar en el modo como se relacionan las ilustraciones con el texto en la propuesta garciamarotiana. Lo primero que salta a la vista es que el pintor manchego decide componer un Demetrio Macías con gesto circunspecto, lo cual contrasta con la “sonrisa insolente y despreciativa” (Azuela, *Los de abajo* 6) con que presenta el texto al protagonista; lo mismo sucede con la esposa, que en la lámina muestra un semblante pétreo que poco dice de la mezcla de miedo y rabia que experimenta cuando le pide a Demetrio que mate a los federales (6). Esta composición gestual es reiterativa, como podemos constatar en el resto de las láminas. Con esta decisión artística, García Maroto hace converger su imaginación plástica con la tradición iconográfica en la que el rostro del indígena americano parece siempre esculpido en piedra, en una severidad facial perpetua. Esta tradición de representaciones es la formalización estética de la supuestamente ontológica impasibilidad del indígena, como a la que la cultura letrada mexicana apeló en su momento con el objetivo de explicar no solo la idiosincrasia nacional, sino también la posición subalterna que históricamente han ocupado las culturas autóctonas del país. Quien mejor llegó a exponer estas ideas es Samuel Ramos, que en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) acuñó el concepto de *egipticismo* para referir la impasibilidad del indígena, el cual se “dejó conquistar tal vez porque ya su espíritu estaba dispuesto a la pasividad” (36).

Muchas de las ideas vertidas en *El perfil* en realidad son recicladas del discurso letrado positivista finisecular, en el que ya encontramos la idea de que el carácter del indígena, como señalara en 1901 el filósofo Ezequiel Chávez, se define por su “flema imperturbable . . . su estoica taciturnidad, su impasible inercia” (27), atributos del “carácter interno y centrípeto de [su] sensibilidad” (37). Es imprescindible aclarar que estas características generalmente tuvieron una lectura ambivalente: para unos la impasibilidad del indígena explicaba su histórico servilismo y su incapacidad para integrarse a la modernidad; para otros, ese carácter era la base de su resistencia, su ánimo inquebrantable, su tenacidad. Sobre este último punto, Ezequiel Chávez deja unas líneas emblemáticas:

el indio es comparable a menudo a un volcán coronado de nieves; es superiormente impasible aunque esté profundamente llagado: *ni una sola contractura rompe la soberana armonía de las líneas de su rostro* por más que la raza entera como el semidiós haya tenido las plantas de los pies y las palmas de las manos consumidas a fuego lento. (33-34; énfasis mío)

Véase cómo el semblante opera como un signo que permite descifrar, o por lo menos columbrar, el interior del indígena.

Desde fases tempranas de la construcción de la memoria canónica de la lucha armada, el estoicismo del indígena y del campesino mestizo fue evocado con frecuencia para enfatizar la resistencia del mexicano ante las adversidades. Es decir, la imperturbabilidad se asumió ya no como el síntoma de un espíritu aletargado, sino como una virtud idiosincrática que permitió que la Revolución triunfara, idea que sin duda definiría una de las tendencias más marcadas de las representaciones iconográficas del indígena y el campesino mestizo. Son paradigma de esta tendencia los indígenas circunspectos de Fernando Leal (fig. 8), de Francisco Díaz de León (fig. 9) y del propio Alfredo Ramos Martínez (fig. 10), cuya obra muy probablemente conoció García Maroto antes de viajar a México.



Fig. 8. *Indio y cactus*, de Fernando Leal, ca. 1922.
Colección Andrés Bastein, Fondo Francisco Díaz de León.



Fig. 9. *En Ozumba*, de Francisco Díaz de León, 1922-1923.
Colección Andrés Bastein, Fondo Francisco Díaz de León.

De acuerdo con la interpretación dominante que de la Revolución mexicana hizo el sector ilustrado madrileño durante la década de los veinte, y de acuerdo con la visión idealista —y orientalista, diría Hugo García Fernández— del indígena por parte de la élite letrada española de los años veinte, es lógico que García Maroto se inclinara por el rostro severo antes que por la sonrisa despreciativa e insolente que describe el narrador, gesto este último que evoca otra vertiente de la tradición letrada mexicana, la del campesino arrogante y deslenguado, siempre dispuesto a mofarse de la delicadeza del catrín y de su nulidad en las faenas del campo. Mientras que Mariano Azuela configura al protagonista a través de una serie de cuadros verbales yuxtapuestos (de despreciativo e insolente pasa a ser descrito como pensativo y meditabundo) que permiten diversificar su gestualidad, el pintor manchego se aferra a las “mejillas cobrizas de indígena de pura raza” (48-49) que verbaliza la novela para componer un Demetrio de ojos achinados y bigote ralo, amén de una inexpresividad y un gesto corporal severo, no dinámico, que propician una representación estatuaría. Ciertamente la novela autoriza esta interpretación icónica, como sugiere Mónica Mansour: “Los personajes suelen tener el rostro inmutable, pétreo y la piel morena, a veces hasta relucientes; se les equipara con la piedra, con el bronce y con el hierro por impenetrables (o, a veces, insensibles para Azuela), morenos y fuertes” (309). Sin embargo, en *Los de abajo* también abunda la chanza, el jolgorio y la verborrea malsonante y obscena, nada de lo cual queda registrado en las ilustraciones, empeñadas en imprimirle a la camarilla la “incontrastable fuerza” y la “pertinaz durabilidad de los sentimientos del indio” de las que habla Ezequiel Chávez (34), no obstante que algún campesino armado, como Pancracio, sea descrito más bien como “agüerado” (22).

La incorporación de la burla y el guateque a las ilustraciones no hubiese armonizado con la Revolución que Gabriel García Maroto y los de su círculo imaginaban: solemne y mítica y por ello seria, grave. El manchego representó a los campesinos revolucionarios en parte

como los leyó en *Los de abajo* y en parte como se los habían mostrado Rivera, Leal, Díaz de León y la obra de los jóvenes pintores mexicanos que Alfredo Ramos Martínez había paseado por la Europa mediterránea: todos ellos contribuyeron a establecer un modelo de representación del indígena y del campesino mestizo que pocos artistas eludieron. A esto debemos añadir la asincronía entre la enunciación verbal y la génesis visual: cuando Azuela escribe la novela, el campesino armado es un sujeto polémico, lo mismo pretexto para hablar del arrojo del mexicano que materia de diatribas de raigambre criminológica, un sujeto, pues, propicio para las figuraciones ambiguas; en cambio, cuando García Maroto produce las ilustraciones, el revolucionario de campo ya se encuentra en un proceso de reivindicación. Este proceso implicó no solo una habilitación sociopolítica del campesino, sino también su inserción en la épica y la mitología mexicanas, donde solo podía aparecer con el rostro circunspecto, el cual connotaba tanto su histórico padecer como su entereza.

Los señalamientos de este apartado de alguna manera corroboran la figura del ilustrador como un crítico, de acuerdo con el planteamiento de Lorraine Janzen. Condicionado por su ideario socialista en un momento transicional de España, por su contacto definitorio con la incipiente plástica mexicana posrevolucionaria, por la distancia geográfica respecto de México e histórica respecto de la Revolución, y por los marcos perceptuales y valorativos españoles sobre la figura de indígena, García Maroto opta por una interpretación en la que el estoicismo anula plásticamente la faceta festiva, arrogante, lenguaraz y obscena del campesino armado, que acapara la mayor parte de la obra. Esta faceta no hubiera sido admitida entre el sector ilustrado madrileño, admirador de una Revolución que solo existía en su imaginación y sus anhelos.

MUJERES TRANSGRESORAS FUERA DE CUADRO: LOS DE ABAJO
SEGÚN MANUEL BENET

Manuel Benet Ponce fue un pintor, grabador, ilustrador y cartelista valenciano que sería conocido sobre todo por pertenecer al *Grupo Z*. A principios de la década de los veinte migró a Madrid, pensando que solo sería un lugar de paso, pues su pretensión era llegar a París (García Medina 839-840). Casi todo lo que se sabe de su vida en la capital española es de índole estrictamente artística: presentó obra en las primeras ediciones del Salón de Otoño, en 1920 y 1921, e ilustró para las revistas *La Esfera* y *Blanco y Negro*, y para editoriales como Renacimiento, Mundo Latino, Aguilar y por supuesto Espasa-Calpe. A diferencia de García Maroto, Manuel Benet no tenía un vínculo con México, por lo que sus ilustraciones de *Los de abajo* deben entenderse solo como una muestra más de su fructífera relación con Espasa-Calpe, casa editorial para la que realizó decenas de trabajos.

Cuando Benet encaró la tarea de ilustrar *Los de abajo*, en 1930, la enciclopedia icónica revolucionaria había crecido: además del antecedente de Biblos y las ilustraciones de Gabriel García Maroto, ya era común que los periódicos y las revistas ilustradas de Madrid difundieran muestras de la producción iconográfica que se estaba gestando en México. Respecto de la difusión en publicaciones periódicas, vale la pena comentar el caso de *La Esfera*, la revista ilustrada en la que participó Benet a partir de 1929. En junio de ese año, la revista publicó un número especial dedicado a México, en el que, como es lógico, se destinaron numerosas páginas a las expresiones artísticas, en particular a la plástica. Sobresale la portada del célebre dibujante y pintor Ernesto García *el Chango* Cabral, pero también se incluyó obra de Diego Rivera, Isabel Villaseñor, Carlos Mérida, Carlos Orozco, Roberto Montenegro y Carlos González, y fotografía paisajística y neocostumbrista. Además, la exhibición de obras mexicanas se complementó con producción de la casa, a cargo de artistas habituales como Lourdes Armas Alfonso, Enrique Martínez de Echeverría *Echea*, Salvador Bartolozzi y Máximo Ramos, de los cuales los dos

últimos ilustraron cuentos de José Vasconcelos y Mariano Azuela respectivamente. El número especial de *La Esfera* es solo una muestra de cómo circulaban por Madrid imágenes sobre la Revolución y de cómo se robusteció el imaginario que posiblemente brindó al valenciano modelos de representación de una realidad que le resultaba ajena, modelos que puso en diálogo con las imágenes verbales que le ofrecía la novela y con su propia trayectoria como ilustrador.

La propuesta de Manuel Benet para la edición de Escasa-Calpe sigue la estela de su homólogo manchego en términos cuantitativos, si bien con distribución ligeramente distinta: la ilustración de portada, cuatro láminas en página independiente (una en la primera parte, dos en la segunda y una en la tercera); tres viñetas de cabecera (una en el primer capítulo de cada parte), cuarenta viñetas de letra capitular (una por cada inicio de capítulo) y dos viñetas de final de capítulo (una en el último capítulo de la primera parte y otra en la última página). En lo que sí se diferencian Benet y Maroto de forma más notoria es en la técnica: mientras que el primero apostó por el dibujo, el segundo optó por una de sus especialidades, el grabado en madera. Esta natural decisión artística en gran parte determinó que las ilustraciones del valenciano prefiguraran una de las tendencias de representación plástica mexicana de la Revolución, que ya despuntaba en los años veinte y que dominaría el panorama nacional durante las siguientes tres décadas de la mano de los miembros del Taller de Gráfica Popular.

Como vimos en la figura 2, para la portada Benet apostó por una suerte de naturaleza muerta revolucionaria, que reúne en un pequeño recuadro muchos de los elementos más emblemáticos del conflicto armado mexicano, lo cual confirma el grado de folclorización a que había llegado la Revolución en apenas unos pocos años. En cuanto a las cuatro láminas, su reparto es proporcional a la extensión de cada parte de la obra, por lo que puede decirse que se apega al ritmo que propone la novela; con todo, más importante todavía es que las ilustraciones de página independiente parecen haber sido ideadas para expresar, sin el auxilio de la palabra, una historia de ascenso y caída, contada en cuatro momentos clave: la partida (fig. 10), la lucha (fig.

11), el triunfo y los excesos (fig. 12), y la muerte-redención (fig. 13). Como las de García Maroto, las viñetas de cabecera buscan anticipar, sintética y metonímicamente, el “espíritu” de cada parte de la novela: la primera viñeta pone el foco en la violencia estatal, estampada en la casa de Demetrio Macías en llamas (fig. 14); la segunda representa un joyero abierto y un reloj, en una lectura sobre los excesos revolucionarios idéntica a la de Maroto (fig. 15); y la tercera, de nuevo en la línea del pintor manchego, muestra lo que parece ser la humareda que provocan las detonaciones (fig. 16). En cuanto a las letras capitulares y las viñetas de final de capítulo, estas incorporan motivos naturales y caseríos provinciales. No es necesario insistir en las claras correspondencias entre las propuestas de García Maroto y Benet, lo que permite barruntar que el segundo conoció las ilustraciones del primero. Lejos de ser un mero apunte anecdótico, esta suposición, de ser cierta, corrobora un incipiente tejido de discursos visuales españoles sobre la Revolución mexicana.

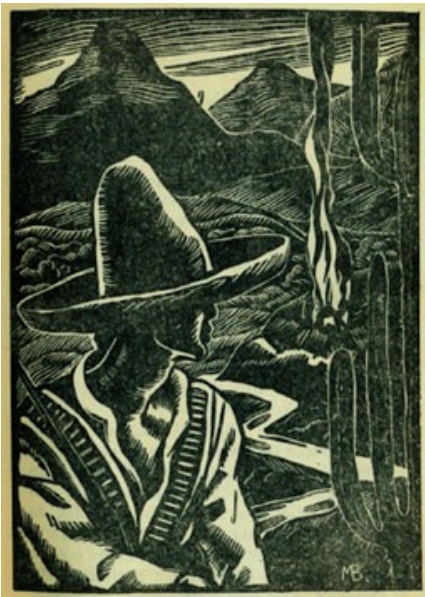


Fig. 10. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 13.

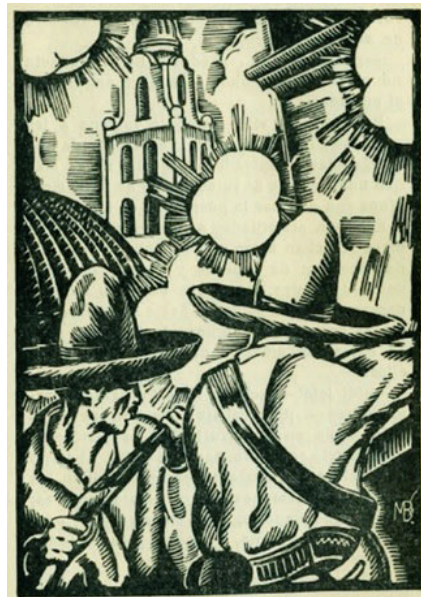


Fig. 11. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 91.



Fig. 12. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 119.



Fig. 13. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 221.



Fig. 14. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 7.

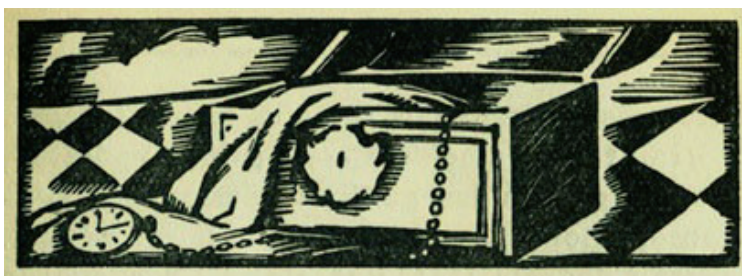


Fig. 15. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 117.



Fig. 16. Grabado de Manuel Benet en *Los de abajo*. Espasa-Calpe, 1930, p. 195.

Es visible que la propuesta de Manuel Benet se caracteriza por un mayor detallismo en el atavío de los revolucionarios, en comparación con las ilustraciones de García Maroto, además de que la configuración de los espacios denota una integración más consciente de elementos “mexicanos”, como montañas, barrancos, riachuelos y una tríada florística imprescindible en casi cualquier representación visual de la Revolución mexicana: el maguey, el nopal y el sahuaro. De estas tres plantas, la primera nunca es mencionada por el narrador de *Los de abajo*, lo cual prueba que la penca de maguey fue una aportación de la enciclopedia icónica, de la que se nutrió Benet durante el proceso de creación de las ilustraciones (sin ir más lejos, el dibujo del *Chango Cabral* que encabeza el número especial de *La Esfera*, titulado “Alegoría mejicana”, incluye las tres plantas). Niveles de detallismo aparte, en lo que sí coinciden el valenciano y García Maroto es en la figuración estatuaria del campesino armado: como podemos constatar sobre todo en las figuras 10 y 12, Demetrio Macías destaca por una inexpresividad que no está condicionada por el exterior, pues se halla presente lo mismo en situaciones de recogimiento que de recreo.

De la propuesta benetiana me interesa centrarme en la representación de la figura femenina. En principio, que en la tercera lámina (fig. 12) se ratifique la ortodoxia de género no tendría por qué causar asombro, dado que la trama de la novela se desarrolla en entornos profundamente masculinos, donde la ley del macho alfa se insta-

la con normalidad y, por consecuencia, donde la mujer —como la “muchacha de rara belleza” de Luis Cervantes, en cuya mirada se nota un “vago temor infantil” (83)— suele ser posesión o mero objeto de esparcimiento sexual. La formalización plástica de la ortodoxia de género no debería causar asombro, decía, de no ser por que la segunda parte de la obra está dominada por la imponente presencia de un personaje femenino que aglutina en su configuración y en las escenas que protagoniza una gran parte de la carga de ambigüedad de la novela. Me refiero a la Pintada, mujer de agresiva virilidad en su *performance* pero a la vez consciente de su magnetismo sexual femenino, construida a partir de opuestos que interactúan estruendosa pero armoniosamente. Se trata, en ese sentido, de un personaje reactivo a ser descifrado mediante la lógica binaria propia de la ortodoxia de género.

La Pintada aparece por primera vez en una cantina: emerge de entre un grupo de mujeres “con revólveres a la cintura [y] cananas apretadas de tiros cruzados sobre el pecho” (Azuela, *Los de abajo* 96). La descripción corporal se singulariza en el capítulo IV de la segunda parte, en un retrato ecuestre: “Perniabierta, su falda se remangaba hasta la rodilla y se veían sus medias deslavadas y con muchos agujeros. Llevaba revólver al pecho y una cartuchera cruzada sobre la cabeza de la silla” (113). Nótese cómo el cuerpo femenino se halla inscripto por elementos tradicionalmente asociados a la masculinidad castrense: revólveres a la cintura, cananas entre los pechos. Esta representación del cuerpo de la Pintada encuentra correspondencias con sus acciones, que expresan una fluida y natural oscilación entre la feminidad más convencional y una masculinidad acorde con el contexto revolucionario; la escena que quizás mejor expresa esta oscilación es en la que asesina a Camila: exhibe una fuerza inusitada en los personajes femeninos de la tradición mexicana, pero el móvil, el despecho, no puede ser más convencional. En el primer bosquejo de la Pintada, el narrador recurre a la tradición de la mujer coqueta, tan rica en la cultura mexicana, pero pronto la desafía —sin renunciar a ella—

apelando a un vigor y un atrevimiento que le permiten establecer una relación de horizontalidad con el cabecilla de la tropa, Demetrio Macías, a tan solo unos segundos de haberlo conocido. La comparación animal es ilustrativa: “[Demetrio y la Pintada] se miraron cara a cara como dos perros desconocidos que se olfatean con desconfianza. Demetrio no pudo sostener la mirada furiosamente provocativa de la muchacha y bajó los ojos” (101). Nada ejemplifica mejor la caracterización de la Pintada que la frase adjetival *furiosamente provocativa*, la cual, al margen del juicio de la voz narrativa implicado en el segundo elemento, hace ostensibles la fuerza, la iniciativa y la determinación del personaje, así como el control de su cuerpo, que no emplea solo como instrumento, sino también como morada del goce.

La configuración de la Pintada ha suscitado interpretaciones muy disímiles. Pese a la variedad de lecturas, podemos organizarlas en dos grupos, contrarios entre sí: para unos, sus rasgos transgresores constituyen una ratificación de la imagen tradicional de la mujer en la medida en que son manifestados como cualidades negativas (Salas; Lyttle; Kay); para otros, el personaje expresa oblicua y tal vez inconscientemente la determinación de algunas mujeres que aprovecharon el vendaval de la Revolución para romper con la imagen tradicional femenina (Lorente; Baker; Monsiváis). Hay evidencias para sostener cualquiera de las dos posturas; lo importante, en todo caso, es que la Pintada es susceptible de leerse de estas dos formas tan contrarias, lo que habla de un personaje escurridizo, asible solo hasta cierto punto, que representa no únicamente a una mujer que “se comporta como hombre” —lo que implica una agencia amenazante—, sino también a una que personifica una especie de fuerza del caos, que pone en entredicho el orden cultural, social, moral y genérico de su horizonte histórico, un horizonte histórico transicional.

Ante la peculiaridad del personaje de la Pintada, increíblemente plástico, resulta sorprendente que Benet no le haya dedicado una lámina, como tampoco lo hicieron los otros tres ilustradores de *Los*

de abajo.¹ El valenciano elude la ambigüedad de la mujer soldado² y opta por la prostituta, inofensiva encarnación del desfile de excesos y transgresiones que ocupan varios capítulos de la segunda parte de la novela. Encima, durante la gestación plástica de la prostituta, el valenciano desoye los retratos verbales que ofrenda la novela, de modo que, en lugar de las “jovencitas pintarrajeadas de los suburbios” (Azuela, *Los de abajo* 77) de las que habla el narrador, traza una mujer pulcra y peinada a la perfección, de cejas impecablemente delineadas, de barbilla y nariz puntiagudas y dueña de una anatomía fina, cuya sexualidad se reduce a un candoroso hombro descubierto. ¿Por qué Benet renuncia al potencial transgresor y a la plasticidad de la Pintada y, en su lugar, se decide por un retrato convencional?

Podemos especular con una respuesta apelando, de nuevo, a la asincronía entre el momento de enunciación literaria y el de la génesis visual. Cuando Mariano Azuela empezó a escribir *Los de abajo*, en el muy incipiente imaginario de la Revolución ya habitaba la figura de la mujer soldado, producto de un estado de excepción que dio pie a prácticas de sociabilidad impensables en contextos de paz; así nacieron Apolinaria Flores alias la China, Luz Crespo y Carmen

¹ Ni siquiera lo hizo José Clemente Orozco, artista de mirada cínica, osada y para nada complaciente.

² Empleo el término *mujer soldado* para referirme a las mujeres con mando militar. Con ello pretendo hacer una distinción entre mujeres con cierto poder y autonomía y las soldaderas, que tradicionalmente han tenido una connotación de elemento auxiliar, de asistente, en cualquiera de sus modalidades: esposa, concubina, prostituta, cocinera. Si bien, como apunta Elizabeth Salas, no es posible establecer una diferencia categórica entre ambas figuras en la medida en que entre ellas hubo muchas veces continuidad (cit. en Baker), me parece pertinente el término *mujer soldado* no solo por razones de claridad expositiva, sino también porque en el propio contexto revolucionario se hacía una diferencia entre la soldadera, vista más como un soporte femenino, y la mujeres con mando militar, ocasionalmente tratadas “como hombres”.

Leyva, por mencionar solo algunas de las mujeres soldado de mayor renombre. Eran figuras que atrajeron pronto la atención de la prensa porque, además de suponer una estampa pintoresca, llevaban en la espalda una reputación de nota roja.

La popularidad inicial de la mujer soldado, con todo, menguó de manera notable durante la posrevolución: los constructores de la memoria revolucionaria la sustituyeron por la Adelita, figura tan combativa y vigorosa como convencional, complemento del campesino armado. *La Historia gráfica de la Revolución* (1960), uno de los baluartes del canon oficial y oficioso de dicha memoria, llegaría abiertamente a desairar a aquellas indómitas e incómodas mujeres: “En las columnas volantes, la soldadera necesita masculinizarse, en el exterior y en lo interior: vestir como hombre y conducirse como hombre, ir a caballo, como todos . . . *La auténtica soldadera es la que va en las columnas pesadas sin perder su carácter de mujer, de esposa, de madre y hasta de víctima*” (263; énfasis mío). Así pues, la reconstrucción discursiva de la Revolución, proceso marcado por un paradójico y acendrado conservadurismo, supuso el silenciamiento de las mujeres soldado.

Esta etapa de México tuvo su paralelo en España, detalle indispensable, me parece, para entender que Manuel Benet haya renunciado a concretar plásticamente la fuerza transgresora de la Pintada y optara por una figura femenina ordinaria y convencional, convalidante de la ortodoxia de género. Como ha explicado Nerea Aresti, la Primera Guerra Mundial provocó “un estado de incertidumbre sin precedentes con respecto a las fronteras que separaban los conceptos de mujer y hombre” (“Masculinidad”). Además de la ruina material y el estrago emocional, el conflicto armado, junto con los movimientos feministas de principio de siglo, movieron las bases sobre las que se asentaban las nociones y prácticas tradicionales relativas a los géneros. Especialmente en los países angloeuropeos, estos acontecimientos precipitaron el arribo de la mujer moderna, representada sobre todo por la *flapper* y la *garçonne*, tan requeridas como reclamo visual pero no por ello menos temidas. Este nuevo estado de las

cosas evidentemente causó inquietud en España, país tradicionalista que por entonces buscaba insertarse en la modernidad a la vez que se resistía a abandonar los rancios valores de antaño. En 1928 la revista madrileña *Estampa*, aun cuando se vanagloriaba de darle espacio al feminismo, se quejaba así: “Las universidades españolas son rápidamente invadidas por las mujercitas de ahora, dispuestas a todo, menos a la vida de renunciamiento de otras épocas” (cit. en Aguado y Ramos 9). Es decir, el cambio de las prácticas femeninas fue un arma de doble filo: por un lado, espoleó el morbo y robusteció la cultura visual de la época, y por otro, avivó los más recónditos miedos masculinos: “Lo que sucedía era que, obviamente, las ansiedades acerca de la crisis del modelo de feminidad tradicional eran indisociables de una profunda inquietud relativa al ideal de masculinidad” (Aresti, *Médicos* 102). El miedo masculino español, por supuesto, reaccionó con una copiosa producción de discursos de naturaleza diversa que buscaban restituir la ortodoxia de género, o por lo menos ralentizar la marcha del cambio de modelos.

En este contexto, transcontinental, deben ubicarse las ilustraciones de Manuel Benet. Partimos de la premisa de que las ilustraciones surgen del diálogo que el artista plástico entabla tanto con el libro como con el horizonte cultural en que está inserto. En este caso, hay una clara discrepancia entre el horizonte en que se escribió la novela —concretamente, durante una cruenta guerra civil— y el momento en que el valenciano encaró la tarea de ilustrarla: Mariano Azuela había necesitado construir a la Pintada para darle forma literaria al caos que su mirada masculina y pequeñoburguesa había captado como médico de las filas villistas, mientras que en la Revolución canónica que concibió Benet no encajaba la mujer soldado, como no cabría, unos años más tarde al otro lado del Atlántico, en las páginas de *La historia gráfica de la Revolución*. Esta discrepancia explica que la estilizada figura femenina de la tercera lámina, tan lejos de las mujeres animalizadas y carnales que imaginó literariamente el mexicano, se parezca menos a una prostituta del inmundo extrarradio urbano

que a las que estampó Manuel Benet en portadas de la revista *Blanco y Negro* (fig. 17 y fig. 18) antes y después de que Espasa-Calpe lo requiriera para la edición de *Los de abajo*.

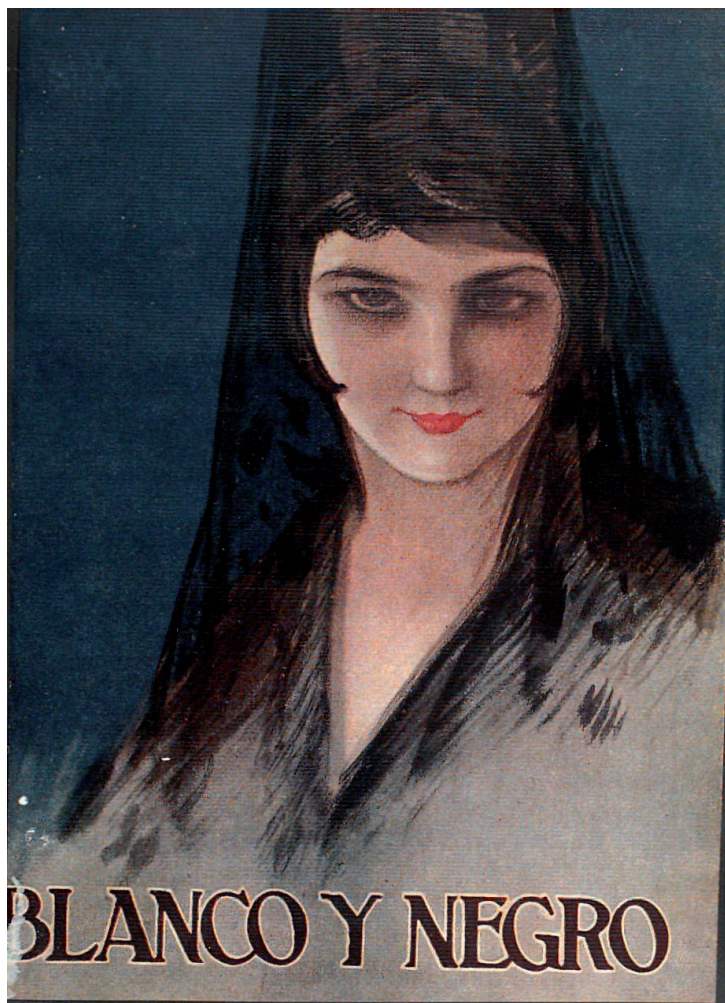


Fig. 17. Portada de *Blanco y negro*. 14 mar. 1926, con obra de Manuel Benet. Fuente: Hemeroteca del periódico *ABC*.

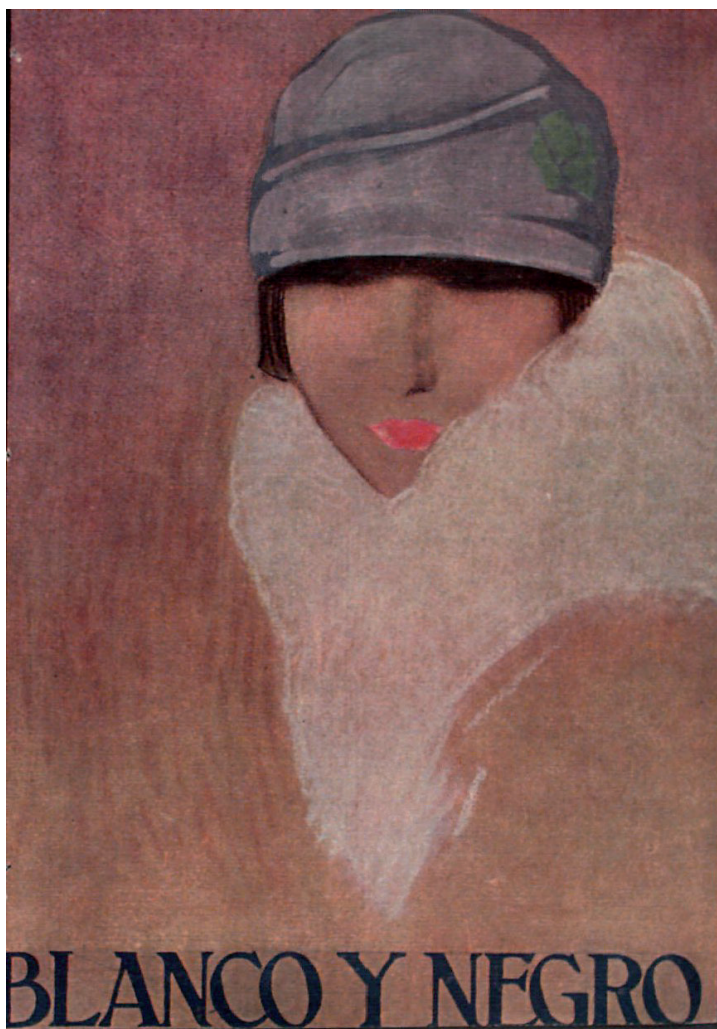


Fig. 18. Portada de *Blanco y negro*. 18 abr. 1926, con obra de Manuel Benet. Fuente: Hemeroteca del periódico *ABC*.

A los horizontes discrepantes de enunciación debemos agregar la falta de modelos de representación: ninguna obra plástica mexicana sobre tema revolucionario que las publicaciones periódicas comenzaron a difundir en España desde principios de la década de los años veinte incluyó estampas de la mujer soldado, aunque sí de la soldadera. Y no las incluía porque en México nadie tuvo interés en darle tras-

endencia, ni plástica ni verbal.³ Ya por falta de modelos, ya instado por la ansiedad causada por el cambio de paradigmas femeninos propios de su época, la realidad es que Manuel Benet, como los otros tres ilustradores de *Los de abajo*, rehuyó la representación de la Pintada. La figura 12, en ese sentido, plantea un intercambio dinámico con la palabra de Azuela y motiva un combate interartístico silencioso con el propósito de fijar una interpretación sobre el papel de la mujer en escenarios bélicos: a la ambigüedad y la fuerza transgresiva del referente literario, el valenciano responde con una imagen convencional y transparente que sacrifica la densidad perturbadora de la Pintada, pero que al mismo tiempo se aclimata mejor a las necesidades de su horizonte, amenazado por los cambios de modelo genérico.

CONCLUSIONES

Bastante se ha escrito acerca de la irreductibilidad entre la imagen y la palabra como sistemas de expresión, idea a partir de la cual se

³ La prensa contrarrevolucionaria fue un espacio donde sí se difundieron imágenes y crónicas sobre la mujer soldado, lo cual funcionó como una vía para deslegitimar la Revolución. En los periódicos de la época, así, encontramos los retratos —deformados hasta la figuración monstruosa— de Carmen Leyva, Luz Crespo, Apolinaria Flores alias la China, María Quinteros de Mera, entre otras revolucionarias que discuerdan del estereotipo de la Adelita. Por fortuna, gracias a la labor de los investigadores de la fotografía de la Revolución, cada vez se descubren más imágenes de mujeres soldado sin marcos textuales, como las notas periodísticas del periodo, que condicionan la mirada y la valoración. El conocimiento de estas fotografías es muy necesaria, pues las mujeres soldado son una muestra más de la complejidad de la Revolución; y es que debe tenerse en cuenta que casi la única vía de expresión visual de la mujer soldado que pasó el filtro de la memoria canónica de la Revolución fueron los personajes encarnados por María Félix en películas como *La cucaracha* (1959) y *Juana Gallo* (1961), en los cuales, sin embargo, poco o nada queda de aquella figura transgresora que nutrió algunos bandos revolucionarios.

suelen explicar las diferencias entre las ilustraciones y el texto literario que acompañan. Con todo, dicha irreductibilidad —siempre supuesta, siempre en debate— me parece tan importante como las enciclopedias icónicas, proveedoras de modelos para el artista plástico y de anclajes para el receptor, y la asincronía entre el momento de enunciación de la palabra literaria y el de la génesis visual. Ambos aspectos han resultado fundamentales para examinar algunos de los rasgos de las ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo*.

Respecto de la edición de Biblos, he querido subrayar cómo para su propuesta de ilustración Gabriel García Maroto se alimentó del contacto decisivo y definitorio que tuvo con la temprana plástica mexicana con temática revolucionaria y de tendencia popular; este contacto, enmarcado por una noción muy idealista de la Revolución mexicana, basada en una visión algo pesimista de la situación de su propio país, lo llevó a interpretar a los campesinos armados en clave indígena y particularmente en la línea de su figuración estoica, egipciota. El resultado son ilustraciones de inclinación solemne, en las cuales, es decir, queda ausente el componente festivo, obscenamente humorístico y dicharachero de la novela. Este componente, pilar de la idiosincrasia mexicana que obras como *Los de abajo* contribuyó a propagar y ratificar, era discordante de la Revolución mexicana que García Maroto, como tantos otros integrantes de los grupos republicanos del periodo, había imaginado impelido por el anhelo.

En cuanto a la edición de Espasa-Calpe, el propósito fue poner en evidencia que las ilustraciones de Manuel Benet respondieron tanto a una imagen folclorizada de la Revolución, que hacia finales de los años veinte se había comenzado a difundir por España con mayor frecuencia y por canales más masivos, como a una fase de la cultura española de ansiedad y zozobra masculinas, cuando los modelos tradicionales de feminidad se hallaban en crisis. Las ilustraciones benetianas de *Los de abajo* pueden verse como parte de las reacciones discursivas al arribo de la mujer moderna, portadora de un atractivo visual explotado hasta la saciedad en publicaciones periódicas ilustra-

das, pero también de una agencia que resultaba amenazante incluso para los sectores más progresistas. Así, la soez, vigorosa y dinámica Pintada del texto literario queda silenciada por una lámina donde domina un inmovilismo pasivo y una feminidad ultraconvencional, convalidante de la ortodoxia de género.

En ambas ediciones ilustradas, asistimos a un diálogo interartístico trasatlántico mediado por la imagen de una Revolución mexicana más utópica que real, más anhelada que existente, y condicionado por una España en transición que ya oye el rumor de la guerra civil. Este diálogo, pletórico de convergencias pero sobre todo de disonancias, densifica aún más la trayectoria de una de las obras más importantes de la literatura mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Ana, y Dolores Ramos Palomo. “La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta”. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 14, no. 2, 2007, pp. 265-289, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3017/3103>.
- Aresti Esteban, Nerea. “Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 42, no. 2, 2012, pp. 55-72, <https://journals.openedition.org/mcv/4548>.
- _____. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022.
- Azueta, Mariano. *Epistolario y archivo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- _____. *Los de abajo*. 2.^a ed, coordinado por Jorge Ruffinelli, CONACULTA / Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX, 1996.
- _____. *Páginas autobiográficas*. Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Baker, Pascale. “In Search of the Female Bandit in the Novel of the Mexican Revolution: The case of la Pintada”. *Bulletin of Hispanic*

- Studies*, vol. 89, no. 7, 2012, pp. 721-736, https://researchrepository.ucd.ie/bitstream/10197/9174/4/In_Search_of_the_Female_Bandit_in_the_Novel_of_the_Mexican_Revolution_BHS_version_final.pdf.
- Bolívar, Clara. “Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre”. *Cultura Colectiva*, 2013, <https://culturacolectiva.com/arte/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre>.
- Brihuega Sierra, Luis Jaime. “Gabriel García Maroto y ‘La Nueva España 1930’ que los españoles leyeron en 1927”. *Cuadernos de estudios manchegos*, no. 19, 1889, pp. 263-276, <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/CEM219Brihuega.pdf>.
- Cabañas Bravo, Miguel. “De la Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto”. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, no. 6, 2005, pp. 43-63, <https://digital.csic.es/bitstream/10261/22621/1/Garcia%20Maroto-Miguel%20Prieto%202005.pdf>.
- Carrere, Alberto, y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Cátedra, 2000.
- Casasola, Gustavo. *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1910-1970*. Trillas, 1960.
- Chávez, Ezequiel. “La sensibilidad del mexicano”. *Anatomía del mexicano*, editado por Roger Bartra, Debolsillo, 2006, pp. 25-46.
- Civantos Urrutia, Alejandro. “Esplendor y miseria de Ediciones Oriente (Madrid 1927-1932): un grupo editorial de avanzada para construir la República”. *República, Cultura y Sociedad*, no. 3, 2019, pp. 114-144, <https://revistas.uam.es/index.php/crepublica/article/view/crrac2019.3.005>.
- Delgado Larios, Almudena. *La revolución mexicana en la España de Alfonso XIII (1910-1931)*. Consejería de Cultura y Turismo, 1993.
- Díez-Canedo Flores, Aurora. “Mariano Azuela, la novela de la Revolución y la Revolución mexicana vistos por los escritores españoles”. *Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela*

- and the Novel of the Mexican Revolution*, editado por Roberto Cantú, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 85-99.
- García-Caro, Pedro. “Entre occidentalismo y orientalismo: la escritura estereográfica de la Revolución Mexicana en España. *El militarismo mejicano* de Blasco Ibáñez y *Tirano Banderas* de Valle-Inclán”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 65, no. 1, 2012, pp. 9-32.
- García Fernández, Hugo. “Las utopías de la diplomacia. Julio Álvarez del Vayo y la construcción de la amistad hispano-mexicana (1931-1933)”. *Trayectorias trasatlánticas (siglo XX): personajes y redes entre España y América*, coordinado por Manuel Pérez Ledesma, Polifemo, 2013, pp. 1-44.
- García Maroto, Gabriel. “La revolución artística mexicana: una lección”. *Forma*, vol. 1, no. 4, 1927, pp. 8-16.
- García Medina, Alicia. *Las cubiertas de los libros de las editoriales españolas 1923-1936. Modelo de renovación del lenguaje plástico*. 2017. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.
- Janzen Kooistra, Lorraine. *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*. Scholar Press, 1995.
- Kay Vaughan, Mary. “Introducción”. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, coordinado por Gabriela Cano et al., Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 39-57.
- Lizarazo, Diego. *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI, 2004.
- Lorente Medina, Antonio. “Ni mujeres malas ni mujeres buenas: soldaderas”. *Malas*, coordinado por Margarita Almela et al., Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014, pp. 281-296.
- Lyttle Boomer, Anne-Louise. *Gender, Myth, and Warfare: A Cross-Cultural Analysis of Women Warriors*. 2016. Florida Atlantic University, Tesis de maestría, <http://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A33429>.
- Mansour, Mónica. “Cúspides inaccesibles”. *Los de abajo*, 2.^a ed., coordinado por Jorge Ruffinelli, CONACULTA / Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX, 1996, pp. 297-321.

- Mateos López, Abdón. “El espejo imaginario. Las relaciones entre los socialistas españoles y la izquierda mexicana hasta 1982”. *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, no. 63, 2016, pp. 242-267, <http://www.tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/71/62>.
- Monsiváis, Carlos. “De cuando los símbolos no dejaban ver el género (mujeres en la Revolución mexicana)”. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, coordinado por Gabriela Cano et al., Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 39-57.
- Moyssén, Xavier. “Los dibujos de Diego Rivera para ilustrar *Los de abajo*”. *Universidad de México*, vol. 44, no. 458-459, mar.-abr.1989, p. 59.
- Ortega, Gregorio. “Nota preliminar”. *Los de abajo*, Biblos, 1927, pp. 9-11.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Planeta, 2001.
- Ruffinelli, Jorge. “La recepción crítica de *Los de abajo*”. *Los de abajo*, 2.^a ed., coordinado por Jorge Ruffinelli, CONACULTA / Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX, 1996, pp. 231-259.
- Salas, Elizabeth. “La soldadera en la Revolución mexicana: la guerra y las ilusiones de los hombres”. *Mujeres del campo mexicano, 1850-1990*, coordinado por Heather Fowler-Salamini y Mary Kay Vaughan, El Colegio de Michoacán / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Nacional Autónoma de Puebla, 1994, pp. 159-180.

ARCHIVOS

Hemeroteca del periódico *ABC* (Archivo ABC)
 Fondo Francisco Díaz de León
 Hemeroteca Digital Nacional de México
 Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España



El terror y lo siniestro en “La puerta” de Salvador Elizondo

The terror and the sinister in “La puerta”
by Salvador Elizondo

JOSÉ LEOPOLDO III SOLÍS ONTIVEROS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1892-4151>
Universidad Autónoma de Zacatecas, México
jlso.tres@gmail.com

CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9600-517X>
Universidad de Guanajuato, México
claudia.gutierrez@ugto.mx

Resumen:

Varios han sido los autores, de las letras mexicanas, que se han atrevido a explorar diferentes géneros literarios y el desarrollo de temáticas poco convencionales dentro de su obra. Sin lugar a duda, Salvador Elizondo es uno de esos escritores. Su obra explora una vasta cantidad de géneros que van desde la novela, el cuento y la poesía, hasta el ensayo y la crítica, así como diversas temáticas que han sido comúnmente estudiadas, como el tiempo, el erotismo, la muerte y lo oriental, así como otras menos exploradas como el terror y lo siniestro. Estos dos últimos tópicos son los que se propone analizar en este trabajo,



en el que se plantea la relación terror-siniestro como el eje de la configuración narrativa y del efecto perturbador en el cuento “La puerta”, perteneciente al libro *Narda o el verano* (1966). Dicho análisis toma como apoyo, principalmente, las propuestas teóricas de Sigmund Freud, Ernst Jentsch y Eugenio Triás con relación a lo siniestro, y de H.P. Lovecraft y Noël Carrol con relación al terror.

Palabras clave:

locura, doble, espejo.

Abstract:

Several have been the authors, in Mexican literature, who have dared to explore different literary genres and the development of unconventional themes within their work. Without a doubt, Salvador Elizondo is one of those writers. His work explores a vast number of genres ranging from novels, short stories and poetry, to essays and criticism, as well as various themes that have been commonly studied by literary criticism, such as time, eroticism, death, the oriental as well as others less explored such as the terror and the sinister. These last two topics are the ones that are proposed to be analyzed in this work, in which the horror-sinister relationship is considered as the axis of the narrative configuration and of the disturbing effect, of the story “La puerta” belonging to the book *Narda o el verano* (1966). This analysis takes as support, mainly, the theoretical proposals of Sigmund Freud, Ernst Jentsch and Eugenio Trias in relation to the sinister, and of H.P. Lovecraft and Noël Carrol in relation to terror.

Key words:

madness, double, mirror.

Recibido: 7 de febrero de 2022

Aceptado: 12 de octubre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.434>

Si limpiasen las puertas de la
percepción, todas las cosas
aparecerían ante el hombre
como son: infinitas.

William Blake

Una de las mayores virtudes del escritor mexicano Salvador Elizondo es su versatilidad. En su tránsito como poeta, narrador, traductor, ensayista, articulista, crítico, cineasta, pintor y docente, Elizondo desarrolló un perfil artístico e intelectual de múltiples aristas que fueron sumando riqueza y complejidad a su figura y a su obra literaria. Por ello, a juicio de Gonzalo Lizardo “pocas obras como las de él han cuestionado tan a fondo nuestra idea de literatura” (80). En efecto, la escritura de Salvador Elizondo, desde la publicación de sus primeros textos de carácter ficcional,¹ perfiló la experimentación de formas y técnicas narrativas que indagan en la elaboración de un discurso que

¹ Su primer cuento publicado es “Sila” (1962), texto que prácticamente ha sido olvidado por la crítica, en el cual Elizondo hace evidentemente un homenaje a Rulfo, imitando su estilo y principales motivos de sus relatos, para condensarlos en un cuento que, sin embargo, muestra ya algunos trazos de los que desarrollaría en su proyecto literario, principalmente la mezcla de las imágenes del recuerdo y la imaginación. Por su parte, “Puente de piedra” (1963) y “En la playa” (1964), publicados posteriormente en el libro *Narda o el verano* (1966), presentan las primeras manifestaciones de la incorporación de recursos del cine y la fotografía. Véase al respecto “Tortura en cámara lenta: Salvador Elizondo ‘En la playa’ y otras historias” (1990) de Vicente Cabrera.

pone en juego diversos sistemas y códigos culturales, y cuya primera culminación fue *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965). La publicación de esta, su primera novela, le otorgó un lugar definitivo en las letras mexicanas del siglo xx y lo caracterizó como un escritor complejo, de narrativa experimental, pero también como parte de una tradición en la que la violencia, el erotismo, el sadismo y la muerte transitan caminos paralelos.

De acuerdo con una de las reseñas más tempranas de *Farabeuf*, a cargo de Ramón Xirau, “hay en Elizondo la tentación de la experiencia límite, como en Céline o en Bataille . . . hay en su libro un mucho del Marqués de Sade y acaso un poco (puede ser coincidencia), de la condesa Erzebeth Bathori: la tradición ‘demoniaca’ de Europa” (43). Nos importa recuperar esta última observación para los fines de este texto, ya que el tratamiento del erotismo como experiencia límite (tópico poco explorado en su momento en la narrativa mexicana y que tiene a Bataille como su más claro referente²) ha sido ampliamente tratado, mas no así el reconocimiento de la impronta que hay en la novela y en la obra general del autor de esa tradición “demoniaca”, aludida por Xirau, que acerca a Elizondo a la vertiente del género terror de la tradición romántica europea.³ Como muestra, valga reconocer algunos de los proyectos que Elizondo desarrolló paralelamente a la escritura de *Farabeuf*,⁴ los cuales convocan mecanismos

² Son bien conocidas las declaraciones del autor a propósito de que su encuentro con el libro de Georges Bataille, *Les larmes d'Eros* (1961), fue lo que motivó la creación de *Farabeuf*, en un intento de recrear en la escritura el contenido de la imagen del supliciado chino.

³ Es importante mencionar que, si bien el género del terror en la literatura se popularizó en el siglo XIX con su auge en el romanticismo, este género tuvo sus comienzos en la segunda mitad del siglo XVIII con el nacimiento de la novela gótica. Revisar al respecto *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) de H.P. Lovecraft.

⁴ El mismo Elizondo confirma esto en una entrevista con Jorge Ruffinelli. El

estéticos afines. Uno de ellos es el filme *Apocalypse 1900* (1965), donde se ilustra un hipotético fin del mundo por medio de fotogramas de revistas científicas del siglo XIX, cuya estética —además de la relación que guarda con la técnica del montaje de Sergei Eisenstein como búsqueda más evidente— crea un clima de efectos disonantes que por momentos llegan a ser incluso macabros. Otro de tales proyectos es *Narda o el verano* (1966), primer libro de cuentos del autor, en el que incluyó dos textos previamente publicados (“Puente de piedra” y “En la playa”) y tres inéditos: “Narda o el verano”, “La puerta” y “La historia según Pao Cheng”.⁵ En estos cuentos, a excepción del último, Elizondo echa mano de recursos que abonan a la configuración de relatos de efectos perturbadores, con personajes que lindan con lo ominoso (en el caso de “Puente de piedra” y “Narda o el verano”), el tema del asesinato (como “En la playa”) y el delicado trabajo en la construcción de atmósferas lúgubres (como en “La puerta”), en los que conjuga su particular estilo y sus preocupaciones estéticas. Si bien no todos estos relatos pueden ser pensados como cuentos de terror, lo cierto es que implican mecanismos emparentados con este género. Dicha relación, de hecho, ha sido observada por otros en su conexión con la tradición del gótico, de la que deriva el género terror.⁶

entrevistador aborda el tema de la temporalidad de su primer libro de cuentos, *Narda o el verano* (1966), con relación a la publicación de su segunda novela, *El Hipogeo secreto* (1968). El autor mexicano acota lo siguiente: “y también es anterior [*Narda o el verano*] a *Farabenf*. Por lo menos algunos cuentos que publiqué después pero que estaba escribiendo al mismo tiempo que escribía *Farabenf*” (cit. en Ruffinelli 37).

⁵ Originalmente, el libro contenía seis cuentos, ya que incluía “Sila”, el primer cuento de Elizondo antes referido publicado en 1962; sin embargo, en la evaluación editorial realizada por Emanuel Carballo, recomienda al autor retirarlo, ya que era el único que empleaba “una anécdota rural y el lenguaje de los campesinos” (4), lo cual, en su opinión, rompía con la unidad estilística de la compilación.

⁶ Entre ellos, Federico Patán, quien en su ensayo “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)” señala: “han tratado lo gótico, o pertenecen de

En ese sentido, seguimos la línea que reconoce en la obra de Elizondo el tratamiento de temáticas, mecanismos y códigos del terror, para concentrarnos en el modo en que estos operan en el cuento “La puerta”, perteneciente al volumen *Narda o el verano*, específicamente en su relación con lo siniestro. La relación terror-siniestro podría pensarse incluso como natural si atendemos a sus implicaciones, ya que ambos operan, en términos estéticos, para la consecución de un efecto desestabilizador. Dicha relación es justamente la que nos importa recuperar, ya que en ella se funda la configuración del cuento analizado.

El concepto de lo siniestro remite, sin posibilidad de elusión, al ensayo de Sigmund Freud, “Das Unheimliche” (1919), en el que toma como base la tradición romántica y, especialmente, el cuento “El hombre de arena” (1817) de E. T. A. Hoffman para definir lo

llo a él Inés Arredondo, José Ricardo Chávez, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Francisco Tario y Uribe” (124). Lo interesante de la propuesta de Patán es que habla de un “gótico mexicano” que, según señala, se ajusta a un “gótico moderno . . . creíble en zonas de acción limitadas, que permiten encapsular algún código desusado en el mundo como totalidad” (127). De igual manera, Juan Ramón Vélez García ubica a varios escritores de la generación de Medio Siglo en lo que denomina “goticismo” y reconoce en Elizondo el “desarrollo de una estética del envés y de la sombra propia de los textos fantásticos y góticos, sintomática de una fascinación del autor hacia ‘lo que podríamos llamar el horror’” (“Deeds of the night” 343), lo que para él confirma el conjunto de su obra “como una muestra de inserción en la tradición gótica y su vis subversiva y analítica de las alteridades” (346). Esta relación es menos ajena de lo que se piensa si nos remitimos a las propuestas que años antes se habían hecho en la literatura rioplatense: “Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (Cortázar 145).

siniestro —o bien “lo ominoso”, según la traducción al castellano que se le ha dado al término *Unheimliche*— como un “sentimiento” de angustia que deriva de una represión que retorna. En los códigos psicoanalíticos desde los que escribe Freud, lo siniestro es efecto de “algo reprimido que retorna nuevamente . . . lo ‘Unheimliche’ sería todo lo que debía permanecer en secreto, en lo oculto y ha salido a la luz” (Freud 115). En otras palabras, lo siniestro designa:

un sentimiento que pertenece al orden de lo pavoroso, de lo escalofriante, de lo que excita angustia, y por otro nombra una causalidad específica y que todo aquello que debiendo quedar en lo oculto, en la latencia, sin embargo ha salido a la luz, es decir . . . que habla de algo familiar a la vida anímica que se hace ajeno por la represión. (Klimkiewicz 28)

Como se mencionó, Freud dio forma a la teoría de lo siniestro tomando como referente la literatura romántica del siglo XIX, la cual trajo consigo temas como lo horrendo, lo maldito, lo demoniaco o lo abyecto, que los artistas convocan para, como apunta Ernst Jentsch (autor recuperado por el mismo Freud), “to conjure up most detailed terrifying visions out of the most harmless and indifferent phenomena” (12).⁷

Las contribuciones de Freud han sido recuperadas en incontables ocasiones, como es el caso de Eugenio Trías, quien en su también ya clásico libro *Lo bello y lo siniestro* (1982), esquematiza los motivos de lo siniestro propuestos por Freud de la siguiente manera: 1) “un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos”

⁷ “Evocar visiones aterradoras más detalladas de los fenómenos más inofensivos e indiferentes” (todas las traducciones de las citas en inglés son nuestras). Hay que destacar que fue Ernst Jentsch quien inaugura la reflexión de lo siniestro con su ensayo “Zur psychologie des unheimliche” (1906), donde se entiende “unheimliche” como siniestro.

—que lleva al infortunio como el “fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia—, 2) el mismo individuo “tiene o puede tener el carácter de un doble”, 3) “la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente y la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, 4) “la repetición de una situación en condiciones idénticas . . . el genuino retorno de lo mismo” y 5) “imágenes que aluden a amputaciones o lesiones . . . despedazamientos y descuartizamientos” (Trías 43-44).⁸ Estos motivos son asumidos como siniestros por la convivencia que manifiestan entre lo familiar y lo extraño, pero lo más relevante es el “sentimiento” que despiertan.

El terror como género se define también en función de su efecto, el cual ha sido referido por Devendra Varma, como “an awful apprehension”⁹ (130), por Peter Penzoldt como “terror and awe”¹⁰ (146) o por Rafael Llopis como el miedo amparado en el instinto de muerte (13-25). A su vez, Noël Carroll reconoce bajo la denominación de “terror-arte” la relación afecto-efecto que define la categoría de obras de distintos géneros “destinadas a despertar cierta clase de afecto . . . Los miembros del género de terror se identificarán como narraciones y/o imágenes . . . que merecen ese predicado a partir de la generación del efecto de terror” (44). Aunque esta definición se arriesga a ser tautológica, importa recuperarla justamente por la insistencia en la relación afecto-efecto, en la que se ampara el vín-

⁸ Si retomamos el espectro de las temáticas de lo siniestro esquematizadas por Eugenio Trías a partir de Freud, la obra del escritor mexicano Salvador Elizondo transita por ellas, pero quizá sea *Farabeuf* el texto que las concentra. Desde el implacable Dr. Farabeuf —personaje portador de lo funesto, de la muerte—, el inquietante desdoblamiento del personaje femenino, la “vivificación” de la fotografía del supliciado, la insistencia vertiginosa de la repetición del recuerdo y la amputación corporal como *leitmotiv*, hasta la realización absoluta del deseo imaginado del sacrificio hacen de su primera novela un perfecto inventario de lo siniestro.

⁹ “Terrible aprensión”.

¹⁰ “Terror y temor”.

culo entre el terror y lo siniestro: el afecto sería justamente ese “sentimiento” (que quizá sea mejor llamar “afección”) reconocido por Freud para lo siniestro. Sin embargo, cabe aclarar que no todo terror es necesariamente siniestro. Para el caso importaría reconocer aquello que Lionel F. Klimkiewicz apunta como “causación específica” en lo siniestro, donde, en el sentido literario, operan los mecanismos que encaminan hacia el efecto —ya estético— particular del terror.

“LA PUERTA”: UN CUENTO DE TERROR

“La puerta” narra la historia de una mujer, de quien no se conoce más que las iniciales de su nombre, “JHS”, interna en un manicomio, donde pasa sus días entre jardines, pasillos y habitaciones. La forma en que se desarrolla el relato es la de un movimiento guiado por los pasos del personaje en los espacios del manicomio, cada vez más constreñidos, que son pautados por el cruce de puertas, las cuales serán primero físicas y luego simbólicas. La dimensión espacial del relato se construye bajo una lógica que modula la narración en una serie de tránsitos por umbrales que llevan al personaje en un vaivén entre “el recuerdo y la esperanza; el sueño y la vigilia; la vida y la muerte” (Gutiérrez 73-74).

El espacio es prolijamente descrito en este texto para crear la atmósfera en la que se sostiene su efecto. A decir de Daniel Sada, “La puerta” es “una prueba contundente de que el lugar de los hechos (escenografía) es tan importante como la anécdota misma” (60), recurso que, como se sabe, es uno de los principales elementos del terror. Según Lovecraft, en su ya clásica revisión de la tradición, “el ambiente es primordial, ya que el criterio terminante de autenticidad no es el ensamblaje de una trama, sino la creación de una sensación determinada” (31), aspecto que realiza hábilmente Elizondo. Este recurso, que en la obra de Elizondo tiene más de una implicación en su habilidad narrativa-descriptiva, expone la influencia que ejercieron

en él algunos autores. Para este caso, importa recuperar sin duda a Edgar Allan Poe. Tanto Lovecraft como Elizondo reconocen en Poe su papel como creador del cuento moderno,¹¹ así como:

su influencia permanente en cuestiones como el mantenimiento de una atmósfera única y la consecución de un efecto único en un cuento, y la reducción drástica de incidentes a sólo los que tienen una relación directa con la trama, que desempeñarán un papel importante en el clímax. (Lovecraft 79)

Observamos en “La puerta” estas características, que beben de las valoraciones estéticas del autor de *El cuervo* por parte del escritor mexicano:

Poe fue el primer autor norteamericano que leí y también el primer escritor que me dio a entender, desde la primera juventud, la idea de la literatura como un proceso deliberado y como un producto de la voluntad y de la sensibilidad conducidas por un imperativo técnico omnipresente. (Elizondo, *Mi primer*)

Desde sus primeras líneas, “La puerta” da muestra de esta “sensibilidad conducida”, amparada en el manejo detenido del ambiente, guiando al lector en el paso del personaje por los espacios del manicomio, los cuales, en efecto, cumplirán un papel determinante en el clímax del relato. Al pasar la primera puerta de acero inoxidable y

¹¹ Lovecraft asevera esto al señalar que “[r]ealmente puede decirse que Poe inventó el relato corto en su forma actual” (79). Esta afirmación es secundada por Elizondo en entrevista con Miguel Ángel Quemain: “Yo siempre he pensado que el inventor de la modernidad literaria es Poe, relativamente posterior al *Faust*. Poe murió en 1844. Es quien capta el espíritu de la literatura moderna, sobre todo en la poesía. Todo a partir de Poe es moderno: Baudelaire, Mallarmé, eso es la modernidad en la poesía” (cit. en Quemain).

vidrio que delimita el edificio del nosocomio, se encuentran un vestíbulo y las salas de visita; cada uno de los espacios está delimitado por puertas. Para llegar a la primera de estas, hay que pasar por jardines bien cuidados, la segunda puerta lleva a otro mundo “aparentemente apacible y silencioso” (Elizondo, “La puerta” 86)¹²: el de la locura.

Enmarcado por una suerte de deslizamiento en el espacio físico del manicomio, el cuento prepara una introspección hacia el “espacio mental” del personaje, mediante un movimiento gradual que profundiza en las evocaciones de recuerdos nebulosos que “transportan” a JHS hacia una de las escenas cruciales del relato: el umbral —o bien, la puerta— que separa “su vida anterior” y la locura. El personaje evoca el “antes” o el “más allá” de su experiencia presente, albergado en su memoria, en una serie de imágenes y acciones inconexas: despertar en una mañana cubierta de neblina, situarse frente a una ventana, una canción que se repite en su mente, el trazo de las iniciales de su nombre en el vaho del cristal.¹³ Después, la confusión de fragmentos informes: el hijo durmiendo en su cama, la agitación, la desnudez y lágrimas silenciosas resbalando por su cuerpo: “Eso era todo. No podía recordar más” (89). Esta escena, construida a modo de secuencia, funciona como transición hacia la lobreguez del “alba grisácea” (92) de la locura del personaje que tornará cada vez más siniestra la atmósfera del relato.

“La puerta” se alimenta también, sin duda, de recursos aprendidos por Elizondo del cine, medio al que, como hemos mencionado,

¹² Todas las citas del cuento corresponden a esta edición (Fondo de Cultura Económica 2000). En lo que sigue se anotará solo el número de página.

¹³ Esta acción es sumamente interesante dentro de la poética de Elizondo, principalmente por la temporalidad creativa de las obras, ya que encontramos en este cuento, en relación con *Farabeuf*, un símil: tanto JHS de “La puerta” como el personaje de la enfermera de *Farabeuf* realizan esta misma acción de escribir, en el vaho de la ventana, el nombre propio (JHS) y el ideograma chino (*liú*) respectivamente.

fue cercano como crítico y también como realizador y cuya impronta se constata en varios momentos de su obra. Uno de los elementos más llamativos en “La puerta” es el logro de sonoridad que alberga en su narración, recurso ampliamente aprovechado en el relato cinematográfico de terror. El texto convierte en una suerte de *leitmotiv* la canción, referida anteriormente, que resuena en la mente de JHS: “Come closer to me” (1958) de Nat King Cole, la cual genera una especie de eco en el relato por efecto de su repetición —el “genuino retorno de lo mismo” al que se refiere Trías— en los momentos de mayor intensidad narrativa. Para quienes tengan presente esta canción, tal eco generará un efecto perturbador al confrontar la apacible cadencia de su melodía y la vertiginosa descripción de los pensamientos que acompañan a la protagonista. Esta “sonoridad vertiginosa” acompaña varios momentos del cuento, como el recorrido de JHS por el pasillo que conduce a su habitación en el manicomio, en el que las puertas entreabiertas dejan escuchar “a veces, canciones populares salidas de radios de transistores, imprecaciones apenas balbucidas, conversaciones informes plagadas de palabras obscenas, gemidos producidos por convulsiones” (90). Bajo esta atmósfera, el pasillo funciona como un enroque entre lo que el relato construye desde la enmascarada apacibilidad de lo cotidiano en el manicomio y su latente perturbación: por un lado, están los lugares tranquilos que quedan detrás de las dos primeras puertas; por otro lado, en el pasillo, la gran cantidad de puertas trasporta a JHS al espacio desnudo de la locura y más puntualmente al de la propia, como se explica a continuación.

Al caminar por el pasillo, JHS traspasa una puerta más, la de su habitación, donde se recuesta en la cama cruzando los brazos sobre su pecho y sus piernas a la altura de los tobillos. El detalle de las piernas cruzadas no es menor, la acción tiene, para JHS, un simbolismo de suma importancia: “siempre cruzaba las piernas a la altura de los tobillos para no parecer un cadáver” (90). Tanto el cruce de las piernas, como el del pasillo, pueden ser considerados como catalizadores y a su vez contenedores —entendido “contenedor” como retención—

de la locura, son espacio y acción, respectivamente, liminales, de umbral. La mención del cruce de piernas anticipa e introduce la ruptura con la apacibilidad que domina en la primera parte del cuento: “por mirar ese cielo que le recordaba la libertad perdida olvidó cruzar las piernas. Se percató al cabo de un rato de que yacía sobre esa cama un cuerpo quieto, inanimado, que era el cuerpo de ella: su cadáver” (90). En lo siniestro participan elementos o situaciones encargados de romper la normalidad con resultados funestos sobre los personajes. Si en el cuento de Hoffman la muñeca Olimpia o el encuentro con el hombre de arena cumplen esta función, en el caso del relato elizondiano, la omisión de JHS al no cruzar las piernas es lo que desata los resultados funestos para el personaje. A partir de este descuido, el cuento da un giro drástico: pasa de ser la historia de una mujer con recuerdos borrosos internada en una clínica, a convertirse en una historia que intensifica los recursos de extrañamiento al introducirse en el espacio de la demencia del personaje.

El texto transita así a un ambiente de indefinición, porque no sabemos si el flujo del pensamiento del personaje después de observar “su cadáver” es producto de un estado de duermevela —intermedio entre el sueño y la vigilia—, un sueño o incluso de una disociación mental. Solo sabemos que la visión del personaje le produce “la revelación súbita del rompimiento de todas las cosas de su vida. Todo, en ese momento, le fue ajeno, menos ese cuerpo blanco, suave, doliente que yacía sobre la cama” (91). Este estado de JHS recuerda a uno de los héroes que Rafael Argullol propone en relación con los personajes de la época romántica y al cual denomina como “el sonámbulo”:

Del mismo modo que quiebra la frontera entre la vida y la muerte, el héroe romántico soporta mal la separación del mundo de la realidad y el mundo del sueño. A él se puede aplicar la enigmática inscripción de una voluta de Westminster Abbey según la cual “nuestra materia y la de los sueños son iguales”: en el sonámbulo se proyectan los espacios oníricos que, insospechados e incontrolados, están negados a la perceptividad racional-empirista. (287)

En ese estado solo una imagen acude al personaje: la de una puerta al final del pasillo que se le presenta como “barrera infranqueable, un sexo secreto e inviolado” (91). Al traspasar esta última puerta se cumple en el relato una de las máximas que Freud propone al hacer irrumpir, en lo real, lo que antes permanecía en la sombra de la secrecía: lo imaginado o lo soñado se hace realidad. Esto desemboca y culmina en el relato de Elizondo con la aparición del doble.¹⁴ Se cumple así la latencia de lo siniestro, aquello que Trías menciona como “algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (44).

La última puerta revelará su secreto y dará paso al terror, derivado del manejo narrativo de secuencias que se detienen en los movimientos del personaje y alargan el ejercicio del suspenso. De acuerdo con Vélez García “la puerta simboliza la inminencia de la revelación de lo maldito, lo prohibido, el estigma, lo excéntrico, lo no ortodoxo, la muerte, lo informe, y manifiesta el procedimiento narrativo centrado en los ‘pasos de umbral y de frontera’” (“La forma” 123). La escena final donde JHS se arma de valor y busca su destino es la antesala del clímax narrativo:

Corrió y al llegar ante la puerta se detuvo jadeante. Se sentía desfallecer. Cerrando los ojos trató de recobrar el aliento. Alargó la mano temblorosa hasta tocar la cerradura reluciente y fría. Volvió a abrir los ojos y a mirar su mano que como la garra de una arpía retenía epilépticamente la bola de bronce. “Come clo... ser to meeee...” sonaron las palabras en sus oídos. (93)

¹⁴ Para Clément Rosset, es en el siglo XIX cuando el tema del doble aparece como una constante en la literatura. Aunque es un tema universal, la temática del doble tiene una estrecha relación con lo siniestro en general y con su evolución en la literatura.

Todos los elementos se conjuntan en esa última puerta: la pesadilla, el temor y el deseo de saber lo que hay detrás, ¿su cadáver? Además, el lúgubre pasillo provee a la atmósfera otros elementos que refuerzan el efecto perturbador: “una carcajada demente” que atraviesa el silencio y “el agitado palpitar de su corazón abrumado por el imperativo de su angustia” (93), a lo que se sumará el eco en sus recuerdos de la canción, casi a modo de una invocación.

Una vez traspasada la puerta, después de todas las situaciones que se le presentaron, ese día gris y extraño, que desde el principio de la historia la misma JHS presentía como diferente, culmina con el encuentro de un espejo cuyo reflejo ominoso le regala “el encuentro consigo misma”. Siguiendo la línea de Freud, dos motivos de lo siniestro se conjugan en la historia con la implicación del espejo: el universo demencial y el tema del doble. Sobre este último, al hablar de lo siniestro, Umberto Eco dice que “el colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un sosias, es decir, nuestro doble” (322). La aparición en escena de este tercer elemento crea, de esta manera, una tríada compuesta por JHS, la puerta y el doble, unidos tanto por el temor como por el deseo que gobiernan sobre el personaje.

No resulta extraño que la manifestación del doble se exteriorice a través del espejo, uno de los símbolos más ricos de la cultura general y con amplia presencia en la obra de Elizondo.¹⁵ En la opinión de Sánchez Rolón:

¹⁵ Varios son los textos en los que Elizondo utiliza el símbolo del espejo: *Farabeuf*, “El ángel azul”, “Los testigos”, “Allá”, “Mnemothreptos”, “Teoría del infierno”, entre otros. En el libro *Cuaderno de escritura*, el símbolo del espejo es implicado en varias ocasiones, en las que destaca el siguiente aforismo de “Ostraka”: “el espejo es el símbolo de todo porque el espejo es una afirmación que contiene dos certidumbres: el reflejo y el reflejado” (Elizondo, *Cuaderno* 88). Para una mejor comprensión del espejo como un elemento recurrente en la poética elizondiana véase *La escritura en el espejo* (2008) de Elba Sánchez Rolón.

La función del espejo en cada texto de Elizondo es diversa a pesar de que se funda en unas cuantas líneas obsesivas no autónomas: el umbral al espacio de lo fantástico, la violencia de la identidad y a la metaficción: la duplicación y la fragmentación de espacios, identidades y escritura; y el espejo como prótesis autorreflexiva donde los sujetos y la escritura se miran a sí mismos y lo que normalmente estaría fuera de su campo de visión. (15)

Históricamente el espejo ha sido de gran importancia para la religión, la mitología y la literatura universal, al igual que para el imaginario social. En la mitología griega lo encontramos como uno de los emblemas de Afrodita, la diosa de la belleza; en el catolicismo también aparece, en manos de la virgen María, para “hacer referencia a su castidad impoluta y al cristo niño como espejo de Dios” (Tresidder 92); la importancia que tiene en la literatura se observa en libros como *Alicia a través del espejo*, donde funciona como puerta a otro mundo. Una de las supersticiones más conocidas alrededor de este objeto es que se le considera capaz de hacer caer el infortunio sobre quien ose romperlo, hecho que está relacionado con creencias antiguas que decían que “el reflejo de una persona contiene parte de su fuerza de vida o un ‘alma gemela’” (Tresidder 99).

Sobre el significado del espejo hay que rescatar algunos pasajes que menciona Jack Tresidder:

Veracidad, conocimiento de sí mismo, sinceridad, pureza, iluminación, adivinación; símbolo primordialmente positivo por su asociación antigua con la luz, en especial la luz de los discos como espejos del sol y la luna, que se creían reflejaba la divinidad a la Tierra. . . . Aunque los espejos a veces aparecen en el arte occidental como atributos de censura de Orgullo, Vanidad o Lujuria, con mayor frecuencia simbolizan la Verdad, la sabiduría popular de que el espejo nunca miente . . . Casi en todas partes, los espejos se han vinculado con la magia y, en especial, con la

adivinación, ya que pueden reflejar sucesos pasados o futuros además de los presentes. (92-93)

El espejo funciona en el relato de Elizondo como el portador del conocimiento, como revelador del secreto oculto. Muestra el resultado de todo lo que llevó a JHS a convertirse en un personaje maldito que no puede escapar de los infortunios que la persiguen porque en realidad ella es su depositaria. Así, el espejo funciona como el revelador de la verdad para la protagonista, como una puerta que se abre ante ella para mostrarle un rostro oculto para sí misma: su figura demencial:

Un rostro la miraba fijamente desde ese resquicio sombrío. El terror de esa mirada la subyugó. Se acercó todavía más al pequeño espejo que lucía en la penumbra. El rostro sonreía dejando escapar, por la comisura de los labios, un hilillo de sangre que caía, goteando lentamente, en el quicio. De pronto no lo reconoció, pero al cabo de un momento se percató de que era el suyo. (94)

Su “verdadero yo” opera así en términos de su doble, como un yo-otro que se le revela en el nivel más alto de intensidad lograda en el relato. Lo aterrador radica no en la locura del personaje *per se*, sino en su revelación a la consciencia a través del espejo. Se trata de un efecto que se sostiene en la configuración narrativa desde la entidad omnisciente que da forma a la experiencia de loca, recurso que “posibilita la verosimilitud en el relato, ya que el discurso se despliega como un ejercicio metódico y ordenado de estructuración de una experiencia que no sería creíble si se cediera la voz a un personaje ‘desestructurado’” (Gutiérrez 72). Elizondo recurre a esta estructura para que el desenlace sea contundente en el efecto de lo oculto asumiendo la forma de lo real: en este caso, el rostro desconocido de la locura que JHS encarna, revelado para sí misma.

Como señala Rafael Llopis, la locura, al igual que la muerte, son “vivencias ambas exteriores al ámbito habitual del ego, vivencias terribles que suponen la destrucción de la propia identidad conscien-

te” (23-24). Esta destrucción es llevada en “La puerta” de Salvador Elizondo al nivel de lo consciente y en ese trasvase radica la inminencia del terror, conducido por la conformación de lo siniestro. El cadáver imaginado por JHS, “su cadáver”, es por ello simbólico en el entendido de que anticipa, hace latente en su consciencia, la muerte simbólica que supone la revelación de su locura. Desde estas consideraciones, hemos propuesto pensar “La puerta” como un cuento de terror, cuyos mecanismos otorgan a los miedos, a lo reprimido, a aquello que debiera quedar oculto, la aterradora cara de lo propio.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael. *El héroe y el único*. Taurus, 1999.
- Cabrera, Vicente. “Tortura en Cámara lenta: Salvador Elizondo ‘En la playa’ y otras historias”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 40, no. 3, 1990, pp. 394-399.
- Carballo, Emmanuel. “Ficha de lectura”. *El día*, 1978.
- Carrol, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Traducción de Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, 2005.
- Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 25, 1975, pp. 145-151.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Debolsillo, 2011.
- Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____. *Farabenf o la crónica de un instante*. Cátedra, 2000.
- _____. “Mi primer autor norteamericano”. *Nexos*, 1 dic. 2001, <https://www.nexos.com.mx/?p=10253>.
- _____. *Narda o el verano*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche: manuscrito inédito*. Editado por Lionel F. Klimkiewicz, Mármol-Izquierdo Editores, 2014.
- Gutiérrez Piña, Claudia. *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y la obra de Salvador Elizondo*. El Colegio de México, 2016.

- Jentsch, Ernst. "On the psychology of the uncanny (1906)". Traducción de Roy Sellars, *Angelaki*, vol. 2, no. 1, 1997, pp. 7-16.
- Klimkiewicz, Lionel F. "Sobre la palabra Unheimliche". *Das Unheimliche: manuscrito inédito*, de Sigmund Freud, Mármol-Izquierdo Editores, 2014, pp. 25-29.
- Lizardo, Gonzalo. "Farabeuf de Salvador Elizondo, o la transvalorización de la violencia". *Confluencia*, vol. 33, no. 2, 2018, pp. 80-91.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Fuentetaja, 2013.
- Lovecraft, H.P. "El horror sobrenatural en la literatura". *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, traducción de Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, 2010, pp. 25-144.
- Patán, Federico. "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)". *Cuento y figura (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 121-134.
- Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. Humanities Press, 1965.
- Quemain, Miguel Ángel. "La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo". *La jornada semanal*, 1991, pp. 15-20.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Traducción de Enrique Lynch, Tusquets, 1993.
- Ruffinelli, Jorge. "Entrevista con Salvador Elizondo". *Hispanamérica*, vol. 6, no. 16, 1997, pp. 33-47.
- Sada, Daniel. "La escritura obsesiva de Salvador Elizondo". *Revista de la Universidad de México*, no. 66, 2009, pp. 59-64.
- Sánchez Rolón, Elba. *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*. Universidad de Guanajuato, 2008.
- Tressider, Jack. *Diccionario de los símbolos*. Tomo, 2008.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, 2001.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. Arthur Barker, 1966.
- Vélez García, Juan Ramón. "La forma de la mano' de Salvador Elizondo, o la crónica de un extravío". *Cuadernos del ALEPH*, no. 1, 2006, pp. 212-136.

- _____. “Deeds of the night shunning the light: nocturnidad y goticismo en cuatro escritores mexicanos de la Generación del Medio Siglo”. *Herejía y Belleza*, no. 2, 2014, pp. 335-351.
- Xirau, Ramón, “*Farabenf*. Salvador Elizondo”. *Diálogos*, no. 4, 1966, pp. 44.



La simbólica del mal en “El hombre” de Juan Rulfo: un cuento paradigmático

The symbolism of evil in “El hombre” by Juan Rulfo:
a paradigmatic tale

LILIA LETICIA GARCÍA PEÑA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2386-3058>

Universidad de Colima, México

llgarcia@uacol.mx

Resumen:

La obra de Juan Rulfo es una de las más grandes y potentes en el panorama de la literatura mexicana. Destaca no solo por abordar en su narrativa aspectos sociales y culturales esenciales de la realidad mexicana sino también por plasmar asuntos de orden amplio y universal desde ángulos filosóficos, metafísicos y ontológicos. El mal es, así, un tema constante en la obra de Juan Rulfo. En este artículo se estudia su representación, a través del análisis de las imágenes y los símbolos poéticos en el cuento “El hombre” que, por sus cualidades paradigmáticas en el marco de la narrativa rulfiana, permite proyectar la configuración de una simbólica del mal a través de un complejo sistema de metáforas en la poética de Juan Rulfo. Serán para ello fundamentales, como base teórica, los estudios de Paul Ricoeur “La simbólica del mal”, recogida en *Finitud y culpabilidad*, y “La simbólica del mal interpretada” incluida en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*.



Palabras clave:

simbología del mal, Paul Ricoeur, narrativa mexicana, trágico.

Abstract:

The work of Juan Rulfo is one of the greatest and most powerful in the panorama of Mexican literature. He stands out not only for addressing essential social and cultural aspects of the Mexican reality in his narrative, but also for capturing issues of universal order from philosophical, metaphysical and ontological perspectives. Evil is thus a constant theme in the work of Juan Rulfo. This paper studies the depiction of evil through the analysis of the images and poetic symbols in the story “El hombre” which, due to its paradigmatic qualities within the framework of Rulfo’s narrative, allows to cast the configuration of a symbolic of evil through a complex system of metaphors in the poetics of Juan Rulfo. Fundamental to this, as a theoretical basis, are the studies by Paul Ricoeur “The Symbolism of Evil”, collected in *Finitude and Guilt*, and “The Symbolism of evil interpreted” included in *The Conflict of Interpretations. Essays in hermeneutics*.

Key words:

symbolology of evil, Paul Ricoeur, Mexican narrative, tragic.

Recibido: 11 de marzo de 2022

Aceptado: 7 de noviembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.451>

Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados,
 que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá,
 deshaciéndonos en pedazos como si rociara
 la tierra con nuestra sangre.
 ¿Qué hemos hecho?
 ¿Por qué se nos ha podrido el alma?

Pedro Páramo

El mal está aludido de muchas formas en la obra de Juan Rulfo: Pedro Páramo es “Un rencor vivo” (8) y es también “la pura maldad” (89). Los robos, los asesinatos, los incestos, el parricidio, el maltrato de padres a hijos y de hijos a padres, la ira, la venganza, el odio y la crueldad cruzan constantemente las páginas de la narrativa rulfiana. Leemos, por ejemplo, el doble asesinato de los hermanos Torricos en “La cuesta de las Comadres”, la venganza del hijo de Guadalupe Terreros muchos años después del crimen cometido por Juvencio Nava. Así también, nos enteramos de que el padre maldice a Ignacio, el asaltante de caminos, en “No oyes ladrar los perros”, por haberse convertido en un ser abyecto: “Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: «¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!» Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente...” (227). Conocemos la historia de una familia destrozada por la violencia en “Acuérdate”, donde Urbano Gómez “desde niño, comienza a convertirse al mal” (Trejo 80) y, después de una golpiza del tío, se aleja del pueblo lleno de coraje para regresar convertido en un policía que “siempre estaba en la plaza de armas, sentado en una banca con la carabina entre las piernas y mirando con mucho odio a todos” (223) y que termina matando a su cuñado “mandándole un culatazo tras otro con el máuser . . . rabioso, como perro del mal” (224).

Se pueden distinguir cinco rasgos que están siempre presentes en la generación y experiencia del mal representado en la narrativa rulfiana —tomando en cuenta *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*—.

Estos son: la transgresión de un límite como detonante del mal, la violencia extrema que esta conlleva, la monstruosidad del ser que comete la transgresión, la culpa y la confesión del acto cometido a la par de una imposibilidad de justicia y, finalmente, la inevitabilidad trágica de la experiencia del mal. El cuento “El hombre” es especialmente interesante para analizar el problema del mal porque, además de presentar estos cinco rasgos, sintetiza y proyecta las constantes estilísticas, simbólicas y ontológicas de la obra de Rulfo. En este artículo estudiaré, así, la experiencia del mal en “El hombre” a partir del análisis de las imágenes y símbolos poéticos que refieren a estos cinco elementos. Serán para ello fundamentales, como base teórica, los estudios de Paul Ricoeur “La simbólica del mal”, recogida en *Finitud y culpabilidad*, y “La simbólica del mal interpretada”, incluida en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*.

En cuanto al enfoque del trabajo mantendré la perspectiva paradigmática señalada para aproximarme a la configuración de una simbólica del mal en la poética de Juan Rulfo: *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* son imagen y visión de la realidad mexicana en la que fluye una simbólica del mal, pero más allá de ceñirse a un espacio determinado, constituyen “la visión de un poeta de lo que es el hombre, su vida, su sufrimiento y su morir; visión del hombre sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy y siempre” (Frenk 53).

EL LÍMITE TRANSGREDIDO

En “El hombre” la transgresión de límites es clara y queda explícitamente declarada por el perseguido cuando se dice a sí mismo: “«No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. *Al menos no a todos*». Eso fue lo que dijo” (135). Es relevante que el personaje subraya una y otra vez lo que considera la línea que no debió haber pasado, ya que la expresión se repite tres veces en el cuento: “*No debí matarlos a todos*” (135, 136, 137).

La diégesis de “El hombre” es sencilla: Urquidi mata a un hombre de apellido Alcancía en presencia de su hermano José Alcancía, quien en ese momento no hace nada. Sin embargo, al pasar el tiempo, decidido a vengarse, José va en busca de Urquidi a su casa, en medio de la noche, e intentando asesinarlo a él, mata a toda la familia de este. Ignorando que el asesino de su hermano se ha salvado al haber estado ausente, José emprende una larga y tortuosa huida del lugar del crimen, seguido sin saberlo por Urquidi. Paralelamente, un borrachero se encuentra con José y es testigo de que aparece muerto en los linderos del río. La forma y organización del relato es, en cambio, enormemente compleja y llena de sutilezas discursivas y narrativas. Es relevante que no se conozcan las identidades de los personajes hasta muy tarde en el desarrollo del texto, cuando en realidad, el lector los ha identificado ya como un perseguido y un perseguidor, ambos de algún modo, anónimos, y entre los cuales, además, se suscita una confusión y equivalencia constante desde la perspectiva de quien lee, de tal modo que como advierte James Holloway:

La inconsecuencia de algo tan individualmente distintivo como los nombres de los personajes, junto con la continuación cíclica de actos similares de violencia perpetrados por antagonistas tan idénticos en actitudes y conflictos de consciencia como para hacerlos frecuentemente indistinguibles excepto para el lector más discriminante, sugiere un foco en la identidad arquetípica, un foco que el título del cuento, “El hombre”, confirma. Como el perseguidor, el lector cuidadoso está en búsqueda de “el hombre” también, y la presa última, filtrada por el lente de Rulfo, es la esencia eterna del hombre. (167)

Las primeras líneas del cuento tienen una perspectiva indefinida de los personajes: “Los pies del hombre” (133), “Pies planos —dijo el que lo seguía—” (133); y también confusa, imprecisa: “Oyó allá atrás su propia voz” (134). Este estilo narrativo inicial, sumado al título genérico del cuento y a la revelación tardía de los nombres y

las identidades, configura un nivel de abstracción respecto al ser humano, apunta a una dimensión ontológica. En ese sentido, Holloway también advirtió: “Otros han observado el número de actitudes y características que los dos antagonistas comparten, como si, salvo el hecho de ser enemigos mortales, fueran virtualmente la misma persona” (167).

En las narraciones de Juan Rulfo, los espacios aparecen determinados por líneas, por límites que son cruzados por los personajes y a partir de ese evento sus vidas quedan sometidas al mal. Así, cuando Miguel, el hijo reconocido de Pedro Páramo, encuentra la muerte declara: “Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre” (25). En “Es que somos muy pobres”, el narrador se pregunta sobre la vaca de Tacha: “No acabo de saber por qué se le ocurriría a *la Serpentina* pasar el río este, cuando sabía que no era el mismo río que ella conocía de a diario” (129). Macario es apedreado si cruza la puerta de su casa: “En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Lluven piedras grandes y filosas por todas partes” (165). En “Diles que no me maten”, el ganado de Juvencio Nava, al que Guadalupe Terreros ha prohibido el paso hacia la pastura, atraviesa el límite desafiando así al dueño de la “Puerta de Piedra”, desatando un mundo de ira, muerte y venganza: “entonces fue cuando se puso a romper la cerca y a arrear la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer” (190). Otro límite transgredido es el que supone el incesto que Rulfo aborda en varios momentos de su obra: los cuñados Tanilo y Natalia en “Talpa”, Donis y su hermana en *Pedro Páramo* o Justo Brambila en el cuento “En la madrugada”. El parricidio también aparece como la gran transgresión de un límite en *Pedro Páramo*: “Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano” (130).

El desplazamiento y movimiento de los personajes entre las líneas y límites en la narrativa de Juan Rulfo, como ha advertido Pablo Brescia, “con frecuencia deviene transgresión territorial, moral, social o cultural” (130). Es importante señalar también que, en el uni-

verso rulfiano, los umbrales cobran una gran importancia, marcan la línea del bien y del mal, los seres y sus experiencias se definen en él: “Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día. . .” (*Pedro Páramo* 27). Los umbrales son zonas inciertas, ser víctima o victimario es algo impreciso, fluctuante, relativo. Nadie está libre del mal, los roles de bondad y maldad son difusos, como también lo destaca Sergio López Mena: “el intercambio de papeles entre la víctima y el victimario, representa, como ha señalado Arturo Trejo, un acto de justicia literaria. El hombre es uno y el mismo, sea que mate o que muera, parece decirnos el filósofo Juan Rulfo” (92).

Transgredido el límite, los personajes se adentran en el terreno del mal. Paul Ricoeur en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, señala que “no hay lenguaje directo, no simbólico, del mal padecido, sufrido o cometido” (263). Así, los símbolos del mal se multiplican en “El hombre”: “las imágenes de la desviación, el camino torcido, la transgresión, el error, en la concepción más ética del pecado; o de las imágenes del peso y la carga, en la experiencia más interiorizada de la culpabilidad” (Ricoeur, *El conflicto* 263). La argumentación de Ricoeur sobre la simbólica del mal continúa así:

El mundo de los mitos está polarizado en dos tendencias: la que localiza el mal más allá de lo humano y la que lo concentra en una mala elección, a partir de la cual comienza la pena de ser hombre . . . Pero esto no es lo más notable: el conflicto no se plantea únicamente entre dos grupos de mitos, se repite también en el interior del mismo mito adánico. En efecto, este mito tiene dos aspectos. Por un lado, constituye el relato del instante de la caída . . . pero es al mismo tiempo, el relato de la tentación . . . Por ese motivo, el mito adánico . . . introduce en el relato la figura altamente mítica de la serpiente. Ésta representa, en el corazón mismo del mito adánico, la otra cara del mal . . . el mal que ya está

ahí, el mal anterior, el mal que atrae y seduce al hombre. La serpiente significa que el hombre no comienza el mal; lo encuentra. (*El conflicto* 268)

Este conflicto puede verse en “El hombre”. El símbolo de la serpiente aparece en múltiples ocasiones. Primeramente, en la forma del arma homicida: “Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas” (135). Después el río, que adquiere las cualidades del funesto animal, acentuando simultáneamente la eternidad del mal que encarna, es como una serpiente que se arrastra silenciosa:

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. (135)

Más adelante, el perseguidor compara al perseguido con la serpiente: “Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora” (137).

Es importante mencionar que Rulfo nos muestra la amplitud del símbolo de la serpiente porque las imágenes serpentinas asoman en otros momentos fundamentales de la obra, pero asociadas a las nociones de luz, azules, viento, claridad, esperanza. En el cuento “En la madrugada”, antes de que estalle la violencia, Esteban “mira las serpentinas de colores que corren por el cielo: rojas, anaranjadas, amarillas. Las estrellas se van haciendo blancas. Las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba” (146). En el cuento “Es que somos muy pobres”, la vaca perdida en la inundación del río se llama “La Serpentina”. Es

una vaca amada, hermosa, que vive con la niña desde que es una cría: “la vaca esa que era de mi hermana Tacha porque mi papá se la regaló para el día de su cumpleaños y que tenía una oreja blanca y otra colorada y muy bonitos ojos” (129). Rulfo dinamiza el símbolo, aquí no se trata de la maligna figura viperina, sino de aquella que refiere en la cultura tradicional mexicana a la celebración y a la fiesta.¹ Es como si Rulfo quisiera, de algún modo, capturar también aquellas imágenes y símbolos que pudieran conjurar el mal cometido o padecido encarnado en la mítica serpiente. En este orden de ideas, en la narrativa de Juan Rulfo se plantea la pregunta constante sobre el mal y la miseria humana, sobre “lo podrido” (*El Llano en llamas* 128, 132, 154, 170, 179, 195, 228; *Pedro Páramo* 6, 90, 96) del mundo que denota la miseria y el mal del universo humano: “Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición” (138), le dice el perseguidor al perseguido en “El hombre”.

Los límites transgredidos en “El hombre” encarnan en símbolos de miseria y podredumbre, ya que además de vincularse a la serpiente, el perseguido come animales crudos y muertos como una imagen de descomposición y maldad. El borreguero afirma haberlo visto comer ajolotes del río: “Lo vi beber agua y luego hacer buchec como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre” (141). Ciertamente, en México, el ajolote como alimento tiene antecedentes prehispánicos, sin embargo, para ser comestible debe ser cocinado y elegido por su tipo.² El pastor agrega:

¹ Las serpentinatas de colores son en México “tiras delgadas de papel enrollado, que se lanzan en reuniones festivas, sujetando un extremo para que se desenrollen” (DEM).

² “[s]e tiene conocimiento de dos tipos de ajolotes, los sordos de un color

Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras y la parte que quedó él la tatemó en las brasas que yo prendía para calentarme las tortillas y le dio fin. Ruñó los huesos hasta dejarlos pelones.

«El animalito murió de enfermedad», le dije yo.

Pero como si ni me oyera. Se lo tragó enterito. Tenía hambre. (142)

Comer animales crudos, muertos y de “mal agüero” equivale a nutrir simbólicamente las potencias malignas y execrables del ser que ha infringido los límites del mal.

LA IRRACIONALIDAD DE LA VIOLENCIA

El asesinato de seres cercanos y amados, así como la consecuente secuencia de venganzas sustentan el fondo de “El hombre”. El horror de la violencia extrema se manifiesta reiteradamente. Se muestra cuando Urquidi mata al hermano de José: “[n]o los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano . . .” (137); cuando José asesina a la familia Urquidi: “«Discúlpenme», les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso” (136); cuando el perseguidor imagina cómo aniquilará al perseguido: “[s]e arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre” (134); y cuando, final-

café y los de arete de color negro, siendo estos últimos los que comúnmente se comían o comen, ya que los primeros y en la actualidad son considerados de mal agüero” (Favila et al. 84).

mente, Urquidi asesina a José: “[p]rimero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado” (143).

La irracionalidad de la violencia es un rasgo constante en la irrupción del mal en la obra de Rulfo. “Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos” (142), señala el borreguero sobre la apariencia de José Alcancía. Rulfo habló sobre esa potencia violenta que puede yacer agazapada en los seres:

Es impresionante conocer a esta gente que de pronto la considera uno pacífica, tranquila, apacible como decía antes y de pronto sabe que detrás de él hay una historia muy grande de violencia, de todos esos personajes se me han grabado y los he tenido que recrear no pintar como ellos eran sino que he tenido que revivirlos en alguna forma imaginándolos. (cit. en Soler)

Como señalan Calabrese y Junco, en el universo rulfiano “la violencia es la atmósfera natural de los hombres y sus circunstancias, es el modo de ser de los acontecimientos” (67). La narración de asesinatos despiadados y cruentos es cuantiosa en *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Además, la violencia no solo es física, también es social, emocional, psicológica y afectiva. En el mundo rulfiano la vida es una guerra: la vida es contienda, lucha, choque; en este mundo violentamente feroz del que Rulfo da testimonio, las innumerables venganzas y traiciones dan lugar a lo que Monsiváis llama “la normalización de la tragedia” (“Juan Rulfo: declaración de bienes”).

En particular, en “El hombre” el despliegue de la ira, la venganza y la violencia es un remolino aterrador en el que Urquidi mata al hermano de José, José Alcancía asesina a toda la familia Urquidi y Urquidi lo asesina a él. Estas prácticas de venganza refieren a un plano ontológico, en el sentido de un carácter fundamental de los seres como una determinación metafísica (Abbagnano 708), y también

a una dimensión histórica del mundo narrado y sus circunstancias; es como si el espacio social se detuviera en una fase primitiva de la resolución de conflictos que no trasciende a formas evolucionadas de hacer justicia. La venganza en “El hombre” es individual, pero también, de algún modo, queda sustentada por una sociedad con limitaciones para ejercer otras alternativas. Como explica Foucault, “[e]n realidad se trata siempre de una batalla para saber quién es el más fuerte” (*La verdad* 73). Se presenta un mundo detenido en el círculo de la violencia: “Una violencia repetida y mudable ejerce el movimiento axial que sostiene vida-muerte-vida, mientras margina a los personajes del genuino orden familiar, comunitario y trascendente” (Calabrese y Junco 80).

LA MONSTRUOSIDAD DEL MAL

Los personajes rulfianos relacionados con la experiencia del mal son personajes marcados, tienen una huella o señal que perciben los otros e incluso ellos mismos: “estoy hecha un mar de lodo” (55), gime la hermana incestuosa en *Pedro Páramo*. Ciertamente, la narrativa del escritor mexicano parece en momentos frisar lo monstruoso, muertos aparecen aquí y allá con sus gestos atroces, como el personaje agonizante de “Talpa”: “Desde aquel día en que amaneció con unas ampollas moradas repartidas en los brazos y las piernas. Cuando después las ampollas se le convirtieron en llagas por donde no salía nada de sangre y sí una cosa amarilla como goma de copal que destilaba agua espesa” (152); o Juvencio Nava en “Diles que no me maten”: “Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron” (196). El mal y lo monstruoso se enlazan, las imágenes del mal aparecen como un “desfile de figuras oscuras” (246), como explica Tranquilino Herrera, el narrador de “La herencia de Matilde Arcángel”.

En “El hombre”, cuando el perseguidor asume la falta, simbólicamente señalada a través del camino desviado, percibe su propia monstruosidad:

«No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá hubiera llegado. Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo. Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó». Luego añadió: *«No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro».* (136)

El perseguidor ubica al perseguido porque está marcado, los pies de José Alcancía van dejando en la vereda huellas que parecen de un animal: “se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal” (133). Así lo identifica el perseguidor: “Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil” (133). La marca de la transgresión adquiere dimensiones genéricas, no solo atañe a la historia particular del personaje en cuestión, sino al destino humano. La mancha, la impureza de acuerdo con Ricoeur, es “el más arcaico de los símbolos” (*El conflicto* 264). Más adelante, cuando lo encuentra el borreguero, este también percibe la mancha simbólica: “Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones” (139).

Rulfo despliega, en la elaboración de los símbolos de lo monstruoso, su poderoso talento visual, articulando imágenes de incomparable energía plástica. Las figuras deformes constituyen una representación icónica de la figura humana desde la visión de una corporeidad alterada y violenta. Como en otros proyectos poéticos

o visuales que se fundan en la estética de lo monstruoso, vemos la deformación del cuerpo humano como expresión de la condición existencial de los seres representados; se puede identificar así “la importancia de la deformidad como un proceso gradual que va desplazando a los individuos que la padecen de su contexto social, hasta dejarlos en el abandono y la soledad” (Luna 264). En estos procesos de deformación, el cuerpo humano aparece con rasgos que lo acercan a una corporeidad animal o bien a una corporeidad alterada, mutilada o desarticulada ¿Qué es *El Llano en llamas*?, se pregunta Monsiváis: “Temáticamente, un desfile monstruoso” (*Escribir* 261).

DE LA CULPA A LA CONFESIÓN, LA JUSTICIA IMPOSIBLE

La marca monstruosa del infractor se vincula desde luego a la culpa: “*Por allá ya hubiera llegado —señala José Alcancía— Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo*” (136). El personaje no sabe que el señor Urquidi ha sobrevivido, el peso que siente no obedece, entonces, a la amenaza de un persecutor sino al reclamo de su propia conciencia: lo atormenta su propia culpa. La tríada falta-culpa-confesión empapa la experiencia del mal en el mundo rulfiano: Comala está “en la mera boca del Infierno” (*Pedro Páramo* 8), “[l]as luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo” (“En la madrugada” 144), “—¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo?” (*Pedro Páramo* 55). El pecado en el mundo rulfiano se muestra como la expresión, por excelencia, de la transgresión, de la desviación del orden, del camino quebrado: “Como resultado de esta culpabilidad, el hombre se desenvuelve en un ambiente casi estático, sin poder progresar o mejorar, sin poder escapar de ese pasado al que está condenado” (Lyon 116).

“Yo fui criado en un ambiente de fe, pero sé que la fe allí ha sido trastocada . . . en realidad su fe está deshabitada. No tienen un asidero, una cosa de donde aferrarse”, explica Juan Rulfo (cit. en

Sommers, “Los muertos” 21). En los personajes rulfianos, la noción de pecado conduce a la culpa. En este sentido: Macario vive obsesionado con la culpa, el pecado y el infierno; en “La herencia de Matilde Arcángel”, el padre culpa al hijo de la muerte de la madre: “Todavía viviría —se puso a decir él— si el muchacho no hubiera tenido la culpa” (242); el padre Rentería declara una culpa asumida: “Y éstas son las consecuencias. Mi culpa” (*Pedro Páramo* 33); y en “Talpa”, Natalia se derrumba ante su madre por el peso de la culpa y el pecado de haber empujado, junto con su cuñado, a Tanilo a la muerte: “Vino a llorar hasta aquí, arrimada a su madre; sólo para acongojarla y que supiera que sufría, acongojándonos de paso a todos, porque yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera expresando el trapo de nuestros pecados” (151).

Como bien ha advertido Violeta Peralta: “Todos los personajes de Rulfo parecen vivir aplastados por la conciencia del pecado que los marca con una señal externa, cuyo origen se está permanentemente investigando” (51). Así, en la obra rulfiana el mal se vincula a la soledad de la culpa y a la confesión desesperada e irredenta: “El Yo pecador se oía más fuerte, repetido, y después terminaba: ‘por los siglos de los siglos, amén’, ‘por los siglos de los siglos, amén’, ‘por los siglos...’” (*Pedro Páramo* 79). Asimismo, en la obra de Juan Rulfo, la culpa y la confesión están frecuentemente vinculadas al discurso religioso católico en versión sincrética con las creencias de los pueblos originarios de México. Thomas Lyon ha analizado en *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo* “el carácter religioso . . . el sentimiento de culpabilidad, el deseo de confesar y recibir perdón y la imposibilidad de cualquier clase de salvación espiritual para los personajes” (97). Por su parte, Mariana Frenk señala: “Y es una gran confesión en voz baja del hombre anonadado por la culpa, una culpa sin culpa, fatal. Todos sus personajes son culpables, y todos saben de su culpa. Hasta Pedro Páramo, tan soberbio, mismo, exclama ante su hijo muerto: ‘Estoy comenzando a pagar’” (53).

Como señala Françoise Perus, “no son pocos los cuentos de *El llano en llamas* que descansan en el monólogo de un personaje abis-

mado en sus recuerdos o pensamientos” (20). En ese contexto, los personajes rulfianos se confiesan:

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos. (“Talpa” 152)

En el cuento “En la madrugada” el arriero confiesa los eventos trágicos que llevan a la muerte de “su patrón” Justo Brambila y su encarcelamiento:

Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué. Llegué al zaguán del corral y no me abrieron . . . Y ya estaba yo quitando la tranca del zaguán cuando vi al patrón don Justo que salía de donde estaba el tapanco, con la niña Margarita dormida en sus brazos y que atravesaba el corral sin verme. Yo me escondí hasta hacerme perdedizo arrojándome contra la pared, y de seguro no me vio. Al menos eso creí. (146)

“A Remigio Torrico yo lo maté” confiesa crudamente el arriero de “La Cuesta de las Comadres” (121). “Diles que no me maten” es una larga confesión de Juvencio Nava quien narra cómo todo lo ha perdido y se ha quedado completamente solo al dedicar su vida a la interminable huida: “Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto” (190). El *Pichón* confiesa en “El Llano en llamas”: “Yo salí de la cárcel hace tres años. Me castigaron allí por muchos delitos; pero no porque hubiera andado con Pedro Zamora. Eso no lo supieron ellos. Me agarraron por otras cosas, entre otras por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas” (187).

En “El hombre” puede verse claramente la tríada falta/pecado-culpa-confesión. La culpa corroe y devasta al “perseguido”: “Lo

señaló su propio coraje —dijo el perseguidor” (134). En “La simbólica del mal”, precisa Ricoeur: “[o]bjetivamente, el pecado es transgresión; subjetivamente, la culpabilidad es la pérdida de un grado de valor: es la *perdición* misma” (*Finitud* 284). Es en el abismo de la culpa en donde “el perseguido” encuentra la soledad trágica del mal, sufre la inmensa soledad del arrepentimiento y sucumbe a la definitividad de sus actos que quedan materializados en una marca indeleble de culpa.

El perseguido también se confiesa en medio de la tortura del arrepentimiento: “«*No debí matarlos a todos* —dijo el hombre—. *Al menos no a todos*». Eso fue lo que dijo” (135). La confesión en la obra de Rulfo adquiere distintas tonalidades: emocional, afectiva, jurídica, social, íntima, religiosa; pero en cualquiera de sus formas la confesión rulfiana, sea resultado de un mal cometido o sufrido, aparece como un ritual. En “El hombre”, a través de la confesión del “perseguido”, podemos ver paradigmáticamente la función de la confesión: los personajes hablan solos, hablan con alguien que escucha en silencio o con alguien a quien se imaginan presente, rumian palabras entre murmullos o no las dicen, son monólogos en su mente.

Foucault sugiere que no hay acto de confesión que no se vincule de algún modo a la conciencia de una falta cometida y, por eso, no hay confesión que no sea costosa:

se puede reconocer igualmente el tema de que decir la verdad purifica (y de que el mal se arranque del cuerpo y del alma de aquel que, al confesarlo, lo expulsa). E incluso el tema de que decir la verdad acerca de una cosa anula, borra, conjura esa verdad misma (mi alma se vuelve más blanca si confiesa que es negra). (*Obrar mal* 23)

De ese modo, el perseguido habla solo, para sí mismo, murmura, parece querer cumplir el ritual de purificarse confesándose, de conjurar sus actos declarándolos: “la confesión es un acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de

dependencia con respecto a otro y se modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo” (Foucault, *Obrar mal* 27). El personaje expresa una verdad que, de acuerdo con las reflexiones de Foucault, se supone lo es porque es confesada y solo se confiesa una verdad. No obstante, esa certeza queda en la hondura de la incertidumbre en el mundo rulfiano.

En la narrativa rulfiana, si bien la culpa atormenta al sujeto y este lo confiesa, se pone de manifiesto el fracaso e imposibilidad de la justicia en lo privado y lo público. Son numerosos los personajes en la narrativa rulfiana que son acusados y están en la cárcel sin pruebas contundentes, y simultáneamente abundan aquellos que han escapado, ante evidencias indiscutibles de su culpabilidad, al orden y la justicia:

Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser, pero yo no me acuerdo . . . Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser, ¿no cree usted? Aunque, mire, yo bien que me acuerdo de hasta el momento que le pegué al becerro y de cuando el patrón se me vino encima, hasta allí va muy bien la memoria; después todo está borroso. (“En la madrugada” 147)

En “El hombre” la confesión, paradigmáticamente, se relativiza. Se cuestiona su limitado valor como discurso para producir la verdad, una verdad que en las narraciones rulfianas se vuelve, imprecisa, inaccesible y restringida:

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ahora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí. (143)

En *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* predominan los espacios encerrados, los laberintos sin salida, los cuartos estrechos y asfixiantes, las cárceles, las tumbas, los paisajes áridos y desnudos que queman el alma y la ahogan en atmósferas irrespirables. Los personajes se debaten encerrados ahí, entre la soledad y la culpa, el dolor y la venganza, el destino y la fatalidad. La resolución de la justicia parece imposible en el reino del mal.

LA INEVITABILIDAD TRÁGICA DEL MAL

En “El hombre”, el perseguidor cuenta que el día de la matanza de su familia él no estaba ahí por la fuerza de las circunstancias: “Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol” (136). La muerte y entierro del recién nacido crean la atmósfera de una expectativa funesta. La inevitabilidad de los sucesos se ahonda cuando el perseguidor reflexiona que la tragedia se anuncia antes de que él la sepa: “Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano” (137). La simultaneidad entre los hechos violentos desatados en su casa, de los que aún no tiene noticia, y el marchitarse de las flores en su mano constituye no una simple coincidencia sino una sincronicidad trágica.

En la obra de Rulfo, el desencadenamiento del mal parece inevitable. En “El hombre” el río también se comporta como un símbolo del destino: “*Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar*” (137). El río determina el trayecto del personaje: “El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo. «*Tendré que regresar*», dijo” (138). Finalmente, lo enfrenta a su única posibilidad: la muerte: “Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado

a la orilla del río— . . . Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala” (138).

El mundo rulfiano está sometido a un implacable destino trágico que hunde a los seres en el mal. Rulfo sugirió creer en una cualidad atávica del destino: los personajes son presa de fuerzas que se les imponen, internas o externas; sus deseos y expectativas se estrellan inevitablemente con una realidad aciaga. José Alcancía se encuentra con su destino y queda atrapado en las redes del mal, pues al verse encajonado en el río admite que tiene que regresar. El mal se torna un imperativo. Sea porque el individuo cruza la línea voluntariamente o porque azarosamente se ubique en la encrucijada fatal, el ser siempre se encuentra tarde o temprano con el mal: José ha matado a toda la familia de Urquidi dejando azarosamente vivo al asesino de su hermano y ahora, él mismo, encontrará una muerte violenta y sanguinaria.

Desde Aristóteles sabemos que uno de los grandes resortes de lo trágico es, según indica Foucault, “el reconocimiento, es decir, la revelación de la identidad real de un personaje previamente desconocido o ignorado . . . y por lo general la peripecia, es decir, la inversión de la situación es la que permite reconocer la verdad de cada quien” (*Obrar mal* 74). En ese sentido, en la obra de Rulfo el desarrollo narrativo devela un lado maligno imprevisto, inesperado de los personajes y también incalculable: el perseguido es capaz de asesinar a una familia completa sorpresivamente en medio de la noche. Las encrucijadas iconizadas en la arquitectura narrativa rulfiana, que da vuelta, regresa, se detiene, ostenta vacíos, se encajona como los ríos, como las veredas tortuosas, como la vida misma, sugiere una decisión del personaje, pero también un impulso incontrolable de cruzar las líneas funestas: “Estamos en un mundo que es, desde luego, el de la fatalidad . . . el mundo, por tanto, de la verdad, el mundo inevitable . . . que urde a la vez el destino” (Foucault, *Obrar mal* 80).

La de Rulfo es en lo esencial una visión fatalista de la existencia y del problema del mal: “como lo han visto Joseph Sommers y el mis-

mo Rulfo. Ni la vida ni la muerte representan progreso; son círculos de angustia continua” (Lyon 110). Como afirma Sommers: “[e]l cielo está más allá del alcance de todos. Ni fe religiosa ni solidaridad humana ofrecen ningún antídoto contra un modo de existir en el cual el hombre está condenado a sufrir y a hacer sufrir a los otros” (“A través de la ventana” 164).

CONSIDERACIONES FINALES

El mal en la obra de Juan Rulfo no es un concepto que pueda definirse. Hemos podido ver, sin embargo, al analizar detenidamente su representación en “El hombre”, cinco rasgos que se manifiestan cuando se desencadena la experiencia del mal: la transgresión de un límite, la violencia extrema, la monstruosidad del mal, la culpa y la inevitabilidad trágica de la experiencia del mal. Gracias a las cualidades paradigmáticas del cuento pudimos vislumbrar que esta red de elementos está siempre presente en la representación del problema del mal en la narrativa de Rulfo, lo cual nos permite aproximarnos a la configuración de una simbólica del mal en esta última.

Queda por decir que en este escenario la posibilidad del perdón desaparece junto con la posibilidad de una justicia real: “Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca” (134), afirma el perseguidor. El perdón y la justicia quedan excluidos, mientras la venganza y la violencia imponen su orden. Hanna Arendt explica en *La condición humana* que:

el perdón es el extremo opuesto a la venganza, que actúa en forma de re-acción . . . Dicho de otra manera, perdonar es la única reacción que no re-actúa simplemente, sino que actúa de nuevo y de forma inesperada, no condicionada por el acto que la provocó y por lo tanto libre de sus consecuencias, lo mismo quien perdona que aquel que es perdonado. (260)

Nos hemos acercado así a una poética del mal en la obra de Juan Rulfo. Si prestamos atención a aspectos como la modelización de “La Serpentina”, la vaca amada de la pequeña Tacha, que desde la inocencia de su infancia puede tal vez significar la posibilidad de la esperanza; o bien, a un cielo que, a pesar de todo, se abre, como lo describe el escritor mexicano en “La noche que lo dejaron solo”: “Lo despertó el frío de la madrugada. La humedad del rocío. Abrió los ojos. Vio estrellas transparentes en un cielo claro, por encima de las ramas oscuras” (209), entonces podemos observar que, si bien en la obra de Juan Rulfo el mal parece instaurar su imperio, queda tenue, entre líneas, apenas apuntada, la posibilidad de la justicia, del perdón como liberación de la venganza, así como de la solidaridad y la preocupación por el otro, de la esperanza y la conjuración del mal.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, 2021.
- Brescia, Pablo. “‘Camino y camino y no ando nada’: filosofía de la caminata en los cuentos de Juan Rulfo”. *América sin Nombre*, no. 24, 2019, pp. 127-134, <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.11>.
- Calabrese, Claudio, y Ethel Junco. “Juan Rulfo: el estatuto ontológico de la violencia”. *Universum*, vol. 33, no. 1, 2018, pp. 64-83, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762018000100064>.
- Diccionario del español de México*. El Colegio de México, <https://dem.colmex.mx/Ver/serpentina>.
- Favila, Héctor, et al. “‘Del plato a la boca... el ajolote a la sopa’. Una mirada al patrimonio cultural gastronómico”. *Culinaria*, no. 1, 2011, pp. 75-89, http://web.uaemex.mx/Culinaria/uno_ne/art_04.pdf.
- Foucault, Michel. *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Siglo XXI, 2014.

- _____. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, 2011.
- Frenk, Mariana. “Pedro Páramo”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, selección y prólogo de Federico Campbell, Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 2010, pp. 44-54.
- Holloway, James. “El cuento ‘El hombre’, de Juan Rulfo, y la naturaleza del hombre”. *Actas XIII Congreso AIH*, tomo III, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_023.pdf.
- López Mena, Sergio. “La obra de Rulfo a la luz del ensayo ‘La vida y la obra’ de Alfonso Reyes”. *Alfonso Reyes: Perspectivas críticas*, coordinado por Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, Tecnológico de Monterrey / Plaza y Valdés, 2004, pp. 83-95.
- Luna Chávez, Marisol. “Deformación y monstruosidad en la obra de José Luis Cuevas”. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, editado por Rita Eder, Universidad Nacional Autónoma de México / Turner, 2014, pp. 264-267.
- Lyon, Thomas C. “Juan Rulfo, o no hay salvación ni en la vida ni en la muerte.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 39, abr.1992, pp. 97–118, <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40040/41605>.
- Monsiváis, Carlos. *Escribir, por ejemplo (De los inventores de la tradición)*. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 2008.
- _____. “Juan Rulfo: declaración de bienes”. Texto leído en el Palacio de Bellas Artes en la apertura del Homenaje Nacional a Juan Rulfo, 1996, <http://www.jornada.unam.mx/1996/05/05/MONSI000-071.html>.
- Peralta, Violeta. “El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo”. *Rulfo. La soledad creadora*, de Violeta Peralta y Liliana Befumo Boschi, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 9-86.
- Perus, Françoise. “Introducción”. *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo, Cátedra, 2016, pp. 9-76.
- Ricoeur, Paul. “La simbólica del mal”. *Finitud y culpabilidad*. Trotta, 2004, pp. 167-490.

- _____. “La simbólica del mal interpretada”. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 245-340.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. Cátedra, 2016.
- _____. *Pedro Páramo*. Editorial RM, 2015.
- Soler Serrano, Joaquín. “Juan Rulfo”. Entrevista a Juan Rulfo, *A fondo, Rtve play*, Corporación de Radio y Televisión Española, 17 abr. 1977, <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/juan-rulfo-17-04-1977/6700939/>.
- Sommers, Joseph. “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, introducción y notas de Joseph Sommers, SepSetentas, 1974, pp. 141-166.
- _____. “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, introducción y notas de Joseph Sommers, SepSetentas, 1974, pp. 17-22.
- Trejo Villafuerte, Arturo. “La muerte en la obra de Juan Rulfo: 1917-1986”. *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 3, no. 5, 1992, pp. 76-81, <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/745>.



Poetización de la lengua fronteriza en:
Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor
de Natalio Hernández y *Se ha despertado el ave*
de mi corazón de Leonel Lienlaf¹

Poetization of the border in: *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor* by Natalio Hernández and *Se ha despertado el ave de mi corazón* by Leonel Lienlaf

MARÍA BELÉN PÉREZ SILVA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9397-1487>

Pontificia Universidad Católica de Chile

mbperez3@uc.cl

Resumen:

El siguiente artículo analiza comparativamente la representación de la “frontera” (Tabuenca) territorial y simbólica, en las obras poéticas *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) del autor chi-

¹ El siguiente artículo tiene su origen en la tesis de magíster de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, titulada “El secreto fronterizo: del canto indígena a la escritura poética en *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) de Leonel Lienlaf y *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor* (1987) de Natalio Hernández” a cargo de la Dra. Tatiana Calderón Le Joliff a quien agradezco su guía y valiosos comentarios críticos, sin los cuales este texto no hubiera sido posible.



leno de origen mapuche Leonel Lienlaf y *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor* (1987) del escritor mexicano de origen náhuatl Natalio Hernández. Ambas obras evidencian la tensión entre la cosmovisión indígena y la occidental, además son contemporáneas y comparten el hecho de situarse en un campo cultural hegemónico en contraste con la expresión de una “comunidad” (Groppo). Se propone comprender los mecanismos literarios empleados para poetizar la experiencia de una lengua fronteriza: la inclusión de motivos propios de la cosmovisión (náhuatl/mapuche) y el proceso de transformar en escritura el canto. Esta última estrategia es entendida desde la “noción de secreto” de Johnson y Michaelsen, que alude a la imposibilidad de comunicar a cabalidad aspectos propios de una cultura y de una oralitura, que señala el punto medio entre la oralidad y la escritura, según propone Chihuailaf.

Palabras clave:

frontera, comunidad, canto, oralitura.

Abstract:

The following article comparatively analyzes the territorial and symbolic representation of the border (Tabuenca) in the poetic works: *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) by the Chilean author of Mapuche origin, Leonel Lienlaf (1969) and *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor* (1987) (1987) by the Mexican writer of Nahuatl origin, Natalio Hernández (1947). Both works show the tension between the indigenous and western worldview, in addition to being contemporary works, they also share the fact of being situated in a hegemonic cultural field in contrast to the expression of a community (Groppo). To understand the literary mechanisms used to poetize the experience of the border language, this article proposes: the inclusion of motifs of the worldview (Nahuatl / Mapuche), as well as the process of trans-

forming singing into writing, this last strategy is understood from the notion of secrecy (Johnson and Michaelsen), which alludes to the impossibility of fully communicating aspects of a culture and orality (Chihuailaf), which indicates the midpoint between orality and writing.

Keywords:

border, community, song, oral literature.

Recibido: 9 de febrero de 2022

Aceptado: 30 de septiembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.440>

INTRODUCCIÓN

La pintura *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) de Frida Kahlo muestra la figura de la artista de pie sobre un pedestal, con un vestido color rosa, en una de sus manos un cigarrillo y en la otra la bandera mexicana. En el fondo se observa un escenario de contrastes: la industria, grandes rascacielos, la bandera estadounidense tras una nube de humo y, al mismo tiempo, la naturaleza, pirámides mexicanas, calaveras, flores e imágenes de deidades en el cielo. Estados Unidos se muestra imbuido de significantes del capitalismo, la modernización y la tecnología. Mientras que México es representado desde lo ancestral, las tradiciones y las culturas originarias. La frontera estaría dada por el lugar desde el que se sitúa la artista, que corresponde al punto medio del cuadro.

El escenario descrito, tal como señala el título de la obra, representa específicamente la frontera México-Estados Unidos. La pintura retrata lo que a fines de los ochenta se conforma como campo de estudio. Una obra señera al respecto es *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza* (1987), donde la autora, Gloria Anzaldúa, indaga en la li-

teratura chicana y permite que se expanda la noción de frontera, para reflexionar en torno a múltiples fenómenos socioculturales. Es decir, en *Borderlands* no se trata únicamente un espacio límite geográfico, sino un espacio para repensar los límites entre culturas en términos simbólicos, antropológicos, geopolíticos.

En el artículo “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras” (2017) María Socorro Tabuena menciona tres características de la frontera en relación con las producciones culturales. La primera es que corresponde a un espacio liminal que está en permanente diálogo con un poder hegemónico. La segunda es que, en este diálogo, el poder hegemónico busca una homogeneización que se manifiesta desde la resistencia a la totalización, es decir, las fronteras “enuncian desde este tercer espacio, desde los intersticios de las culturas hegemónicas” (106). La última característica apunta a que, desde este espacio fronterizo, no necesariamente se recurre a una misma temática, más bien: “corresponde al momento, al tópico, al espacio fronterizo y a la ciudad que deseen narrar” (105).

El presente artículo considera esta perspectiva fronteriza de enunciación, puesto que selecciona como corpus las obras poéticas *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor* (1987) del autor mexicano de origen náhuatl Natalio Hernández y *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) del autor chileno de origen mapuche Leonel Lienlaf. Se eligieron estas obras porque, principalmente, ambas representan un espacio limítrofe que se expresa mediante las características de Tabuena anteriormente enumeradas y poseen en común la narración de la experiencia de la conquista española y la posterior resistencia a los poderes hegemónicos occidentales. Además, comparten otras particularidades: fueron creadas a fines de los años ochenta, en una época de eclosión de los movimientos indígenas en Latinoamérica²

² En *Intelectuales indígenas en Ecuador Bolivia y Chile: diferencia, colonialismo y anti-colonialismo* (2013), la doctora Claudia Zapata elabora un análisis crítico de estos

y se abren camino dentro del campo cultural occidental a través de mecanismos de legitimización discursiva. Por ejemplo, tanto la obra de Hernández como la de Lienlaf, incluyen en las introducciones a sus obras a personalidades intelectuales de renombre, como el filósofo e historiador Miguel León-Portilla, quien afirma: “¡Ojalá que él ponga en el papel otros muchos cantos, otras muchas flores!” (43) y al poeta Raúl Zurita: “no he podido dejar de pensar en cuántos Neruda, cuántas Gabriela, cuántos Leonel Lienlaf, cuántos Huidobro, cuántos Elicura, se encontrarán entre ellos” (23). A partir de estas confirmaciones, ambas obras encuentran un medio poético para situarse en la cultura dominante.

No obstante, los “espacios fronterizos” (105) a los que aluden los poemarios son disímiles (náhuatl/ México, mapuche/ Chile) y poseen rasgos desde los cuales se enuncia la voz poética. En Natalio Hernández, la frontera está dada por la distinción entre la cultura mexicana y la cultura del pueblo *náhuatl*, término que indica más una lengua que una comunidad indígena en específico. Miguel León-Portilla, en *La filosofía náhuatl* (1956), explica que esta cultura está conformada por todos aquellos pueblos de lengua náhuatl procedentes de la época anterior a la conquista española, porque al compartir una lengua, compartían también una cosmovisión y una filosofía. Generalmente, se ha centrado el estudio antropológico en el Imperio mexica, por su relevancia militar y el poder que ejercía en la región. Es así como en relación con el imperio:

Unos eran aliados: los de Tlacopan y Tezcoco, donde reinó el célebre Nezahualcóyotl. Otros, aunque también nahuas, eran

discursos a fines de los años ochenta: “una de las claves de este proceso es la creación de una discursividad propia, cuyo objetivo principal ha sido poner fin a la mediación externa. Es por fin, la llegada del otro indígena que habla sobre sí mismo: sobre y desde su diferencia” (13).

enemigos de los aztecas: por ejemplo, los señoríos tlaxcaltecas y huexotzincas. Todos ellos, a pesar de sus diferencias, eran partícipes de una misma cultura. Estaban en deuda con los creadores de Teotihuacán y de Tula. Por sus obvias semejanzas culturales y por hablar una misma lengua conocida como náhuatl, verdadera lingua franca de Mesoamérica, hemos optado por designarlos a todos genéricamente como los nahuas. (León-Portilla 5)

Es decir, no se trata de una obra poética relativa a un pueblo indígena en específico, sino de una poética que refleja la cultura náhuatl. Esto apunta que no hay un trazado limítrofe específico en términos geográficos, pero sí simbólicos.

La frontera representada por Leonel Lienlaf se sitúa desde su ascendencia mapuche. Deja entrever la violencia sufrida por este pueblo en la época de la conquista a fines del siglo XVI, en el proceso de evangelización instalado desde la llegada de los españoles hasta la actualidad, en la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1860-1883) y en actos de violencia actuales originados por la disputa de terrenos. José Bengoa³ en *Mapuche, colonos y el Estado Nacional* señala que se ha construido históricamente una frontera geográfica en el sur de Chile:

³ La elección del historiador José Bengoa responde al propósito de explicar y respaldar la postura de Leonel Lienlaf. No obstante, se pueden encontrar diversas posturas en relación con el conflicto mapuche. En el artículo “Nuevas exclusiones en la complejidad social contemporánea: El caso mapuche” de Rolf Foerster, se contrasta en detalle la visión de José Bengoa principalmente con la postura del historiador Sergio Villalobos y la de historiadores mapuches. La discusión se concluye con tres observaciones: la mirada de la inclusión de los mapuches y su reducción de la problemática a la pobreza económica, un movimiento nacionalista liderado por historiadores mapuches para constituirse separados del Estado chileno y, finalmente, la disyuntiva entre una inclusión desde la concepción de una nación diferente o bien desde el “multiculturalismo”.

Nos preguntamos en estos días cuales serían las fronteras étnicas que el Estado chileno estaría dispuesto a reconocer . . . el Estado no reconoció ninguna frontera étnica en la sociedad chilena y por el contrario hizo de la asimilación cultural una bandera y un programa. Esa integración impositiva no tuvo éxito. Confinó a los indígenas a los estratos más bajos de la sociedad y a los agricultores mapuche a la extrema pobreza. Además, no logró la ansiada asimilación. (5)

El historiador José Bengoa se pregunta si se posibilitarán cambios en el futuro que permitan la integración del pueblo mapuche, pues advierte la instauración, por parte del estado chileno, de un “enclave indígena fronterizo” (263), en el sentido de que las diferencias entre mapuches y chilenos se han acentuado. De este modo, de acuerdo con Bengoa no se ha logrado una inclusión del pueblo mapuche desde el respeto de sus costumbres y cosmovisión.

Esta breve distinción entre ambas fronteras pone énfasis en la noción de comunidad frente a un poder dominante. Cabe rescatar la perspectiva de Alejandro Groppo en su artículo “Tres versiones contemporáneas de la comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista” (2011), donde señala que el concepto “frontera” no se puede utilizar de manera inocente, puesto que funciona como fundamento del pensamiento político, en el que interactúan otras nociones como: identidad, sujeto, instauración de determinadas políticas públicas, entre otras. Desde esta mirada, Groppo compara visiones post-fundacionalistas, entendidas como aquellas que, al igual que en este texto, conciben comunidad en torno a un heterogéneo constitutivo, es decir, que suponen una paradoja:

por cuanto la identidad de una comunidad está dividida entre lo que ella incluye y lo que excluye o deja fuera de sí, división ésta que necesariamente incorpora lo otro, lo excluido, como parte de la identidad de la comunidad. Si la identidad de una comunidad

está ya determinada por su diferencia con lo otro, ya no puede sostenerse una identidad pura, comunitariamente inmune. (52)

La especificidad de la frontera que se delimita en cada uno de los textos se entiende a partir de este diálogo entre lo que es constitutivo de una identidad y lo que es determinado por la diferencia con el otro. A partir de lo anterior, se plantea como hipótesis que las obras *Sempoalxóchitl. Veinte flores* y *Se ha despertado el ave de mi corazón* elaboran la poetización de una lengua fronteriza, al expresar una tensión en la representación escritural del canto. Esto último se comprende, en este trabajo, desde las nociones de “secreto” (Johnson y Michaelsen) y “oralitura” (Chihuailaf). Además, se identifican los tópicos de la muerte en Natalio Hernández y del silencio en Leonel Lienlaf para aludir a la dualidad escritura/canto.

FLORES FÚNEBRES Y CANTOS NÁHUATL

La obra de Natalio Hernández es prolífica y se encuentra bajo el seudónimo de José Antonio Xokoyotsij.⁴ Sin embargo, es un poeta escasamente estudiado,⁵ ya que se ha puesto énfasis en su rol de

⁴ La elección del seudónimo no es rastreable en los textos críticos que aluden al poeta, mas se puede deducir que el apellido “Xokoyotsin” es utilizado por Moctezuma, personaje histórico que remite al primer encuentro entre los españoles y aztecas. Por ende, el seudónimo se puede interpretar como un encuentro entre culturas, como la combinación entre un nombre castellano “José Antonio” y un apellido de origen indígena.

⁵ Debido a la ausencia del libro impreso correspondiente al corpus de esta tesis y a la falta de material bibliográfico acerca de la obra del autor, se le contactó vía correo electrónico el 16 de octubre de 2017. El poeta indicó: “le doy tres pistas (vías) para acceder a la información. La primera, es que me localice a través del buscador de google, ahí puede encontrar, artículos, entrevistas, ensayos y mi producción literaria también puede localizar en la página del Festival Internacio-

portador de la cultura náhuatl.⁶ Por esta razón, resulta fundamental el texto crítico: “Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández” de Luz María Lepe Lira, puesto que se basa en uno de sus poemarios, *Semanca Huitzilín/ Colibrí de la Armonía/ Hummibgbird of Harmony* (2005), para situarlo en la denominada literatura indígena y concluir que expresa un “pensamiento fronterizo” (49) que permite repensar nociones como:

gnosis fronteriza, pensamiento otro y lengua otra, con diversos matices cosmogónicos y lingüísticos, decoloniza las opciones hegemónicas de la literatura contemporánea y participa de un enfoque novedoso donde las tradiciones perviven y se renuevan, revitalizándose en las lenguas indígenas. (61)

Estas categorías también funcionan en el poemario *Sempolxóchitl. Veinte flores: una sola flor* (1987), el cual se construye en lengua náhuatl y es traducido por el autor al castellano íntegramente. La obra consta de veinte poemas. El primero y el último se titulan “collar de flores”, en alusión a una estructura circular y ritual que tiene relación con el origen de una tradición náhuatl, en la que para el Día de los Muertos los familiares decoraban sus altares con unas pequeñas flores amari-

nal de Poesía de Medellín, Colombia. La segunda es que localice y hable con la Dra. Claudia Zapata Silva, de la Universidad de Chile. Ella tiene mucho material sobre los intelectuales indígenas”. Por tal razón, para este estudio se siguieron estas tres vías, siendo la más fructífera la mención de la Dra. Claudia Zapata Silva, para comprender la producción poética del autor.

⁶ Prueba de ello es su traducción de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos a la lengua náhuatl (2008), su participación en congresos internacionales que abordan la temática indígena, su desempeño en cargos culturales destinados a comunicar ambas realidades culturales y la creación de ensayos que reflexionan en torno al rol de los nahuas en la sociedad mexicana.

llas llamadas “cempasúchil”. Para ello juntaban veinte flores, que se creía tenían la facultad de retener los rayos del sol y de formar una sola flor que simbolizaba la vida después de la muerte.

Sempoalxóchitl. Veinte flores reitera el motivo de la muerte, empleando un significante propio de la cosmovisión náhuatl. En “Flor y Canto: otras reflexiones para el análisis simbólico y poético” (2002), Estanislao Barrera indaga en cómo se conciben las flores en la poesía náhuatl. Señala que generalmente estas representan una obsesión por la muerte, la veneración a deidades o la emoción de un júbilo primaveral, o bien, se emplean para aludir a las “guerras floridas” o a los sentidos, por sus aromas y colores, que despiertan.

En el mismo poemario, la muerte se entretiene con la figuración de un escenario colonizado, puesto que el hablante enuncia el dolor de la pérdida de su cultura y de las raíces, el olvido de los antepasados y de sus tradiciones. Uno de los poemas que ejemplifica esta posición es “Mis hermanos que se ladinizaron” (87). En él se relata el recorrido de un joven indígena que se va a estudiar lejos de su familia y una vez que regresa ya no está interesado en mantener sus costumbres, puesto que se ha “ladinizado”⁷, se ha sumergido en una cosmovisión ajena y ha olvidado la propia. En la siguiente estrofa se alude al proceso de escolarización y a cómo la nueva educación que recibe trae consigo la pérdida del sentido de pertenencia a la familia y su comunidad:

a uno de mis coterráneos indios
cuando regresó de sus estudios
cuando regresó de la escuela normal para maestros.

⁷ El historiador David Díaz explica las variaciones de este término y señala que “se utilizó para designar a los indígenas que habían adoptado la lengua, el vestido y las costumbres españolas”, pero también para referirse a las castas que se situaban entre el español y el indígena, por ejemplo, a los mestizos. En este caso, el verbo tiene el primer sentido señalado por Díaz, pero en otros poemas el yo lírico se refiere a blancos y mestizos como integrantes de una misma casta.

Cuando regresó no quiso hablar más el náhuatl
dijo ya no entender a sus padres
que ya no podía vivir en el campo;
sus padres todavía intentaban comunicarse con él
con muy poco castellano le hablaban
“quiere come!” su madre le decía;
así murió su madre
así dejará de existir su padre;
nunca más pudo hablarle bien su madre (87)

La poetización de la lengua fronteriza estaría dada por la constante mención de un “nosotros” situado en un ambiente rural, en contraposición a los “otros” ubicados en la ciudad. Es así como se plantea un ir y venir en el que la cultura hegemónica eclipsa a la indígena por medio de la abolición de la lengua, como se expresa en los versos: “así murió su madre / así dejará de existir su padre” (87). Por otro lado, también se representa mediante la importancia que se otorga a la oralidad, puesto que tal como se señala en la estrofa anterior, la comunicación está dada por el uso de una lengua común. En este sentido, se alude constantemente al canto como manifestación de una tradición en la que los saberes se comunican de una generación a otra mediante la palabra hablada.

El canto en la totalidad del poemario es declarado mediante la voz de un hablante que se comunica con un oyente, más que con un lector. Prueba de ello es que utiliza verbos como: “escuchar”, “dialogar”, “hablar” y de este modo establece un destinatario. Por ejemplo, en el poema “Ofrecimiento”, se afirma: “Entrego esta flor y este canto, a todos / mis hermanos indios de esta tierra nueva” (45). Por lo tanto, la voz identifica a un lector ideal, conocedor de su cultura. En su primer poema, “Collar de flores” (inicio), declara: “Canto a la vida, al hombre / y a la naturaleza, a la madre tierra; / porque la vida es flor y es canto” (45). La lógica indígena se despliega desde la concepción de una poesía fundada en el canto, la inclusión de palabras en la lengua originaria y la construcción de un ambiente

fundamentalmente prehispánico: “La influencia prehispánica es explícita, puesto que, en su discurso José Antonio Xokoyotsij deja clara la pertenencia de algunas imágenes al México antiguo, y evoca claramente el legado cultural dejado por los ancestros” (Husson 295). El denominado legado cultural de los ancestros es transmitido por medio de la oralidad y en este sentido el hecho de perseverar en las marcas lingüísticas que refieren al canto es, así mismo, perseverar en el legado cultural.

No obstante, la reiteración del motivo de la muerte y la persistencia en el canto da muestras de una intención de comunicar a la cultura occidental la cosmovisión náhuatl, sobre todo por la traducción de los textos al castellano. Este intento envuelve a su vez una imposibilidad, puesto que como advierten David E. Johnson y Scott Michaelsen hay un “secreto”: “entendido como el conocimiento privado de la cultura, el conocimiento mantenido por el otro en reserva, una reserva que preserva al otro y sustenta su cultura” (50). La reserva, en este sentido, se expresa en la tensión entre oralidad y escritura. En este punto se puede señalar la reflexión que elabora Alejandro Grimson sobre el concepto de secreto fronterizo:

La hegemonía no consistiría sólo en la jerarquización de un “nosotros” (anglo) y la estigmatización de un “los otros” (mexicano, chicano u otro). Si así fuese, se trataría sencillamente de proponer y luchar por la inversión de sus sentidos (eje de muchas articulaciones subalternas). La trampa consiste en que la hegemonía se constituye en el proceso de oposición de dos entidades, contraste reproducido en el intento de sólo trastocar la valoración. El secreto radica en la frontera, ya que cuando esta no es cuestionada, la política cultural revela sus propios límites. (cit. en Johnson y Michaelsen 16)

Es decir, el cuestionamiento de la frontera construye el secreto, puesto que de este modo se desligan las oposiciones tradicionales. No

obstante, es en la traducción del texto poético donde se encarna gráficamente la frontera.

El poema “Sentimiento” deja entrever esta noción de secreto al mantener palabras del náhuatl y mencionar elementos propios de su cultura:

Que surjan nuevamente los artistas indios
que se acerquen otra vez las tlajkuiloanej,
recojamos nuevamente nuestros libros
construyamos la casa de los códices. (49)

La idea de resurgir es una constante en el poemario y se relaciona con el motivo de la muerte, ya que reflexionar en torno a esta es comprender la esencia del canto, debido a que, como señala el crítico Patrick Johansson K. en “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica: consideraciones heurísticas y epistemológicas” (2012), la muerte como concepto no existió en la cultura náhuatl hasta que no hubo una mente que la pensara. Es decir, la muerte se concebía fundamentalmente desde el canto y este se constituía como una manifestación difusa de la conciencia de la muerte. Es así como en la antigüedad: “los indígenas realizaban lo que hoy llamaríamos, en términos tanatológicos, un ‘trabajo de duelo’, el cual conducía, en última instancia, a una verdadera catarsis, una limpia ritual de las escorias físicas y emocionales que la muerte trae consigo” (Johansson 58). Por ende, Natalio Hernández, al crear una poética centrada en la temática de la muerte, está buscando generar catarsis en el lector, una limpieza de aquellos aspectos que considera dañinos en la sociedad. La catarsis es parte de un proceso que va desde los deseos de morir, pasa luego por la muerte y alcanza finalmente el renacer.

PEWMA, SILENCIO Y ORALITURA

La obra de Leonel Lienlaf es esencialmente poética. El crítico Iván Carrasco, en “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales” (2005), la enmarca en la categoría de “etnocultural”:⁸

un tipo artístico de textualidad bilingüe o polilingüe, fundada en la experiencia de la interacción de grupos étnicos portadores de culturas, tradiciones artísticas, lingüísticas y textuales diferenciadas, que confluyen en el marco de una sociedad global donde comparten formas de vida, espacios, acontecimientos y experiencias. . . . Su peculiaridad consiste en la transgresión o ruptura de la norma homogeneizante impuesta por los cánones europeos, para fundar un ámbito de proyección de una experiencia plural, heterogénea e interétnica del mundo, opuesta a las formas masificadas, homogeneizadoras del neoliberalismo globalizante que invade todo, instituyéndose en un discurso de resistencia ante las culturas hegemónicas. (71)

En términos generales, la poesía etnocultural abarcaría a un grupo de poetas de origen mapuche y, si se observa con detención, lo mismo podría sugerirse para la propuesta poética de Natalio Hernández, ya que la obra de este último también expresa una transgresión desde su diferencia en correspondencia con el poder hegemónico.

La obra *Se ha despertado el ave de mi corazón* expone esta transgresión del poder hegemónico, puesto que está compuesta por treinta y cuatro poemas, traducidos del mapudungun al castellano por Leonel Lienlaf y se presentan ambas versiones en una misma página, es decir, de forma simultánea. Melisa Stocco entiende este procedimiento

⁸ Esta categoría es reconocida y discutida por críticos como: Cedomil Goic, Maximino Fernández, Hugo Carrasco, Claudia Rodríguez, Sergio Mansilla, Marcela Prado, Oscar Galindo, entre otros.

a partir de la palabra mapudungun “Traful”, ligada a lo fluvial, y explica que esta estrategia conformaría: “un ‘tercer espacio’ de contactos y fricciones, complementariedad y conflicto y refleja la complejidad de la temporalidad del proceso autotraductor como un flujo multidireccional entre las lenguas y culturas implicadas” (185). El poemario refleja este emanar de culturas por medio de las secciones: “I. El sueño de la tierra grita en mi corazón”, “II. Mi sueño se despierta entre pesadillas”, “III. Mi corazón está despierto con la tierra” y “IV. Me encontré con mi corazón más allá del sol”. Los subtítulos dan cuenta de un trance entre el sueño y el despertar, o bien, de manera análoga, del paso de las estaciones del año, dado que expresan el renacer de un corazón que estuvo hibernando. La estructura en cuatro partes y su devenir cíclico se corresponden a su vez con aquello que Orietta Geeregat y Pamela Gutiérrez comprenden como la estructura de un “Kultrung” (79).

El trance entre los ciclos se origina en la intimidad del yo poético, quien se identifica con el sueño, debido a que es un concepto fundante de la cosmovisión mapuche. Rosa Anwandter, en *El poder mágico de los sueños* (2016), explica la importancia del *pewma* (“sueño” en mapuche) y su funcionamiento como oráculo, pero también como una tradición ritual que consiste en que cada mañana los miembros de la comunidad se narran mutuamente los sueños, pues si no lo hacen corren el riesgo de que se los lleve un espíritu al cielo con lo cual perderían inmediatamente la capacidad de interpretar la realidad. El sueño en este poemario conecta al hablante con su cultura, puesto que este se encuentra sumido en un entorno occidental. La relación entre el hablante y el sueño se expresa por medio del *ül* (“canto”), que es parte de la ritualidad mapuche en variadas circunstancias comunitarias;⁹

⁹ Héctor Painequeo señala que: “con el fin de entretener, enseñar, valorar, despedir, formar, fortalecer, saludar, sanar, conquistar, entregar un mensaje” (210).

tal como lo indica el título *Se ha despertado el ave de mi corazón*, en que se personifica el corazón como un ave, metáfora de la musicalidad.

Leonel Lienlaf establece un contrapunto entre el canto y la recurrencia al motivo del silencio, debido a que las palabras en el mapudungun están ligadas al entorno natural y este entorno es destruido por los *winka* (“chilenos”). Es por ello que en más de una ocasión el hablante llora: “Tus lágrimas debes / dárselas a las flores” (57), “Una a una cayeron / mis lágrimas sobre el Rewe” (61), “Mi risa es el sol del mediodía / mis lágrimas las vertientes” (75). En otras ocasiones, la voz adquiere la connotación habitual del lamento: “Ahora ríos de lágrimas / caen desde el cielo / y los bosques lloran” (81). Generalmente, este lamento, que se traduce en silencio, se debe a los cambios que genera el *winka* en la vida del pueblo mapuche. Desde esta perspectiva, los poemas tienden a ilustrar la desaparición de la cultura indígena; por ejemplo, el siguiente fragmento del poema “Mamayeja”:

Tus manos acariciaron
Estos sueños
Y tu nombre
Lo dijo mi boca
Como un canto
“Mamayeja
Tu Mamayeja”
Entonces me escondí en
tus brazos
cansados por los años.
Allí, en un rincón de tu ruka
Siguen durmiendo nuestros
Sueños
Con tus hilados
“Mamayeja”.
Mi abuela
Se retiró de este sueño

Y se fue
ocultando su partida. (45)

“Mamayeja” es la traducción de “abuela” Esta figura ancestral es símbolo de la cultura mapuche y en el poema está en diálogo con el nieto. Así, los “hilados” corresponden a los relatos y el canto toma preponderancia en versos como: “Lo dijo mi boca / Como un canto”. En este punto se revela la tensión entre oralidad y escritura. A raíz de esta tensión el poeta Elicura Chihuailaf propone el concepto “oralitura”, para analizar aquellas creaciones a medio camino entre la escritura y la oralidad. En la entrevista: “Elicura Chihuailaf: En la oralitura habita una visión de mundo”, realizada por Viviana del Campo, el poeta narra que en una visita a México se enteró de estudios argumentados bajo la noción de oralitura y señala:

Pero la oralitura no sólo está presente en Chile y en México. Como lo planteo yo está en todo el continente, porque la oralitura sería escribir al lado de la fuente, esto es situar el hecho escritural, no olvidando que la escritura es en sí misma un artificio. El escribir al lado de la fuente lo hacemos todos los escritores indígenas, que seríamos más bien oralitores. Nuestra escritura se debe a la memoria de nuestros mayores, ¿esa sería la primera fuente?, claro, inmediatamente. La literatura en general, cuando se transforma en artificio, se desliga totalmente de la fuente y pasa a ser la imaginación por la imaginación propia, claro que viene de algún lado, que incluso a veces niega el sustrato que le da la fuente determinada. Entonces, en nuestro caso, no. Nosotros realizamos, recalamos el hecho que nuestra escritura es la memoria de nuestros antepasados, pero recreada a partir de nuestra vivencia hoy día. (51)

Chihuailaf presenta la amplitud del concepto y lo caracteriza mediante tres ideas fundamentales: la existencia de un “oralitor” construido desde la figura del indígena, la creación de una escritura “al

lado de la fuente” y la importancia de la memoria de los antepasados, como se ejemplificó en el poema “Mamayeja”.

Escribir “al lado de la fuente” es para Elicura Chihuailaf posicionarse desde el canto, ya que es la forma en la que emana la sabiduría ancestral, que posee sus propios ritmos y sonoridades, los cuales transmiten la relación entre la palabra y la cosmovisión de un pueblo. Desde esta mirada, puede afirmarse que tanto Leonel Lienlaf como Natalio Hernández expresan con claridad identificarse como mapuche o náhuatl en la primera parte de sus poemarios y que sus textos son atravesados por la condición de transmitir un conocimiento que les fue legado de su propia cultura y que, como se ha detectado, recogen desde el canto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las obras poéticas analizadas construyen representaciones de una frontera que está permeada por las relaciones de poder entre una comunidad y una cultura hegemónica (México/Chile). En tal disputa surgen mecanismos para poetizar la experiencia. Así, ambos poetas trabajan en su lengua originaria (náhuatl / mapudungun) y al mismo tiempo se traducen a sí mismos al castellano. Sin embargo, la traducción es incompleta y entre sus versos en castellano se pueden encontrar elementos intraducibles, o bien, que no fueron traducidos para evidenciar esta tensión idiomática.

Asimismo, el canto es un elemento común en el corpus seleccionado y funciona para poetizar un lugar liminal, en el que un saber ancestral es llevado a la escritura. Se trata, entonces, de una escritura que no pierde sus orígenes orales. Desde esta perspectiva, la mención del canto deja entrever un secreto fronterizo, dado por la ausencia de la experiencia del canto. Por otro lado, también se puede comprender el canto desde la noción de oralitura, puesto que es una escritura que “emana de la fuente”, es decir, del conocimiento ancestral.

Finalmente, los poetas reiteran motivos distintos: en el caso de Natalio Hernández es la muerte y en el de Leonel Lienlaf, el silencio. Estos motivos indican una conexión con el pasado y un afán por mantener vivas tradiciones y costumbres. Es así como, a pesar de construir sus poéticas desde lugares lejanos entre sí (Chile-México), Hernández y Lienlaf expresan en sus textos una frontera ideológica, política y geográfica al comunicar poéticamente la experiencia liminal de los pueblos originarios, por medio de la reelaboración escritural de los cantos, además de la rememoración y exhibición de una frontera que permite cuestionar el lugar al que tales pueblos han sido relegados.

BIBLIOGRAFÍA

- Anwandter, Rosa. *El poder mágico de los sueños*. Ril Editores, 2016.
- Barrera Caraza, Estanislao. “Flor y Canto: otras reflexiones para el análisis simbólico y poético”. *Texto Crítico. Nueva época*, no. 11, jun.-dic. 2002, pp. 129-145.
- Bengoia, José. *Mapuche, colonos y el Estado Nacional*. Catalonia, 2014.
- Carrasco, Iván. “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales”. *Revista chilena de literatura*, no. 66, abr. 2005, pp. 63-84.
- Chihuailaf, Elicura. “Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo”. Por Viviana del Campo, *Aérea* 3, 2000, pp. 49-59.
- Geeregat, Orietta, y Pamela Gutiérrez. “Se ha despertado el ave de mi corazón. Texto-Kultrung”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, no. 5, 1992, pp.137-144.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo Veintiuno, 2011.
- Grosso, Alejandro. “Tres versiones contemporáneas de la comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista”. *Revista de filosofía y teoría política*, no. 42, 2011, pp. 49-68.
- Husson, Jean-Philippe, editor. *Entre tradición e innovación. Cinco siglos de literatura amerindia: actas del simposio «Fondo autóctono y aportes europeos en las literaturas amerindias: aspectos metodológicos y filológicos» (50.º Con-*

- greso Internacional de Americanistas, Varsovia, julio de 2000*). Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- Johansson K., Patrick. “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica: consideraciones heurísticas y epistemológicas”. *Estudios de cultura náhuatl*, no. 43, 2012, pp. 47-93.
- Johnson, David E., y Scott Michaelsen. *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*. Gedisa, 2003.
- León-Portilla, Miguel. *Filosofía Náhuatl*. Universidad Autónoma de Nayarit, 2016.
- Lienlaf, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Editorial Universitaria, 1989.
- Lepe Lira, Luz María. “Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández”. *Anuario Americanista Europeo*, no. 9, 2011, pp. 49-63.
- Painequeo Paillán, Héctor. “Técnicas de composición en el ÜL (canto mapuche)”. *Literatura y lingüística*, no. 26, 2012, pp. 205-228, <https://www.scielo.cl/pdf/lyl/n26/art13.pdf>.
- Stocco, Melisa. “Autotraducción y retraducción en la poesía mapuche: las versiones al mapuzungun de Leonel Lienlaf y Víctor Cifuentes”. *Anclajes*, vol. 25, no.1, 2021, pp. 181-195.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”. *Frontera norte*, no. 18, 2017, pp. 85-110.
- Xokoyotsij, José Antonio. *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.



La edificación de una *ciudad textual*: Montevideo en *Irrupciones* de Mario Levrero

The construction of a textual city: Montevideo
in *Irrupciones* by Mario Levrero

MARIO CÉSAR ISLAS FLORES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8076-6529>

Universidad de Sonora, México

mario.islas@unison.mx

Resumen:

Entre el 16 de febrero de 1996 y el 5 de junio de 1998 y, posteriormente, durante el primer semestre de 2000, Mario Levrero escribió 126 artículos para la revista montevideana *Posdata* que después serían compilados —en un primer momento por él mismo bajo el auspicio de la editorial Cauce— con el título de *Irrupciones*. A diferencia de sus novelas y cuentos, la prosa ensayística del autor uruguayo no ha recibido la atención crítica que merece en virtud de su relevancia dentro de su propio corpus escritural y también en el ámbito de las letras hispanoamericanas. En *Irrupciones*, la categoría de ciudad tiene una importancia cardinal. Por tal motivo, recupero los planteamientos teóricos de Peter Fritzsche con la intención de reconstruir el proceso mediante el que Levrero edificó una “ciudad textual” cimentada en la capital uruguaya de finales del siglo XX, pero también en aquella que ya solo pervivía en su memoria. Esta doble fuente nutricia pautará



la visión ambivalente sobre una urbe que experimentaba el cambio de siglo y de milenio.

Palabras clave:

literatura uruguaya, memoria, crítica cultural, escrituras del yo.

Abstract:

Between February 16, 1996 and June 5, 1998, and later on during the first half of 2000, Mario Levrero wrote 126 articles for the Montevideo magazine *Posdata*, which would later be compiled—at first by himself under the auspices of the Cauce publishing house— under the title *Irrupciones*. Unlike his novels and short stories, the Uruguayan author’s essayistic prose has not received the critical attention it deserves by virtue of its relevance within his own writing corpus and also in the field of Hispanic American literature. In *Irrupciones*, the category of the city is of cardinal importance. For this reason, I recover Peter Fritzsche’s theoretical approaches with the intention of reconstructing the process through which Levrero built a “textual city” based on the Uruguayan capital at the end of the twentieth century, but also on the city that only survived in his memory. This double source of nourishment will shape the ambivalent vision of a city that was experiencing the turn of the century and the millennium.

Keywords:

Uruguayan Literature, memory, cultural criticism, writing the self.

Recibido: 9 de febrero de 2022

Aceptado: 30 de septiembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.441>

INTRODUCCIÓN

Irrupciones fue el nombre de la columna que Mario Levrero (Montevideo 1940-2004) escribió para la revista montevideana *Posdata* (*Irrupciones* 2013)¹ en dos épocas distintas: del 16 de febrero de 1996 al 5 de junio de 1998 y entre el 25 de febrero y el 30 de junio de 2000.² A lo largo de esos 126 artículos Montevideo devino en el epicentro de su intervención textual, tanto la ciudad de finales del siglo XX como aquella en la que había transcurrido su infancia, juventud y la casi totalidad de su edad adulta previo a ese *exilio* forzado a Buenos Aires por motivos económicos. El objetivo del presente ensayo es aprehender la memoria ambivalente configurada en dicho *corpus* textual.

¹ El primer intento de compilar los artículos que Mario Levrero publicara en *Posdata* fue fallido, o si se prefiere, parcialmente exitoso, pues solo pudieron reunirse setenta de ellos en un par de volúmenes bajo el sello de la editorial uruguaya Cauce en 2001. *Irrupciones I* inauguraría la colección *De los flexes terpinos* mientras que *Irrupciones II* sería el quinceavo y último texto de esta aventura organizada por el propio escritor montevideano, motivo por el cual privilegiaría en ella las voces de quienes habían integrado sus talleres literarios (Gandolfo, “Colección”). En 2007, Puntosur, filial de la editorial española Santillana, ofrecería al lector por vez primera la posibilidad de acceder a la totalidad de las irrupciones levrerianas en un solo libro. Criatura Editora, por su parte, igualaría dicho esfuerzo en 2013, añadiendo, además, a modo de presentación, un prólogo de Felipe Polleri (7-12). Finalmente, la editorial chilena Montacerdos publicó en 2019 una edición de *Irrupciones* dividida en dos libros que conjuntan un centenar de columnas. La edición que se toma en cuenta en este ensayo es la de Criatura Editora.

² Mario Levrero consigna en la introducción a la primera edición de *Irrupciones* que su última colaboración en *Posdata* se verificó el 16 de junio de 2000 (16). Es pertinente indicar, que en la edición de Criatura Editora se recupera dicho prólogo y pervive, por tanto, el error en cuanto a la fecha del cese definitivo de su participación en la publicación periódica, pues en realidad su último texto apareció en el número 298, correspondiente al viernes 30 de junio de 2000. Este equívoco es consignado por Carina Blixen en “Irrupciones: el escritor en ‘traje y corbata’”.

En *Irrupciones*, Levrero establece un deslinde entre su pasado montevideoano (que comprendía desde su infancia hasta su partida a la capital argentina en 1985) y la ciudad en la que ahora encaraba una senectud agudizada por el cambio de siglo y de milenio. Su aproximación a Montevideo torna pertinente retomar la categoría de “ciudad textual” formulada por Peter Fritzsche en *Berlín 1900*, pero no en un sentido heurístico sino en uno conclusivo, es decir, no como una guía para reconstruir las interpretaciones que sus artículos pudieron suscitar en sus lectores, sino como una visión acabada sobre un Montevideo que se encontraba en transición hacia una modernidad configurada por un imperativo global de corte mercantilista.

Irrupciones como *summa* textual no está exenta, por supuesto, de posibles tergiversaciones voluntarias e involuntarias, pero aun así, es muy valiosa en la medida que está fundada en una mirada aguda que testimonia a lo largo de varios años una multiplicidad de encuentros y desencuentros de toda índole, en los que el lenguaje en sus dimensiones oral y escrita tiene un rol preponderante. De ahí que resulte justificado retomar la propuesta teórica anteriormente referida y, por el contrario, tomar con reserva la observación de Rodolfo Fogwill:

Pensando en Barthes, puede decirse que son una suerte de Antimythologies. Si las *Mitologías* fueron compuestas para interpretar los mensajes del mundo con las herramientas del análisis lingüístico, los ciento veintiséis artículos de sus *Irrupciones* parecen destinados a resignificar el mundo desde un mito en estado naciente y floreciente: la mirada del autor y su dominio absoluto de la lengua. (260)

¿Acaso los microensayos levrerianos no implican precisamente una analítica lingüística múltiple y profunda a través de la sátira, la ironía y la perpetua referencialidad histórico y espacial condensada en la categoría de ciudad?

Respecto a la adscripción genérica de *Irrupciones*, Lilian López Camberos apunta:

Las *irrupciones* (sic) de Levrero se publicaron bajo el rótulo *columna*, un género menor, que sin embargo en nuestra literatura [la mexicana] ha producido varios libros magníficos: las compilaciones de los artículos de Jorge Ibargüengoitia en *Excelsior* y, más recientemente, *El idioma materno* de Fabio Morábito, por citar dos ejemplos entre decenas. Pero la noción misma de género está en crisis constante y su determinación es tan social como histórica. Las *Irrupciones* sólo se parecen a sí mismas o, en todo caso, a la obra de Levrero, a Levrero y nada más: la transformación o creación de un género cambia la historia de la literatura, como quería Todorov, de tal forma que las *Irrupciones* pueden considerarse, a la postre, un género autoral de la misma manera en que hoy pensamos las *Iluminaciones* de Rimbaud, los *Pensamientos* de Pascal o las *Confesiones* de Rousseau.

Discrepo sobre la supuesta excepcionalidad encarnada por los artículos de *Posdata*, pues basta pensar, en el ámbito de nuestra propia lengua, en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt (1998), o fuera de él, en los textos de Karl Kraus en *Die Fackel* (2011), para dimensionar que Levrero, al igual que estos autores, imbricó su contemporaneidad al devenir de una ciudad, de *su ciudad*, como Arlt y Kraus lo hicieran respecto a Buenos Aires y Viena. Por tal razón, no es fortuito que las columnas levreerianas sean coronadas con frecuencia por la ironía de aliento político, ya que se trata no únicamente de una meticulosa glosa del *yo*, sino de un posicionamiento sobre la *res publica*, permeado por la nostalgia y la sátira que, en su conjunto, amalgaman una ciudad y una vida erosionadas por la dictadura, la violencia, la precariedad, la enfermedad y la estridencia publicitaria, como intentaré ilustrar.

UNA METAMORFOSIS URBANA

A partir del análisis de la realidad cultural berlinesa de finales del siglo decimonónico y de las primeras décadas del XX, Peter Fritzsche

acuñó el concepto de *ciudad textual*. Durante aquella época (1900-1914), la producción y difusión de los materiales impresos estuvo regida por el signo de la masividad y por ello fueron sumamente influyentes en las representaciones de toda índole que los habitantes de Berlín se formaron acerca de los fenómenos que moldeaban la experiencia urbana. Esto llegó al grado de conformar “una metrópoli de segunda mano que proporcionaba un relato para la ciudad de cemento y una coreografía para los encuentros que tenían lugar en ella” (Fritzsche 15).

Levrero fue fraguando en *Posdata*, discontinua y fatigosamente, un Montevideo alterno a la ruidosa capital de concreto realmente existente. Sin embargo, su labor precisó de la complicidad casi siempre inintencional de muchos de sus coetáneos, de su pasividad ante el escándalo, pero también de aquellas felonías de bajo perfil como la apropiación del espacio colectivo. Por tal razón, la autonomía entre su *ciudad textual* y la urbe referencial no es arbitraria ni enteramente autónoma, pues no está fundada en su inventiva, sino en una sensibilidad de sesgo histórico antes que estético.

La problemática de la interlocución entre la prosa ensayística de Levrero y sus lectores está esbozada en lo que Leo Masliah define como un *registro de conciliación* en el que “el yo empieza a convertirse en un *nosotros*. Va apareciendo una especie de sensatez que permite al ciudadano políticamente correcto murmurar, mientras va leyendo, ‘sí esto es así’” (Levrero, *Historietas* 7). Esa potencial aprobación de la lectura de Montevideo, ensayada por Levrero en *Irrupciones*, en virtud de la naturaleza colectiva del medio en que era publicada su columna, sugiere cierto consenso, en otras palabras, una visión más o menos compartida sobre la ciudad entre Levrero y sus potenciales lectores (aunque la corrección política no siempre se verifique, como podremos atestiguar a lo largo del ensayo).

Es conveniente puntualizar, además, que al momento de comenzar a escribir para *Posdata* Levrero tenía 56 años y arribaría a la tercera edad al término de su colaboración con dicha revista. Si conside-

ramos que el ensayista uruguayo falleció a los 64 años, *Irrupciones* conjuga sus escasas, pero definitivas estancias fuera de Montevideo con su dilatada experiencia escritural y, quizás, por ello, es uno de sus más extensos ejercicios de índole autobiográfica. Buenos Aires y Colonia del Sacramento son invocadas de forma recurrente en dicho *corpus* textual; sin embargo, sería la capital uruguaya quien terminaría por consolidar su presencia. En dicho sentido, Levrero contrastaría su contemporaneidad, por un lado, con su pasado bonaerense y coloniense; y por otro, con las décadas precedentes en las que había transcurrido su infancia, adolescencia y la casi totalidad de su vida adulta en Montevideo. Sobre este doble eje girará *Irrupciones* y en sus páginas se confirmará, una vez más, la mayúscula importancia concedida a la ciudad como magnitud intelectual y anímica:

Pensar que huí de Colonia por un clima como éste, y en pocos años el clima me fue alcanzando, como si la maldita ciudad me persiguiera adonde quiera que vaya -lo que me trajo una vez más a la mente aquel poema de Kavafis que cierto día, precisamente en Colonia, descubrí en un libro de Lawrence Durrell. (Levrero, *La novela luminosa* 319).

En su definitivo retorno a Montevideo, Levrero intentó restituir, hasta donde sus medios económicos se lo permitieron, el contexto espacial en el que había transcurrido casi enteramente su existencia:

En esa zona los alquileres eran más accesibles que en otros lugares céntricos por donde yo buscaba. Siempre había deseado aproximarme lo más posible a la zona donde viví durante treinta y ocho años, y este apartamento estaba bastante cerca de allí. (*La novela luminosa* 128)

Empero, esta pretensión tendría que sortear los nuevos retos derivados tanto del rostro cambiado y cambiante de su ciudad, como de las condiciones determinadas por su igualmente diferente *tempo* vital.

La violencia visual y auditiva era para Levrero la transformación montevideana más visible: “Cada uno de nosotros lleva en su interior, más o menos oculto, un niño imbécil. Es a ese niño que se dirige casi invariablemente la publicidad” (*Irrupciones* 150), afirmaba tajante en una de sus columnas. En otra, refiere:

Entro a una carnicería como parte de mi engorrosa exploración del barrio, porque ya es inútil que intente una vez más en los supermercados: llego hasta la puerta y allí mismo la publicidad estúpida y machacona vociferada por los parlantes me pone una mano en el pecho y me empuja hacia la calle. Como muchos otros comercios, en los últimos tiempos los supermercados se han transformado en una máquina de picar cerebros. (*Irrupciones* 59)

La contaminación vocinglera devino por esa vía en motor involuntario de reflexiones e inclusive de formulación de hipótesis de aliento existencial: “Ese ruido que invade la ciudad, cada día con mayor fuerza, esos altoparlantes, esa violencia sonora que hay por todos lados, ¿no obedecerá a razones parecidas? ¿No se estará tratando de tapar algún dolor intolerable?” (Levrero, *Irrupciones* 156). La crítica hacia esa práctica comercial sería sistemática y en un número significativo de sus colaboraciones Levrero apelará a la autoficción para resaltar lo problemático que le resulta transformarse en cliente, tal y como sucede en “Agujero en un buzo celeste”,³ que da cuenta de la extenuan-

³ “Agujero en un buzo celeste” abarca siete textos de Mario Levrero, también contenidos en *Irrupciones*: “Agujero en un buzo celeste (primera parte)”, 301-303; “Agujero en un buzo celeste (segunda parte)”, 304-306; “Agujero en un buzo celeste (tercera parte)”, 307-309; “Agujero en un buzo celeste (cuarta parte)”, 310-313; “Agujero en un buzo celeste (quinta parte)”, 317-319; “Agujero en un buzo celeste (sexta parte)”, 320-322; “Agujero en un buzo celeste (séptima parte)”, 323-325. Raúl Caplán se ha adentrado profundamente en esta serie en su artículo

te búsqueda de dicha prenda de vestir. En “Las aventuras del ratón mouse”,⁴ en cambio, los temores del *yo* parecieran atenuados por el refugio que brinda la ficción, pero en ambas series textuales la fuente nutricia del argumento es la vida del propio Levrero, proyectada de forma absolutamente intencional. El recurso autoficcional también tomará forma en la figura de un parroquiano:

Ya no se puede andar por la calle —decía el hombre en el bar. La violencia aumenta, semana a semana. Ahora apareció una camioneta que encima lleva la propaganda de una salchicha, una cosa enorme, obscena, metida en un pancito. Te revuelve el estómago, pero vomitás y se te pasa. Lo realmente malo del caso, lo violento del caso, es el sonido, un corrido mexicano de hace cincuenta años a todo volumen, o un mambo de Pérez Prado de hace cuarenta y cinco. El sonido te rompe los tímpanos, y te mete el mambo en la cabeza; después te pasás horas tarareándolo mentalmente. Pero la gente no se da cuenta. Aguanta. (*Irrupciones* 86).

Levrero referirá, con mediación de la voz del mismo personaje, la que considera es la filiación política remota de la incesante publicidad comercial montevideana: “Porque una vez que se empieza a perderle el respeto a la gente, al ser humano, a la inteligencia del ser humano, al derecho a pensar, una vez que se pierde el respeto ya nadie puede saber dónde termina la cosa. También Hitler empezó gritando por un parlante” (*Irrupciones* 87).

“La trama del zurcido invisible: lecturas de un agujero en un buzo celeste”.

⁴ “Las aventuras del ratón mouse” está conformada por once entregas: “Mi amigo el ratón Mouse” (260-261), “El ratón Mouse va de paseo” (268), “Yo amo al ratón Mouse” (269), “El ratón Mouse tiene sueño” (270-271), “El hombre feo odia al ratón Mouse” (275), “El ratón Mouse y sus amigos” (276), “El ratón Mouse va al campo” (277), “El ratón Mouse se divierte” (282), “El ratón Mouse investiga” (283), “El ratón Mouse y los siete enanitos” (289-290), “El ratón Mouse va a la playa” (291).

La lógica podría en todo caso ser homologable en cuanto al posicionamiento de una marca mediante anuncios publicitarios incesantes. Sin embargo, los fines de la propaganda nacionalsocialista alemana en absoluto tienen puntos de convergencia con las campañas publicitarias que tuvieron lugar en el Montevideo de finales del siglo pasado. La referencia a Hitler, por tanto, más que histórica es retórica. No obstante, el justificado y genuino malestar que los anuncios comerciales producían en la acentuada sensibilidad (a causa de su edad) de Levrero, así como los vastos recursos estéticos que él había adquirido como literato y ensayista configurarían un ejercicio de crítica cultural con una pretensión (o quizás desesperación) omniabarcante:

La publicidad sonora, que invade sin remedio la mente, y para la cual no hay defensas. Está presente en los medios de transporte, incluyendo los taxis, en los supermercados, en los *shoppings centers*, en los comercios de todo tipo, en las propias calles, y se me hace difícil creer en esto que estoy viviendo, en una situación de tal violencia. Miro espantado en todas direcciones y no encuentro a nadie que esté viviendo el mismo espanto, y esto hace que mi espanto se multiplique. (*Irrupciones* 134-135)

Levrero le cede la voz, una vez más, al ya viejo conocido *hombre del bar*, para revelar una de las estrategias con las que encaraba el horror publicitario cotidiano:

Dicen... que la gente viaja menos en ómnibus porque no tiene plata. Yo digo que viaja menos en ómnibus porque está harta de la basura que te hacen escuchar los choferes, y sobre todo de escuchar las tandas de avisos. La gente viaja menos en ómnibus porque va a pie, o toma un taxi. Las razones para que sucedan o no sucedan las cosas no siempre son económicas, como dicen los políticos. La gente también tiene sentimientos. No somos simplemente carne con ojos. (*Irrupciones* 118-119)

La idea de que la política se patentiza de forma casi siempre negativa en la cotidianidad de los ciudadanos se manifestará con la misma virulencia e ironía en otras irrupciones levrerianas: “La oficina queda exactamente a la vuelta de mi casa, pero en la puerta siempre hay colas terribles, debajo de un gran cartel que dice algo así como: ‘NO ES NECESARIO HACER COLA’” (315). Este tono abiertamente ensayístico se alternará con otro que, indudablemente, abreviará de recursos literarios. Por citar un caso, resulta muy sugestivo que Levrero advierta al fin, después de casi medio siglo de vida, que las siglas de la compañía de transporte montevideana constituyen el anagrama *cactus* (*Irrupciones* 39),⁵ pues parangona esa casualidad lingüística con las incomodidades que han de padecer los montevidianos al ir en un ómnibus, o al intentar abordarlo, pues estos no esperaban “a los ciegos ni a nadie” (*Irrupciones* 39). Estos accidentados itinerarios formaban parte de un conjunto más vasto, de “algo que estalla de tanto en tanto entre los constantes, cotidianos canales de violencia que todo el tiempo se van desplazando -normalmente; normalmente- por la calle” (*Irrupciones* 82-83). En otro artículo, Levrero bosqueja el retrato hiperbólico de uno de los conductores de los camiones:

De pronto advierto que el chofer nos está mirando por un sistema de espejos, y puedo verle la cara: tiene ojos brillantes y una barbita en punta. Sonríe malignamente. Eso hace que en un instante calcen todos los datos y se me arme el rompecabezas. Al fin, comprendo: es el Ómnibus al Infierno, y he llegado a él por causa de mis muchos pecados. El olor, la música, el chofer, las luces enfermas, las mujeres, la sensación de irrealidad, todo calza. Sin duda lo merezco. (*Irrupciones* 109)

⁵ Mario Levrero apunta: “Me llevó casi cincuenta años descubrir que las siglas de la Compañía Uruguaya de Transporte Colectivo Sociedad Anónima, o sea CUTCSA, siglas que vemos y padecemos diariamente los montevidianos desde que el mundo es mundo, son un anagrama perfecto de CACTUS” (39).

En función de lo anterior, cabe plantear, por lo menos, un par de interrogantes: ¿Levrero nos ofrece en *Irrupciones* una imagen ficcional del Montevideo de finales del siglo XX valiéndose de su capacidad literaria? ¿O se trata, por el contrario, de una imagen fidedigna, con una alta carga de referencialidad histórica genuina? La respuesta no es sencilla porque coexisten elementos ficcionales dentro de una escritura esencialmente ensayística; no obstante, pienso que se impone una argumentación en defensa de la *privacidad*, esto es, de los derechos que todo peatón, usuario de transporte, cliente, votante, entre muchas otras manifestaciones prácticas de la condición sociopolítica primigenia y fundante de *ciudadanía*, debería de conservar aún en el espacio colectivo y, por tanto, me parece que el registro histórico termina por imponerse, aunque por ello mismo dé la impresión de que Levrero se haya quedado *encerrado afuera* —como irónicamente le espetara aquel personaje de Rodolfo Walsh a un más que desconcertado comisario inmerso en el desciframiento de un asesinato (Walsh, *Obra literaria completa* 89)—, es decir, preso de una modernidad tan irrespetuosa como invasiva, aunque se encontrara al interior de su propio departamento: “También se llaman chicharra un taladro para agujerear el hierro, y un instrumento de sonido desagradable. En casa hay uno de estos, pero lo llamamos *portero eléctrico*” (*Irrupciones* 171). Efectivamente, ni siquiera en casa Levrero tenía garantizada la privacidad y el silencio deseados, como lo ejemplifica aquella ocasión en la que algunos empleados públicos realizaban trabajos de reparación en la calle y para ello empleaban un martillo neumático: “sea como fuere, *alguien* debería pensar por un instante en mí. Alguien debería levantar la vista y ver mi pobre figura en la ventana, un hombre muy viejo y muy gordo, con una camiseta sin mangas, mirando el mundo con mucha pena” (*Irrupciones* 173). Cuando por fin descendía a la calle, Levrero experimentaba dificultades para aprehender con la mirada los límites que la violencia y la mezquindad habían redefinido como espacio privado:

En el barrio, y muy especialmente en los callejones, esos callejones estrechos donde las casas de una y otra vereda se encuentran muy próximas, hay muchos espacios públicos que se vuelven de uso privado, o casi privado, como si la calle pasara a ser una especie de patio del fondo de la casa que le crece a un costado. Cuando hay gente observando, a veces apoyada en el marco de una ventana, el que pasa por ese lugar es mal mirado; y muy a menudo yo no atino a darme cuenta de donde termina el espacio público y donde comienza el privado, de tal modo se ha ido domesticando ese presunto espacio público. (*Irrupciones* 89)

En *Irrupciones*, como si encarnara a alguno de los personajes de su *Trilogía involuntaria* (2010),⁶ Levrero pareciera saberse condenado y sin ninguna posibilidad de escape de la *ciudad*, de una en la que impera una inseguridad asociada, a su juicio, a la precariedad: “Lo único que puedo afirmar es que aquel gorrioncito montevideano tenía una expresión de sinvergüenza, como tantos chicos sucios que uno ve por la calle, y que estoy seguro de que él sabía que estaba haciendo un daño, y disfrutaba con ello” (*Irrupciones* 166). En otro de sus artículos, Levrero enfoca su atención en las personas que aduciendo diversos motivos solicitan apoyo económico en las calles montevideanas:

⁶ En una entrevista con Elvio Gandolfo, motivada por la entonces reciente publicación de la novela *El lugar* en la revista bonaerense *El péndulo*, Mario Levrero realizó la siguiente puntualización: “si se tiene en cuenta la época en que fueron escritas tres de mis novelas, en vez de las fechas de publicación, *El lugar*, de 1969, forma parte de lo que podría llamarse una ‘trilogía involuntaria’. La misma se inicia con *La ciudad*, de 1966 y culmina con *París*, de 1970. En las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad” (cit. en Gandolfo, *Un silencio menos* 21). Las primeras ediciones de estas novelas fueron: *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1982).

A veces aparece una mujer joven con un bebito de pocos meses. Pide ‘para la leche del nene’; desde luego, no le doy nada. Pienso que es un bebé alquilado, o prestado; o quizás un muñeco, porque a esos bebés nunca los veo despiertos. Si la mujer fuera la madre, podría darle el pecho y pedir para comprar carne, por ejemplo. De cualquier manera, me molesta que me pidan para esto o para aquello; no me interesa saber en qué se gastarán mi dinero, sea en boletos, sea en leche, sea en bebidas o en drogas, o que simplemente lo quieran para ponerlo en el banco. (327)

Cabe indicar que las transformaciones del paisaje urbano no estaban pautadas de un modo exclusivo por los factores anteriormente referidos, sino que parte de esta nueva faz estaba determinada, según Levrero, por el uso de nuevas tecnologías. Acerca de este paradójico contraste, uno de sus artículos en *Posdata* contiene una tipología acerca de los diferentes usuarios de la entonces emergente telefonía celular:

Los hay recatados que ocultan parcialmente el teléfono entre la cara y el pecho, o se esconden a un costado de un árbol o una saliente de la pared; esos me hacen gracia y hasta me dan un poco de lástima, porque me imagino en esa situación y sé que me sentiría ridículo. Los que van abstraídos y gesticulando me provocan una sonrisa... Los que me hacen reír a carcajadas son los que usan el teléfono para hacerse notar; echan miradas a uno y otro lado, y cuando se cruzan con alguien hacen que dan órdenes a algún subalterno. (*Irrupciones* 147)

Para Levrero se trata casi siempre de la renuncia voluntaria a la dignidad y ello le produce risa, pero también conmiseración: “Me produce una honda tristeza cruzarme en la calle con esos pobres enfermos que gesticulan y hablan solos (lleven o no teléfono celular pegado a la oreja)” (*Irrupciones* 372). Entre las conversaciones que sostenían aquellos montevideanos posiblemente se colaban frases que tal vez reproducían con mayor o menor fidelidad los eslóganes comerciales

con que eran bombardeados en sus casas a través de los televisores y la radio, pero también en el ómnibus, taxi o al caminar por las aceras en donde eran blanco de la estridencia de bocinas y megáfonos empleados por los diversos establecimientos comerciales. La omnipresencia de lugares comunes es abordada en uno de los más peculiares textos que Levrero entregara a la redacción de *Posdata*.

MONTEVIDEO AÑO 2000

Como la ciudad invocada por Kavafis en su poema *Ítaca*, la publicidad comercial parecía acompañar de forma perenne los pasos de los montevideanos y manifestarse a través de su habla cotidiana a manera de anuncios perfectamente interiorizados. Al menos eso es lo que plantea abiertamente “Montevideo, año 2000”, artículo que conjuga recursos ficcionales con una dimensión testimonial orientada por la convicción de que, como indicara uno de los lectores más inteligentes de Karl Kraus, “la lengua constituía el mejor puesto de observación que podía ocupar el satírico para detectar y denunciar la decadencia y la corrupción de su época” (Bouveresse 142). Concretamente, Levrero pretende ilustrar la forma en que esa jerga lingüística cimentaba la *ciudad textual*, en cómo esos estribillos comerciales vacuos de sentido que asaltaban al montevideano en su hogar y también en la calle transformaban a este en una caja de resonancia mediática.

La irrupción anteriormente referida principia con la remisión a una pretendida coincidencia entre Levrero y dos jóvenes “de aspecto agresivo”, en el espacio público que, a bocajarro, le inquietan: “¿Uruguayo?”, a lo que él responde inmediatamente: “¡Claro!... ¡Uso yerba El Papagayo!”. La interacción se sella con la colocación de *stickers* en su espalda con lo que de forma simbólica se le metamorfosea, así sea de un modo provisorio, en un cartel andante (*Irrupciones* 93). En otro encuentro con uno de sus vecinos, Levrero describe la forma en que reaccionó a la observación “¡Qué día para un Francisquito!”: “Por suerte previniendo que había de salir, fatalmente, a la calle, anoche

me había quedado hasta tarde estudiando las tandas de la televisión. ¡Fresquito, fresquito! -respondí con una sonrisa, mientras me lo imaginaba cocinando en una olla llena de agua hirviendo” (*Irrupciones* 93).

Resulta llamativa la pretendida preparación de Levrero para encarar una suerte de examen consistente en cristalizar una comunicación efectiva con sus coetáneos, aunque en verdad se tratara más bien de lo contrario, es decir, de compartir el sinsentido como marca de contemporaneidad para pasar inadvertido: “Ya me había tenido que mudar por haberme vuelto sospechoso en el edificio donde alquilaba antes; estaban a punto de denunciarme. Acá es igual, pero ya la dictadura es más desembozada que en el 96 y he aprendido a disimular” (*Irrupciones* 93). Se trataría entonces de un camuflaje para pervivir ahora bajo la égida del totalitarismo de cuño mercantilista, que pareciera haber sustituido, de una forma más efectiva, a la prolongada dictadura militar que padecieran los uruguayos:

En tiempos de dictadura había en las calles miradas cómplices, miradas de entendimiento. Si había un desfile militar —y los había a menudo— uno tenía que marchar por la vereda tratando de cambiar el paso para no obedecer el ritmo del tambor, pero mirando al frente, la cara seria, sin gestos que pudieran ser interpretados. En esos momentos, nunca faltaba una mirada cómplice, una semisonrisa, una mueca en el costado de la boca. Eso aliviaba el bochorno, porque era compartido, y abría esperanzas. Ahora, nada. En el ómnibus nadie protesta, ni hay miradas cómplices entre los que nos atrevemos a enfrentar al guarda. Nadie advierte que está pasando algo terrible, o nadie lo dice. Cuando yo lo digo, no me entienden, y cuando me entienden piensan que estoy loco. Como ellos son más, deben de estar en lo cierto. (*Irrupciones* 135)⁷

⁷ La dictadura cívico-militar uruguaya se extendió desde el año 1973 hasta 1985.

Levrero era un disidente de esa modernidad ruidosa y agresiva que imponía un lenguaje y una gestualidad estandarizados, normados por el imperativo económico y de ahí, procede su marginalidad, su *cuasi* condición criminal:

Justamente, los titulares de un diario en el quiosco, junto a la parada del ómnibus decían: ‘ATENTADO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN’, ‘La democracia liberal en peligro’. O sea, nuevamente alguien que se había manifestado en contra del abuso de la publicidad. O que simplemente había arrancado un autoadhesivo del coche, o de la ropa. (*Irrupciones* 94)

Esta narración, a mitad de camino entre la crónica indignada y la ficción (aunque lo ficcional acá me parezca específicamente la exacta sincronización de todos los sucesos descritos), termina sumida en la desesperanza, como si existiera solo un derrotero ineludible:

Volví a la calle principal; de todos modos, ya no había seguridad en ningún lado, y ningún lugar era mejor que otro; salvo que la calle principal tiene más altoparlantes que las otras, y después de unos minutos ya no se puede soportar la repetición de *slogans*, órdenes, amenazas y jingles. (*Irrupciones* 95)

Sin embargo, también ahí, en ese maremágnum de asfalto podían presentarse destellos de una *luminosidad* anhelada y expresada múltiples veces en *Irrupciones*:

La luz roja de un semáforo, en una esquina cualquiera, brota como por primera vez, como naciendo maravillada, y su mensaje es una explosión de amor que me toca y me despierta, también a mí, en esa esquina donde no esperaba ya absolutamente nada de la vida. Entre esos edificios insensatos que lo invaden todo hay, todavía, un lugar que hace elevar los ojos y mirar algunas nubes rosadas, heridas por los rayos de un sol que ya no podemos ver.

Alguien, dentro de mí, se expande y respira —nace, como la luz roja, en una onda explosiva de amor, en la dimensión del espíritu que había quedado sepultada por alguna clase de locura. (67-68)

Pero la presencia redentora de la *experiencia luminosa* es, infortunadamente, breve:

Hasta que el estruendo de los automóviles y de las maquinarias que destruyen y construyen sin ninguna razón valedera la ciudad, parece cesar, o atenuarse hasta una casi amabilidad, y los hombres que manejan toda esa maquinaria recobran sin saberlo una inocencia primitiva. Es un minuto fugaz. La luz roja se borra y estalla una luz verde; más tarde brota con el mismo ímpetu de recién nacida una amarilla; enseguida, retorna la roja, pero ya pasó el misterio, ya está cayendo, así, tan pronto, la noche; ya la gente advierte que yo no trato de cruzar la calle, y comienzo a sentir el ridículo y el frío. (67-68)

CONCLUSIONES

La más significativa escritura del *yo* en Mario Levrero es la más introspectiva. Sin embargo, no por ello es lineal, sino exactamente a la inversa: es tentativa, onírica, discontinua y esquiva como la vida misma de Levrero, aunque la mayor parte del tiempo procure mantenerse estático, como un atento observador del absurdo, pero no como su testigo mudo e indolente. A pesar del importante servicio prestado a sus semejantes por la vía de compartir sus sorprendentes hallazgos, Levrero no vacila en acentuar su absoluta falta de heroísmo y en hacernos partícipes, sin rubor alguno, de sus derrotas cotidianas frente a los múltiples tipos de violencia, urdidas por una modernidad cuyo signo distintivo es la mercantilización extrema y su largo e ineludible brazo ejecutor la publicidad impúdica y estridente. Esto da como resultado, la *edificación* de un Montevideo modelado

simultáneamente por la mirada en tiempo presente y por la memoria del autor, por su sensibilidad estética, su humor proteico y por un afán de denuncia contra la publicidad juzgada como la más nociva expresión del capitalismo.

Levrero practica en *Irrupciones* una escritura pautada por una dimensión rememorativa, es decir, por esa dilatada estancia en Montevideo que precede a su partida a Buenos Aires y a los años que, posteriormente, radicaría en Colonia del Sacramento. A partir de este doble rasero espacial y temporal es que su desagrado respecto a la modernidad montevideana de fines de siglo (1996-2000), que consideraba estridente, invasiva, e irrespetuosa para con el *ciudadano* (peatón, cliente, votante, usuario de transporte, etcétera), tomó forma como una ensayística en la que la intimidad del espacio doméstico y la inconmensurabilidad del espacio público se alternan al igual que la nostalgia y el temor, para constituir una visión desencantada, irónica y satírica sobre la capital uruguaya en la que Levrero devino en un peatón cada vez más reticente y medroso como una forma de resistencia. Ello intensificaría el tono introspectivo de su ensayística en la que un entorno percibido como amenazante, precarizado y ruidoso es confrontado con la *ciudad* que pervive en su memoria. Este dispositivo nostálgico encontró un complemento, además, en el uso creativo de la imaginación en subterfugios autoficcionales como “Las aventuras del ratón Mouse”, “Agujero en un buzo celeste”, los textos que protagoniza *el hombre en el bar* y, por supuesto, en esa gigantesca sátira a la vacuidad de la fraseología comercial que es “Montevideo, año 2000”.

Finalmente, la sociedad montevideana que estaba perfilándose hacia el siglo XXI se encontraba inserta en una dinámica global de transformaciones caracterizada por el avance de las tecnologías informáticas y comunicativas que involucraban tanto a la producción como al consumo en un sentido muy vasto (material y cultural). Esta transición propició la aparición de nuevas estrategias publicitarias y aparatos tecnológicos ante los que Levrero experimentó la necesi-

dad de reaccionar, de posicionarse ante lo que consideraba abusos inadmisibles derivados de ese parteaguas: la sempiterna y apabullante contaminación auditiva engendrada por la publicidad, el dilatado estado de distracción en el que la incipiente telefonía celular sumía a sus entusiastas usuarios y, sobre todo, el lenguaje huero de sentido y automatizado que engendraba una *ciudad textual*, pero de sesgo negativo. *Irrupciones* como ejercicio de crítica cultural, por su profundidad analítica y valor estético, debe ser ponderada entre lo más sobresaliente de la escritura de Mario Levrero y permite parangonarlo a autores tan insignes como Karl Kraus y Roberto Arlt, en la medida que su registro autobiográfico y maestría satírica se conjugan en su prosa ensayística. Por esa vía, *Irrupciones*, al igual que los textos de Kraus en *Die Fackel* o las *Aguafuertes porteñas* de Arlt, se imbrican de forma original y profunda al destino de una ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto. *Obras II. Aguafuertes*. Losada, 1998.
- Blixen, Carina. “*Irrupciones: el escritor en ‘traje y corbata’*”. *Cuadernos líricos. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, no. 14, 2016, <http://journals.openedition.org/lirico/2218>.
- Bouveresse, Jacques. *Sátira y profecía. Las voces de Karl Kraus*. Traducido por Laura Claravall, Ediciones del Subsuelo, 2011.
- Caplán, Raúl. “La trama del zurcido invisible: lecturas de agujero en un buzo celeste”. *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 267-285.
- Fogwill, Rodolfo. “Las noches oscuras de un maestro”. *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, 2013, pp. 259-260.
- Fritzsche, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Traducido por Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Siglo XXI Editores, 2008.

- Gandolfo, Elvio. *Mario Levrero: Un silencio menos*. Mansalva, 2013.
- _____. “Colección De los Flexes Terpines: Nuevos, muchos y buenos”. *El país*, 2002, <http://www.yateconte.org/2013/04/leccion-de-los-flexes-terpines.html>.
- Gandolfo, Francisco Daniel. *El lagrimal Trifurca*. Edición facsimilar, Biblioteca Nacional Argentina, 2015.
- Kraus, Karl. *La antorcha. Selección de artículos de “Die Fackel”*. Traducido por Adán Kovacsics, Acantilado, 2011.
- Levrero, Mario. *Historietas reunidas de Jorge Varlotta con la participación de Lizán en Santo Varón y Los profesionales*. Criatura Editora, 2016.
- _____. *La ciudad*. Tierra Nueva, 1970.
- _____. *Irrupciones I*. Cauce, 2001.
- _____. *Irrupciones II*. Cauce, 2001.
- _____. *Irrupciones*. Criatura Editora, 2013.
- _____. *Irrupciones*. Montacerdos, 2020.
- _____. *Irrupciones*. Montacerdos, 2019.
- _____. *El lugar*. *Revista El péndulo*, no. 6, segunda época, ene. 1982, pp. 97-149.
- _____. *París*. El Cid Editor, 1980.
- _____. *Trilogía involuntaria*. DeBolsillo, 2010.
- López Camberos, Lilian. “Las ‘Irrupciones’ de Levrero son casi un género aparte”. *Letras libres*, 2016, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/las-irrupciones-levrero-son-casi-un-genero-aparte>.
- Walsh, Rodolfo. *Obra literaria completa*. Siglo XXI Editores, 1985.



El jardín, espacio dramático en *No hay mayor mal que los celos* de Juan José de Arriola

The garden, dramatic space in Juan José de Arriola's *No hay mayor mal que los celos* (*There is no greater danger than jealousy*)

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6052-6747>

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

alejandro.arteaga@uacm.edu.mx

Resumen:

El jesuita mexicano Juan José de Arriola (1698-1768) dejó manuscrita *No hay mayor mal que los celos*, su única comedia conocida hasta ahora. Esta obra pertenece al género de capa y espada, y su trama desarrolla los elementos propios de este modelo teatral áureo: los celos, las escuchas a escondidas, los equívocos y los duelos sirven para crear un enredo cuyo desenlace será el matrimonio de los protagonistas. Además de su estructura, el dramaturgo hace un singular guiño hacia Calderón de la Barca. En la configuración dramática de *No hay mayor mal que los celos*, la complejidad del espacio destaca entre los otros elementos estructurales de la obra, pues la acción se desarrolla en un jardín. El espacio exterior aparece densamente connotado, frente a los espacios interiores. Usando algunos elementos de la semiótica teatral, se analizan en este trabajo el jardín y algunas de sus particularidades, así como algunas soluciones escénicas que posi-



blemente dio Arriola en relación con el espacio teatral revelado detrás de las didascalias de la obra: el tablado.

Palabras clave:

semiótica teatral, espacio escénico, teatro colegial jesuita, teatro mexicano siglo XVIII, Compañía de Jesús en México.

Abstract:

The Mexican Jesuit, Juan José de Arriola (1698-1768), left in his manuscript *No hay mayor mal que los celos*, his only known comedy to date. This work belongs to the “capa y espada” genre, and its plot develops the common elements of this Golden Age theatrical model: jealousy, eavesdropping, misunderstandings and duels serve to create an entanglement whose outcome will be the marriage of the protagonists. In addition to its structure, the playwright makes a singular nod to Calderón de la Barca. In *No hay mayor mal que los celos* theatrical configuration, the dramatic space complexity stands out from other structural elements of this work, because the action takes place in a garden. The exterior space appears densely connoted, as opposed to the interior spaces. Using some elements of theatrical semiotics, this paper analyzes the garden and some of its particularities, as well as some scenic solutions possibly given by Arriola in relation to the theatrical space revealed behind the didascalical system of his work: the “tablado”.

Keywords:

theatrical semiotics, scenic space, Jesuit Scholar Theater, Mexican theater XVIII century, Society of Jesus in Mexico.

Recibido: 14 de junio de 2022

Aceptado: 12 de octubre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.462>

En las líneas siguientes, analizaré la funcionalidad del jardín como emplazamiento de la trama en *No hay mayor mal que los celos*, comedia inédita de Juan José de Arriola, poeta y dramaturgo del siglo dieciocho mexicano. Considero importante el análisis espacial de la obra porque una lectura atenta de su sistema didascálico permitirá apreciar mejor la riqueza dramática y escénica de esta interesante pieza manuscrita. Para ello, distingo convencionalmente entre acotaciones o didascalias explícitas y didascalias implícitas. Las acotaciones incluyen las indicaciones paratextuales ofrecidas por el dramaturgo a modo de guías de su propuesta de montaje en relación con una idea particular de espacio teatral. Las didascalias implícitas son las enunciaciones de los personajes referentes a una variedad de situaciones tridimensionales, quinésicas y temporales, entre otras, que se descubren en los parlamentos y que pueden ser representadas o solamente enunciadas. Las acotaciones son parte del texto espectacular y las didascalias, del texto dramático (Bobes Naves 87-89).

Para mi análisis, distingo también entre el espacio escénico, como la parte del espacio teatral donde se ejecuta la representación, y el espacio dramático o construcción ficcional de la trama que se proyectará sobre el espacio escénico. El espacio dramático tiene una importancia doble, puesto que ofrece una dimensión mimética y otra diegética. La dimensión mimética puede hacer coincidir el espacio dramático con el escénico gracias a soluciones icónicas facilitadas por la escenografía o el vestuario. La dimensión diegética permite la construcción de un espacio virtual descrito por la enunciación de los personajes y proyectado por estos hacia puntos ocultos a la vista del público gracias, por ejemplo, a las salidas laterales del espacio escénico que entonces se convierten en ampliaciones del propio espacio dramático (González Pérez 21-23).

Bajo estos criterios de análisis estudiaré *No hay mayor mal que los celos*, la única obra teatral conocida del jesuita Juan José de Arriola. Sin fecha de datación, José Mariano Beristáin de Souza la presentaba como “Impresa en México sin nombre de autor” (117). Carlos So-

mervogel ofrecía una observación igual de escueta, pero sin negar la autoría: “*No hay mayor mal que los celos*. Comedia. México” (586-587). Por su parte, Antonio Paz y Meliá describió con precisión esta pieza de Arriola en la ficha 2567 de su *Catálogo* cuando apuntaba:

No hay mayor mal que los celos. Comedia famosa de un ingenio de esta corte.
(El P. Arriola, S. J.).

E. Marq.-. Notable desgracia ha sido.

A. también sus yerros le doren.

104 hoj., 4º, 1. del s. XVIII, pergamino - 16290. (Paz y Meliá 386)

Lo anterior muestra que la comedia de Arriola no ha estado en el olvido, pero sí rodeada de algunas incertidumbres —¿existe su versión impresa?— y de nuevos datos: se sabe de al menos dos versiones manuscritas de la obra¹ y se baraja la posibilidad de que Arriola colaborara con un Agustín de Castro.² Así, *No hay mayor mal que los celos* ha

¹ Estela Castillo Hernández anota que, además del manuscrito 16290 de la Biblioteca Nacional de España, “Otro ejemplar se encontró en 2009, con el título: ‘Comedia famosa. No hay mayor mal que los celos. Su Autor el Padre Arriola’, el cual fue subastado en la página web The Philadelphia Rare Book and Manuscripts Company” (24, nota 64). El manuscrito conservado en España reconoce la autoría de la obra con la leyenda “El padre Arriola, de la sagrada Compañía de Jesús, es el autor”, al pie del primer folio y con una letra diferente a la del cuerpo del texto. En el último folio, se lee, además, “Soy de Manuela María de Arce y Campoy”, también con una letra diferente. Este segundo paratexto ofrece un particular interés para mi investigación, como expondré en un momento posterior.

² Lo afirma Germán Viveros: “De Agustín Castro, en colaboración con Juan Arriola: *No hay mayor mal que los celos* y la tragedia *La troyana*” (nota 19). La observación no es menor, pero no estoy seguro de si el investigador se refería a José Agustín de Castro (Valladolid, Michoacán, 1730 - 1814) o más probablemente al jesuita Agustín Pablo de Castro (Córdoba, Veracruz, 1728 - Bolonia, 1790), quien estudió y trabajó en la Ciudad de México, Puebla, Oaxaca, Querétaro, Guadalajara, Veracruz y Yucatán, además de que tradujo *Las troyanas* de Séneca (véase la biografía en Astorgano Abajo, así como la referencia en Olavarría y Ferrari

permanecido más bien un poco en el limbo, a diferencia de la pieza lírica más conocida del jesuita: las *Décimas de santa Rosalía*, editadas por Alfonso Méndez Plancarte en 1955, primero, y recientemente por Castillo Hernández como parte integral de la extensa *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía, patrona de Palermo* de Arriola.³

Los bibliógrafos del siglo XVIII dieron algunos datos sobre la vida del poeta y dramaturgo. Se sabe que Juan José de Arriola nació el 22 de octubre de 1698 en Guanajuato y que recibió “la sotana de la Compañía de Jesús en el noviciado de Tepoztlán” en 1715 (Beristáin de Souza 117). La extensa ficha biográfica preparada por José Gutiérrez Casillas en el siglo pasado añade que Arriola estudiaba lógica en el Colegio de San Ildefonso en 1719, en Puebla. Ahí recibió las órdenes menores en 1722 y luego, también en Puebla, fue ordenado sacerdote en 1724. En 1726 hizo su tercera probación y para 1730 se le mencionaba como profesor de filosofía en el seminario poblano de San Ignacio. Finalmente, Arriola hizo su profesión solemne en 1733.

A partir de este momento, Arriola viajó hacia algunos puntos del virreinato. En 1737, el jesuita aparecía como profesor de teología en el Colegio de Guadalajara. Varios años después, estaba trabajando en San Luis Potosí: era operario y prefecto de la Congregación del colegio de la ciudad en 1744; y en 1748, desarrollaba varias ocupaciones más: admonitor, prefecto del Espíritu y de la Congregación,

32). Si suponemos que Arriola colaboró con cualquiera de estos dos personajes cuando ellos rondaban la veintena (pensando que en aquellos años terminaban sus estudios; Arriola, por ejemplo, estudiaba lógica a esa edad), una posible conclusión sería que el dramaturgo compuso su comedia en algún momento de la segunda mitad del siglo XVIII y ya con cincuenta años de edad.

³ Martha Lilia Tenorio también rescata a Arriola como poeta, pues lo considera el primero o de los primeros glosadores dieciochescos de la célebre “Canción famosa” de Bocanegra (915).

cuidador de la Capilla de Loreto, corrector de libros por facultad del Santo Tribunal, así como consultor y confesor de la Casa de la Compañía. Volvió a Puebla, ya que aparecía como operario del Colegio del Espíritu Santo en 1761 (Gutiérrez Casillas 198).

Cuando se expulsó a la Compañía de Jesús de Nueva España en 1767, a Arriola se le permitió quedarse en México “por enfermo tullido” (Gutiérrez Casillas 198). Murió en 1768, aunque las fuentes difieren del momento. Según Félix de Sebastián, citado también por Gutiérrez Casillas, Arriola murió el 28 de agosto de 1768. En cambio, José Fejér y Joseph de Cock indican lo siguiente en su *Defuncti tertii saeculi Societatis Iesui*: “Arriola Joannes, in missione, 01/01/1768, . . . Mexico” (14).

El manuscrito de *No hay mayor mal que los celos* conservado en la Biblioteca Nacional de España carece de datación. Los bibliógrafos tampoco le asignan una fecha específica a esta obra. Sin embargo, Enrique de Olavarría y Ferrari le da un marco temporal indirectamente al enumerarla entre otras varias piezas del periodo 1700-1753:

Inquiriendo más aún, podrían citarse el presbítero don Manuel Zumaya, traductor de varias óperas italianas y autor de otra intitulada *Parténope*, que se representó en el Palacio Virreinal para celebrar el natalicio de Felipe V, y se imprimió en 1711; escribió también el drama *El Rodrigo*, representado en el Palacio también, en celebración del nacimiento del príncipe Luis Fernando. Don José Antonio Pérez Fuentes con su comedia *El portento mexicano* y veinte loas en verso mexicano. Manuel Santos Salazar, con su coloquio *La invención de la cruz*, escrito en 1714, y una pequeña pieza dramática. El padre Juan Arriola con su comedia *No hay mayor mal que los celos*. El célebre don Cayetano Cabrera, con sus comedias *La esperanza malograda* y el *El iris de Salamanca*. Don Francisco Soria, con sus *Guillermo, duque de Aquitania*; *La mágica mexicana*, *La Genoveva* y *De los celos y el amor cual es afecto mayor*. El padre Agustín Castro con su tragedia traducida *La troyana* y sus

sainetes de costumbres nacionales, *Los remendones* y *Los charros*. Difícil sería mejorar o completar listas de esa especie, que creo sean tan curiosas como poco o nada importantes para la gloria de las letras mexicanas. (Olavarría y Ferrari 32)

La referencia de Olavarría y Ferrari resulta de interés porque indirectamente abre la pregunta de si la pieza de Arriola se puso alguna vez en escena y el crítico supo de algún montaje o únicamente tuvo noticias del texto, lo que resulta difícil de averiguar en este momento.⁴ Como quiera que sea, el que Olavarría y Ferrari ubique *No hay mayor mal que los celos* entre la producción dramática novohispana de la primera mitad del siglo XVIII coincide con la datación que Gutiérrez Casilla le da entre la bibliografía de Arriola, pues el segundo investigador indica que la comedia es de 1748, sin precisar cuál es su referencia (Gutiérrez Casillas 199).

No hay mayor mal que los celos, comedia en tres actos de 6056 versos, forma parte del hasta ahora breve conjunto de obras con que reconstruimos la historia de la dramaturgia mexicana del siglo XVIII. Considerando el desarrollo cultural del siglo, Alberto Pérez-Amador Adam afirma lo extraño que resulta encontrar tan pocos testimonios teatrales del periodo:

Este esplendor cultural [del siglo XVIII] apunta a que también tuvo que haber una creación teatral, pero de la cual tan solo han sobrevivido algunos pocos nombres y muy pocos textos. Conocemos el nombre y algunas de las obras de Eusebio Vela, algunas

⁴ Me resulta imposible comprobar que *No hay mayor mal que los celos* se montara antes de 1753 en algún espacio profesional. Al menos no lo fue después en ninguno de los dos coliseos del siglo, como se corrobora al revisar los *Índices a la "Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931"* y a la *"Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México"* de Manuel Mañón, trabajo coordinado por Sergio López Sánchez.

de Juan de la Anunciación, fragmentos de Juan Manuel de San Vicente, Francisco de Soria, Cayetano de Cabrera y Quintero, y algunas piezas y fragmentos anónimos. No mucho más, lo cual contrasta con el esplendor cultural mencionado. (47)

La obra de Arriola, por lo anterior, se convierte en una pieza importante de ese conjunto, pero también en una muestra de la dramaturgia jesuítica antes de la expulsión, por un lado, y de la tradición calderoniana en México, por otro. En este último aspecto, *No hay mayor mal que los celos* hace un claro homenaje a Pedro Calderón de la Barca cuando Arriola presenta a sendos personajes homónimos de *La vida es sueño*: Segismundo, Rosaura y Astolfo, pero quienes se desarrollan en una trama que responde a las convenciones del género de capa y espada.

Arriola, en la primera jornada de su obra, presenta a un Segismundo angustiado por la incertidumbre de si Rosaura —pretendida por Astolfo, príncipe de Prusia, y por César, príncipe de Ursino— lo ama o no. Laura, por otro lado, enamorada de Segismundo, enfrenta los incómodos avances de Astolfo —rechazado por Rosaura— y de César, a quien finge corresponder para deshacerse de su acosador. La complicación de la trama ocurre cuando el criado Cascabel lleva una nota de Segismundo para Rosaura, pero se encuentra con Tambor, quien trae otra de César para Laura. Cuando los criados acuerdan cumplir el encargo del otro, el intercambio de recados no ocurre y, por error, cada uno se queda con el papel original que entregan, en consecuencia, a las destinatarias equivocadas. De esta manera, Segismundo encuentra a Rosaura leyendo la nota firmada por César; luego, Rosaura descubrirá que Laura recibió un papel de Segismundo. En cada ocasión, los amantes se separan creyendo fundados sus celos en las supuestas infidelidades presenciadas, pero que los criados ocasionaron por descuido.

En la segunda jornada, Segismundo y Rosaura se reconcilian luego de que Cascabel explicara el enredo pasado a la dama. En otro momento, Laura, afligida por la boda real inminente, se desmaya; Segismundo llega embozado para sostenerla. César descubre a Laura

en manos de ese hombre extraño, a quien ataca. La dama y Rosaura, quien lo vio todo, detienen la pelea al explicar lo que ocurrió. Cuando Rosaura envía a su prometido una nota matrimonial con Cascabel, Astolfo soborna al criado para que le entregue el papel y lo presente falsamente ante la dama como Segismundo. Con el engaño en curso, el verdadero Segismundo llega para ver a Rosaura dando palabra de matrimonio a un hombre que él no alcanza a identificar. Al descubrir a Tambor en la escena, supone que se trata de César. Segismundo ataca a Astolfo, quien huye sin ser reconocido, y recupera la nota de Rosaura: ahora se convence de que Rosaura no lo ama, pues cree erróneamente que la nota era para el fugitivo misterioso.

Enloquecido por la supuesta traición, Segismundo le pide a Cascabel que lo mate al inicio de la última jornada. El rey se presenta cuando su hijo cae desmayado; creyéndolo muerto, condena al criado al cadalso. Indultado en el último minuto, Cascabel le confiesa a Rosaura lo que ocurrió y Segismundo, que escucha la revelación, perdona a su criado y se reconcilia con su prometida. Aunque Astolfo, escondido también, queda seguro de que nadie sabrá que él organizó el embuste pasado, Segismundo tratará de dar con el responsable del enredo. Sus sospechas recaen sobre César, a quien enfrenta en la primera oportunidad. El duelo termina cuando se anuncia que César se casará con Laura. Disipadas las sospechas, Segismundo y César se reúnen con sus prometidas. El rey recibe a las parejas para iniciar la ceremonia matrimonial mientras Astolfo observa, con envidia, el enlace de sus rivales.

Resulta claro que esta obra de Arriola ya es un ejemplo de la profesionalización del teatro de colegio de la Compañía de Jesús, proceso que venía ocurriendo desde el siglo anterior. Como ejemplo de esto, bastará recordar que Matías de Bocanegra presentó la *Comedia de san Francisco de Borja* en el siglo XVII utilizando un complejo uso de la tramoya para lograr ascensos y descensos, apariciones y desapariciones de los personajes sobrenaturales, además de que el tema hagiográfico se entrecruzaba con lances amorosos (Hernández

Reyes 162-171), por no mencionar que Bocanegra también siguió a Calderón de la Barca (Hanrahan 117). Aunque la profesionalización del teatro jesuita novohispano es un fenómeno poco estudiado, las escasas muestras de ello —entre las que se cuenta la comedia de Arriola— permiten suponer que eso se debió, entre otras causas, a las fuertes influencias del teatro laico y al éxito de los espacios teatrales comerciales. El texto de Arriola, por ejemplo, se aleja de la tradición hagiográfica predominante en la dramaturgia jesuita del pasado⁵ y apuesta por una proyección escénica quizá no de gran espectacularidad, pero sí más vinculada a una mayor acción dramática gracias a un enredo típico de las comedias de capa y espada.

En efecto, *No hay mayor mal que los celos* pertenece al género de comedias de capa y espada porque desarrolla las consecuencias de los equívocos de los criados y de sus amos —nobles, pero celosos—, sumergidos todos en una maraña de malentendidos de la que los últimos salen felices hacia el matrimonio.⁶ El guiño calderoniano se

⁵ Sobre la elección del tema amoroso, lejano a la hagiografía, ¿podría tratarse de una muestra de la influencia de Ignacio Luzán? Dice Viveros: “Del libro III, capítulo XV o XVII, según la edición, *La poética* luzanesca [1737], por ejemplo, fue tomada alguna idea básica, como aquella que hablaba de evitar la representación de materias sagradas y comedias de santos, por ser considerado un acto irreverente al mismo tiempo que perjudicial”.

⁶ Ignacio Arellano (“Convenciones” 44-45) recuerda que la comedia de capa y espada desarrolla esos conflictos de manera extensiva, pero también desarrolla una comicidad descentrada del gracioso, e inserta lo cotidiano (geografía, cronología, onomástica), por lo que cuanto más alejadas de la realidad del público estén estas coordenadas, la obra estará más fuera del género. De acuerdo con estos criterios, *No hay mayor mal que los celos* resulta un ejercicio paródico por su onomástica calderoniana y su geografía europeizante (Ursino, Prusia y quizá —siguiendo el guiño calderoniano— Polonia), el cual resulta interesante por su propio valor, pero también porque otros autores del siglo, novohispanos y europeos, reconstruían la historia de México para la escena, como ocurre con *La conquista de México por Carlos Quinto* (editada por Pérez-Amador Adam), con

detiene ahí: el tono trágico y el manejo temático del poder del destino en *La vida es sueño* dejan lugar en Arriola a los excesos dramáticos de los amantes despechados y al amante curioso como responsable de su propio infortunio. Gracias al rebuscamiento ingenioso de los malos entendidos,⁷ la obra de Arriola se aproxima a las formas melodramáticas que van ganando terreno en el siglo XVIII, aunque su estructura escénica resulta claramente barroca —el enredo, el gracioso, el honor; las escuchas a escondidas, los espionajes al resguardo—, como explicaré enseguida.

El ingenio arriolano se exhibe en el desarrollo de la trama alrededor de un único *topos*: el jardín. No es un caso atípico en la producción dramática áurea: Agustín de Moreto —algunas de cuyas obras se representaron en la Nueva España del XVIII⁸— aprovechó antes este recurso espacial en *La confusión de un jardín*, publicada en 1681, por ejemplo. Como demostró Debora Vaccari, Moreto trabajó el espacio

Hernán Cortés en Cholula de Fermín del Rey (editada por González Acosta) o con *Motezuma* de Bernardo María de Calzada (editada por Germán Viveros).

⁷ El ingenio es la estrategia conductora en las tramas de capa y espada, un pacto lúdico demostrado en las aparentes incongruencias locativas y temporales del género: “Es llamativa la restricción temporal de las acciones de capa y espada, que por supuesto no tiene que ver con un neoclasicismo temprano, sino con el objetivo de lograr un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la ‘unidad’ de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia” (Arellano, “La comedia” 17).

⁸ Moreto fue conocido pronto en Nueva España. Recordemos que “La ‘Dedicatoria’ al duque de Albuquerque con que Moreto encabeza la *Primera Parte* [de sus comedias . . .] expone muy claramente su interés por ofrecer el impreso al que por esas fechas había sido nombrado virrey de la Nueva España . . . Hay que tener en cuenta que la *Parte* se imprime en Madrid, pero también se envía a México rápidamente, ya que Francisco Fernández de la Cueva fue nombrado virrey de la Nueva España el 9 de marzo de 1653” (Farré Vidal 412).

cerrado y nocturno del jardín de su fuente (*La confusión de una noche, novella* de Alonso de Castillo Solórzano) para entretejer las confusiones y malentendidos de sus personajes. Como hará Arriola después, Moreto “convierte el jardín . . . en el único centro de la comedia, aprovechando, además, para realizar un ejercicio de ingenio: poner en práctica las tres unidades aristotélicas, lo que produce un efecto de extrema concentración espacio-temporal . . .” (Vaccari 165). Estas consideraciones técnicas permiten entender mejor la intención de Arriola al diseñar un espacio contrario a los tópicos tradicionales en *No hay mayor mal que los celos*: el jardín es un espacio agencial y no mero contexto de la acción.

El jardín arriolano no se describe con precisión en las escasas acotaciones de la obra, pero surge como emplazamiento locativo ampliamente referenciado en las didascalias implícitas: sabemos de la existencia del jardín porque los personajes dicen cosas de él e indican sus propias posiciones y desplazamientos por él. Se entenderá mejor la complejidad espacial que Arriola ofrece en su obra, en el siglo XVIII, si se contrasta esa construcción eminentemente dialógica con las acotaciones descriptivas de una obra española como *Hernán Cortés en Cholula* de Fermín del Rey, por ejemplo. Aunque esta última pieza no pertenece al género de capa y espada, el texto conservado nos permite observar cómo se diseñó paulatinamente un espacio dramático profesional gracias a las acotaciones. El contraste entre las didascalias arriolanas y las acotaciones de Del Rey ilumina dos concepciones del espacio teatral divergentes: la de Arriola, en la tradición del teatro escolar jesuita, y la de Del Rey, actor y apuntador, es decir, profesional del teatro comercial.

Del Rey abre su acto primero con la acotación “*La escena es en Cholula y sus contornos?*” (González Acosta v. 1a); al inicio del segundo, pide que haya una “*Gran plaza, llena confusamente de tropas de ambos sexos, la tierra regada de flores, las ventanas llenas de mujeres que derraman rosas, yerbas y aguas odoríferas sobre el ejército español que entra a tambor batiente . . .*” (González Acosta v. 709a); y en el tercero, los cambios espaciales

existentes también se describen con precisión, como en esta solicitud de que se vea un “*Gran patio en que también se figuran los cuarteles de los españoles*” (González Acosta v. 1800a). En estos casos se observa el telón convencional como fondo de acciones, pero las soluciones icónicas son de particular interés porque la representación de la plaza o de los cuarteles exige una transformación completa de la estructura del escenario entre acto y acto.

Mientras que Del Rey hace explícitas las condiciones profesionales del espacio escénico de su obra mediante acotaciones, el jardín en *No hay mayor mal que los celos* es, ante todo, un espacio dramático: una construcción de la ficción proyectada de alguna manera hacia el espacio escénico, ya que se exige su representación ante el espectador: un jardín alrededor del cual gravitan ampliaciones locativas diegéticas que implican una concepción escenográfica particular. Mediante el doble sistema didascálico del texto surge una imagen general del jardín que permite suponer que Arriola tenía en mente, por un lado, el jardín a la inglesa como escenografía de su trama —un paisaje como reproducción de la naturaleza en su irregularidad⁹—, pero por otro, una idea particular de cómo representarlo en el escenario.

⁹ En el siglo XVIII, la concepción del jardín como imitación de la naturaleza se contraponen a la idea del jardín como naturaleza controlada por la razón humana. Estos dos órdenes paisajísticos —respectivamente, el jardín francés y el inglés— se disputarán los emplazamientos dedicados a la naturaleza en las urbes europeas (Ariza Muñoz 173-194). El modelo francés dominará la planificación de las áreas verdes públicas en México, como demuestra la remodelación y ampliación de la Alameda en la década de 1770 “ordenada por Carlos de Croix . . . quien pasó a la historia por expulsar a los jesuitas e introducir en México las comidas y modas francesas, dentro de lo cual se inserta la transformación de la Alameda” (Muñoz Rebolledo e Isaza 13) o la inauguración del primer jardín botánico junto con el inicio de cursos de la Real Expedición en 1788 (Lascurain 68).

En *No hay mayor mal que los celos*, el jardín se presenta en la estela del *locus amoenus*¹⁰ en un primer momento. Así debe entenderse la connotación que el padre de Segismundo da al jardín cuando ordena traer música para apaciguar a su hijo y que esto se organice fuera del palacio real, precisamente en el jardín, donde y en torno al cual transcurrirá el resto de la obra:

Id los dos a disponer
que en ese hermoso jardín
donde el nevado jazmín
es astro de amanecer,
música esté prevenida
para templar su tormento,
que un concertado instrumento
es la mitad de la vida.

Si aquí el jardín musicalizado se transforma en fuente de la tranquilidad anímica de Segismundo, de igual modo Rosaura saldrá a él, más adelante, porque la belleza y tranquilidad del lugar la reconfortarán también a ella:

Cansada de suspirar
en aquel funesto albergue,

¹⁰ Entiendo el *locus amoenus* como “the atmosphere of a specific textual experience, not a consistent background like a setting but a characteristic infusion that emerges at certain points in the poems. Accordingly, it cannot be made to appear by description, for to describe the *locus amoenus* in detail leads to overqualification, and inevitably to the restriction of atmospheric potential” (“la atmósfera de una experiencia textual específica, no un fondo consistente como un decorado, sino una combinación característica que surge en determinados momentos de los poemas. Por consiguiente, no puede hacerse aparecer mediante la descripción, ya que describir el *locus amoenus* en detalle conduce a la sobrecualificación e, inevitablemente, a la restricción del potencial atmosférico”) (Chandler 197; trad. mía).

vengo a ver si en el jardín
mi pena un tanto divierten
esa florida esmeralda
y esos amenos tapetes
que van salpicando a trechos
el carmín de sus claveles.

En este pasaje y en el anterior, el jardín, en cuanto espacio abierto, se opone al palacio y a “aquel funesto albergue” como lugares cerrados, reconstruyendo así un tradicional contraste inicial entre el espacio de la naturaleza y las representaciones de lo urbano: una versión del tópico bucólico campo-ciudad. El palacio será el espacio de la crisis y el jardín, de la tranquilidad. Sin embargo, la presencia del rey revela ya otro contraste subversivo entre ambos emplazamientos: la razón regia controla las pasiones, pues el padre de Segismundo determina el casamiento de su hijo con Rosaura desde el inicio y, al final de las peripecias, lo celebra. De este modo, la carga pasional se traslada en realidad hacia el jardín y lo connotará extensamente como el lugar de las crisis a lo largo de la obra; mientras que el palacio deberá considerarse como el espacio de lo razonable y del orden, ensalzando con ello el poder regio.

Asimismo, las didascalias de los pasajes anteriores, al construir un espacio dramático, permiten indagar ya en la concepción arriolana de su espacio escénico. Por un lado, el palacio real (dejaré para más adelante el asunto de “aquel funesto albergue”) es un espacio de la ficción teatral, pero no parece específicamente dispuesto para el montaje. Se trata de un punto referido, quizá representado por un telón que sirve de fondo al escenario o puramente diegético. El palacio confluye en el jardín en cuestión, este sí espacio escénico que da forma mimética a la caracterización discursiva que los personajes hacen de él, por ejemplo, cuando César describe el lugar por el que transita y que lo lleva a un encuentro fortuito con Rosaura en esa imitación de la naturaleza:

Apenas el horizonte
 dora de rayos el sol
 al subir en su arrebol,
 tascando luces Faetonte,
 cuando en la cima de un monte
 escarchada plata riza
 un arroyuelo que pisa
 con pie de cristal las flores,
 cantando ellas con olores
 lo que él gorjeaba con risa.

En este hermoso pensil
 —guardajoyas de la Aurora—,
 a cortes llamaba Flora
 la república de abril.
 Era, en su terso marfil
 el nardo nevada estrella;
 el clavel, rubia centella;
 que como el alba salía,
 todo el campo florecía
 al contacto de su huella.

“Este hermoso pensil” —señalado por César como su propio entorno gracias al demostrativo— semeja sin duda un *locus amoenus* (la belleza de las flores, el canto de las aves y la luminosidad salutífera del sol se describen más adelante), pero no puede pasarse por alto que está conectado aquí con la naturaleza montaraz mediante el cauce de un río que parece bajar de “la cima de un monte” y llegar hasta el punto de la enunciación. La continuidad dramática entre la naturaleza indómita —diegética y, por ello, quizá representada apenas por un telón, como dije antes— y el jardín arriolano parece lógica ya que “margen” suele asociarse con el sema “río”; pero también es una continuidad escénica, como más adelante se aprecia, cuando Segismundo llega en auxilio de una desfalleciente Laura y, preocupado por la dama inconsciente, pide a su criado que traiga agua:

Ve, Cascabel, luego al punto
 a esa cristalina margen
 y en breve búcaro ciñe
 sus transparentes cristales
 para que aljófares beba
 cuan el aliento restaure.
 ¡Válgame Dios, qué desdicha!

La solución que Cascabel da a la demanda de Segismundo —“*Sale Cascabel con agua*. CASCABEL: No estaba muy cerca, no, / este líquido cristal”— vuelve a poner sobre la mesa cuestiones sobre la escenificación del espacio dramático. La presencia de una fuente de agua en *No hay mayor mal que los celos* resulta obvia si consideramos que la esencia del jardín es “ante todo el agua, y después, el lugar de donde sale y se deposita” (Eguiarte Sakar 137). Dado que este es el único momento donde se requiere la introducción del líquido en escena, es factible que la proyección escénica del espacio dramático no sea exacta, sino que este se extienda hacia los bastidores, mediante la diégesis, de modo que no se vea el propio estanque, pues Cascabel podría salir de escena simulando ir a esa fuente y entrar de vuelta con el agua demandada hasta el espacio que Segismundo, Laura y él mismo ocupan efectivamente. Esta solución convencional conseguida con la ampliación del espacio dramático gracias a la diégesis y a las salidas efectivas por bastidores, como veremos enseguida, se confirma como estrategia transformadora del espacio dramático en espacio escénico en el texto de Arriola.

De igual modo, otras referencias permiten considerar que el jardín arriolano es un paisaje dramático de apariencia abigarrada y, por ello, acorde para el escondite de los protagonistas que necesitan verlo todo sin ser vistos. Dos muestras servirán para exponer esta relación del jardín con la naturaleza indómita, es decir, con el jardín a la inglesa. En primer lugar, César se acerca a Rosaura, quien duerme en el susodicho jardín, y él describe su avance sigiloso hacia ella de esta manera:

Llegué cauteloso, ¡ay, cielos!,
por entre el verde embarazo
a apurar en triste vaso
la última gota al recelo.

La supuesta dificultad de César para abrirse paso entre la maleza —“el verde embarazo”— ofrece como soluciones o bien una realidad icónica (árboles figurados, un telón) o bien una virtualidad diegética. En ambos casos, dichos elementos son, a un tiempo, un obstáculo que protege a la bella durmiente (*hortus conclusus*)¹¹ y un camuflaje para encubrir las intenciones del hombre que pretende admirar la belleza de la mujer impertinentemente. Conforme la obra avanza, algunas didascalias corroboran que el espacio escénico simulará la frondosidad descrita por los personajes, como ocurre también en estos versos de César: “A Laura un papel escribo / diciéndola que la espero / en este frondoso sitio”. Como es evidente, un espacio convencional con estas características obstaculizaría la visibilidad de los actores, por lo que resulta coherente suponer que la representación de la frondosidad del jardín se plasmaría en un telón o bien mediante una escenografía estratégica colocada en el escenario. Así parece indicarlo en su discurso Segismundo cuando afirma que Rosaura ya se encuentra “entre estas matas secretas”, es decir, entre grupos de fronda colocados tácticamente en el escenario para evitar que los actores no fueran vistos por el público, pero consiguiendo que estos parezcan deambular por un espacio saturado de vegetación.

Bajo esta hipótesis de representación figurativa del jardín es que aquellas entradas de personajes que dan pie a los equívocos —por ser escuchas secretas desde lugares estratégicamente ocultos a los

¹¹ Se trata de la relación entre el jardín y la virgen María (Bailo 65-74). Arriola desarrolla el tema al menos dos veces: el intruso sorprende a la dama que duerme confiadamente en el jardín.

ojos de los demás— demuestran que el espacio dramático se concibe para extenderse por los laterales del espacio escénico como auxiliares de la puesta en escena. Astolfo, por ejemplo, se aparta del espacio escénico principal para colocarse a un lado del escenario y, aún dentro del jardín, escuchar en secreto lo que se dice, como la acotación final de este parlamento indica:

Mas gente veo. Yo me acojo
al sagrado de estas ramas,
que, mientras aquí escondido,
veré todo lo que pasa.
Quedase al paño y sale Cascabel.

La salida de Astolfo al paño es una maniobra para hacer que los bastidores laterales del espacio escénico sean soporte extensivo del espacio dramático y se configuren visualmente como algún tipo de arboleda detrás de la que cualquiera podría esconderse de sus pares, pero permitiéndole, a un tiempo, seguir siendo visto por los espectadores de la función. Arriola maneja el doble sistema didascálico de su obra con la intención de que la indicación diegética dirija de manera práctica la representación escénica de lo acotado: quizá un par de árboles figurativos colocados en los extremos izquierdo y derecho del escenario servirían para extender el espacio del jardín, dejando libre la parte central del espacio teatral donde los protagonistas en turno interactúan, con el telón de fondo en el cual se dibujan las espesuras descritas en otros momentos sin interrumpir la visión.

El análisis del entrecruzamiento entre acotaciones y didascalias, con su consecuente manifestación en la construcción dramática y, sobre todo, escénica permite comprender cómo Arriola sustenta el enredo de su obra, como cuando Segismundo, desde el paño, permanece atento a la interacción entre Rosaura y Astolfo, este último fingiendo ser su rival:

SEGISMUNDO, *al paño*. ¡Ah, falsa! ¡Ah, tirana! ¡Ah, cruel!
 ¡Máteme mi desvarío!
 De cólera muerto estoy
 y de celos pierdo el juicio.
 ¿A quién le estará diciendo
 requiebros tan expresivos?
 De mi desastrada suerte,
 que es a don César colijo.
 Pues paciencia, sufrimiento,
 aquí me estaré escondido,
 que le he de quitar la vida
 a César si lo averiguo.

Una vez más, los bastidores se transforman en una parte estratégica del jardín desde donde se puede ver y oír sin ser visto por los otros personajes. Gracias a este recurso que proyecta el espacio dramático hacia los laterales del espacio escénico, Arriola sostiene la trama de enredos y equívocos varias veces, pues estos puntos de observación ocultos se reiteran de manera efectiva siguiendo el mecanismo descrito.

El jardín de *No hay mayor mal que los celos* posee otras características que lo hacen un emplazamiento complejo. Por ejemplo, en el texto de la obra se indica la existencia de una ventana enrejada, elemento tradicional del género de capa y espada, pero también del espacio teatral del corral barroco. La ventana aparece específicamente cuando Astolfo, en su intención de hacerse pasar por Segismundo, le pide a Cascabel quedarse cerca de él para que Rosaura hable con confianza desde esa ventana:

ASTOLFO. Pues quédate aquí porque
 cuando aquí Rosaura salga,
 pueda yo seguramente
 hablarla por la ventana,
 pues viéndote a ti creerá
 que es Segismundo quien habla.

La ventana señalada diegéticamente por Astolfo adquiere relevancia en relación con el jardín porque se trata de un acceso visible para el público, que conduce hacia un espacio interior del que nada más se sabe ni se ve. Sin duda, se trata de un acceso que tendrá una representación escenográfica, pues Rosaura saldrá por la ventana para encontrarse con el impostor. La suplantación de identidad puede ocurrir porque Astolfo interceptó la nota que Rosaura había mandado antes a Segismundo citándole en ese punto, como se recordará:

ROSAURA. Ahí le digo a Segismundo
 que antes que la noche opaca
 le llegue a prestar al orbe
 los negros lutos que arrastra
 —por muerte de aquel lucero
 que expira en tumba de plata—,
 me venga a ver al jardín
 en la reja de esta cuadra.

La ventana ubicada diegéticamente “en esta cuadra” por Rosaura se suma a varias otras referencias en el texto sobre dicho emplazamiento, aunque todas confirman la necesidad de que tanto las didascalias implícitas como las acotaciones se resuelvan con una solución icónica.¹² De esta manera, la ventana —ubicada en el jardín, no hay que

¹² La ventana se nombra como “la reja de esta cuadra” en el texto dramático. Un poco más adelante, Astolfo leerá esa nota de Rosaura, obtenida fraudulentamente, y encontrará las indicaciones precisas para el encuentro con un término idéntico: “En la reja del jardín aguardo esta noche a vuestra alteza para darle treguas a mis penas por ver si sosiegan mis congojas”, empieza la nota de Rosaura. Y cuando ocurra el encuentro entre la dama y Astolfo, una acotación indicará, simplemente, que “*Sale Rosaura a la reja*”, punto del espacio que Segismundo observa a escondidas y sorprendido de que “la voz de Rosaura escucho / y en su reja un bulto miro”.

olvidarlo— es indicio de un nuevo espacio dramático que se extiende más allá de la vista del espectador, al tiempo que se vuelve punto de conflicto para promover el avance de la trama de enredos y celos. Quizá dicho espacio estuvo a la vista desde que Rosaura salió al jardín desde “aquel funesto albergue”, lo cual es importante porque expone la relevancia de Rosaura como sujeto expuesto a los deseos masculinos —razón de los celos y de las confusiones— y porque plantea un nuevo problema técnico: cuando Astolfo le dice a Rosaura “Ya a vuestras plantas, rendido / hoy llego a dejar, señora, / todo el corazón captivo”, el parlamento del galán podría leerse como un mero acto de cortesía o como una didascalía también. En este último caso, estaríamos ante una solución típica del corral o de estructuras tramoyísticas complejas: Astolfo podría estar describiendo su posición física en un primer nivel del espacio escénico, pero por debajo de Rosaura, quien estaría en una ventana ubicada en un segundo nivel. Esta distancia física real entre ambos personajes confirmaría la posibilidad del engaño y del cambio de identidades propuesta en el texto teatral.

Otro elemento importante del espacio dramático en *No hay mayor mal que los celos* es el cadalso donde Cascabel moriría por orden del rey, quien cree que Segismundo fue asesinado por su criado. La escena en cuestión forma parte de la tercera y última jornada de la obra. La configuración del espacio dramático resulta interesante: sale Cascabel describiendo cómo “Gastado a pura paseada / tiene mi amo el corredor”, sin que el público pueda ver a Segismundo ni atestiguar lo que hace. El príncipe saldrá enseguida para obligar a Cascabel a matarlo y, luego, también “*Sale el rey, el marqués y el conde*”. Es decir, ese espacio diegético interior, que el público percibe a través de los ojos de Cascabel, se configura como la corte o el palacio real. La salida al exterior de los personajes debe ser, de nuevo, hacia el jardín.

La siguiente escena que nos interesa de esta secuencia inicia con la entrada de Tambor:

Vase el rey y sale Tambor.

TAMBOR. Ahora que a ver a Leonor,
amante rendido, vuelvo,
mata por mata el jardín
he de registrar primero.

En el jardín, Tambor recuerda las desgracias pasadas y, de pronto, se oculta —de nuevo, los bastidores se vuelven una expansión lateral del jardín— para ver a unos soldados levantar un cadalso. Su objetivo inicial queda pospuesto ante el desarrollo de la acción que se desenvuelve en la parte central del espacio escénico, donde diégesis y mimesis confluyen, como se lee enseguida:

. . . a gran prisa unos soldados
están clavando en el suelo
y, si mi ojo no me engaña,
es la horca de cuerno y sebo.
¿Qué pobre desventurado
largará en ella el pellejo?
Pero ya oigo ruido de armas
y que viene gente siento.
Retirado desde aquí,
veré bien quién es el reo
y, de caridad, al pobre
le rezaré un padrenuestro.

Lo que sigue a continuación es la puesta en marcha de la ejecución de Cascabel en tono cómico. A diferencia de otros momentos, el jardín ahora deberá haberse desplazado hacia los laterales para que el espacio escénico se convierta en un espacio público donde el cadalso se levanta poco a poco y ante la vista del público. Se trata de una situación de obligada representación escénica, con la cual se rompe la unidad de espacio de manera contundente: del jardín se pasa a la plaza. Resulta importante, como estrategia de construcción del espacio

escénico, que el proceso se desarrolle frente a los espectadores, como indicó Tambor, pero dilatando sus diversas etapas para darle una máxima relevancia dramática gracias a las señalizaciones que otros personajes realizan, como las peticiones de los soldados para alistar todo ante la llegada inminente del condenado hasta el pie del cadalso:

1° SOLDADO. Vayan disponiendo sogas.

2° SOLDADO. Vayan sogas disponiendo.

1° SOLDADO. Que esté fija la escalera.

2° SOLDADO. Veamos el cordel del cuello.

CASCABEL. Verduguito de mi vida

Aparte (mas que entienda que es requiebro),
de mi vida eres verdugo,
pues lo has de ser de mi aliento.

1° SOLDADO. ¡Bájelo de ese burrito!

Bájalo.

La riqueza de los detalles señalados por los soldados y los retrasos cómicos de Cascabel contra su propia ejecución hacen pensar que Arriola consideró aprovechar esta ruptura con la unidad de espacio centrada sobre el jardín para introducir una escena entremesil cuyas funciones son, por un lado, aminorar la tensión acumulada hasta este momento y, por otro, preparar el desenlace de la comedia. Asimismo, la nueva configuración del espacio escénico apunta a un enriquecimiento de los recursos tramoyísticos y figurativos que no había ocurrido previamente. Cascabel, camino al patíbulo, va montado sobre un burro del que se le obligará a bajar —por lo tanto, el animal debió pensarse para ser representado real (estrategia bien conocida del teatro escolar) o figurativamente— para subir los varios escalones del patíbulo —“Pues ya por poco la vemos, / porque ya ha subido el cuarto. / Solo nos falta el postrero”, le dice a Cascabel uno de los soldados—. Además de los soldados y de él mismo, un verdugo silencioso lo espera en la cima del cadalso para colocarle el

lazo al cuello. La escena concluye con un *deus ex machina*: el conde entra a escena para otorgar el indulto real a Cascabel.

En este punto de la obra, Arriola se enfrenta a un nuevo problema: cómo despejar el escenario de la estructura del cadalso tras la fallida ejecución de Cascabel y restituir el jardín como espacio de la acción dramática. Una vez más, el dramaturgo ofrece indicios de la solución técnica para el desmontaje de la faramalla justiciera mediante la enunciación de sus personajes, antes que mediante la descripción en acotaciones. En esta ocasión, parece aprovecharse la jerarquía del conde, quien da una orden que los personajes en escena siguen con puntualidad. Claramente, todo ocurre ante la vista del público de nuevo:

CONDE, *dentro*. ¡Despejad todos la plaza!

TODOS. ¡Ya, señor, te obedecemos!

Vanse todos y queda Cascabel.

El mandato del conde es una oportuna pausa dramática durante la cual el jardín recobrará su estatus de *topos*, pero no solo porque la estructura del cadalso se retirará, sino porque también se despeja el espacio escénico de aquellos agentes de la justicia que no tienen relación con el jardín como espacio de los enredos amorosos. De este modo, el escenario queda a cargo de Cascabel, lo que da paso a la reconciliación definitiva de Segismundo y Rosaura.

Las muestras analizadas de *No hay mayor mal que los celos* en las páginas anteriores demuestran cómo Arriola consigue que el jardín, en cuanto espacio dramático y escénico, sea punto de confluencia de espacios diegéticos, como parece serlo el palacio o el interior de la sala donde Rosaura espera a Segismundo; y de espacios representados, como la ventana enrejada, el cadalso o el propio jardín. El desarrollo sostenido de los celos y confusiones da al jardín arriolano una connotación conflictiva, pues este espacio sin muros se convierte en una suerte de laberinto para los confundidos personajes, antes que permanecer como un lugar de solaz. Las acotaciones y las didascalías

implícitas revelan que se trata de un espacio de sencillez discursiva, pero suficientemente complejo, en términos escenográficos, como para facilitar los equívocos y engaños de la trama.

La construcción espacial de esta obra dieciochesca no apela a grandes ni complejos recursos tramoyísticos —el más elaborado: el cadalso, y con finalidades cómicas—, sino a elementos tradicionales del corral de comedias o del tablado, así como del propio género de capa y espada. El hecho es singular si se piensa que la infraestructura teatral novohispana comenzaba a desarrollarse en el siglo XVIII para dar cabida a las innovaciones técnicas y a las exigencias mercantiles del momento, que autores como Eusebio Vela aprovecharon con éxito. Además, Arriola parece sostener la unidad espacial mediante el jardín (cuya recurrencia escénica se ve interrumpida con claridad al menos una vez, con la escena entremesil del cadalso) y con ello alcanza la concentración espacio-temporal de la que hablaba Vaccari en el caso de Moreto. De hecho, esta relación entre espacio natural y pasiones nos hace preguntarnos si quizá el dramaturgo no estará vinculando intencionalmente el jardín —un jardín a la inglesa— con la vehemencia amorosa de sus personajes para construir la consabida falacia patética.

Podríamos preguntarnos si Arriola planificó su única comedia conocida —redactada en algún momento entre Puebla, Guadalajara o San Luis Potosí— para ser representada considerando alguno de los espacios teatrales comerciales de aquellas regiones, dado su tema. Sin embargo, habría que recordar, por ejemplo, que existió una casa de comedias activa en San Luis Potosí hacia 1621, pero que el inmueble decayó a finales de esa década y la propiedad quedó a cargo de los agustinos, rodeada de pleitos legales. Sería hasta el último cuarto del siglo XVIII cuando se intentaría reedificar una nueva casa de comedias en aquella ciudad (Montejano y Aguiñaga 11-13). En Puebla, los espacios teatrales comerciales tuvieron una suerte semejante. Los tabladillos y compañías ambulantes —como la de Juan Corral, a principios del siglo XVII— convivían con una casa de comedias que acabó

por ser derruida en 1617. La idea de edificar un coliseo para Puebla se retomó hasta 1742. El edificio se inauguró en 1761, aunque se habían ofrecido algunas funciones mientras la edificación estaba en obras, seguramente para sufragar los gastos de la construcción del inmueble (Pérez Quitt 41-46).

Será difícil confirmar que Arriola considerara aquellos espacios comerciales para su comedia, aunque Olavarría y Ferrari nos hace suponer la posibilidad de alguna representación. Parece más seguro que Arriola tuviera en mente todavía el espacio teatral del colegio y del tablado como el espacio escénico idóneo y práctico para *No hay mayor mal que los celos*. Sin embargo, por la temática y por su deuda con Calderón, no puede dudarse que Arriola estuviera al tanto del impacto que el efímero Coliseo Viejo tenía en la dramaturgia de la capital novohispana. Como recuerda Maya Ramos Smith:

con el Coliseo Viejo —inaugurado hacia 1725— habían empezado a quedar atrás las tradiciones de los corrales que funcionaban desde el siglo XVI, y la época de unos cuantos músicos ocultos tras un comodín, o de cortinas que se descorrían para “revelar” bastidores pintados, con el nuevo local gobierno, hospital y empresarios adquirieron nuevos compromisos, entre ellos la necesidad de normas más estrictas, administración más eficiente y espectáculos de más elaborada producción y mejor calidad. (52-53)

Las entradas y salidas por el paño en *No hay mayor mal que los celos* son buenos ejemplos de cómo Arriola consideraba soluciones prácticas convencionales del tablado, más que planear la utilización de escenografías de mayor complejidad. Es aún más improbable que Arriola tomara en cuenta las innovaciones y exigencias posteriores del Coliseo Nuevo inaugurado hacia 1753, construido en piedra, con escenario a la italiana y con cupo para unos 1500 espectadores (Ramos Smith 52).

No resulta extraño que un dramaturgo como Juan José de Arriola fuera fiel a la práctica escenográfica barroca del siglo anterior —a la

propia tradición colegial, en primer lugar—, aunque incursionara en los temas de éxito del teatro comercial dieciochesco. Autores de la primera mitad del siglo XVIII, como fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, demuestran la heterogeneidad del sistema teatral novohispano. Algunas loas de fray Lorenzo son todavía teatro de catequesis, que recurre claramente al tablado como espacio escénico donde la música y el baile funcionan como elementos medulares de la ficción dramática; o bien, teatro de circunstancia, como su loa *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, adaptada al contexto político poblano para antes de la representación de la obra homónima de Calderón de la Barca (Pascual Buxó 7-43). *No hay mayor mal que los celos* nos permite perfilar mejor ese vasto rompecabezas que fue la actividad teatral mexicana del siglo XVIII y, de manera particular, cómo es que estaba evolucionando la dramaturgia jesuita. Arriola se nos presenta en el punto medio entre la tradición barroca y las innovaciones que el neoclasicismo aportará al teatro mexicano en la segunda mitad de ese siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio. “La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, no. 681, 2003, pp. 14-17, <https://hdl.handle.net/10171/21272>.
- . “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, vol. 1, 1988, pp. 27-49, <https://hdl.handle.net/10171/20513>.
- Ariza Muñoz, Carmen. “La representación de elementos del paisaje en el jardín y en otras manifestaciones artísticas”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, no. 17, 2004, pp. 173-194, <https://doi.org/10.5944/etfvii.17.2004.2423>.
- Arriola, Juan José. *Décimas de santa Rosalía*. Selección de Alfonso Méndez Plancarte, Los Presentes, 1955.

- _____. *No hay mayor mal que los celos*. Biblioteca Nacional de España, MSS/016290, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187307&page=1>.
- _____. *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía, patrona de Palermo. Poema lírico de Juan José de Arriola*. Editado por Estela Castillo Hernández, Universidad Veracruzana, 2020.
- Astorgano Abajo, Antonio. “Agustín Pablo de Castro”. *Diccionario biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/20052/agustin-pablo-de-castro>.
- Bailo, Florencia E. “Sobre la tradición del *hortus conclusus* en la ‘Introducción’ de los *Milagros de Nuestra Señora*”. *Letras*, no. 73, 2016, pp. 65-74, <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/474/462>.
- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. Tomo 1, Oficina de D. Alejandro Valdés, 1816.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. 2.^a ed., Arco Libros, 1997.
- Buxó, José Pascual. *Un desconocido dramaturgo novohispano: fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Calzada, Bernardo María de. *Motezuma. Tragedia en tres jornadas*. Editado por Germán Viveros, Academia Mexicana de la Lengua, 2021.
- Castillo Hernández, Estela. “Estudio introductorio”. *Vida y virtudes*, de Juan Arriola, editado por Estela Castillo Hernández, Universidad Veracruzana, 2020, pp. 17-106.
- Chandler, Timothy. “*Locus amoenus*: Pastoral Atmosphere of Virgil’s *Eclogues*”. *Colloquy. Text, theory, critique*, no. 23, 2012, pp. 185-207, <https://doi.org/10.4225/03/592279a843145>.
- Eguiarte Sakar, María Estela. “Los jardines en México y la idea de ciudad decimonónica”. *Historias*, no. 27, 1992, pp. 129-140, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/14442>.
- Farré Vidal, Judith. “*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín de Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro”. *Revista de Literatura*, vol. 70, no. 140, 2008, pp. 405-438.

- Fejér, József, y Joseph de Cock. *Defuncti tertii saeculi Societatis Iesu 1740-1773 (1774-1815): A-I*. Archivum Romanum Societatis Iesu, 2001.
- González Pérez, Aurelio. “Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”. *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Christoph Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 19-36.
- González Acosta, Alejandro. “*Hernán Cortés en Cholula*”. *Comedia inédita de Fermín del Rey*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Gutiérrez Casillas, José. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. Tomo 15: Siglo XVIII, A-K. Editorial Tradición, 1977.
- Hanrahan, Thomas. “Calderón’s Man in Mexico: The Mexican Source of *El gran duque de Gandía*”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 37, no. 1, 1985, pp. 115-127, <https://doi.org/10.1353/boc.1985.0026>.
- Hernández Reyes, Dalia. *La Comedia de san Francisco de Borja: interrelaciones de teatro y fiesta jesuitas en la Nueva España (1640)*. 2004. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura.
- Lascurain, Maite. “Quinientos años de jardines botánicos en México”. *Jardines botánicos de México: historia y perspectivas*, de Andrew P. Vovides, et al., Secretaría de Educación de Veracruz, 2010, pp. 61-77.
- López Sánchez, Sergio, coordinador. *Índices a la Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931 y a la Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México de Manuel Mañón*. Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación Documentación e Información teatral Rodolfo Usigli, 2010.
- Montejano y Aguiñaga, Rafael. *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*. Editorial Ponciano Arriaga, 2003.
- Moreto, Agustín de. *La confusión de un jardín*. Editado por Ane Zapatero, <http://www.moretianos.com/doc/ConfusionJardin.pdf>.

- Muñoz Rebolledo, María Dolores, y Juan Luis Isaza L. “Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo”. *Revista Theoria*, vol. 10, 2001, pp. 9-25, <http://www.ubiobio.cl/theoria/v/v10/1.pdf>.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica de teatro en México*. 2.^a ed., Imprenta, encuadernación y papelería La Europea, 1895.
- Paz y Meliá, Antonio. Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, tomo 1. 2.^a ed., Blass Tipográfica, 1934.
- Pérez-Amador Adam, Alberto. “Introducción”. *La conquista de México por Carlos Quinto. Una comedia anónima novohispana desconocida*. Fondo de Cultura Económica, 2019, pp. 9-84.
- Pérez Quitt, Ricardo. *Historia del teatro en Puebla (siglos XVI a XX)*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- Ramos Smith, Maya. *El actor en el siglo XVIII: entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*. 2.^a ed., Escenología Ediciones, 2013.
- Sommervogel, Carlos. *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, tomo 1. Oscar Schepens / Alohonse Picard, 1890.
- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología*. Tomo 2, El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- Vaccari, Debora. “De *La confusión de una noche* a *La confusión de un jardín*. Moreto reescribe a Castillo Solórzano”. *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVII)*. Editado por Valentina Nider, Università degli Studi di Trento, 2012, pp. 161-169, www.moretianos.com/doc/Vaccari.Confusion.pdf.
- Viveros, Germán. “Teatro y poder novohispanos a finales del setecientos”. *Théâtre et pouvoir. Actes du IV^e Colloque International sur le théâtre, domaines hispanique, hispano-américain et mexicain, en France, organisé les 8, 9 et 10 octobre 1998 à l'Université de Perpignan*, dirigido por Daniel Meyran, et al., Presses Universitaires de Perpignan, 2002, pp. 335-342, <http://books.openedition.org/pupvd/30179>.



Confluencia entre cuerpo y espacio:
la construcción de Jerusalén en *Todo aquí es polvo*
y *Escritos a mano* de Esther Seligson

Confluency between body and space: the Jerusalem
construction *Todo aquí es polvo* and *Escritos a mano*
by Esther Seligson

ALEJANDRO ADALBERTO MEJÍA GONZÁLEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3947-8215>

Université Paul-Valéry Montpellier 3, Francia

adal.mejia.glez@gmail.com

Resumen:

La obra literaria de Esther Seligson (1941-2010) se encuentra poblada por diferentes espacios tanto factuales como ficcionales. Como parte de su experiencia nómada, la escritora busca retornar hacia lo íntimo de su pasado mediante la escritura y la rememoración de dichos espacios. Este trabajo plantea una lectura cruzada de *Todo aquí es polvo* (2010) y de *Escritos a mano* (2011) para revelar un espacio que se anuncia fundamental en su obra: la ciudad de Jerusalén. Por medio de diferentes marcadores discursivos, se busca analizar la correlación entre el espacio ambivalente de Jerusalén y el cuerpo del yo lírico de la escritora, una comunión que conviene develar a la luz del concepto de la “carne del mundo” de Maurice Merleau-Ponty y de las reflexiones de Gaston Bachelard alrededor de la topofilia. Así, será posible



mostrar la manera en la que el espacio de Jerusalén y el cuerpo de Seligson (en su plano físico y espiritual) se relacionan y se ensamblan mediante la literatura.

Palabras clave:

corporeidad, espacialidad, carne del mundo, topofilia.

Abstract:

The literary work of Esther Seligson (1941-2010) is populated by different spaces, both factual and fictional. As part of her nomadic experience, the writer seeks to return to the intimacy of her past through writing and the remembrance of these spaces. This paper proposes a cross-reading of *Todo aquí es polvo* (2010) and *Escritos a mano* (2011) to reveal a space that is announced as fundamental in her work: the city of Jerusalem. By means of different discursive markers, we seek to analyze the correlation between the ambivalent space of Jerusalem and the body of the writer's lyrical self, a communion that should be unveiled in the light of Maurice Merleau-Ponty's concept of the "flesh of the world" and Gaston Bachelard's reflections on topophilia. Thus, it will be possible to show the way in which the space of Jerusalem and Seligson's body (in its physical and spiritual plane) are related and assembled through literature.

Key words:

corporality, spatiality, flesh of the world, topophilia.

Recibido: 9 de febrero de 2022

Aceptado: 10 de noviembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.442>

EXORDIO

La obra literaria de la escritora mexicana Esther Seligson se inscribe en la amplitud de una luz que penetra en diversas historias familiares, memorias personales, ciudades y experiencias espirituales. Seligson, fallecida el 8 de febrero de 2010 en la Ciudad de México, condujo intensamente la prolijidad y la resolución de su pluma a través de novelas, cuentos, ensayos, poemas y diarios.

Desde un punto de vista historiográfico, a la obra de Seligson le precede el ritmo de las grandes migraciones judías en México durante la primera mitad del siglo XX, las cuales no dejaron de producir reacciones y leyes antagónicas en el país.¹ Dentro de las prácticas literarias nacidas de la Diáspora en México,² la de Seligson se caracteriza por aludir continuamente al ámbito sagrado de tres fundamentos del judaísmo: el verbo, el libro y la luz. Dentro de su obra, estos puntos rectores se despliegan a través de la recuperación de sus orígenes judíos, de la indagación sobre su agitada experiencia religiosa y de la búsqueda de su redención espiritual. Tales ejes forman un triángulo que enmarca la presencia cómplice del cuerpo y del espacio, dos componentes vitales en su literatura.

De entre las posibles lecturas alrededor de la obra de la autora, el presente estudio se enfoca en la vertiente de su temperamento nómada, es decir, en sus incesantes viajes hacia horizontes intermi-

¹ Vale la pena mencionar que, si bien las familias judías que llegaron a México a principios del siglo XX fueron sometidas a restricciones legales y laborales, hacia la mitad del mismo siglo encontraron en el país un espacio de libertad para practicar su culto e instaurar escuelas, lo cual propició un flujo importante de judíos hacia México durante el periodo referido. Para profundizar sobre este tema, sugerimos el trabajo de Brigitte Natanson, “Lois migratoires et réalités: quelques données sur l’immigration juive au Mexique au XXème siècle” (2001).

² Algunos otros ejemplos son: Margo Glantz, Angelina Muñiz-Huberman, Rosa Nissan y Myriam Moscona.

nables guiados por su necesidad de infinito (o *Ein Sof* en términos judíos), tal como ella lo expresó en algunos de sus últimos ensayos. Para la escritora, el anhelo por el todo es la simiente que la impulsa al escrutinio de las posibilidades del cuerpo y del *genius loci* de los espacios habitados. En su obra, tal necesidad se manifiesta en el designio de una constante exploración de su pasado y de los distintos escenarios que forman parte de él.

Por medio de la palabra, la autora rememora y apercibe diversos episodios de su vida vinculados a espacios tanto ficcionales como factuales. Así, observando panorámicamente su obra, podemos encontrar que Seligson representa su infancia dentro de un universo imaginario llamado *Graisbland*, que su vida familiar³ se desenvuelve en la Ciudad de México, que su emancipación corporal ocurre en distintas ciudades —como Lisboa, Madrid y Toledo—, que su plenitud espiritual se revela sobre todo en el Tíbet y en Jerusalén.⁴ Esta última es la ciudad que nos interesa pues remite al proceso de confluencia entre el espacio jerosolimitano y el cuerpo del yo lírico de Seligson en sus planos físico y espiritual.

El análisis de dicha confluencia se desarrolla a partir de una selección de fragmentos de dos publicaciones póstumas: la novela autobiográfica *Todo aquí es polvo* (2010) y la varia invención de *Escritos a mano* (2011). Para ello, se plantea una lectura cruzada de ambas obras con el objetivo de llevar a primer plano la visión que tuvo la autora

³ A este respecto, recomendamos consultar el trabajo de Lourdes Parra Lazcano, “Esther Seligson, más allá de las raíces” (2017).

⁴ Esta, que es la primera mención de la ciudad de Jerusalén, merece una precisión. La forma “Jerusalén” es la recomendada por la Real Academia Española y por esa razón se ha elegido respetar su uso en el título del presente trabajo. Sin embargo, el lector notará que las siguientes menciones de la ciudad aparecerán bajo la forma “Jerusalem”, respetando la manera en la que Esther Seligson se refirió a ella en sus escritos. Si bien el Diccionario Panhispánico de Dudas lo desaconseja, aquí se ha optado por mantener el uso empleado por la escritora.

sobre la ciudad de Jerusalem. Al mismo tiempo, se busca poner de relieve la amalgama que se establece entre cuerpo y espacio mediante registros autobiográficos y ensayísticos empleados por la autora. Las observaciones serán encauzadas con la ayuda de, principalmente, dos términos que se explicarán más adelante: la noción de *topofilia*, propuesta por el filósofo francés Gaston Bachelard —retomada más tarde por el geógrafo chino-estadounidense Yi-Fu Tuan— y la noción de “carne del mundo” del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty.

Nuestro análisis parte de dos preguntas: ¿qué papel tiene la ciudad de Jerusalem en la cartografía literaria y personal de Seligson? Y, ¿cómo interactúa esta ciudad con las experiencias vitales de la escritora? Al responder a ambas cuestiones se pretende observar el grado subjetivo de la experiencia espacial llevada a la literatura por la vía autobiográfica y ensayística. Asimismo, se aspira a proyectar la perspectiva de los estudios de espacialidad alrededor de la obra de Esther Seligson, una vertiente promisoría en donde es posible aventurarse con conceptos como “sentimiento de espacialidad”, “prácticas de espacio”, “geografías del yo” o “escritura *autogeográfica*”.

A la luz de los conceptos precedentes, es posible aducir entonces distintas reflexiones en torno a una cuestión preliminar para nuestro análisis: ¿cómo el espacio puede devenir un vector de identidades? Desde una mirada antropológica, las sociólogas Françoise Paul-Lévy y Marion Segaud conceden al espacio un rol decisivo en la construcción de identidades y en la concepción del mundo: “. . . si l’espace, la forme du village, l’organisation spatiale, ne jouaient pas dans le tout un rôle privilégié, on ne comprendrait pas la puissance déterminante du transfert spatial dans le mouvement de la transformation sociale et culturelle”⁵ (Paul-Lévy y Segaud 30). Con esta premisa, pues, nos

⁵ “. . . si el espacio, la forma de la ciudad y la organización espacial no tuvieran por completo una función privilegiada, no comprenderíamos el poder determinante de la transferencia espacial en el movimiento de la transformación social y

adentramos, en la relación entre el espacio de Jerusalem y los planos físico y espiritual de Seligson.

JERUSALEM, SIMIENTE DE LA VIDA Y LA ESCRITURA

En un mensaje dirigido a su amigo Jacobo Sefamí, fechado el 18 y el 19 de febrero de 2006, en Jerusalem, Seligson contestó a las preguntas que el profesor y especialista le hizo sobre su novela *La morada del tiempo* (1981), escrita en Toledo, España: “Somos seres en permanente tránsito llevando a costas nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro . . . Somos una paradoja literal, especialmente en tanto judíos, plagados de contradicciones, seres huérfanos de por sí, habitantes de la intemperie” (“Mi escritura se da”). Así como en *La morada del tiempo* encontramos la huella de la errancia a manera de zócalo de la “transfiguración que se proyecta desde el origen” (Sefamí 124), tal huella tendrá una presencia constante en obras novelísticas, poéticas y ensayísticas posteriores. A diferencia de lo que vemos en la novela referida —un modo de interpretar la Biblia y sus diversas interpretaciones rabínicas (Sefamí 126)—, en obras más tardías podemos dar cuenta de la errancia como una bisagra entre la escritura autobiográfica y la experiencia espacial. Esta articulación, en su dinamismo, induce al nacimiento de otras posibilidades de la escritura de un yo depositado en espacios factuales y ficcionales. En su ensayo *El concepto de ficción* (1997), Juan José Saer nos dice que:

el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino

cultural” (todas las traducciones son mías).

de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito. Ese lugar se escribe, por decir así, a través del escritor, modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos. Ese lugar no es, desde luego, el lugar *en* el que el escritor escribe sino, como queda dicho más arriba, el lugar *desde* el que escribe, ese lugar que lo acompaña dentro de sí dondequiera que vaya. (99)

Las consideraciones de Saer tienen resonancia en el crisol espacial de las experiencias vitales de Seligson. Para la autora, Jerusalem es un espacio fundacional en un grado tanto imaginario como empírico que se encuentra arraigado en su *ars poetica*. Así, en *Todo aquí es polvo*, el cual fue concebido originalmente como el coronamiento literario de los recuerdos y las vivencias más íntimas de la escritora, deviene una meditación autobiográfica en donde se devela una variedad de ciudades imprescindibles, de entre las cuales la presencia de Jerusalem es clave en el andar trascendental. Por su parte, en *Escritos a mano*, colorario elogioso de una vida nómada en forma de varia invención, el espacio de Jerusalem oscila entre la apropiación afectiva del espacio, el sentimiento de pertenencia y el desarraigo, tres hechos resolutivos en la obra de la autora. En correspondencia con lo planteado por Saer, podemos decir que Seligson reinventa un espacio factual por la vía de la escritura para interiorizarlo, haciendo de ese espacio una extensión de sí misma, un espacio propio. Cuando Seligson asimila su yo al espacio de Jerusalem por medio de la escritura, no establece un nexo de sentido único entre contenido y continente, sino que funda el despliegue dinámico de una ficción íntima en donde su yo y el espacio se alimentan y se edifican mutuamente.

Seligson dedicó una parte importante de su obra literaria a la ciudad de Jerusalem porque esta representa un espacio de sentimientos ambivalentes, de desencuentros y de una claridad espiritual decisiva para ella. Comenzó a publicar el conjunto de sus textos sobre Jerusalem a principios del siglo XXI, principalmente en las dos obras antes

mencionadas. Desde la década de los años sesenta y hasta la primera década del presente siglo, la autora visitó Jerusalem en cuatro ocasiones y habitó en esa ciudad a intervalos y por periodos relativamente cortos. A lo largo de los años y gracias a la escritura, Seligson refrendó su posición itinerante en esa ciudad para dar cuenta de sus cambios, de la desaparición paulatina de la convivencia interreligiosa y de transformaciones urbanas instauradas mediante una idea de progreso impuesta a zonas naturales e históricas.

En su desplazamiento por Jerusalem, la escritura de Seligson sigue la cadencia de dos movimientos: uno, diacrónico, que acompaña el ritmo del tiempo sobre la ciudad; y el otro, sincrónico, que revela el surgir del posicionamiento crítico y meditativo de la escritora respecto a los antecedentes históricos y los cambios progresivos de la ciudad. Para comprender la importancia del espacio en la temporalidad del discurso autobiográfico podemos acudir al especialista Frédéric Regard, quien expresa que las modalidades de la reconstrucción biográfica “engage not only time but also space, and that in order for space to become a significant dimension of the self, it has to be organized into a system, into a geography, which narrative discourse dramatizes in specific fashion. The self is discursively positioned”⁶ (367). De acuerdo con esto, la importancia que tiene Jerusalem en la pluma de Seligson se halla en su capacidad para dar sentido a la vida y a la escritura propias, en su facultad para ser la simiente de una cartografía personal.

Según lo expuesto anteriormente, podemos considerar que la experiencia vital de la autora se hilvana a la Jerusalem factual a través de la articulación temporal del espacio y de la articulación espacial

⁶ “implican no solamente al tiempo, sino también al espacio, y para que el espacio se convierta en una dimensión significativa del yo tiene que organizarse en un sistema, en una geografía dramatizada específicamente por el discurso narrativo. El yo se posiciona discursivamente”.

del tiempo. Este cruce espacio-temporal entre la vida de Seligson y la ciudad induce al nacimiento de una nueva toponimia jerosolimitana, una toponimia fluctuante entre una dimensión física (los paseos y recorridos por la ciudad) y otra de carácter espiritual y emocional (los deseos, las búsquedas y las paradojas internas). De esta oscilación se desprende el dinamismo narrativo que moldea la cartografía íntima de Seligson, una cartografía en cuya refracción se hayan percepciones e historias jerosolimitanas y que, al mismo tiempo, rememora la premisa del escritor y profesor Peter Turchi: “To ask for a map is to say, ‘Tell me a story’”⁷ (11).

CUERPO Y ESPACIO JEROSOLIMITANO

En distintos poemas, ensayos y fragmentos de diarios de *Escritos a mano* es posible rastrear cronológicamente las cuatro visitas que Seligson efectuó a Jerusalem: la primera de ellas a inicios de los años 60, la segunda en la década de los años 80, la tercera a finales de los años 90 y la cuarta en los albores del siglo XXI. De manera general, esos textos ilustran el papel testimonial de la autora alrededor de los numerosos cambios que tuvo Jerusalem hacia finales del siglo XX, visibles sobre todo en la organización urbana, en las prácticas religiosas y en los conflictos políticos. Numerosos segmentos de *Escritos a mano* hacen referencia a Jerusalem, ya sea por el hecho de llevar un título homónimo a la ciudad o por consagrarse completamente a ese espacio a través de crónicas, ensayos y poemas escritos entre 1981 y 2007.

¿Cómo se despliega la ciudad Jerusalem ante la mirada de Seligson? En el segundo capítulo de *Escritos a mano*, titulado precisamente “Jerusalem”, se ofrecen abundantes indicios para responder a esta pregunta. Su primer encuentro con la ciudad se remonta al verano

⁷ “Preguntar por un mapa es decir ‘cuéntame una historia’”.

de 1962, en una Jerusalem “encerrada aún entre los enrejados que la dividían en dos y dejaban su parte vieja, la verdaderamente mítica, del otro lado de la tierra de nadie decretada por los ingleses”. Esa Jerusalem mítica quedaría impresa en la conciencia de la escritora a manera de recinto celeste, en contraste con la parte nueva, “la del presente, [que] me subyugó por su espíritu de pintura naïf, lo improvisado aún de su vivir cotidiano . . .” (Seligson, *Escritos* 97). Durante este primer encuentro, Seligson advierte ya la presencia de un elemento que será el designio de sus posteriores visitas a la ciudad y de su constante búsqueda espiritual, tal como lo expresa en su ensayo “Jerolimitanos”, en el capítulo ya referido: “Y es la Luz, primera creatura cósmica . . . especialmente en dorados atardeceres primaverales, o durante los ocasos del otoño cobrizo, y en plateadas noches de luna llena, [que] empalma a las dos Jerusalem, la de *arriba* y la de *abajo*” (108) Aquí, por primera vez, la autora penetra en la distinción de una ciudad doble: la Jerusalem de *arriba*, la celeste, percibida por los jerosolimitanos a merced de dos fenómenos divinos —el Verbo y la Luz—; y la Jerusalem de *abajo*, la que no obstante su naturaleza ingrávida y lumínica, pesa por su intensidad y su desmesura: “demasiada historia, demasiadas guerras, demasiadas cruzadas en pro o en contra, demasiadas sediciones, demasiadas sectas, demasiadas piedras” (Seligson, *Escritos* 109).

La presencia crítica de la escritora se acentuará al examinar el carácter paradójico de la ciudad, como se lee en las primeras líneas de su ensayo “La Jerusalem Celeste”: “Escribir sobre Jerusalem me ha resultado siempre tremendamente difícil. Decir, por ejemplo, que es una ‘Ciudad Santa’ es inexacto, pero decir lo contrario también es inexacto. No hay imagen que logre asirla a carta cabal” (*Escritos* 97). Esta primera reflexión, si bien anuncia la naturaleza paradójica de una Jerusalem entrecruzada por lugares sagrados, resulta el correlato de una experiencia ambivalente sobre la ciudad en donde Seligson, esta vez con actitud concertadora respecto a la percepción subjetiva del espacio, dice: “cada viajero descubre la Jerusalem acorde con la

vibración de sus sueños y sus expectativas, y con las vivencias que en el momento del encuentro tendrá ya *in situ*” (*Escritos* 97).

Estas palabras inferen un hecho esencial que proyectará el vigor de una relación cada vez más estrecha entre la autora y la ciudad, un punto en donde interviene la idea de “carne del mundo” propuesta por Maurice Merleau-Ponty. Mediante esta noción, el filósofo considera al cuerpo como el primer umbral de percepción y de contacto con el espacio:

on peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense — ou que le monde est au coeur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors.⁸ (Merleau-Ponty 177)

Siguiendo esta premisa, el cuerpo de Seligson y el espacio de Jerusalem se entrelazan paulatinamente hasta llegar a un grado de transmutación. En una serie de ensayos breves reunidos con el título “Retazos jerosolimitanos (1981-1982)”, Seligson gira su mirada hacia un aspecto mucho más religioso:

Jerusalem es un espacio poblado de plegarias . . . Yo, por mi parte, quisiera aprender a rezar. No contemplar como esteta a los que se acercan al Muro para elevar sus plegarias . . . Pero siempre me retiro dándole la espalda a las piedras —y no de frente y como lo

⁸ “podemos decir que percibimos las cosas mismas, que somos el mundo que se piensa —o que el mundo está en el corazón de nuestra carne. En todo caso, admitiendo un vínculo entre cuerpo y mundo, hay una ramificación de mi cuerpo y una ramificación del mundo, y asimismo correspondencia de su adentro y mi afuera, de mi adentro y de su afuera” (trad. mía).

hacen los devotos— para sentarme al fondo y mirar desde lejos a quienes son capaces de rebelarse con razonamientos . . . contra la evidente carencia de reciprocidad y de justicia. (*Escritos* 112)

Una experiencia física decisiva entre el cuerpo de Seligson y el espacio de Jerusalem sucede a través de un objeto religioso: el Muro de las Lamentaciones. La posición contestataria del cuerpo de la escritora respecto a las piedras del Muro de las Lamentaciones es una sinécdoque de su implacable crítica contra las luchas por la verdad divina y absoluta, tal como se expresa en el siguiente fragmento:

Quizá lo que nos queda por compartir con los seres humanos es el mutuo desamparo frente al silencio divino, frente a esa espera luminosa y sorda . . . aquí pelean como si cada cual fuera el único dueño de [la] Verdad. Claro, sin olvidar el contenido nacionalista, igual entre el pretendido universalismo judío, el todopoderosísimo musulmán y el ecumenismo redencionista cristiano, hacia un territorio —Israel, llamado Tierra Santa—, y una ciudad —Jerusalem. (*Escritos* 113-114)

Esta relación contrasta con aquella otra que viene a legitimar la metáfora de la carne de Seligson en el espacio místico de Jerusalem. Como se comentó anteriormente, la Luz, elemento sagrado en el judaísmo, refrenda la búsqueda de una Jerusalem espiritual que se encuentra oculta en los intersticios de una Jerusalem grávida de contien- das religiosas: “La luz, sea de día o de noche, de sol, de estrellas o de luna, y el misterio de su desnudez: ese es el rostro desvelado de Jerusalem...” (*Escritos* 115). Los grados paradójicos y luminosos de la ciudad suscitarán transformaciones interiores en la escritora. Jerusalem, de esta manera, se posiciona como un espacio sagrado a descifrar.

A diferencia de las grandes impresiones que Seligson expresó durante sus primeros viajes a la ciudad, en sus visitas a partir de la década de los 90 desarrolló un acercamiento más sobrio asumiéndose como una habitante más. Instalada en la parte interior de la Jerusalem

amurallada en el barrio judío, Seligson busca pertenecer a la ciudad, de manera que continúa observando las transformaciones cotidianas marcadas por el paso de la modernidad y del urbanismo. Así, durante su tercera visita, Seligson observó cómo el ayuntamiento de la ciudad validó modificaciones a la Puerta de Jaffa (entrada de la fortificación de la Ciudad Vieja) y transformaciones a reservas ecológicas de la ciudad por sistemas de tránsito. En el apartado titulado “Retazos jerosolimitanos (1993-1995)”, Seligson muestra las aristas de diversas perspectivas encontradas:

Incluso en Israel Jerusalem es un mito: hay quienes la aborrecen abiertamente “a causa de los religiosos”, dicen; otros consideran que es un lugar “sólo para locos, visionarios y místicos” . . . los laicos la consideran el insalvable escollo de los conflictos políticos . . . para los ultra ortodoxos es un sacrilegio pisar sus piedras, y los más ultras ni siquiera se acercan al muro de los Lamentos . . . en la Diáspora se encuentran los que jamás pondrán un pie en ella hasta que llegue el Mesías. (*Escritos* 125-126)

Este fragmento muestra, de nuevo, los contrastes de una Jerusalem más contemporánea y todavía sujeta a consideraciones de tipo religioso. Sin embargo, a partir de los textos fechados entre 1993 y 1995, e incluso en aquellos de principios del siglo XXI, se inaugura una etapa decisiva en la experiencia espacial de Seligson, más acorde con sus búsquedas vitales. Si en los primeros encuentros se constata el descubrimiento de la ciudad desde una óptica racional y crítica, en los últimos se aprecia una relación más retrospectiva y meditativa con Jerusalem, un estado que va a acentuarse mediante el proceso de escritura y la transposición del yo lírico en la dinámica de la experiencia espacial: “Conozco todos los senderos y atajos aquí, pero no sus nombres... ¿Cómo habitamos los espacios? ¿Responden siempre a nuestros horizontes interiores?” (*Escritos* 123-124). Este fragmento insinúa el principio de un espacio interiorizado e íntimo en donde el yo lírico busca definirse y constituirse en él, produciendo un mecanismo de topofilia.

Para adentrarse a tal concepto es necesario atender la perspectiva del filósofo Gastón Bachelard, quien comenta al respecto: “L’espace saisi par l’imagination ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l’imagination”⁹ (17). La idea de topofilia, sugerida por Bachelard, es apuntalada por Yi-Fu Tuan en su estudio *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values* (1974), cuando expresa que la topofilia es un concepto que puede definirse “broadly to include all of the human being’s affective ties with the material environment”¹⁰ (113). Esto anuncia la idea de un espacio íntimo como fruto de un proceso en el que el valor humano es considerado según “des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés”¹¹ (Bachelard 17). A la luz de estas consideraciones, y de acuerdo con lo dicho, Seligson crea una relación topofilica con Jerusalem porque esta es custodia de sus procesos interiores, tanto racionales como afectivos, con lo que instaura un sentido de pertenencia ramificado y enraizado en dicho espacio.

Es así como, en los textos de los años 90, se presentan una serie de acciones concretas realizadas por el cuerpo de Seligson (caminar, escuchar, recordar, extraviarse, entregarse a las voces de la ciudad) por medio de las cuales se acrecienta el proceso de introspección y de interiorización en Jerusalem. En ese sentido, el poema “Paisaje

⁹ “El espacio asido por la imaginación no puede permanecer como un espacio indiferente librado a la medida y a la reflexión geométrica. Se trata de un espacio vivido, no por medio de su certeza, sino a través de todas las parcialidades de la imaginación”.

¹⁰ “en líneas generales para incluir todos los lazos afectivos del ser humano con el entorno material”.

¹¹ “los espacios de posesión, los espacios defendidos contra fuerzas adversas, los espacios amados”.

urbano”, dentro de *Escritos a mano*, establece una correspondencia entre una Jerusalem que deviene íntima y los *instants of being*¹² evocados en *Todo aquí es polvo*:

Mientras camino
 las calles me inundan de palabras
 los rostros . . .
 los pasos se vacían de tiempo
 y sube el rumor de lo inefable
 esos *instants of being* . . .
 camino imagen de mis propias imágenes
 anónima
 dibujando geografías sin brújula . . . (131-132)

En este pasaje, el proceso de interiorización se distingue gracias al yo lírico de la escritora que se decanta en metonimias encauzadas por los términos “camino”, “palabras”, “rostros”. Asimismo, la metáfora “dibujando geografías sin brújula” es la culminación de un proceso de interiorización, donde extraviarse por las calles de Jerusalem y escribir sobre la ciudad representan vías para transmutarse en ella a través de la palabra pues, tal como lo expresó la escritora en su novela *Todo aquí es polvo*, “la Palabra es sagrada y yo vivo sedienta de Diálogo, de su reciprocidad. Porque la palabra es la morada del ser y sin ella el mundo se vuelve sospechoso” (135). En *Todo aquí es polvo*, publicada meses antes que *Escritos a mano*, se concentra una visión recapitulativa sobre la experiencia de Jerusalem como un espacio espiritual, cotidiano, histórico y asimilado a la identidad de la escritora, como se lee en las siguientes líneas inscritas en su cuarta visita a la ciudad:

¹² Los *instants of being* son rememorados en repetidas ocasiones en *Todo aquí es polvo* para referirse a aquellos momentos de plenitud existencial por parte de la escritora.

Jerusalem siempre me hace pensar en muchas ciudades que he amado y donde he vivido . . . Y aunque la Jerusalem de 1991 era ya distinta a la de mi primera estancia en la Ciudad Vieja de 1981, y quizá poco tiene que ver con la de hoy en 2002 . . . todavía es posible encontrar espacios, rincones, pórticos, umbrales, una ventana con la cortina al aire, rostros, donde acontecimientos, reminiscencias, recuerdos, lograron quedarse apresados, y amalgamarse distantes y distintos, en un *instant of being*. (*Todo* 163)

Durante esta última visita a Jerusalem, fechada en 2002, la escritora tiene sesenta años de edad y se encuentra en una etapa de madurez y plenitud, lo cual se revela gracias a una focalización que relaciona a la Jerusalem del presente, a la del pasado y a la posible, lumínica y en armonía con los recuerdos de la escritora: “Claro que no es la única ciudad del mundo . . . donde es factible imaginarlo todo de nuevo cada vez . . . pero hay ahí una ‘tonalidad de vida’, una lealtad para con los recuerdos propios” (Seligson, *Todo* 165). Así, Jerusalem encarna aquel espacio compatible con los procesos de introspección de la escritora. En sus memoraciones y reinenciones, Jerusalem es el catalizador que le permite enraizar una parte de su discurso autobiográfico a un espacio de pertenencia.

Sin embargo, en *Todo aquí es polvo* la ciudad de Jerusalem también es representada como un proceso de transformación que incide en la espiritualidad de la escritora, correspondiendo con lo que en *Escritos a mano* se insinúa como el inicio de una relación topofílica a través de la palabra sagrada: “Ninguna otra ciudad ha sido tan celebrada a través de la Palabra —salmos, cantos, poemas, cuentos, leyendas, profecías, visiones—, y, no obstante, las palabras no logran ceñirla, describirla, atraparla, salvo cuando se transforman en *oración*” (*Escritos* 108). En *Todo aquí es polvo*, esta relación topofílica se consolida mediante la denuncia del devenir de la historia religiosa de Jerusalem y la convergencia de recuerdos y olvidos dentro de un espacio mítico:

Jerusalem, ciudad donde todos recuerdan que algo olvidaron, pero que ya no saben qué. Aun aquí en Israel es un mito para quienes no habitan en ella [la] Tierra prometida, aquí donde todo *aquí* es polvo de siglos y el instante y la eternidad ocurren al mismo tiempo. (Seligson, *Todo* 183-184)

De este modo, en *Todo aquí es polvo*, Jerusalem fluye con vehemencia y sacralidad como un río amnésico que embebe la espiritualidad como la escritura de Seligson.

Unida a ese umbral de recuerdos y olvidos, la escritora es consciente de la interiorización de Jerusalem y de su sentido de pertenencia a la ciudad cuando expresa: “En Jerusalem vivo a plenitud esa verticalidad [interna] porque no necesito justificar nada . . . y porque deambular por sus calles es deambular por una multitud de mundos a cual más bizarro, extravagante” (*Todo* 185). Este sentimiento resalta cuando se le contrasta con su antítesis espacial: la Ciudad de México. Así como la autora se adscribe a la verticalidad ascensional producida por Jerusalem, también conoce el peso de ese otro espacio naturalmente suplementario que la constituye: “México me produce, quizá por contraste complementario, la sensación de descenso, de encontrarme en el umbral de abismos, el espacio poblado, no de Dios como en Jerusalem” (*Todo* 205).

Para recapitular lo anterior, es posible retomar la ya comentada noción de “carne del mundo” de Merleau-Ponty, que concibe el cuerpo como el primer umbral de percepción y de contacto con el espacio. Esta experiencia, que remite al enlace del cuerpo y del espacio en una consciencia del “estar aquí” y del “estar en el mundo”, es concomitante a la relación que Seligson establece con Jerusalem, recorriendo la ciudad no con afán de retorno, sino con la idea de una entrega total guiada por la pulsión del *Ein sof*. De esta manera, Seligson asimila su umbral físico y espiritual con las raíces de la ciudad:

en mis deambulares solitarios por lugares consagrados, peregrino sediento de lo inefable, esa alegría magnánima e ilimitada que

otorga el sentirse parte y todo, esencia, anhelo, creador y creado, ahí donde millones de seres han peregrinado para beneficiarse del flujo inagotable *Ein Sof*, lugares donde, se dice, las Almas y los Mundos se hacen Uno, lugares donde lo exterior y lo interior son apenas dos caras del mismo lienzo en el que hebras e hilos de múltiples acontecimientos están entretejidos formando una red de texturas interminables sin zurcido alguno. (*Todo* 138)

La experiencia de Seligson, correlativa a la premisa de Merleau-Ponty antes expuesta, se nutre del crisol de una Jerusalem múltiple: una, cambiante en su distribución urbana a lo largo de los años; otra, como el núcleo del judaísmo donde la escritora encuentra una parte de sus raíces religiosas; y otra más, misteriosa y recóndita, que forma parte de su experiencia espiritual y que simboliza un espacio en donde convergen la luz, la palabra y la escritura.

CONCLUSIÓN

En la corriente del orfismo, el mito del cuerpo de Dioniso nos dice que este, hijo de Zeus y Coré, provoca los celos de los titanes debido al poder divino que le confirió su padre. Los titanes, quienes tienden una trampa a Dioniso, logran capturarlo y asesinarlo, cercenando su cuerpo para devorarlo. Zeus, al darse cuenta, trata de recuperar los restos que quedan de su hijo y los confía a Apolo quien, con la ayuda de Atenas, intenta reconstituir el cuerpo de Dioniso a partir de su corazón todavía palpitante. El geógrafo italiano Franco Farinelli se sirve de este mito para establecer un nuevo zócalo de lectura y proponer una analogía entre la reconstitución del cuerpo de Dioniso y la recomposición cartográfica de un mundo fragmentado. Mediante la interpretación de Farinelli, nos amparamos al mito de Dioniso para llevar una última luz a la experiencia corpóreo-espacial de la escritora, alimentada por diferentes paisajes y cartografías rememoradas en su obra literaria.

Los registros autobiográficos, ensayísticos y poéticos convergen en la estrategia empleada por Seligson para impulsar su yo lírico en busca de la resignificación de su experiencia física y espiritual, transmutándolos en el espacio heterogéneo de Jerusalem, ciudad-crisol vinculada a las vivencias de la autora. La continua presencia de Jerusalem en la obra literaria de Seligson es significativa, pero no radica ahí su importancia: la ciudad de Jerusalem es la simiente que articula el pasado y el presente de la vida de la escritora. La experiencia espacial que Seligson encuentra en Jerusalem corresponde con aquella categoría fenomenológica propuesta por Maurice Merleau-Ponty, “la carne del mundo”, pues tal experiencia se despliega en una dimensión tanto corpórea como mística mediante la cual se anuncia el correlato de una toponimia íntima del espacio jerosolimitano. Las vibraciones de este proceso topofílico se perciben en aquello que Juan José Saer llamó “escribir desde ese lugar que está dentro del sujeto”: la autora escribe desde ese lugar que se halla en su interior para reconstituir las partes de sí misma y resignificar la espacialidad de Jerusalem. Así, nace el proceso de confluencia de una Jerusalem que palpita, cual corazón de Dioniso, dentro del cuerpo de Esther Seligson.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1961.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, 1964.
- Natanson, Brigitte. “Lois migratoires et réalités: quelques données sur l’immigration juive au Mexique au XXème siècle”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*, vol. 2, 2001, <http://journals.openedition.org/alhim/604>.
- Parra Lazcano, Lourdes. “Esther Seligson, más allá de las raíces”. *Mexican Transnational Cinema and Literature*, coordinado por Mari-cruz Castro Ricalde, et al., Peter Lang, 2017, pp. 85-99.

- Paul-Lévy, Françoise, y Marion Segaud, coordinadoras. *Anthropologie de l'espace*. Centre Georges Pompidou / Centre de Création Industrielle, 1984.
- Regard, Frédéric. "Topologies of the Self: Space and Life-writing". *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/biography*, coordinado por Frédéric Regard, Université de Saint-Etienne, 2003, pp. 15-30.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2014.
- Sefamí, Jacobo. "Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: La morada en el tiempo, de Esther Seligson". *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 20, no.1, 2009, p. 119-141.
- Seligson, Esther. *Escritos a mano*. Jus, 2011.
- _____. "Mi escritura se da por acumulación de vida vivida: Respuestas a Jacobo Sefamí". *Confabulario, El Universal*, 26 feb. 2015, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/en-mi-la-escritura-se-da-por-acumulacion-de-vida-vivida-respuestas-a-jacobo-sefami/>.
- _____. *Todo aquí es polvo*. Bruguera, 2010.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*. Columbia UP, 1974.
- Turchi, Peter. *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*. Trinity UP, 2004.



Una novela sobre la devastación: política y narrativa en *La hija de la española*

A novel about devastation: politics and narrative
in *La hija de la española*

GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4239-2909>

Universidad de Murcia, España

gilberto@um.es

Resumen:

El objetivo fundamental de este artículo es analizar el complejo diálogo que se establece entre la novela *La hija de la española* (2019), de Karina Sainz Borgo, y algunos contextos políticos, sociales, históricos y literarios presentes en la convulsa realidad venezolana contemporánea. Se trata, por tanto, de un abordaje que estudia el enfoque realista de la novela, cuyos acontecimientos, reformulados por la ficción, promueven una evaluación de ideas, creencias, aserciones y posturas, que van articulando una problemática moralidad en torno a lo que la narradora concibe como devastación política, social y, por ende, ciudadana en un país depredador. La particular visión de esa debacle y el sentido de una amarga salvación estimulan en la narradora un relato cargado de crudeza y resentimiento. La novela insiste, desde una conformación lírica en tanto que en un tono radicalmente pesimista y a través de vinculaciones intermitentes, directas e indirectas con la



realidad en el ascenso del *chavismo* y de la Revolución bolivariana, las figuras de la violencia revolucionaria o en la instauración política y social de la religiosidad necrófila, con todos sus signos, realizaciones y emblemas, como los propulsores fundamentales del progresivo deterioro de todo un país.

Palabras clave:

novela venezolana, literatura latinoamericana contemporánea, política, chavismo, Revolución bolivariana.

Abstract:

The main objective of this article is to analyze the complex dialogue established between the novel *La hija de la española* (2019), by Karina Sainz Borgo, and some political, social, historical and literary contexts present in the convulsive contemporary Venezuelan reality. It is, therefore, a path that studies the realistic approach of the novel, whose events, reformulated by fiction, promote an evaluation of ideas, beliefs, assertions and positions, which articulate a problematic morality around what the narrator conceives as political, social and, therefore, citizen devastation in a predatory country. The particular vision of this debacle and the sense of a bitter salvation stimulate in the narrator a story full of rawness and resentment. The novel insists, from a lyrical conformation in a radically pessimistic tone and through intermittent, direct and indirect links with reality, on the rise of Chavismo and the Bolivarian Revolution, the figures of revolutionary violence or the political and social establishment of necrophiliac religiosity, with all its signs, achievements and emblems, as the fundamental propellants of the progressive deterioration of an entire country.

Key words:

Venezuelan novel, contemporary Latin American novel, politics, chavismo, Bolivarian Revolution.

Recibido: 15 de marzo de 2022
Aceptado: 10 de octubre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.412>

INTRODUCCIÓN

En marzo de 2019, la periodista venezolana Karina Sainz Borgo (Caracas, 1982) publica en España, su país de residencia desde 2008, *La hija de la española*. Esta ficción supondrá, como ella misma reconocerá unos meses después, en su libro *Crónicas barbitúricas, el asombro y la ira* (13), “una hecatombe”, no solo por la rápida acogida, difusión y traducción a veintiséis lenguas, sino también por el impacto, no exento de polémicas, en la recepción crítica de un argumento narrativo que aguardaría una problemática vinculación con la realidad política venezolana de los últimos años. Lógicamente, las analogías entre esta ficción y una interpretación realista o las identificaciones autobiográficas podrían, sin duda, ser inevitables. La autora defiende una autonomía ficcional, pues la novela no albergaría una aspiración documental ni autobiográfica: “Ni yo soy Adelaida Falcón ni este es un libro sobre Venezuela” (*Crónicas barbitúricas* 14). Sin embargo, en la misma página, la autora reconoce que esta novela se erige como un “retrato de una tierra que expulsa y carboniza a quienes viven en ella y a quienes le sobreviven”. También, a propósito de la identificación autobiográfica, explica que:

a aquel personaje le presté mis recuerdos y las amargas de un país en trance de morir. Le dejé mi lunar de desarraigo y mi mirada de desterrada. Es difícil sobreponerse de un lugar en el que muchas fuimos viudas a los diez años¹ y del que huimos tatuadas

¹ Hace referencia a una “fantasía infantil” de viudez experimentada por Ade-

con la culpa del superviviente, la misma que siente ella y siento yo. (*Crónicas barbitúricas* 13)

Se entiende parcialmente que no es un libro directo o lineal sobre su país de origen, pero que emerge —sin duda— desde un trasunto, una motivación pre-textual que promueve ecos, sonoridades, contenidos, símbolos, imágenes que, en tanto ficcionales, se concatenan, en su caso, con su memoria experiencial, con su vivencia dolorosa y en pugna con un país devastado. De hecho, la autora llega a manifestar que ella comenzaba a escribir “como intentando no morir con algo que te quema; y a mí Venezuela me quema” (cit. en Arranz). Precisamente, son habituales en Sainz Borgo términos como “quemadura”, “carbonización”, “depredación”, “demolición”, “memoria”, “entendimiento”, “ira”, “expulsión”, “acogida”, “supervivencia”, “vergüenza”... para cifrar rasgos en su proceso escriturario, en general, y para especificar, en particular, imágenes que se desprenden de esa destrucción ciudadana que relata la novela.

Detengámonos en su argumento. *La hija de la española* narra en primera persona la historia de Adelaida Falcón, hija de otra Adelaida Falcón, una maestra caraqueña y madre soltera, quien muere después de una cruenta y lenta enfermedad. Adelaida hija, con treinta y ocho años, entierra a su madre, en un espacio que, desde el inicio, muestra indicios de un territorio dominado por la carestía: “Más que funerarias, la ciudad tenía hornos. La gente entraba y salía de ellas como los panes que escaseaban en los anaqueles y llovían duro sobre nuestra memoria” (*La hija de la española* 11). Escasez y violencia dominan la ciudad, Caracas y todo el país, lo cual arrastra la tesis narrativa de Adelaida, ahora atravesada por la pérdida, la soledad y un progresivo

laida al ver en la portada del periódico la fotografía de un joven militar, víctima de la asonada militar, que se vinculará años después, veremos, al asesinato de su prometido, el periodista asesinado en la frontera.

resentimiento que aviva pensamientos y acciones extremas. Poco después del entierro de su madre, el apartamento familiar se ve ocupado por las huestes de mujeres revolucionarias a las órdenes de La Mariscala, adeptas al gobierno que se valen de su situación de poder para invadir viviendas e imponer su régimen de coacción y miedo. Adelaida se enfrenta infructuosamente a La Mariscala: pierde su casa y todas sus pertenencias. Recuperada de la agresión, Adelaida llama a la puerta de una vecina, Aurora Peralta, mejor conocida en el edificio como “la hija de la española”. La vecina no responde. Entra a su apartamento y se la encuentra muerta. Luego halla en la mesa de su salón una carta de concesión del pasaporte español, documentos y algunas divisas. Tales hallazgos constituyen, por un lado, un refugio provisional de las amenazantes milicianas y, por otro lado, un salvoconducto para la huida de una ciudad infernal, convertida en esos momentos en el centro álgido de una batalla campal, a cuenta de las aterradoras represalias de las protestas estudiantiles. En ese caos infernal, Adelaida toma una decisión radical: tira por la ventana el cadáver de “la hija de la española”. Después baja y, aprovechándose de la humareda, los gases y el disperso tumulto de las calles incendiadas, baja sigilosa y quema el cuerpo de su vecina. En su huida la descubre Santiago, el hermano de su compañera Ana, un universitario “desaparecido” como otros tantos. Es difícil reconocerlo, pues se presenta enmascarado y vestido como uno de “Los Hijos de la Revolución”, aunque en realidad también huye de ellos. Si bien, ambos se ocultan y conviven brevemente en el piso de la difunta Aurora Peralta, Adelaida no puede hacer peligrar con su presencia unos incipientes planes de huida, que pasan ineludiblemente por sustituir a la hija de la española. Antes de partir, Santiago revela su experiencia en torno a las brutales maniobras de coacción, reclutamiento, adoctrinamiento, violencia y persecución que Los Hijos de la Revolución cometían sobre muchos de los “desaparecidos” universitarios que como él eran disidentes del régimen. Santiago desaparece como prometió y Adelaida inicia su proceso de conversión personal y sobre todo ju-

rídica en Aurora Peralta. Gradualmente, la narradora va intercalando eventos, recuerdos e interpretaciones del pasado que, asociados a su experiencia personal, familiar, social y política, potencian las diferencias entre un país inexistente y el actual, al que ella valora como la fotografía carbonizada de lo que fue. Por esta vía, otros eventos personales —como el terrible asesinato de su novio, por denunciar en su periódico las alianzas de los políticos con la guerrilla y el narcotráfico, y el homicidio de Santiago o los recuerdos de la infancia, de su madre y de las tías, entre otros— van tejiendo una trama que revisita ese pasado a partir de la mirada lacerante en un presente adverso que dispara la digresión temporal. Finalmente, Adelaida huye a España suplantando a Aurora Peralta.

La estructura externa de la novela no se organiza en partes o capítulos, sino en treinta y dos secuencias diferenciadas, pero sin títulos. El orden narrativo, como decíamos, entretiene eventos, recuerdos y experiencias que se aproximan siempre al argumento principal huyendo de la linealidad. Intuimos que Adelaida cuenta, desde España, los hechos fundamentales desde un presente que mira un pasado reciente: el entierro de la madre, la ocupación de su apartamento, el hallazgo y la desaparición del cadáver de Aurora Peralta, el encuentro con Santiago, el proceso de conversión en Aurora, los preparativos e impedimentos del viaje y finalmente su llegada a España. Estos vaivenes espacio-temporales comportan dos formas de enunciación que en apariencia pudieran estar alejadas, pero que en el caso de esta novela confluyen sin resultar incongruentes. Por un lado, la articulación discursiva discurre por terrenos que recuerdan a las crónicas periodísticas:² la narradora cuenta o describe con crudeza muchos de

² La trayectoria periodística de la autora en Venezuela, prevista no solo en artículos de prensa, reseñas y en sus libros *Cuatro reportajes, dos décadas, una historia: Tráfico y Guaire, el país y sus intelectuales* y *Caracas hip-hop*, ambos de 2007, en los que se estudian motivos de la literatura y la cultura venezolana, determina en parte

los focos, datos y acontecimientos históricos *revestidos* de objetividad. Por otro lado, alterna su narración o el *objeto* de su contemplación con juicios, impresiones o ensoñaciones, sucesos de la memoria experiencial que configura con seca, rabiosa y contenida emoción. Ese tránsito desde la denotación narrativa hasta la connotación de las impresiones, recuerdos, valoraciones personales o íntimas incide de forma directa en el tono trágico de la voz narrativa y en la naturaleza lírica del relato. La voz trágica, solemne, contenida y también beligerante de Adelaida se sitúa en el espacio del *no-tener*, del *mal-estar*, del *mal-ser*, que se anuda indefectiblemente a todos los contenidos/acciones/sucesos “realistas” de la situación venezolana (que abordaremos en los apartados siguientes), pero que no impiden una vocación lírica de la narración. Adelaida no deja de rumiar los terribles asuntos de aquella realidad, sin dejar de otorgar a sus impresiones muchas significaciones imprevistas e inusitadas que tienden a la conmoción. El tratamiento de las figuras de la contradicción, de construcciones hiperbólicas, de comparaciones y metáforas, que comprobaremos en citas sucesivas, aporta a la narrativa un estilo que enfatiza la ironía, el sarcasmo y el grotesco, del mismo modo que resalta la íntima expresión iracunda de una narradora descarnada y sin concesiones.

ECOS CONTEXTUALES Y LITERATURAS MIMÉTICAS

Sería necesario estudiar el amplio y complejo corpus de narrativas que en la literatura latinoamericana da respuesta, desde la ficción, a los muy variados acontecimientos políticos de finales del siglo XX y el transcurso del XXI. Pero dadas las particularidades de los contextos nacionales, resultaría un trabajo ímprobo que desviaría sobremanera los asuntos centrales de esta aproximación. En cualquier caso, *La hija*

este particular estilo que se percibe en la novela.

de la española se instala en esa tradición de narrativas que dan cuenta desde la ficción de un largo prontuario de infortunios acaecidos con la aparición y consolidación del *chavismo* y que, además, se inscriben en una reciente literatura creada por escritores de la llamada *diáspora venezolana*. No es un secreto que la crisis socio-política venezolana más reciente haya impulsado de una u otra manera, con distintos perfiles y estrategias, una probable distinción entre la literatura de los que quieren irse, la de los que se quedaron y la de los que se fueron.³ En ese horizonte resulta revelador, solo por mencionar dos ejemplos, la íntima relación que se establece entre los procesos de creación de novelistas y escritores en general, y su experiencia del desarraigo, de la que podemos reflexionar tanto en el libro *Florecer lejos de casa. Testimonios de la diáspora venezolana* (2018), como en *Pasajes de ida. 15 escritores venezolanos en exterior* (2018). Bien desde los distintos desarraigos, bien desde una compleja permanencia, estas novelas han sido conocidas porque establecen un diálogo —a veces real, directo y sin concesiones— con la realidad política y social de Venezuela del momento, que también podría evidenciarse en novelas como *El complot* (2002) de Israel Centeno o en *Patria o muerte* (2014) de Alberto Barrera Tyszka. Estas novelas *se revisten* con las estrategias propias del artificio, sin abandonar algunos signos, atmósferas y recreaciones que conforman el rumor de una Venezuela devastada en el dominio de “una literatura que construye realidades” (Sanz) como

³ Al respecto pueden consultarse las apreciaciones de Raquel Rivas Rojas en torno a la llamada literatura del exilio venezolano, pues en tales se promueve una reflexión en torno a un proceso complejo y “en expansión”. En esa literatura se representan ficciones sobre el deseo de salir, sobre las maneras de partir, de llegar a otro lado, de permanecer, pero también de volver cuando algunos regresos son ya imposibles. Esto último, también puede revisarse en la antología *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias*, compilada por Katie Brown, Liliana Lara y Raquel Rivas Rojas (2021).

es el caso —en parte— de la narrativa de Sainz Borgo. Sin embargo, entre una y otra tendencia, conviven gradaciones, giros y perspectivas confluyentes. Digamos que *La hija de la española*, sin impugnar su entidad ficcional, recurre a hechos reales, a acontecimientos y a reminiscencias de personajes y expresiones que se incardinan a referencias documentales, políticas, históricas o geográficas de la Venezuela contemporánea.

Normalmente, las búsquedas estéticas que traslucen este amplio corpus de novelas venezolanas, que empiezan a gestarse en 1999,⁴

⁴ Son muchas las novelas y narrativas —en general— que tratan los cambios políticos y sociales que se generan con la llegada del chavismo. Destacamos solo algunas de ellas, sin ninguna articulación programática o clasificación estilística o temática. En 2001, Gisela Kozak publica *En rojo*, una serie de cuentos desenfadados que versan sobre la irrupción “roja” en la Venezuela del nuevo milenio. Israel Centeno debe pedir asilo, acusado de incitar al magnicidio, después de la publicación de *El complot* en 2002, en la que desmitifica la figura del nuevo héroe nacional, el “Presidente Comandante”. Luis Medina en *Matándolas a todas* (2005) explora la figura degradada del delincuente justiciero, personaje central del chavismo; lo mismo que Roberto Echeto en *No habrá final* (2006), que relata las acciones del delincuente y la relación conflictiva de este con la ley. Marcos Tarre Briceño en 2008 nos presenta *Atentado V.I.P. ¡Cuidado Miraflores!*, que plantea la idea del magnicidio que ya exploraba Centeno, pero propuesta con el furor del realismo social. De 2010 destacamos la publicación de tres novelas: Ana Teresa Torres, con *Nocturama*, configura desde lo fantástico la dimensión de la amnesia personal y política, así como el auge de los fanatismos políticos y, por tanto, de la debacle, la progresiva destrucción de las ciudades que bien recuerdan a territorios de Latinoamérica. Eduardo Sánchez Rugeles presenta con *Blue Label/ Etiqueta azul* la memoria del desmoronamiento del país y la incipiente llegada del chavismo; y Marcos Tarre Briceño, con *Rojo express*, vuelve al tema del magnicidio, rascando en esa oscuridad de los esbirros que resguardan al Presidente. En 2015, Alberto Barrera Tyszka publica la premiada *Patria o muerte*, ambientada en los inciertos días de la enfermedad y la muerte de Chávez y los resortes del comunismo cubano. En 2016, Rodrigo Blanco Calderón propone con *The night*, un inacabado juego metaliterario, en múltiples tiempos, cuyo telón de fondo es

se presentarían en dos modalidades principales. Una de ellas es la exploración de hipotéticas situaciones políticas que se verán *representadas*, en el fondo, como interpretaciones éticas y políticas en torno a las decisiones y actuaciones del Gobierno, la *figura* de Hugo Chávez o los abruptos e inesperados cambios en el régimen venezolano. Otras, en cambio, asumen como trasunto algunos rasgos de esa primera modalidad, pero su fuerza se centrará sobre todo en el impacto político que el régimen ha tenido sobre la colectividad en general y sobre el individuo en particular. En este sentido, el trabajo de Patricia Valladares-Ruiz resulta una guía más amplia para reconocer varios ámbitos temáticos incardinados a una visión de la debacle por obra del chavismo.⁵ Quizás con la publicación de *El Tercer País*

la Venezuela revolucionaria. Alberto Barrera Tyska se aproxima en *Mujeres que matan* (2018) al daño y al resentimiento de las víctimas directas o indirectas de la dictadura chavista. En ese mismo año, Ibéyise Pacheco nos presenta, con *Las muñecas de la corona* los meandros de una intensa red de corrupción, narcotráfico y trata de mujeres orquestada por el chavismo, a través de famosas reinas de la belleza venezolana. En 2019 destacan, aparte de *La hija de la española*, que tratamos aquí, la novela negra *Dos espías en Caracas*, de Moisés Naím, que centra sus esfuerzos en contar la historia y desmanes del chavismo desde el golpe de Estado en 1992 hasta la etapa actual del madurismo. Finalmente, tenemos *Anclados*, de Inés Muñoz Aguirre que nos presenta, desde una óptica particular, veinte años de la historia venezolana en los que irrumpe el chavismo.

⁵ Patricia Valladares-Ruiz, en su estudio *Narrativas del descalabro: La novela venezolana en tiempo de revolución*, se centra, como en nuestro modesto ensayo, en la apreciación de un vínculo muy anudado entre devastación, descalabro y debacle real con las construcciones ficcionales venezolanas del siglo XX. Esto incluye un corpus de novelas disidentes de la revolución chavista y lógicamente plantea la exclusión de novelas que, o bien atienden a asuntos distintos o bien transitan con legitimaciones indirectas del proyecto chavista. Es revelador que la investigadora entronque cuatro aspectos temáticos en el estudio de esta relación de la política venezolana y la ficción con novelas representativas. En el primer aspecto analiza el descalabro social que ficcionaliza atmósferas hostiles por obra de la distopía y lo apocalíptico en obras como *Nocturama* (2006) de Ana Teresa Torres, *La más*

(2021), su segunda novela, Karina Sainz Borgo construye de forma plenamente lírica y alegórica, con modos que algunos emparentan a la estética lacónica de Juan Rulfo, la “frontera” imposible entre dos territorios simbólicos, un tercer país: un cementerio ilegal que aguarda palpitante el misterio que sobreviene de la peste, del caos, de la violencia y del sometimiento o rebeldía ante los grupos armados, que bien recuerdan la frontera colombo-venezolana-brasileña, sin que se precise, más allá de trasuntos, símbolos subyacentes y trasposiciones ficcionales, una clara ubicación, algún dato documental. Sin duda, lejos de las referencias más o menos marcadas de la situación de la Venezuela chavista que se interpretan en *La hija de la española*, esta nueva novela de la autora puede leerse como una metáfora de la huida, la desesperación y la degradación de la condición humana en ese espacio de exclusión de la frontera, pero también como reinterpretación de la solidaridad, gracias al tándem de sus protagonistas —Angustias Romero y Visitación Salazar—, en auxilio de unas víctimas inmediatas: esos caminantes, expulsados o parias que al menos tendrán una sepultura en el Tercer País.

fiera de las bestias (2011) de Lucas García y *Nosotros todos* (2012) de Manuel Acedo Sucre. El segundo aspecto sondea en los asuntos de la diáspora y el desarraigo venezolano vinculados a la demolición ciudadana en Venezuela a partir de las novelas *Una tarde con campanas* (2004) y *Tal vez la lluvia* (2009) de Juan Carlos Méndez Guédez, y *Blue Label/ Etiqueta azul* (2011) y *Los desterrados* (2011) de Eduardo Sánchez Rugeles. El tercer aspecto temático, como en el caso de *La hija de la española*, aborda la relación inmediata entre ficción y realidad política en novelas como *El complot* (2008) de Israel Centeno, *El último fantasma* (2008) de Eduardo Liendo, *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* (2009) de Fedosy Santaella y *Ausencias deja la noche* (2010) de Gonzalo Himiob Santomé. Otras novelas como *El pasajero de Truman* (2008) de Francisco Suniaga, *La ciudad vencida* (2014) de Yeniter Poleo y *Rosalía* (2010) de Sebastián de la Nuez se insertan en el último grupo donde se analiza la relación entre ficción e historia política desde finales del siglo XX hasta principios del XXI.

Volviendo a *La hija de la española*, esa relación de violenta dominación, de un poder que se distingue como totalitario por parte del individuo, será lo que constituya de forma sustancial el sustrato político de esta novela. Ese fundamento político, como una palmaria consecuencia del chavismo, al menos evocada en el espacio y la temporalidad de su narración, no se propone exclusivamente como una denuncia al régimen —instaurado por Hugo Chávez y continuado y consolidado por sus *elegidos* y *herederos*—, tampoco como simple nostalgia por aquel lugar imperfecto y ya inexistente de la democracia venezolana, sino más bien como una interpretación personal, subjetiva e indirecta, y por tanto ética y estética, del *daño*.⁶

Para comprender esto, las germinaciones del mal totalitario enraizados en lo real gravitan y se incardinan en *La hija de la española*, cuando ese *mal radical* se alimenta, como señala Hannah Arendt, de la violencia de seres banales “que infligen un daño difícil de explicar, comprender, perdonar o castigar” (*Los orígenes del totalitarismo* 610). Tal horror es en realidad la historia de un destroz, la constatación de una demolición jurídica, social y ciudadana, y aunque el análisis político de Arendt reposa en un momento histórico documentado de la realidad humana, el relato de Sainz Borgo lee desde la ficción rasgos de esa demolición.

Asimismo, *La hija de la española* ratificaría, desde lo político hasta la experiencia sensible y moral, una amarga comprensión de la *pérdida*.

⁶ La condición del daño entraña el desmantelamiento de algunas certezas sobre los límites de la condición humana, la aniquilación de la singularidad subjetiva, el apartamiento y la reducción de las diferencias: la emergencia de un otro forzosamente desligado, expulsado del mundo. La perpetración del daño se ha vinculado ética, política y ontológicamente —y siempre de forma directa— sobre todo con el ejercicio de la dominación criminal de los gobiernos totalitarios y de sus estrategias violentas. Confróntese con “El presente, la memoria y el resentimiento: Una forma quebrada de sensibilidad moral” de Carlos Thiebaut.

La pérdida de un país que, según va asumiendo la protagonista, se va convirtiendo en espacio de degradación y depredación. La amargura instalada hasta el final de la novela muestra la herida sangrante en esos *dobles resentimientos* que aún gestan las siluetas trágicas de un país que se torna desmoronado, convertido siempre en otra cosa. Con este interés, me propongo reflexionar sobre las probables relaciones entre lo que Sainz Borgo concibe como devastación del país en su novela y algunas vertientes políticas venezolanas que se entroncan a una evolución de la violencia por el auge del chavismo y su ajuste en la revolución bolivariana.

SIGNOS POLÍTICOS Y LITERARIOS DE LA DEVASTACIÓN VENEZOLANA

Según analiza ampliamente Miguel Gomes en *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolana de los albores del siglo XXI* y también en otros artículos posteriores,⁷ la literatura venezolana ha hecho patente una vinculación entre “el desencanto” de lo moderno y la idea de una “Venezuela en pedazos”. Con la irrupción del chavismo y su ideología estatal se produce un cambio drástico de doble faz en la cultura venezolana: uno, de forma visible, que afecta a las estructuras sociopolíticas y económicas; y otro, menos evidente pero más complejo, que incide en “las estructuras afectivas” (Gomes 119).⁸ Entre las transformaciones del primer tipo que impactan y perturban la creación y difusión literaria, Miguel Gomes subraya la distinción

⁷ Es caso del trabajo de 2019: “Ruinas, extranjería y transgresión en la nueva novela venezolana”.

⁸ Aquí Gomes alude al trabajo de Jacques Rancière, *La Parole muette* (2005), para establecer una vinculación directa entre la lengua, la creación y la sensibilidad social y política.

u organización de grupos de adeptos y opositores al Gobierno, la descalificación oficial y la persecución indirecta de los disidentes, la presencia de escritores en editoriales transnacionales con escasa filiación, la escasez de papel, la emigración de escritores, entre otros (119). La segunda transformación se produce con “la alteración de los modos de apreciar la realidad nacional” y, por tanto, en el tejido de las valoraciones intersubjetivas sobre el país. Para Gomes, el fracaso de la modernidad de los discursos “desarrollistas” que pervivieron en Venezuela, entre los años cincuenta y noventa del siglo XX, disuelve la confianza en el Petro-estado liberal, a partir de la devaluación de la moneda, el fin de la bonanza de las clases medias, el “Caracazo” de 1989 y los saqueos en las ciudades más importantes, además de los dos intentos fallidos de golpe de Estado en 1992, que tienen como consecuencia el surgimiento de la figura de Hugo Chávez Frías como líder militar carismático que proyecta “combatir la corrupción del gobierno civil”. En *La hija de la española*, el acabamiento de la socialdemocracia, para Adelaida, inauguró con los golpes de Estado la carrera política del Comandante y sus resultados marcaron la transformación:

el país cambió en menos de un mes. Comenzamos a ver camiones de mudanza en los que viajaban torres de ataúdes atados con cuerdas, pero a veces ni eso. Con el paso de los días comenzaron a envolver los cuerpos sin identificar en bolsas plásticas. . . Fue el primer intento de los padres de la Revolución de asaltar el poder. (41)

En ese contexto de cambios, transformaciones e incertidumbres sostenidas por la violencia, se divisa en las páginas de escritores venezolanos, sin un acuerdo posible entre producciones literarias alejadas e independientes, un fuerte sentimiento de desmembramiento, destrucción y desencanto, que pone la mirada en la crisis social y personal: “desde entonces, las descripciones de la atmósfera colectiva en las páginas de escritores venezolanos actuales abundan en ingredientes

sórdidos, abyectos, catastróficos, así como en constantes roces con los predios de la locura, el crimen o lo monstruoso” (Gomes 121). De este modo, esas estructuras afectivas, asumidas por los escritores venezolanos a los que alude Gomes, perciben una realidad desintegrada, desmoronada, confusa y abierta a la confrontación y a la discordia.

Con la transformación de esta estructura afectiva que vincula y condiciona la creación literaria con el cambio de los contextos políticos, sociales y económicos podríamos entender una vertebración narrativa del resentimiento en la novela de Sainz Borgo. El relato discurre siempre condicionado por la visión negativa de la narradora en torno a las decisiones y acciones impulsadas por el chavismo. Con tal carácter antichavista manifiesta un odio extensivo al país del “Comandante” que le impone una extranjería, una expulsión, una anulación de la identificación y del reconocimiento patrio: “Maldije, con mis dientes rotos, al país que me expulsó y al que todavía pertenecía sin formar ya parte de él” (156). Adelaida expresa las razones que consideran el advenimiento del chavismo como la apertura de una clara involución en políticas que desmontaron todas las estructuras conocidas de la democracia; el apogeo, por tanto, de una revolución que cimentó una terrible catástrofe ciudadana:

Vimos cómo las cosas fueron cambiando, cómo las devaluaciones, las protestas y disensiones se ahogaban, primero en las alharacas revolucionarias y luego en la violencia sistemática. Vimos los mejores años del Comandante y luego el lento ascenso de sus sucesores; conocimos las primeras versiones de los Hijos de la Revolución y los Motorizados de la Patria. Vimos cómo el país se transformaba en un esperpento. (117)

Desde un enfoque político y documental, en *El poder y el delirio*, Enrique Krauze advierte que con la llegada del chavismo se inauguraba en Venezuela un entrecruzamiento pragmático, no exclusivamente ideológico, de un peculiar populismo de *retórica* izquierdista que, sin embargo, mostraba su exceso en una *praxis ultraderechista*. En

todo caso, el programa chavista, de cuya semilla germina el populismo radical, fundió ambas ideologías que, según interpreta Krauze, se atienen a un particular *decálogo*.⁹ Merece la pena enumerarlo: primero, la exaltación de un líder carismático, un mesías, el hombre providencial; segundo, el uso y abuso de la palabra que debe ser interpretada como verdad general; tercero, la necesidad de “crear” una verdad homogénea, estable y oficial que acalle y suprima cualquier crítica o contestación;¹⁰ cuarto, el uso discrecional de los fondos públicos, entendidos como un erario privado y sometido al dictamen de una *economía mágica*; quinto, el reparto directo de la riqueza a aquella parte de la población “elegida”, que luego se cobrará con adhesión y obediencia; sexto, la insistente incitación al odio de clases, que se traducirá en intemperancia y hostigamiento contra *el que tiene algo que pertenece a todos*; séptimo, la movilización y enardecimiento permanente de las masas; octavo, el hallazgo hostil de supuestos agentes y enemigos exteriores; noveno, el desprecio al orden legal y un apego atávico a “la ley natural” y a la “justicia directa”; y décimo, la cancelación y desmantelamiento de la democracia liberal y civil, cuyos límites en el poder serán siempre contrarios a la *voluntad popular*.

La ostentosa práctica de un populismo, fuertemente atenazado a los modos autoritarios y, en cierto modo, dictatoriales —según leemos en *Diario en ruinas* (2018)¹¹ de la escritora Ana Teresa Torres, en

⁹ Confróntese con la “Introducción” (v-xi) de *El poder y el delirio* de Enrique Krauze.

¹⁰ Si nos fijamos, tal como nos plantea Arendt (40, 55), la verdad factual en política es contraria a la falsedad deliberada pues exige el reconocimiento y evita el debate. Si ello se excluye de la vida política, se estará conformando una *verdad humillada*.

¹¹ “. . . desde su instalación en 1999, el reconocimiento, o si se quiere diagnóstico, de la revolución bolivariana no ha sido claro, y por ello amplios sectores no logran localizarlo en el mapa político. En primer lugar, la propia estrategia del régimen que hasta hace muy poco ha tenido la habilidad de moverse en dos tableros: por un lado, sostener algunos elementos inherentes al sistema democrático,

la misma línea de Krauze— definen la política en la Venezuela chavista. Por ello, dado su carácter realista, *La hija de la española* redonda en datos, referencias y cifras —aderezadas por la interpretación y la visión parcializada de la narradora— que expresan con robustez esa disposición del populismo dictatorial. La visión de Chávez en la novela como “Comandante eterno” no se restringe exclusivamente a lo militar, sino que aguarda una extraña derivación hacia lo que Krauze concibe como la aspiración de un absolutismo criollo (339). La imagen de un Chávez redentor que inunda las calles con vallas, fotografías y camisetas impresas, tal como lo percibe Adelaida, supone el nuevo advenimiento del héroe-monarca que se encarnaría en la asimilación o equivalencia: Hugo Chávez *igual a* Simón Bolívar.

Es una extraña revolución, entonces, si el chavismo se presenta como “un restaurador del pasado” (Krauze 332-335). Tal incongruencia anida en la insistente conversión del prócer republicano del siglo XIX, creyente de una histórica estructura conservadora y dictatorial, en un romántico reformador social, del mismo modo que otros próceres de la gesta independista venezolana son vituperados porque entran en pugna con las versiones manipuladas del relato bolivariano. En sintonía con ello, Adelaida, al atravesar la plaza Miranda, conjuga de manera irónica esa impresión de manipulación histórica cuyos intereses intentan subrayar de forma oportunista una de las taras del imaginario colectivo venezolano: ese exacerbado y mal interpretado patriotismo:

como el voto popular o las formalidades de la división en los poderes (TSJ, CNE, AN, etcétera). Por otro, el discurso, que si bien no se ajusta totalmente a los parámetros democráticos, recurre a términos como libertad, justicia, igualdad y otros que salpican lo que en verdad es un discurso antiliberal y, en muchos sentidos, antidemocrático. Ese tablero antidemocrático transcurre en paralelo a otro en el que se toman acciones decididamente dictatoriales (expropiaciones sin indemnización, violaciones de los derechos humanos, persecución y encarcelamiento de los adversarios políticos, control hegemónico de los medios de comunicación, entre otras)” (*Diario en ruinas* 267).

Casi todas las milicias estaban compuestas por civiles. Actuaban bajo la protección de la policía. Comenzaron congregándose junto a los vertederos de la plaza del Comandante, que hasta entonces seguíamos llamando por su nombre original: la plaza Miranda, un homenaje al único prócer realmente liberal de nuestra Guerra de Independencia y que murió, como todos los hombres buenos y justos, lejos del país al que le había entregado todo. Ese fue el sitio que eligieron los Hijos de la Revolución para levantar su nuevo comando... (53-54)

Para la narradora de la novela, resulta audaz acomodar, fraguar y propagar como verdad histórica¹² la idea de que Bolívar es un revolucionario o emerge como *creador* del Socialismo chavista y que sobre sus preceptos, ideas y discursos descontextualizados reposa la *gesta definitiva* de la liberación de la patria.¹³ De algún modo, Sainz Borgo, desde la ficción, traza aspectos coincidentes con las denuncias de Manuel Caballero, propuestas en su libro *La gestación del Chávez* (38-39), en torno al falseamiento histórico que, como ignara insensatez política, ha servido como mecanismo de manipulación regida por esa especie de interpretación del *Oráculo Bolívar*. Con ello se fija, según coinciden narración y reflexión histórica, el personalismo, el autoritarismo, la demagogia¹⁴ y una progresiva vertebración de la violencia zafia, asociada —como veremos— a la justa y popular *revolución del pueblo* y, por ende, a la paulatina imposición del militarismo.

¹² Carlos Malamud señala que “el relato chavista, al presentar a Bolívar como un contemporáneo y con un discurso capaz de responder a las necesidades y problemas actuales de la autoproclamada Revolución Bolivariana, es ahistórico y extemporáneo, impropio de nuestro tiempo e incluso ajeno al mismo. Sin embargo, con tal de cumplir con sus objetivos políticos, cualquier figura literaria, cualquier pirueta retórica o ideológica están permitidas” (30-31).

¹³ Confróntese con *El divino Bolívar* de Elías Pino Iturrieta (9).

¹⁴ Así lo reflexiona Colette Capriles en *La Revolución como espectáculo* (148).

La hija de la española concatena varios aspectos de este populismo totalitario asociado a ese nuevo relato incongruente del “pensamiento bolivariano” que resume, por un lado, una posesión de la verdad que instala el odio, el resentimiento, la desconfianza y un tipo de pugnacidad que se enarbola con la “lucha de clases” en toda su beligerancia verbal. De este modo, el enfrentamiento se recrudece y pone en tensión las ideas de una pobreza angelical que reclama los bienes usurpados por la clase media o acomodada, el patriota bolivariano enfrentado al traidor o *vendepatrias*, o los venezolanos *puros* y revolucionarios en discordia con venezolanos *impuros* y fascistas. Esto origina en la revolución chavista la creación de *milicias* civiles que de forma permanente y exaltada se movilizan para defender “la patria amenazada”. De tal suerte, la legalidad será siempre cambiante, siempre renovada e interpretada o directamente aniquilada, porque lo verdaderamente popular, sin anclajes a *leyes elitistas*, residirá en la de una *justicia real y directa*. Bajo ese precepto, “los Hijos de la Revolución”, según leemos en *La hija de la española*, terminarán de destruir aquellos logros de la democracia venezolana y, como recordará Gomes, disolverán las estructuras afectivas:

Los Hijos de la Revolución consiguieron llegar lo suficientemente lejos. Nos separaron a ambos lados de una línea. El que tiene y el que no. El que se va y el que se queda. El de fiar y el sospechoso. Levantaron un reproche como una más de las divisiones que habían creado en una sociedad que ya las poseía. (49)

Esta pugnacidad cobra fuerza testimonial en el citado *Diario en ruinas*, de Ana Teresa Torres, cuando se atestiguan los cataclismos producidos por la Revolución Bolivariana y sus adeptos:

Comenzamos a no reconocernos. O a entendernos como enemigos. Los códigos de relación se han transformado. El Comandante ha triunfado, te sentirás como extranjera en tu tierra. Esa es una condición de las dictaduras. Desconfía de tus conciudadanos. Teme a quienes tengan alguna cuota de poder.

Acepta que no eres bienvenido. Creo que los que apoyaron esto llevarán una amargura para siempre. . . . Largas colas de gasolina en el quinto país productor de petróleo. Esto es lo más difícil, abrir los ojos para poder observar lo que la monotonía oculta. . . Se cree que una revolución es un fenómeno violentamente catastrófico e imposible de pasar desapercibido. Es todo lo contrario, es un proceso insidioso que se oculta en los subterfugios de la cotidianidad. Y cada día avanza, milimétricamente, implacablemente. (108-110)

REVOLUCIÓN Y VIOLENCIA

Decíamos que si algo tiene de particular la novela de Karina Sainz Borgo es precisamente que, en esa figuración narrativa de Venezuela, la situación del país se profiere en términos de devastación: debacle económica, dominación política, deterioro social, desmantelamiento cultural, daño moral, violencia... Al subrayar el progresivo y brutal cambio del país, reflejado en su cotidianidad personal y aparejado a las dramáticas restricciones e imposiciones de la Revolución bolivariana, *La hija de la española* observa que la germinación de la revolución chavista provocó la emergencia mesiánica del héroe y vigorizó el germen de todo un linaje violento de rebeldes, insumisos y guerrilleros. Se trata de una reactivación, *degradada* en toda su amplitud, del mito de una *Venezuela heroica*¹⁵ que se exhibe, como interpreta Ana Teresa Torres en *La herencia de la tribu* (141-146), como tejido de un imaginario alimentado por arquetipos sociales y políticos paradigmáticamente contradictorios. Estos conformarían de forma concreta o simbólica

¹⁵ Para Ana Teresa Torres, en *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*, este mito del héroe glorioso, de lo real a lo literario y viceversa, en los imaginarios de la gesta independentista se viene consolidando en la sociedad venezolana desde antes de la publicación de *Venezuela heroica* (1881), de Eduardo Blanco.

“el cuerpo *armado* de la revolución” y se proponen como combatientes violentos, *in perpetuum*, de aquella “independencia incompleta”.

En la novela de Sainz Borgo, Adelaida observa cómo fue esa necesidad *sentimental* de alimentar a toda costa una épica revolucionaria y cómo el aparato discursivo y estratégico de la revolución, antes y después de la llegada del Comandante al poder, aglutinó entre sus filas un variado elenco de *figuras heroicas degradadas*, tanto de la sociedad venezolana como de la comunidad internacional. Estas figuras también confluyen en la novela por dos vías emparentadas al relato revolucionario: una, desde una cierta vertiente de la *venezolanidad* asociada a su carácter *macho*, viril y aguerrido —los venezolanos han sido, son y serán *arrebos, alzaos, belicosos, justicieros*—; y otra, desde la total asunción de este ímpetu en la normalización que cuestionará o derribará la ley imperante: “Cada vez acudían más motorizados de la Patria. Era imposible reconocerlos. Vestían caretas como los que empleaban los funcionarios antidisturbios... ¿Qué importaba no ser reconocidos, si la ley estaba en sus manos?” (*La hija de la española* 54). Adelaida reflexiona sobre esas dos vías que se verán legitimadas en lo social, desde una perspectiva del poder político, por las figuras del “golpista” y del “guerrillero”; y en el espacio internacional, por el ejemplo de “los combatientes de la lucha armada”. Había que imponer orden al país mediante las fuerzas masculinas arraigadas en esas mitologías del macho defensor, combatiente y sacrificado. La violencia de los dos golpes de Estado en Venezuela (4 de febrero y 27 de noviembre de 1992), con todas sus muertes y consecuencias políticas, no solo quedará naturalizada en la frase dicha por el propio Chávez poco después de la asonada: “Bolívar y yo hemos dado un golpe de Estado. Bolívar y yo queremos que el país cambie” (cit. en Krauze 147), sino también en la normalización de la violencia de los colectivos armados y los comandos revolucionarios que, a ojos de la protagonista, propinan “escarmientos ejemplarizantes” y “nos mataban como a perros” (*La hija de la española* 67).

Estos héroes degradados articulan en la novela las vinculaciones entre el gobierno revolucionario y el terrorismo internacional, el narcotráfico y el crimen... El ensalzamiento de Carlos Ilich Ramírez, “el Chacal”, en 1999 y la petición de su liberación ante el gobierno francés solo fue el inicio para la llegada de otros héroes transnacionales. Según Adelaida, la patria en peligro necesitaba de estas huestes salvadoras que garantizaran el estímulo populista y la rigurosa aplicación del programa revolucionario.¹⁶ Acuden, pues, a la cita figuras estelares de la ETA, Irán y los soldados del fundamentalismo islámico *Hezbollah*¹⁷ y, con verdaderos honores de estado, se recibe a las FARC y al ELN como “Fuerzas insurgentes” de colaboración. Bajo la máscara de la mediación, el gobierno de Chávez tendrá a figuras relevantes de la guerrilla colombiana como necesarios interlocutores bajo el paraguas de importantes transacciones económicas.

Para Adelaida todos obran en el succulento negocio de la droga, la venta de armas, el secuestro y los *encargos* por ajuste de cuentas. En aquellos límites amplios y *flexibles* de la frontera colombo-venezolana,

¹⁶ En torno a este planteamiento, pueden contrastarse diversas publicaciones aparecidas entre 1998 y 2009. Destacamos por ejemplo la publicación de 2001 del periódico español *El País*: “Hugo Chávez intentó que Francia liberase al terrorista Carlos”, que puede leerse en línea: https://elpais.com/diario/2001/12/02/internacional/1007247601_850215.html. Sin embargo, el documento audiovisual más ilustrativo en esa apología patriótica de Carlos Ilich Ramírez podemos visionarlo en las propias explicaciones del entonces presidente Hugo Chávez Frías: <https://www.youtube.com/watch?v=XN56iJZdmVc>.

¹⁷ Confróntese con *El poder y el delirio* (116) de Enrique Krauze. Igualmente puede revisarse el artículo “La fascinación por el éxito: El caso de Hezbollah en América Latina”, de Manuel R. Torres Soriano, donde se estudia particularmente el fenómeno de las “misiones” del islamismo radical en la población indígena venezolana.

como después se sabrá, las guerrillas serán el “apoyo armado” contra algunos enemigos de la revolución chavista, de *dentro* y de *fuera*.¹⁸

El reportaje que nos puso en marcha hacia el otro extremo del país era de cuidado: el secuestro de un prominente empresario de la élite nacional —cuando existía tal cosa— a manos de la guerrilla. La liberación se realizaría en la zona del Meta a cien kilómetros de la frontera. La familia había llevado adelante las negociaciones por su cuenta, con la mínima intervención del régimen del Comandante Presidente, que ya entonces había estrechado lazos con las fuerzas de liberación colombianas, a las que había facilitado un corredor de impunidad a cambio de la lealtad y cooperación armada, además de algunas regalías sobre los cargamentos de droga que el régimen le permitía pasar por el cauce del Orinoco rumbo a Europa. (*La hija de la española* 123)

En relación con estos ajusticiamientos, Adelaida se recuerda a sí misma amando “a gente muerta” (130). Evoca aquel “enamoramiento” infantil por una imagen en la portada del periódico *El Nacional*, que mostraba a un joven militar ensangrentado. Era una víctima que ilustraba el primer alzamiento chavista. El recuerdo se dispara luego hacia el terrible ajusticiamiento de su novio periodista a manos de la guerrilla colombiana:

¹⁸ El libro de Héctor Landaeta, *Chavismo, narcotráfico y militares*, recorre este territorio espinoso que vincula, en “esas amistades peligrosas” —como advertía también la prensa venezolana e internacional— las acciones políticas y militares del gobierno de Chávez que afectaron y hasta condicionaron, en ámbito interno, la administración e impartición de justicia relacionadas con la criminalidad y el narcotráfico, que invadieron y se ramificaron notablemente en el ámbito internacional, la industria de la guerrilla colombiana, en un amasijo cruento de violencia e impunidad.

Yo que había sido viuda a los diez años, volví a serlo a los veintinueve, una semana antes de casarme con Francisco Salazar Solano, el reportero al que un grupo de guerrilleros encontró para cobrarle a plomo la fotografía con la que había ganado el Premio Iberoamericano de Libertad de Prensa: el retrato de cómo habían dejado a su informante tras descubrir que había sido él quien filtró los datos de cómo el gobierno del Comandante Presidente dio la orden de matar al empresario cuya supuesta liberación intentaba conseguir desde hacía meses. Como a aquel infeliz, a Francisco también le hicieron la corbata, esa forma de matar que aplicaban los guerrilleros a los chivatos: abrieron su garganta en canal y le sacaron la lengua por la herida. (128)

Si con el *golpista*, el *guerrillero* y el *terrorista* se *recupera* un simbolismo bravío de la sublevación política contra el orden y lo legal, la rehabilitación del *malandro*¹⁹ llamado a filas como nuevo “combatiente urbano” de la Revolución bolivariana, a través de los *colectivos*, añadirá matices insólitos a la convivencia social y una enérgica y bestial garantía de protección al régimen. Queda totalmente fundida en una misma dinámica la violencia social y criminal con la violencia política. Esto se representa ampliamente en la novela.

Gran parte de la literatura y de la cinematografía venezolana²⁰

¹⁹ Delincuente especialmente joven.

²⁰ Diversas obras teatrales y narrativas, aparte de textos documentales sobre el palpitar cotidiano de la criminalidad, cuyo protagonista es una especie de *graduación interpretativa* del delincuente común, han tenido calado en la producción cinematográfica, sobre todo a partir de los años setenta, en el llamado cine social venezolano. Títulos de Román Chalbaud como *El pez que fuma* (1977), *La oveja negra* (1988) o *Pandemónium* (1997), entre otras películas de este autor dan fe de ello. También directores como Clemente de la Cerda con títulos como *Soy un delincuente* (1976), Daniel Oropeza con *La graduación de un delincuente* (1985) o César Bolívar con *Más allá del silencio* (1985) muestran el retrato social con una

ha dado cuenta de esta figura del delincuente común, normalmente para redimirlo como paria, justiciero o protector de una sociedad en conflicto con la ley, también como habitante *admirado* de un presente fulmíneo, donde matar o morir marca con sangre y fuego su única ley. En esta revolución que relata Adelaida el malandro es presentado como víctima y como tal reclama para sí y los suyos los botines de la exclusión sociopolítica. No es raro, pues, que esta *figura del pueblo* acuda en masa a la fiesta de los héroes y se piense en él, desde una dogmática perspectiva de evangelización revolucionaria, como activo guardián social. Con esa percepción, a la vuelta del enterramiento de su madre, Adelaida se encuentra en el cementerio con una de esas huestes de la revolución, los *colectivos* motorizados:

El obstáculo se desplegó ante nosotros: una caravana de motocicletas. Eran veinte o treinta, todas aparcadas en medio de la vía, cortando el paso en ambos sentidos. Sus conductores vestían las camisetas rojas que la Administración Pública había repartido en los primeros años de Gobierno. Era el uniforme de los Motorizados de la Patria, una infantería con la que la Revolución barría cualquier protesta contra el Comandante Presidente —así llamaron al líder de los revolucionarios tras la cuarta victoria electoral— y que con el tiempo desbordó sus territorios, competencias y objetivos. Cualquiera que cayese en sus manos se convertiría en víctima... ¿De qué? Eso dependía del día y de la patrulla. Cuando se acabó el dinero para financiar a los Motorizados, el Estado decidió compensarlos con una propina. No

tendencia polémica a la comprensión redentora del delincuente. Otros títulos exitosos, como *Sicario* (1994) de José Ramón Novoa y *Huelepega: Ley de la calle* (1997) de Elia Schneider son vistos, con cierta distancia crítica, como anunciadores de la normalización de la criminalidad en la sociedad venezolana en sus más variados aspectos.

costrarían el salario revolucionario completo, pero tendrían patente para saquear y arrasarse sin control. Nadie los tocaba. Nadie los controlaba. . . . Levantaban una tienda de campaña con tres sillas y ahí echaban el día, recostados sobre aquellas motos desde las que avistaban a su presa y sobre las que montaban para darle caza a punta de pistola. (28-29)

En todo ese repertorio de furibundos revolucionarios destaca, *rara avis*, el papel de la mujer revolucionaria chavista, subyugado a esa telúrica fuerza que arrasa, vocifera, amedrenta o aniquila con modos, a veces, tan crueles como las de los *machos* del colectivo. El personaje de La Mariscal, una autoridad por obra del hambre, obedece a ese prototipo. Ella y su batallón acometen allanamientos, invasiones y expropiaciones de casas y pisos; y fungen como consignatarias en la red mafiosa de la distribución de alimentos que coordinan los colectivos pagados por la policía militar y los altos mandos del ejército bolivariano. Su presencia se reviste de propaganda que ensalza a ese *pueblo inocente*, adánico, que ha sido víctima del hambre. La Mariscal trasciende por ello la creencia de una pobreza esencial como carácter distintivo e igualitario de la venezolanidad bolivariana. Ello será el gran estandarte y también la gran justificación política de la violencia social que, desde el oficialismo y en momentos de cruda resistencia opositora, se verá en la perpetración de rapacerías y expropiaciones. La Mariscal y su ejército de mujeres toman posesión de la casa de Adelaida:

—Esto lo hacemos, mi amor, porque tenemos hambre. Hambre. —Separó las palabras en sílabas otra vez para añadir efecto a la frase con la que el Comandante justificó a quienes robaban para atraerlos a su manto electoral. «Conmigo nadie nunca más robará por hambre», había dicho—. Tú seguro que nunca has sentido eso. Tú no sabes, chica, lo que es el hambre. Eso, m'hija: ham-bre.

Soltó una risotada y comenzó a sobar su revólver con la mano.

—Esta casa ahora es nuestra, porque todo esto siempre fue nuestro. Pero ustedes nos lo quitaron . . .

Le escupí.

Se limpió el rostro, inmutable, y cogió su pistola. Lo último que recuerdo fue el sonido de la culata contra mi cabeza. (80-81)

Así, pues, la disolución de los límites entre delincuencia, crimen y *pueblo maltratado y hambriento*, su mezcla y superposición, verificó en gran medida una especie de revolución/delincuencia bendecida: un *pueblo angélico* que reclamaba, como hemos insistido, aquel maltrato ancestral con el botín del enemigo; así como el control de los alimentos, medicinas y servicios básicos para cobrar también una venganza revestida de planes sociales.

El gobierno revolucionario promete un cambio definitivo que nunca se concreta o consolida, y serán siempre fuerzas *ajenas* al gobierno las que sigan operando para enfatizar el hambre y la miseria:

Prometieron hasta hartarse. Las plegarias no atendidas se descompusieron al calor del resentimiento que las alimentaba. Nada de cuanto ocurría era responsabilidad de los Hijos de la Revolución . . . Comenzó a hincharse en nuestro interior una energía desorganizada y peligrosa. Y con esas ganas de linchar al que sometía, de escupir al militar estraperlista que revendía los alimentos regulados en el mercado negro o al listo que pretendía quitarnos un litro de leche en las largas filas que se formaban los lunes a las puertas de todos los supermercados. Nos hacían felices cosas funestas . . . Olvidábamos la compasión, porque ansiábamos cobrar el botín de aquello que iba mal. (64-65)

El hambre justificaría el crimen y toda la carga de victimización y resentimiento en ambos lados, pero el hambre también será el motor de un jugoso negocio que cobrará muy alto su precio en dignidad e impondrá una nefasta forma de lealtades, apaciguamientos y torturas. Así, en la novela, ajenos a todo, los venezolanos invierten sus energías en la búsqueda y compra de comida, a costa de cualquier cosa:

Quien recibía aquellos paquetes estaba obligado a determinados compromisos: acudir sin rechistar a cualquier acto o manifestación a favor del régimen, o a prestar servicios sencillos que iban desde la delación de un vecino hasta la formación de comandos y grupos de apoyo a la causa. Lo que comenzó siendo un privilegio para funcionarios se extendió como una forma de propaganda y luego de vigilancia. Todo aquel que colaborara tenía asegurada una caja de alimentos. No era mucho: un litro de aceite de palma, un paquete de pasta y otro de café. A veces, con suerte, daban sardinas y jamón en conserva. Pero era comida y el hambre apretaba. (71)

La *Misión*²¹ *Mercal* para la distribución de alimentos procuró grandes inversiones estatales, envueltas en una estela de corrupción, que han supuesto un fraude económico y el enriquecimiento de la *aristocracia* chavista: esas élites “revolucionarias” llamadas *boliburgueses*. De hecho, en la novela se ironiza sobre estas tácticas de pillaje como una forma de vida en Venezuela:

A los infelices no les iba a llegar ni un gramo de café, ni siquiera una bolsa de arroz de aquellas cajas de comida subsidiada. La Revolución que los redimía los robaba de todas las formas posibles. Al primer robo esencial, el de la dignidad, se sumaba el de la Mariscalá, que les arrebatava sus cestas de productos para venderlos en el mercado negro y ganar el doble o el triple, a costa del soborno travestido en caridad. Me alivió saber que no era yo la única a la que expoliaban. Me alegró que en este imperio de basura y pillaje todos se robaran entre ellos. (159)

²¹ Con este léxico de estirpe evangelizadora *se bendice* la popular conjunción chavista entre algunos valores cristianos: caridad, ayuda al prójimo, difusión de la palabra “nueva”, fe en el *Mesías* con una versión del ideario de la revolución. Los *misioneros* serán salvadores, difusores y protectores de la palabra y la obra de Chávez.

Como podrá advertirse, dos aspectos sociológicos son destacables en todo el chavismo. Uno es consecuencia de una constante ofensiva política emanada desde sus inicios y revestida en una *sui generis* revolución moral para la *justa* reparación de la pobreza. El otro reside en la conminación de un discurso aparentemente re-integrador, pero que alberga, en realidad, un sustrato siempre emponzoñado por aquel resentimiento, por la linealidad en la “devolución del golpe” por parte de esos *pobres*, pero *armados* patriotas. De este modo, los oprimidos héroes de la revolución forjarán la creación de nuevos resentidos en una errante multitud de parias, divididos, beligerantes o silenciados. La legitimación de la violencia y el forjamiento de una verdad subyugada a las necesidades del régimen crearán en la colectividad una *lógica del enemigo* que, por muy diversos senderos, atados siempre a la pugnacidad, según nuestra breve revisión, se evidencia con rotundidad en la novela. La intimidación, el fanatismo, las desapariciones, las coacciones, la represión y la muerte graban en el relato tal realidad.

En este escenario de violencia y corrupción, con una propaganda de falso socialismo, alimentada por las acciones evanescentes de las misiones, al tiempo que se liquidaban los derechos, permean al menos dos rasgos que interfieren en el clima moral de la novela. Uno es la versión de la *depredación*: “Algo en aquel país comenzaba a depredarnos” (98), dice la protagonista. La nación en todas sus instancias y percepciones es asumida política y socialmente como una máquina voraz, terrible, furtiva, siempre a la caza: una depredación como estrategia de dominio que implica, en el mejor de los casos, la rendición del sujeto o su silencio cómplice, o bien una equívoca lealtad al opresor y, en el peor de los casos, su anulación social, su encierro, el secuestro, la tortura o la muerte escenificada cuidadosamente con los códigos del hampa común. Otro rasgo de tintes morales que bordea y recorre el espacio narrativo es precisamente la concepción del “país

como fosa séptica”.²² Venezuela será *sentida* como una gran laguna fecal, por la que navegan o yacen sumergidos restos dispersos que hacen de la degradación su bandera. En pleno vuelo hacia España, “cruzando el mar”, *leitmotiv* reiterado como metáfora de la huida y de la salvación, Adelaida tiene esta pesadilla abyecta, que condensa el malestar vital por la terrible demolición nacional. La pertenencia solo ya es posible en esa una *comunidad* de restos excretados:

Flotábamos entre serpientes de excrementos que se movían lentamente junto a caballos y jinetes muertos. Tenían los ojos abiertos, color de yema cocida: cuencas vaciadas de vida. Los cadáveres de bestias y hombres chocaban contra la niña y contra mí, que nadábamos torpes en aquella sopa tibia de sangre y mierda . . . Quise nadar hasta la superficie, pero la niña volvió a tirar de mi mano para enseñarme algo. Detrás de un caballo ensillado y sin jinete flotaba un cuerpo convertido en un ovillo. Un hombre séptico en una placenta séptica. La niña nadó hasta él sin soltar mi mano. Sujetándolo por el hombro, giró su cuerpo para que pudiésemos ver su rostro. Era Santiago. La pequeña usó su brazo para rodearlo. Nos abrazamos los tres, con aquel cardumen de bestias, boñigas y hombres muertos a nuestro alrededor. (205-206)

Efectivamente, Adelaida logra escapar de aquel albañal en el que se había convertido el país. Pero su salvación será mefítica, gestada también con depredación, casi —como explica Carlos Sandoval en “Estética y moral en la narrativa de la era de Chávez”— con la misma inmoralidad, zafiedad y violencia que ella misma padece y denuncia.

²² La narradora expresa por distintos sitios esta idea con sus variantes semánticas: “El nivel de la cloaca había subido muy por encima de nuestras cabezas. Nos había sepultado... Ya no éramos un país, éramos una fosa séptica” (108).

Adelaida, hemos visto, se comporta como una facinerosa, pues descubre y quema el cadáver de la vecina, “la hija de la española”, aprovechando el caos de la batalla campal caraqueña, y suplanta su identidad para resguardarse, no sin consecuencias de autoinculpación, en una seguridad ciudadana y jurídica que le permita partir, huir, sobrevivir. Sin embargo, para Sandoval, la novela presenta “fallas en la composición”, ya que la protagonista comete un hecho inmoral para salvarse y “olvida después el asunto”. La propia novela desdice tal lectura, puesto que, en páginas sucesivas a ese evento hasta su final, la suplantación de la hija de la española se comportará como *leitmotiv* en el recordatorio de la culpa:

Vivir, un milagro que aún no llego a entender y que muerde con la dentellada de la culpa. Sobrevivir es parte del horror que viaja con quien escapa. Una alimaña que busca derrotarnos cuando nos encuentra sanos, para hacernos saber que alguien merecía más que tú seguir con vida. (216)

También el desaparecido Santiago incursionó en ese “territorio gris” en el que para sobrevivir tuvo que comulgar con las huestes chavistas. No encontró la posibilidad de escapar como Adelaida. Para la narradora, Santiago era “un verdugo sin armas, era una víctima barata para quien quisiera devolver la ración de odio que el Comandante nos había legado” (107). El relato de este joven calibra los fieros mecanismos de control policial del chavismo. Fue detenido después de la dispersión de una manifestación universitaria y luego fue llevado a “La Tumba”, una brutal cárcel subterránea en pleno centro de Caracas, construida desde inicios del chavismo para la eficiente ejecución de las torturas. La narración de los golpes, la humillación, la unión de lo excrementicio, el hambre y el forzamiento sexual de todo tipo se intercalan con un periplo por otras cárceles, siempre sin paradero conocido. La policía militar bolivariana extorsionaba a su familia con la práctica habitual de mostrarles fotografías de Santiago, simulando un secuestro, al tiempo que se garantizaba su “compromiso” como

nuevo recluta a la causa chavista y se facilitaba su entrenamiento en los campos de *reeducación* en los límites montañosos de la capital:

—¿Una acción armada es lo que hacen todas las noches?
 —Llaman así a cualquier cosa: un saqueo, la disolución de una manifestación, una invasión organizada. Necesitan gente para esas cosas. Por eso nos reclutaron. Nosotros no actuamos para el Gobierno, sino amparados por él. Lo que conseguimos va a parar a manos de los jefes, una mezcla de delincuentes, militares y guerrilleros. (120)

Esta policía del régimen ocupa, en esta estirpe de héroes degradados y corruptos, la principal fuerza represora que garantiza ya no la seguridad de sus ciudadanos, sino su sometimiento y el lustre paradójico de defender la patria a fuerza de incitar o beneficiarse de cualquier tipo de tropelías y crímenes. Así queda enfatizado en la novela, sobre todo en aquellos momentos estelares en los que reina el caos. Del lenguaje belicista se pasa a la acción marcial con ayuda de los colectivos.²³

Para finalizar este apartado, conviene abordar un aspecto que se circunscribe a los contenidos, posiciones y percepciones políticas de la narradora, así como al hecho problemático —motivo de discusiones y controversias críticas— del estilo *beligerante* con el que se manifiestan asuntos centrales en la novela. Esto ha generado algunas aproximaciones e interpretaciones que recusan, como se ha esboza-

²³ “Los Hijos de la Revolución tensaban la cuerda. Daban motivos para salir a la calle al tiempo que limpiaban las aceras con la represión de los cuerpos del Estado y la eficacia de sus células armadas, que actuaban en grupo y con el rostro cubierto. Nadie estaba del todo seguro en su hogar. Fuera, en la jungla, los métodos para neutralizar al oponente alcanzaron un grado de perfección inmejorable. En aquel país, lo único que funcionaba era la máquina de matar y robar, la ingeniería del pillaje” (*La hija de la española* 53).

do más arriba, el carácter moral de la novela, cuando la misma narradora describe con odio o procura ella también acciones violentas. Carlos Sandoval refiere en su crítica que la obra de Sainz Borgo está diseñada con urgencia sesgada, para un tipo de lector: el español peninsular, cuyo interés reside en difundir ideas rápidas y vendibles sobre una percepción antichavista. Al margen de esto, resulta interesante calibrar los planteamientos racistas, misóginos, clasistas en las percepciones de la narradora que, señalados por Sandoval, contravienen, en el fondo, una probable orientación moral en la novela. Por ejemplo, Adelaida vislumbra los signos de reconocimiento político de esa gran demolición nacional y del desencuentro ciudadano cuando “retrata” las diferencias entre *escuálidos* (opositores o no) y las *gordas* revolucionarias: “mujeres embutidas en mallas de colores. Su aspecto evocaba la carnosidad absurda en un lugar donde todos morían de hambre” (172), o en apreciaciones como:

“Los Bastardos de la Revolución”, me dije al ver a un grupo de mujeres obesas, todas vestidas de rojo. Parecían una familia. Un gineceo de ninfas amorcilladas: padres y hermanos que en realidad eran madres y hermanas. Vestales armadas con cubetas y palos: la feminidad en su más amplio y esperpéntico esplendor. (54)

Otros pasajes como estos sugieren también el tratamiento de asuntos sociales que Adelaida a veces describe violentamente con tintes racistas y misóginos. Frente a esto, por el contrario, en otros fragmentos se condena la generalización de la exclusión y la marginación de las madres solteras, el clasismo²⁴ de una sociedad profundamente

²⁴ “Estudié en un instituto de monjas, el sucedáneo de uno más prestigioso en el que no me aceptaron porque, al momento de la entrevista, la directora descubrió que mi madre ni era viuda ni estaba casada. Y aunque ella nunca dijo nada del episodio, llegué a entender que había sido un síntoma de la enfermedad congénita de la clase media venezolana de entonces: un injerto entre las taras de

jerarquizada por choques raciales o de estirpe, o la persecución de la mezcla étnica, prevista en la imaginería del desliz por el negro y el zambo *oculto* y por el *desmelene* de un linaje que, según ella, se exhibe como distintivo intrínseco de la sociedad venezolana (45).

Adelaida emite sin cortapisas juicios de odio contra su país. A veces transita por una nostalgia idealizadora y desde la memoria infantil recrea con segmentos lírico-narrativos los “cantos tristes del pilón” que cantaban aquellas mujeres negras de su niñez, esas “mujeres rocosas”²⁵ que se erigen como prototipos de la supervivencia y la lucha. No obstante, tal tránsito será el contrapunto de la apreciación de un país arrasado, germen de este ahora demolido en que se retrata una “república cosmética”, empecinada en sus propias contradicciones raciales, clasistas, machistas, en la que la frivolidad, dice, “era el menos penoso de sus males” (45-46). Los concursos de belleza, por ejemplo, orgullo idiosincrático de la sociedad de la simulación,

los blancos criollos del siglo XIX y el desmelene de una sociedad en las que todos tenían un zambo y su negro en la sangre. Ese país donde las mujeres siempre parieron y criaron solas a los hijos de hombres que ni siquiera se tomaron la molestia de ir a comprar tabaco para no volver. Reconocerlo, claro, era parte de la penitencia” (45).

²⁵ “Las negras del pueblo entonaban aquellos versos mientras daban forma a las arepas con sus manos ante el budare hirviendo del mercado. Cada frase iba rematada por un jadeo monocorde ‘io, io’, el quejido del esfuerzo . . . Cantaban con la cabeza envuelta en paños y echando la humareda de sus tabacos. Expulsaban, como un lamento, el linaje de hembras a quienes el mundo solo dio brazos para alimentar a la prole que manaba de la entrepierna, siempre rota de tanto parir. Mujeres rocosas con corazón de pan duro y la piel curtida gracias al sol y la candela de los fogones y las planchas . . . El canto del pilón era una música de mujeres. Se componía en sus silencios de madres y viudas en la demora de quien nada espera, porque nada tiene. . . Yo repetía, como un loro triste y flaco sin brazos y ni muslos tan fuertes como esas negrotas, esas catedrales de carne prieta que cantaban de pie ante un budare. Formas de llorar parecidas a los incendios del campo” (*La hija de la española* 141-144).

guardaban raíces más complejas y profundas que abarcaban estratos de índole sociopolítica, pero también particulares proyectos ciudadanos. Así, con esa y otras manifestaciones, se pretendía amortiguar una vulgaridad y chabacanería subyacente, neutralizada por eslóganes que circulaban en el imaginario colectivo y promulgaban ideas en torno al país petrolero más rico de Latinoamérica, la vitrina de la democracia regional, el país de las mujeres bellas:

Nadie quería envejecer, ni parecer pobre. Ocultar, maquillar. Esa era la divisa de la patria: aparentar. Daba igual que hubiese o no dinero, daba igual que el país se cayera a pedazos: el asunto era embellecer, aspirar a una corona, ser reina de algo.

. . . Nuestra monarquía fue siempre así: la de los más apuestos, el buenmozo o la buenamoza. De eso iba aquel asunto que rompió su oleaje en el cataclismo de la vulgaridad. Entonces podíamos permitirnoslo. El petróleo pagaba las cuentas pendientes. O eso pensábamos. (46)

Esa beligerancia, esa violenta forma de evaluar personajes, acciones, conductas, ideas, imaginarios y creencias ciudadanas no debe descontextualizarse, pues estos responden al odio, al resentimiento de una voz narrativa que nos muestra su “personal”, cruenta y parcial visión, en muchos casos cargada de sarcasmos e ironías rotundas. Adelaida retrata con rechazo un tipo de mujer, negra, gorda, en chancletas, que se denota degradada no por su aspecto físico o por su procedencia marginal, sino por liderar de forma brutal, como en el caso de La Mariscal, las perores manifestaciones revolucionarias del chavismo que tanto desprecia Adelaida; como también desprecia furiosa esa sociedad de la simulación que ha nutrido contradictoriamente modelos de belleza femenina o ha procurado, en su machismo, la marginación de las madres solteras, al tiempo que ha alentado con vigor una hostilidad racial larvaria en la sociedad venezolana.

Carlos Sandoval observa en estas deliberaciones de la narradora y, sobre todo, en sus acciones censurables —la quema y suplantación de

Aurora Peralta— una invalidación de su denuncia de la inmoralidad y de la violencia chavista. No es que Adelaida se convierta en “una chavista ontológica”, señala, sino que —concluye taxativamente—:

La hija de la española es apenas muestra de un conjunto en el que destacan otros títulos: aquel donde las *debilidades estéticas y morales* campan en algunas novelas venezolanas representativas de nuestra situación actual. Y es que tal vez la urgencia por decir genera opacidad en la forma y, sobremanera, gestos contrarios a la *buena conciencia*. (“Estética y moral”; énfasis mío)

Para Gisela Kozak, en cambio, esa violencia discursiva, verbal, estilística —impregnada en la perspectiva narrativa, pero también en la anécdota, en las acciones de su protagonista,²⁶ que retratan y relatan la violencia chavista, seguramente redimensionada o exagerada en virtud de la ficción en la percepción de la narradora, en hechos y actitudes moralmente denunciables— no supone una cancelación de los atributos de la obra, pues el resentimiento y la falta de piedad, la ira, la violencia y la crudeza verbal obedecen *al empleo de los*

²⁶Así explica Kozak su lectura: “Adelaida es la loba que enseña los dientes, que no se abstiene de descalificaciones racistas ni disimula una fobia a la gordura que se atempera cuando narra la delgadez generalizada de los hambrientos. Odia a la turba desdentada y aguardentosa, dirigida por la espantosa Mariscala, que canta reguetón mientras asesina y manipula el hambre ajena entregando selectivamente paquetes de comida. La conciencia de la discriminación, la desigualdad y la violencia, necesaria en un mundo como el que vivimos, no puede convertirse en ceguera. Los venezolanos sabemos perfectamente que gente como La Mariscala mantiene en el miedo a los sectores populares. Se puede ser mujer, pobre, negra, gorda y ser un monstruo, lo cual —con el perdón de la izquierda ciega— es una elección. Sobra dignidad en mujeres parecidas a La Mariscala que en la Venezuela de hoy jamás caerían en sus fechorías y denuncian los horrores que pasan con riesgo de su propia seguridad. Pero éstas, las valientes, no aparecen ni tienen que aparecer en esta novela” (“Una literatura despiadada”).

códigos distópicos que harían más comunicable la violencia y la devastación, como representación del país signado por la muerte (“Una literatura despiadada”). Entendemos aquí que la novela no reproduce una lógica panfletaria, reproduce —eso sí— una especie de mirada testimonial, periodística que, enunciada ficcionalmente en primera persona, mediante una ferocidad ficcional deliberada, puede llegar a suscitar simpatías y aversiones, pero que otorgan a la voz narrativa y a la propia historia, la complejidad de la contradicción humana y, en estas situaciones como decíamos, del odio al país de origen.

Por todo lo anterior, tanto Kozak como Sandoval coinciden en sus críticas al afirmar que resultan moralmente reprobables los actos de la protagonista. El matiz que diferencia sus formulaciones estriba en que Carlos Sandoval argumenta una invalidación de sus juicios, como he señalado más arriba, cuando Adelaida —fracasando en una supuesta pureza moral— acomete los mismos actos que muchos de los personajes violentos que denuncia; mientras que Kozak subraya en ese personaje “una voluntad férrea de sobrevivir” (“Una literatura despiadada”). Por ello, aunque las acciones de Adelaida, en efecto, bordeen los límites de la verosimilitud, no son equiparables a las acciones de la Mariscala y de Los Hijos de la Revolución, quienes son movidos por la gratuita y mal asumida exaltación del poder convenida con la delincuencia, la trapacería y el crimen, en un acto desesperado de supervivencia.

Finalmente, intuyo que las *debilidades morales* que dictamina Sandoval en la novela se producen por una confusión entre la supuesta inmoralidad en las acciones ficticias del personaje y una ambigua idea de mensaje moral (lícito, válido, convenido) que debe expresar la novela en unos “gestos” que recalquen la “buena conciencia”. No hay espacio para poner ejemplos literarios de sujetos al margen de la moral que narran en primera persona acontecimientos despreciables sobre sí u otros que, sin embargo, expresan algo que de algún modo nos concierne. En este sentido creemos, tal como explica Martha Nussbaum en *El conocimiento del amor*, que la función ética y moral

de la literatura se genera a partir de la pregunta “¿cómo debemos vivir?”, en el sentido de que la novela propondría situaciones extrapolables a la experiencia moral de los lectores. Así, el interés que suscita la novela se encuentra precisamente en el hecho de que puede despertar emociones positivas y negativas (apreciaciones estéticas) que se conectan con una (interpretación de la) realidad ética y política, y con un probable conocimiento moral que puede desprenderse de ellas. Es decir, las novelas no formulan *verdades* morales sobre la dominación o la violencia políticas o sobre la impotencia —o el sentido inerte de Adelaida, por ejemplo, sino que más bien establecen, desde la confrontación realidad/ficción y mediante *el cómo vivimos*, una interpretación moral de esos asuntos.

NECROFILIAS

En la descripción de esta sociedad extrema de *La hija de la española*, donde el heroísmo se funde con la delincuencia y el crimen, donde el hambre y la depredación conforman un ideario político, económico y moral, las ataduras al aspecto material de la muerte irrumpen de forma abrupta y desencadenan otro tipo de violencia que amalgama creencias religiosas a acciones políticas. El grotesco uso de la muerte para certificar decisiones de gobierno o la creación arrebatada de una verdad histórica que revitalice con “objetos fúnebres” los símbolos patrios o la pedestre exhibición de “prácticas mágicas” asociadas a la muerte instala la creencia de que un verdadero “gobierno del pueblo” promueve también un culto vernáculo portador de una verdad nacional de carácter ancestral, mítico, mágico.

Las filias a la muerte en la novela se presentan como exaltación delirante y férvida con visos de religiosidad animista que impacta por una razón o por otra en el lenguaje, en los signos y prácticas de ciertos grupos asociados a la revolución chavista. En un momento determinado, cuando se estrechan las relaciones políticas y económicas con el gobierno de Fidel Castro, la Isla aporta, por sumas sustancio-

sas y por dádivas de petróleo y combustible, “personal cualificado” destinado, en principio, a las iniciativas de las misiones y, a la postre, a asesorar ideológicamente a todas las instituciones del Estado y estamentos militares. Con ese material humano también arribó de forma intensa la *brujería* de los *babalawos* cubanos, con especial énfasis en la *palería*: ritos y ceremonias con huesos y restos de difuntos,²⁷ que constituyeron una fuente inigualable de control, vigilancia y coacción política y ciudadana. Esta apreciación de la situación venezolana transformó, bajo la perspectiva de Adelaida, el paisaje venezolano en una versión esperpéntica y posmoderna de *Los pasos perdidos*.

El gobierno chavista promueve la creencia de que el origen y la fundación del país se encontraban atenazados a la gesta bolivariana, al tiempo que invitaba a rendir tributo a reliquias fúnebres de raíz patriótica reales o inventadas. La exhumación del *Padre de la Patria* se convirtió en la celebración nuclear de este interés mortuorio de la revolución. En una sesión cerrada, cerca de la madrugada, con científicos de la Universidad de Granada,²⁸ miembros del Gobierno, militares y en presencia de los *babalawos*, se inició el ritual de exhumación de los restos de Bolívar. Las intenciones político-sociales de este acto investían a Chávez como el mejor intérprete bolivariano y le habilitaba para comprobar su particular teoría sobre el asesinato

²⁷ David Placer en *Los brujos de Chávez. La magia como prolongación de la política* (71-77) estudia ampliamente este fenómeno de incorporación de la santería cubana al espacio político venezolano.

²⁸ Recordemos que el español José Antonio Lorente, médico forense y director del Laboratorio de Identificación Genética de la Universidad de Granada, coordinó todo el proceso científico que pretendía cumplir las dos prerrogativas del gobierno de Hugo Chávez: identificar si los despojos eran del Libertador y dilucidar si Simón Bolívar había sido envenenado por los colombianos de entonces; lo cual seguía la empresa delirante de supuestos historiadores y científicos, que se acomodaba muy bien a las acciones políticas de beligerancia contra el gobierno colombiano de entonces.

del Libertador a manos de los anti bolivarianos colombianos y venezolanos de entonces. La exhumación revelaría la verdadera *distinción racial* en la venezolanidad (mulata) de Bolívar que se exhibirá en la difusión de su *nueva* iconografía. Todo esto queda reflejado en la visión de Adelaida:

La nueva fisonomía había introducido algunos cambios en los rasgos originales hasta entonces documentados. Bolívar lucía más moreno y con unas características que nadie hubiese atribuido a un blanco criollo del siglo XIX. La exhumación y análisis de los restos del héroe patrio, que la Revolución mandó a sacar del Panteón Nacional en una ceremonia más necrófila que política, parecía añadir una nueva cepa mulata al ADN del Padre de la Patria, ahora más parecido al Negro Primero que al hijo de los españoles que se alzó en armas contra Fernando VII. La cirugía plástica que los Hijos de la Patria hicieron del pasado tiene algo de remedo. (169)

Es interesante que las adhesiones y muestras de sumisión al oficialismo estuvieran vinculadas, en esa pureza bolivariana, a las prácticas públicas gubernamentales de la santería o a su significación sectaria en el vestir de los *babalawos* cubanos. Por primera vez, los ministerios y entes oficiales albergaron altares de todo tipo, incluyendo el palacio presidencial, como una clara muestra de conexión con las raíces primigenias sagradas del pueblo venezolano. Los cementerios en Venezuela se convierten, según Adelaida, en una *mina* de restos y objetos que satisfacen el interés necrófilo de ciertos sectores de la población. Así, justo después de enterrar a su madre, la narradora expresa con odio:

No podía dejarla ahí. No podía marcharme pensando en lo poco que demoraría algún ratero en abrir la tumba de mi madre para robarle las gafas, o los zapatos o los huesos, que se cotizaban al alza *en aquellos días en los que la brujería se convirtió en religión nacional.*

País sin dientes que degüella gallinas. En ese instante, por primera vez en meses, lloré con el cuerpo entero con espasmos de miedo y dolor. Lloraba por ella. Por mí. Por lo único que habíamos sido. Por aquel lugar sin ley en el que, al caer la noche, Adelaida Falcón, mi mamá, seguirá a merced de los vivos. Lloré pensando en su cuerpo, sepultado bajo una tierra que nunca nos traería paz. Cuando me senté junto al conductor no me quería morir. Ya estaba muerta. (27-28; énfasis mío)

Gran parte del oficialismo, en esa sociedad “del pajarito del Chávez reencarnado”,²⁹ ve en estos eventos de ritualidad necrófila un rasgo genuino, idiosincrático o autóctono en la manifestación de un proceder natural y espontáneo que obedece a los dictados de la identidad nacional y caribeña. Muchos de los adeptos al régimen subrayan tal creencia emparentándola a la versión *macha*, iracunda y festiva de los degradados héroes sociales de la revolución chavista —aquellos malandros, matones y sayones de los que hemos hablado—, pues promoverían con sus rituales de enterramientos heroicos, por ejemplo, un sentido igualitario, popular y celebratorio en el que se muestra el *aguante festivo* como cualidad *sine qua non* de la identidad venezolana. En una entrevista concedida a Michelle Roche para su libro *Álbum de familia*, Luis Britto García, el célebre escritor oficialista, enfatiza que ese derroche de “cheverismo”³⁰ y de alejamiento del dolor se hace

²⁹ Expresión ironizada por la prensa nacional e internacional, cuando el actual presidente Nicolás Maduro manifestó la reencarnación de Hugo Chávez en un *pajarito*.

³⁰ Expresión que tomo de Gisela Kozak a propósito de su ensayo *Ni tan chéveres ni tan iguales* en la que se estudia esa capacidad de simulación y mascarada de gran parte de la sociedad venezolana. Según Kozak se ha instalado en el imaginario que nada puede enturbiar la felicidad y la alegría ciudadana “congénita” u “oficial” y no caben por tanto expresiones y acciones de recogimiento y duelo al uso. En un extremo, el ritual fúnebre deriva en articulación festiva y soez, en

consustancial a la venezolanidad y precisamente pone como ejemplo los rituales de sepultura de los colectivos motorizados bolivarianos:

No creo que sea tan negativo: es una forma de vencer el destino. Para los sureños como para los europeos, el destino es irrevocable. En cambio, esto no es así para nosotros: al venezolano le dan una paliza y se levanta. *A mí, por ejemplo, me gusta mucho los entierros de los motorizados que hacen un fiestón y con aquel zaperoco acompañan al difunto. Abí está el elemento caribeño y eso tiene que ver con nuestra sociedad sin clases. Eso nos sale de forma espontánea.* Al caribeño le pasan tragedias de todo tipo . . . Me parece positiva esa actitud frente a la adversidad y el dolor: ni las desconocemos ni dejamos que nos venzan. (*Álbum de familia* 46; el énfasis es mío)

La perspectiva que ofrece Adelaida en *La hija de la española* sobre estos rituales de enterramiento, como hemos apreciado, es radicalmente distinta. El encuentro de bruces con el ejército de motorizados bolivarianos entregados a su batahola mortuoria intensifica el pánico y, sobre todo, una visión en la que Adelaida confirma una vez más la dolorosa degradación del país. Para ella, la toma del poder de los Hijos de la Revolución significó, en gran medida, el enaltecimiento, como hemos previsto, del hambre y la miseria como valores políticos y morales, así como la exaltación de la vulgaridad, la bajeza, la zafiedad y la chabacanería como formas de relación social, a lo que se suma la impúdica expresión del atraso, de la marginalidad y del primitivismo cultural expresados en esos dantescos enterramientos. Cito ampliamente:

“Es un entierro de malandros —dijo el conductor—. Si usted es de rezar, rece m’hija”. . . . El tiempo que tardó en dar marcha

manifestación grotesca de elementos opuestos al dolor de la pérdida.

atrás fue suficiente para ver lo que parecía el momento más animado de un aquelarre. Una mujer de cabello estropeado, vestida con chancas, pantalón corto y camiseta roja, había subido a horcajadas a una niña sobre el ataúd. Debía ser su hija, al menos a juzgar por el gesto orgulloso con el que le alzaba la falda al tiempo que le propinaba azotes en el culo mientras la pequeña bailaba al ritmo de una música estridente. A cada nalgada, la niña —de unos doce años, como mucho— se sacudía con más fuerza, siempre al compás de la canción que emitían los altavoces de los tres automóviles y la buseta aparcados al otro lado de la curva. “Tumba-la-casa-la- casa-mami, pero que tumba-la-casa-la- casa-mami; tumba-la-casa-la- casa-mami, pero que tumba-la-casa-la- casa-mami”, recitaba aquel reguetón que cargaba el ambiente de un vapor aún más denso. Nunca un sepulcro tuvo tan ardiente reclamo. La niña sacudía la pelvis sin expresión en el rostro, ajena a los pitorreos y procacidades, incluso a los azotes de una madre que parecía subastarla a las más solventes de las bestias que rodeaban a su virgen . . . aún pude ver cómo una segunda chica, algo entrada en carnes, se subía también en el ataúd y se acomodaba . . . frotando su sexo contra la lámina de latón que ardía abrasada por el sol y bajo la que alguien, un hombre quizá, debía de reposar rígido esperando la pudrición. (30-31)

Lo que se propone como una extraña y chocante manifestación ante la muerte entre un sector excluido del discurso nacional se convierte ahora, a ojos de la narradora, en un síntoma central de la debacle, en muestra del deterioro cultural que se disfraza como ascenso de los oprimidos. Todo vale en esa comparsa mortuoria en la que se ha convertido el país. Todo sirve para subrayar la tangible depredación colectiva que entrecruza, en el límite vida y muerte, otras formas cruentas de depredación moral. Tal bajeza, perfilada en esta sociedad necrófila, que bien usa y escarba entre sus muertos en beneficio de la identidad, la patria o la sabiduría religiosa y la empresa económica; que bien muestra tributo a la brutal rudeza de la muerte en una

exacerbación celebratoria de la violencia, aterriza de lleno en la comprobación de una metonimia: Venezuela se regodea ya en el aspecto material de la muerte, en su putrefacción, en su profunda descomposición. Vuelve a tener sentido aquella pesadilla de los cadáveres y de la fosa excrementicia que revela la narradora. Se impone un país cuyos habitantes se muestran ya animalizados, como moscardones, metidos en el frenesí de su ignominia:

En medio del calor y el vapor de aquella ciudad separada del mar por una montaña, cada célula de aquel cuerpo muerto comenzaría a hincharse. La carne y los órganos a fermentarse. Gases y ácidos. Pústulas y pequeños globos reventados atraerían a las moscardas de la carne, las que nacen en los cuerpos sin vida y revolotean entre la mierda. Miré a la chica frotarse contra algo muerto, algo a punto de criar gusanos. Ofrecer el sexo como último tributo para una vida arrancada a balazos. Una invitación a reproducirse, a parir y a traer al mundo más y más de su estirpe: toneladas de gente a la que la vida le dura poco, como a las moscas y las larvas. Seres que sobreviven y se perpetúan alojados en la muerte de otros. Yo también alimentaré a esas moscas. “Uno es del lugar donde están enterrados sus muertos”, pensé. (31)

Después de la muerte de su madre, Adelaida repite en varias ocasiones esa frase: “Uno es del lugar donde están enterrados sus muertos”, para quizá asirse al frágil hilo de la pertenencia que le une a la memoria afectiva del país que la expulsa. En aquella nación para la muerte, Adelaida huye huérfana y viuda. Allí se queda la tumba de la madre y del truncado marido. Allí se queda a la intemperie el cuerpo descuartizado de Santiago. Allí se queda la tragedia de los venezolanos “instalada sobre los escombros de la muerte, sobre el paisaje que queda después de la batalla” (Torres, *Diario en ruinas* 283).

CONCLUSIONES

Todavía está por verse, desde perspectivas teóricas, sociales, literarias o testimoniales, la dimensión y alcance de la situación venezolana reciente, así como su impacto en el estudio en torno a la creación ficcional, sobre todo respecto a las numerosas narrativas publicadas en la llamada constitución del exilio venezolano y su vínculo con escritores no oficialistas que aún permanecen en el país. La controvertida novela de Karina Sainz Borgo es una muestra de esa literatura que concatena —desde la distancia de la expulsión, la mirada desarraigada y el látigo fustigante de la lengua iracunda y resentida— los signos de una realidad sociopolítica, económica y cultural venezolana. Esta realidad venezolana arrasada por la revolución chavista, se asume como objeto de una perentoria necesidad para la conversión ficcional.

La construcción novelada de una *patria pútrida*, para decirlo con el título de Winfried Sebald, es el requerimiento principal de *La hija de la española*. De principio a fin, la novela muestra esa descomposición a través de la pérdida de los derechos fundamentales, la hostilidad y depredación social, las expropiaciones y allanamientos, el autoritarismo consumado, el patriotismo hiperventilado, la corrupción —política, militar y económica— en supuestos programas de ayuda social y alimenticia, el enaltecimiento de estratos y figuras del crimen huestes de la delincuencia común o figuras del pueblo bendecido por la pobreza trastrocadas en agresoras milicias oficialistas, los contubernios con grupos guerrilleros trasnacionales y carteles de la droga, los fanatismos beligerantes en torno a personajes y acciones terroristas, la violencia generalizada, el caos, la represión violenta de las manifestaciones estudiantiles, los adoctrinamientos, los fatídicos sistemas de reclusión y tortura, las cacerías a traidores y enemigos de la patria y las filias mortuorias convertidas en acciones políticas... No es extraño, pues, que la novela se proponga desde una formulación de la distopía, como intuía Kozak, como una visión apocalíptica y despiadada donde se cristaliza el resentimiento, donde convergen

la ironía, el grotesco o la musitación del sarcasmo que, unidos al estilo periodístico, configuran al tiempo imágenes impregnadas de un sentido lirismo. Por todo esto, se recalca una y otra vez, por medio de todos los elementos estructurales de la narración, que la devastación política y social del país, prevista en los acontecimientos relatados, aguarda para la protagonista, a pesar de sus dudosas estrategias de salvación, un proyecto de vida torturado, sustentado de antemano en su fracaso ciudadano, personal, jurídico y moral.

Al final de la novela, asumimos que Adelaida relata los hechos desde España, sin más indicios acerca de la continuidad o no del engaño, de esa suplantación que también impone la ruina de su identidad: ni Adelaida ni Aurora Peralta, ni española ni venezolana. Este tipo de tortura moral sin expiación, al modo de Jean Améry,³¹ implica tener siempre presente y lacerante la herida; y expresar sin perdón, compasión o autocomplacencia una versión personal o parcial que, con las estrategias y dones de la ficción, no persigue proferir ningún tipo de verdad objetiva ni una pedagogía ética en torno a esta devastación que plantea la novela.

BIBLIOGRAFÍA

- Améry, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. 2.^a ed., traducido por Enrique Ocaña, Pretextos, 2004.
- Arranz, Rubén. “Karina Sainz Borgo: ‘Hay discursos que disimulan mejor a un verdugo; uno es el de la igualdad’”. *Vozpópuli*, 16 mar. 2019, https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/karina-sainz-borgo-discursos-disimulan_0_1227477565.html.

³¹ Véase la relación entre tortura, perdón y resentimiento en *Más allá de la culpa y la expiación*, de Améry.

- Arellano, Ángel, coordinador. *Florecer lejos de casa. Testimonios de la diáspora venezolana*. Konrad-Adenauer-Stiftung, 2018.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Traducido por Guillermo Solana, Alianza, 2013.
- Barrera Tyszka, Alberto, y Cristina Marcano. *Hugo Chávez sin uniforme. Una historia personal*. Debate, 2007.
- Brown, Katie, et al., compiladoras. *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias*, Kálathos Ediciones, 2021.
- Caballero, Manuel. *La gestación de Hugo Chávez. 40 años de luces y sombras en la democracia venezolana*. Catarata, 2000.
- Capriles, Colette. *La revolución como espectáculo*. Debate, 2004.
- Cordoliani, Silda. *Pasajes de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior*. Editorial Alfadil, 2018.
- Gomes, Miguel. *El desengaño de la modernidad (cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI)*. Universidad Católica Andrés Bello, 2017.
- Kozak, Gisela. *Ni tan chéveres ni tan iguales. El "cheverismo" venezolano y otras formas de disimulo*. Punto Cero, 2014.
- _____. "¿Nostalgia, frustración o percepción?: novelística, poder y revolución". *Laberintos del poder*. Ediciones de la Universidad de los Andes, 2011.
- _____. "Una literatura despiadada". *La Razón*, 04 oct. 2019, <https://www.razon.com.mx/el-cultural/una-literatura-despiadada/>.
- Krauze, Enrique. *El poder y el delirio*. Tusquets, 2008.
- Landaeta, Héctor. *Chavismo, narcotráfico y militares. Conversaciones con Mildred Camero*. Libros marcados, 2014.
- Malamud, Carlos. *El sueño de Bolívar y la manipulación bolivariana*. Alianza, 2021.
- Nussbaum, Martha. *El conocimiento del amor*. Traducido por Rocío Orsi y Juana María Inarejos, Antonio Machado Libros, 2006.
- Placer, David. *Los brujos de Chávez. La magia como prolongación de la política*. Sarrapia Ediciones, 2016.
- Pino Iturrieta, Elías. *El divino Bolívar*. Alfa, 2003.

- Rivas Rojas, Raquel. “Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del exilio venezolano”. *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, editado por Araceli Tinajero, Verbum, 2013, pp. 189-206.
- Roche Rodríguez, Michelle. *Álbum de familia. Conversaciones sobre identidad y cultura en Venezuela*. Alfa, 2012.
- Sainz Borgo, Karina. *Cuatro reportajes, dos décadas, una historia: Tráfico y Guaire, el país y sus intelectuales*. Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
- _____. *Caracas hip-hop*. Fundación Chacao, 2007.
- _____. *La hija de la española*. Lumen, 2019.
- _____. *Crónicas barbitúricas, el asombro y la ira*. Círculo de Tiza, 2019.
- _____. *El Tercer País*. Lumen, 2021.
- Sandoval, Carlos. “Estética y moral en la narrativa de la era de Chávez: *La hija de la española*”. *Carátula*, edición 110-111, 02 ago. 2021, <https://www.caratula.net/estetica-y-moral-en-la-narrativa-de-la-era-de-chavez-la-hija-de-la-espanola/>.
- Sanz, Marta. “La literatura nace de la realidad y de su ruido. Charla con Marta Sanz”. Entrevista con iletradoperocuerdo, *Iletradoperocuerdo*, 15 jun. 2017, <https://iletradoperocuerdo.com/2017/06/15/la-literatura-nace-de-la-realidad-y-de-su-ruido-charlando-con-marta-sanz/>.
- Thiebaut, Carlos. “El presente, la memoria y el resentimiento: Una forma quebrada de sensibilidad moral”. *Las razones de la amargura. Variaciones sobre el resentimiento, el perdón y la justicia*, de Carlos Thiebaut y Antonio Gómez Ramos. Herder, 2018, pp. 29-49.
- Torres, Ana Teresa. *Diario en ruinas (1998-2017)*. Alfa, 2018.
- _____. *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Alfa, 2009.
- Valladares-Ruiz, Patricia. *Narrativas del descalabro: La novela venezolana en tiempos de revolución*. Tamesis Books, 2018.



Entre siglos y movimientos: Gregorio Torres Quintero y *La Vaquera*

Between Centuries and Movements: Gregorio Torres
Quintero and *La Vaquera*

ALEXIS ORTIZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4394-0081>

University of Akron, Estados Unidos de América

aortiz@uakron.edu

Resumen:

Este trabajo explora y analiza *La Vaquera*, del colimense Gregorio Torres Quintero, considerada una novela del Romanticismo tardío. Esta obra, rescatada del olvido y publicada por primera vez en 2018 gracias a esfuerzos de investigadores de la Universidad de Colima, entabla diálogo con la historiografía mexicana de mediados del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, la novela alberga una miríada de corrientes filosóficas y literarias que van desde el Romanticismo francés, hasta las tensiones y cismas ocasionados por los proyectos modernizadores y nacionalistas del Estado mexicano y sus élites letradas. En este artículo se aborda la relevancia histórica y literaria de *La Vaquera*, al igual que su relación con la escuela romántica y su aproximación a temas trascendentales de la historia del país, como la educación, la modernidad, y el progreso. Se propone lograr lo anterior mediante el



diálogo crítico con los estudios previos realizados por Wolfgang Vogt (1997), así como por Terríquez y sus colegas (2018). El ensayo concluye con la actualización de asunciones establecidas por dichos autores en torno a la novela con respecto al Romanticismo y la modernidad como piedras fundacionales de la obra. En oposición a lo que sugieren Terríquez y sus compañeras, se señala que *La Vaquera* es una novela que recurre a procedimientos, tropos e ideas del Romanticismo alemán para separarse de la estética francesa y su bagaje literario, cultural y político. Por su parte, la modernidad se define como su tópico más prominente gracias al tratamiento que Torres Quintero le confiere.

Palabras clave:

Colima, siglo XIX, romanticismo, modernidad.

Abstract:

This work explores and analyzes *La Vaquera*, by Gregorio Torres Quintero, considered a novel of late Romanticism. This work, rescued from oblivion and published for the first time in 2018 thanks to the efforts of researchers at the University of Colima, engages in dialogue with Mexican historiography of the mid-nineteenth and early twentieth centuries. Likewise, the novel harbors a myriad of philosophical and literary currents ranging from French Romanticism to the tensions and schisms caused by the modernizing and nationalist projects of the Mexican State and its literate elites. This article addresses the historical and literary relevance of *La Vaquera*, as well as its relationship with the Romantic school and its approach to transcendental themes in the history of the country, such as education, modernity, and progress. It sets out to achieve the above through critical dialogue with previous studies by Wolfgang Vogt (1997), as well as Terríquez and his colleagues (2018). The essay concludes by updating assumptions established by those authors around

the novel with respect to Romanticism and modernity as foundational stones of the work. In opposition to what Terríquez and his colleagues suggest, it is pointed out that *La Vaquera* is a novel that resorts to procedures, tropes, and ideas of German Romanticism in order to separate itself from French aesthetics and its literary, cultural, and political baggage.

Keywords:

Colima, nineteenth century, Romanticism, modernity.

Recibido: 2 de febrero de 2022

Aceptado: 28 de octubre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.425>

GREGORIO TORRES QUINTERO, LA VAQUERA Y SUS CRÍTICOS

Nacido en Colima en 1866, Gregorio Torres Quintero se distingue por sus aportes a la educación en México y la creación del método onomatopéyico. De origen humilde, su instrucción académica en la Escuela Nacional de Maestros fue facilitada gracias al apoyo económico del Gobierno Estatal de Colima. Tras recibirse como maestro se desempeñó como educador en las instituciones del Estado porfirista y se posicionó como agente reformista del sistema educativo de la época, donde continuó ejerciendo su influencia para modernizar la educación mexicana. Por lo anterior, hay un número considerable de publicaciones sobre el colimense desde disciplinas como la historia, la educación y la pedagogía; en contraste, hacen falta más trabajos que exploren su producción literaria.

Entre los pocos estudios de carácter formal realizados en torno a su obra literaria destaca el importante aunque breve artículo de Wolfgang Vogt, titulado “Gregorio Torres Quintero y la literatura” (1997) y el ensayo crítico que acompaña la recientemente rescatada

novela incompleta del colimense, *La Vaquera* (2018), bajo el título de “Gregorio Torres Quintero y *La Vaquera*. Estudio crítico” (Terríquez et al.).¹ Contribuye también a ello que, a pesar de su cercanía intelectual y amistad con escritores de la talla de Ignacio Manuel Altamirano² e Ignacio Ramírez, el colimense no dedicó los años cumbre de su vida al ejercicio de la creación literaria como estos últimos. Por el contrario, Torres Quintero pasó los mejores años de su vida en términos de energía y creatividad trabajando primero para el régimen de Porfirio Díaz, y después para José Vasconcelos y su proyecto educativo.³ Estas empresas canalizaron su escritura al servicio de la nación, el diseño de planes educativos y la escritura de libros de texto para niños, jóvenes y adultos. En el prólogo a *La Vaquera*, titulado “Dos palabras al lector” (37), se confirma lo anterior. Torres Quintero asegura que la obra en cuestión fue escrita “allá cuando era yo joven, estudiante, y me entregaba libremente a mis aficiones literarias”, antes de que el compromiso con la educación y los años de lucha lo obligaran a dedicarse a la escritura de “páginas tediosas de pedagogía” y “páginas simplistas de moral y de civismo” para maestros y niños.

¹ “Gregorio Torres Quintero y *La Vaquera*. Estudio crítico”, de Ernesto Terríquez, María de los Ángeles Rodríguez, Gloria Vergara y Ada Aurora Sánchez es una contribución sustancial a los estudios sobre Torres Quintero y punto de partida inicial de este trabajo.

² En su biografía literaria sobre Torres Quintero, Hernández Corona documenta la cercanía y el linaje intelectual del colimense con Ignacio Manuel Altamirano, de quien fue su pupilo en el Liceo Altamirano y la Escuela Normal de Profesores durante sus años formativos (32, 147, 148). Altamirano, por su parte, fue discípulo de Ignacio Ramírez.

³ El proyecto vasconcelista, en esencia, fue un proyecto de educación masivo que tuvo su origen en el México postrevolucionario. A diferencia de Gabino Barreda, su predecesor, Vasconcelos sostenía que educar a las masas analfabetas encontradas a lo largo y ancho del país era la manera más efectiva de modernizar y aculturar a los mexicanos (Ocampo 142).

Escribir sobre *La Vaquera* implica tener conciencia de que se examina una obra incompleta. La versión del texto que se analiza en este trabajo, además de inacabada, es una de varias versiones que el autor escribió y editó desde 1891 hasta poco antes de su fallecimiento. Torres Quintero señala que el primer borrador de la novela fue completado en 1891. Durante las décadas que le siguieron el manuscrito sufrió cambios y ediciones menores, o como señalara el autor: “modificaciones aquí o allá, y de fondo en más de alguna parte, sin desvirtuar, sin embargo, la obra primitiva . . .” (37). La trama de la obra toma lugar durante el ocaso del siglo XIX y se puede describir de la siguiente manera: Miguel, un joven letrado, educado fuera de Colima llega a lo que se describe como la parte norte del estado para descansar de sus estudios y la vida en la ciudad. Allí le espera su amigo de antaño, Ramón, quien lo introduce a la comunidad rural y los habitantes de su hacienda. Gracias a Ramón, Miguel conoce a don Encarnación, uno de los terratenientes más influyentes, respetados y queridos de la región. Así conoce también a Rosario, una joven virtuosa, dedicada a las labores del campo y al cuidado y preservación del orden familiar que descansa en la figura de don Encarnación. En esta novela, además de los personajes y sus acciones, lo que ocurre alrededor de ellos y el medio en que se desenvuelven cobra importancia vital.

Sobre el repertorio temático de *La Vaquera*, Ernesto Terríquez y sus colegas señalan que de esta emana el espíritu del Romanticismo decimonónico español y francés, y relacionan la obra con el asentamiento de los tópicos y tropos de la novela costumbrista de la época.⁴

⁴ Ello se percibe en “su propensión con el lenguaje campirano” y el diálogo con “las tradiciones y creencias de los personajes” de la novela (*La Vaquera* 21). Algunos de los tropos que Terríquez y sus compañeras destacan son el realismo expresado en las reacciones e interacciones de los personajes con la muerte y el “sentimiento cercano al decadentismo”, que surge como respuesta al ocaso del siglo XIX y la aparición inevitable de la modernidad (19, 21).

Los autores del estudio crítico apuntan que la novela del colimense se afilia y dialoga con el Romanticismo no solo de forma tardía, sino en un momento histórico en que este había perdido su lustro y vigor literario y discursivo. Además del Romanticismo, se menciona también la presencia de ansiedades típicas del *fin-de-siècle* mexicano, que ponen de relieve las tensiones que las políticas económicas y modernizadoras del porfiriato generaron. El estudio de Terríquez y sus colegas no profundiza en el análisis de dichos aspectos. Sin embargo, la novela presenta valiosas oportunidades para engarzarse en la reflexión crítica en torno al Romanticismo como programa literario y filosófico y su relación con la modernidad, particularmente en lo que concierne al programa romántico en el contexto de la novela, su época y facetas de la vida nacional con las que Torres Quintero tuvo experiencia de primera mano. Sobre la obra, el estudio de Terríquez y sus colegas sugiere, en síntesis, que es un producto del Romanticismo francés y español por su carácter costumbrista y la presencia de Victor Hugo en el epígrafe introductorio a la obra;⁵ también declara que la modernidad “y sus costos, se leen entre líneas” (19). No obstante, este trabajo sostiene que *La Vaquera* es una novela que participa del Romanticismo alemán tardío y la modernidad es un eje fundamental de su construcción.

En *La Vaquera* las tensiones entre el Romanticismo y la modernidad son puntos neurales de su entramado simbólico e ideológico. Dichas tensiones constituyen un ejercicio crítico para distanciarse de los proyectos nacionalistas de la vanguardia liberal que le precedieron y que encuentran su epítome en los escritos e ideas de Ignacio Manuel Altamirano e Ignacio Ramírez. Ambos autores cultivaron

⁵ La cita de Victor Hugo en cuestión, que anticipa la trama de la novela, es la siguiente: “El día en que una mujer pase delante de ti, despida luz al andar, estás perdido: es la que amas. Ya no tienes más que una cosa que hacer: pensar en ella tan fijamente, que ella se vea obligada a pensar en ti” (*La Vaquera* 39).

dichas inclinaciones⁶ políticas y estéticas en géneros como la poesía, el ensayo y la novela. Por lo anterior, en oposición a lo que sugieren Terríquez y sus compañeras, *La Vaquera* es una novela que recurre a procedimientos, tropos e ideas del Romanticismo alemán⁷ para separarse de la estética francesa y su bagaje literario, cultural y político.

El acercamiento a la escuela romántica en este trabajo se efectúa en diálogo con estudiosos del Romanticismo como Isaiah Berlin y autores como Friedrich Schiller, Ernst Moritz Arndt e Ignacio Ramírez, entre otros prominentes románticos. En lo concerniente a la modernidad y su presencia en el texto, se recurre a Zygmunt Bauman, quien la define como un programa en estado de constante cambio: “forever ‘becoming’, avoiding completion, staying underdefined . . . it means an infinity of improvement, with no ‘final state’ in sight and none desired” (viii).⁸ También se considera la aproximación de Marshall Berman al tema y su señalamiento que invita a considerar la modernidad como la suma de experiencias vitales, compartidas por hombres

⁶ El desprecio hacia lo foráneo y la exaltación de lo nacional fueron rasgos distintivos de la producción literaria de Ignacio Manuel Altamirano e Ignacio Ramírez. En el caso particular de Ramírez, la tendencia antifrancesa cobró fuerza singular y notable que no se percibe con la misma intensidad en otros autores.

⁷ En este trabajo se enfatiza la prominencia del Romanticismo alemán en la novela. La nación germana, junto con la inglesa fue la cuna del movimiento romántico. Sin embargo, el programa romántico inglés se caracterizó por su rechazo a las sociedades industrializadas, al tiempo que apelaba a lo irracional y subjetivo. En el Romanticismo alemán, es el mismo Schiller quien llama al hombre romántico a ejercer control sobre la naturaleza y explotarla para favorecerse a sí mismo. En lo que respecta al romanticismo español, Terríquez y sus colegas señalan acertadamente que este se evidencia en el acento costumbrista de *La Vaquera*. Si se desea abundar más sobre el tema, se recomienda consultar *Historia de las ideas contemporáneas* (2017), de Mariano Fazio Fernández.

⁸ “Siempre ‘llegando a ser’, evitando la compleción, permaneciendo indefinido . . . significa una infinidad de mejoras, sin ningún ‘estado final’ a la vista y ninguno deseado” (viii). Esta y subsecuentes traducciones al español son mías.

y mujeres, que nos colocan al centro de procesos transformativos que prometen “adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world —and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are” (15).⁹

LA VAQUERA: ENTRE EL OCASO Y EL ALBA, ENTRE EL ROMANTICISMO Y LA MODERNIDAD

Desde que Wolfgang Vogt tuvo acceso a los archivos de los herederos de Torres Quintero y examinó gran parte de sus materiales como preparación para escribir “Gregorio Torres Quintero y la literatura” (1997), no se han realizado otros trabajos de investigación sobre la obra literaria del colimense, además del estudio de Terríquez y sus colegas, con la misma extensión y detalle. La búsqueda de información disponible sobre *La Vaquera* ilustra la escasez de estudios enfocados en la obra literaria del colimense. La primera mención de la novela data de 1933 y se encuentra en el libro titulado *Biografía y datos complementarios del profesor Gregorio Torres Quintero* (15); le sigue a esta el artículo de Wolfgang Vogt con fecha de 1997, titulado “Gregorio Torres Quintero y la literatura”; continúa esta secuencia el estudio de Ángel Hermida Ruiz, que lleva por título *50 maestros de México* (2002); de Genaro Hernández Corona, publicadas en el 2004, tenemos *Tesis pedagógicas* y *Gregorio Torres Quintero: su vida y su obra (1866-1934)*; finalmente, se publica *Y sin embargo, el volcán es bello* en 2011; la edición de *La Vaquera* que aquí nos ocupa se publicó en 2018.

Con excepción de la obra editada por Terríquez y sus colegas, las otras se limitan a indicar la existencia de *La Vaquera* mediante el uso

⁹ “La aventura, el poder, la alegría, el crecimiento, la transformación de nosotros mismos y del mundo —y, al mismo tiempo, que amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (15).

de listas de publicaciones o, como en el caso de Vogt, a confirmar su existencia a través del citado de sus “Dos palabras al lector” (213) y a establecer la genealogía literaria de Torres Quintero como escritor romántico tardío y costumbrista (215, 217). Así se confirma la inatención que la obra de Torres Quintero ha padecido históricamente en contraste con algunos de sus contemporáneos, miembros del Liceo Altamirano, como el también colimense Balbino Dávalos, o como Luis G. Urbina, Manuel José Othón, Rubén M. Campos y Luis González Obregón, entre otros cuyas obras y escritos han recibido mayor atención de la crítica especializada. Por ello, aunque incompleta, el rescate y publicación de *La Vaquera* representa un parteaguas en el paisaje de la literatura mexicana y un recordatorio latente de la existencia de autores y obras a la espera de ser descubiertos y estudiados.

En “Dos palabras al lector” (37), es Torres Quintero quien adelanta que nos encontramos ante lo que él describe como un “cuento romántico” que ha permanecido inédito en sus gavetas por alrededor de cuarenta años, cuya concepción ocurrió durante las décadas finales del siglo XIX. Como documenta Pablo Piccato, tanto la literatura como el discurso cultural y periodístico decimonónico se caracterizaron en México por la presencia e influencia del Romanticismo francés de Victor Hugo y Alphonse de Lamartine (47-48). Terríquez y sus compañeras reafirman lo anterior cuando señalan que: “Victor Hugo, autor por excelencia del romanticismo francés, provee a Torres Quintero unas líneas que sintetizan el espíritu apasionado de su novela en virtud de que aluden al estado febril de los enamorados y a la irrepitible experiencia de la obsesión por el otro” (18). Si bien es cierto que la historia de amor entre Miguel y Rosario —protagonistas de la novela— es uno de los temas centrales de la obra, lo que ocurre alrededor de ellos lo es también. Los personajes, al igual que el escenario y el mundo de ideas en que se desenvuelven, asumen relevancia en una lectura profunda de *La Vaquera*, porque en este cobran forma

sus ansiedades, temores y motivaciones propias de su *milieu*,¹⁰ caracterizada por la tensión generada entre las políticas modernizadoras del Estado y las realidades materiales y culturales de la nación.

En el contexto de la novela es crucial la actitud de Ramón hacia Miguel con respecto a la educación y los procesos de aprendizaje y enseñanza que se desarrollan en las escuelas:

Yo no niego tu inteligencia; ya sé que la naturaleza te ha dotado de claro ingenio; pero... ¿quieres que te diga?... ¡Es tiempo perdido el del estudio! por mi parte: ¿qué ventajas saqué de los cinco años que pasé en el Colegio? ¡Ninguna, absolutamente ninguna! ¡Vaya! Estoy por decirte que en ese tiempo me volví más bruto de lo que era. De nada me han servido los latines ni los logaritmos, ni la eclíptica ni la máquina neumática, ni todas esas vaciedades que le enseñan a uno tan lejos de las cosas de la vida. Yo estoy por una enseñanza real, por lo directamente útil. Más provecho sacaría uno con que lo enseñaran a uncir bueyes, marcar becerros, a ordeñar vacas y a hacer quesos, que con todas esas fruslerías que llaman materias escolares. (41)

Este tipo de diatribas y actitudes hacia la educación y sus beneficios tienen raíz en el pensamiento romántico alemán. Isaiah Berlin (43-45) rastrea su origen en la historiografía alemana y los sentimientos que generó la conclusión de la Guerra de los Treinta Años, que resultó en la ocupación francesa¹¹ e inglesa de Alemania durante los años

¹⁰ Del francés antiguo, el término *milieu* se refiere al ambiente cultural y político de una época determinada. En el caso de *La Vaquera*, apunta a las condiciones históricas y políticas de finales del siglo XIX.

¹¹ La ocupación francesa en México guarda símiles interesantes con la Alemania post Guerra de los Treinta Años. Dichas condiciones generaron en la población fuertes sentimientos antifranceses que se hicieron manifiestos en la política

venideros. Como consecuencia de dicho proceso, señala Berlin, ocurrió una retracción espiritual y cultural en la población, que la llevó a enfocarse en la vida interior, así como en las labores del espíritu y la meditación, en contraposición a los desarrollos culturales y políticos de las metrópolis germanas —que destilaban ideas y productos estéticos y culturales franceses— y a París, que como señala Pascale Casanova (2007), fungió como el epicentro de la literatura mundial durante parte sustancial de los siglos XVIII, XIX y XX.

Gran parte de esas ideas¹² tenían raíces firmemente asentadas en el Iluminismo y la proclama del triunfo de la ciencia, la lógica y la razón sobre interpretaciones del mundo fundadas en la religión y el espiritismo. En lo que respecta al arte y la literatura, la estética francesa originada en París se diseminaba a lo largo y ancho del mundo, imponiéndose como propuesta artística, pero también como constructo ideológico y político. Es decir: si las ideas y letras francesas eran las fuerzas dominantes de su época, se debía concluir que Francia era la nación que lideraba el orbe en términos culturales y geopolíticos. En ese entonces, como Berlin señala (*The Roots* 43), el espíritu

y las letras de ambas naciones. Así lo hace notar Berlin en su ensayo seminal sobre los orígenes del romanticismo alemán: “The origins of cultural change and national attitudes are difficult to establish. Nationalism is an inflamed condition of national consciousness which can be, and has on occasion been, tolerant and peaceful. It usually seems to be caused by wounds, some form of collective humiliation. It may be that this happened in German lands because they had remained on the edges of the great renaissance of Western Europe” (“Los orígenes del cambio cultural y de las actitudes nacionales son difíciles de establecer. El nacionalismo es una condición inflamada de la conciencia nacional que puede ser, y en ocasiones ha sido, tolerante y pacífica. Por lo general, parece estar causado por heridas, por alguna forma de humillación colectiva. Puede que esto ocurriera en tierras alemanas porque se habían quedado al margen del gran renacimiento de Europa Occidental”) (“The Bent Twig” 17; trad. mía).

¹² La desconfianza y el rechazo a lo extranjero y cosmopolita.

y la disposición de Alemania hacia el exterior se contrajo y retrajo a la búsqueda de sosiego y resguardo de la influencia francesa. Como consecuencia de este lamentable estado de las cosas, la *intelligentsia* alemana se lanzó a la búsqueda del *alma* de la nación germana en la Alemania profunda, en el hombre y la mujer alejados de la vida cosmopolita y su *ethos*. Este repliegue táctico, apunta Berlin, generó sentimientos excesivamente provincialistas y de desconfianza hacia los extranjeros que poetas como Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller¹³ trataron de mitigar, aunque no reflejasen la opinión general de gran parte de la *intelligentsia* y población alemana.¹⁴ Estos senti-

¹³ Si bien ambos poetas eran cosmopolitas y amigos íntimos, Schiller fue uno de los románticos alemanes que más desdén expresó en su poesía y ensayística en torno al tema de Francia y su efecto en la cultura y espíritu alemanes.

¹⁴ Lo anterior se representa en los personajes de *La Vaquera*. Los habitantes del poblado de Ramón relacionan lo proveniente del exterior como ajeno, extraño. Existen circunstancias similares en la historiografía alemana. Berlin señala que la conclusión de la Guerra de los Treinta Años, el espíritu y la disposición de Alemania como nación comenzó a replegarse, cerrarse, debido a la humillación y pérdida de territorio que sufrió como consecuencia. Lo anterior se reflejó en la producción artística e intelectual de la época: “Against this background the pietist movement, which really is the root of Romanticism, became deeply embedded in Germany. Pietism was a branch of Lutheranism, and consisted in careful study of the Bible and profound respect for the personal relationship of man to God. There was therefore an emphasis upon spiritual life, contempt for learning, contempt for ritual and for form, contempt for pomp and ceremony, and a tremendous stress upon the individual relationship of the individual suffering human soul with her maker. . . . What occurred was a kind of retreat in depth. It sometimes happens in human history —though parallels may be dangerous— that when the natural road towards human fulfilment is blocked, human beings retreat into themselves, become involved in themselves, and try to create inwardly that world which some evil fate has denied them externally” (“En este contexto, el movimiento pietista, que es realmente la raíz del Romanticismo, arraigó profundamente en Alemania. El pietismo era una rama del luteranismo, y consistía en el estudio cuidadoso de la Biblia y el profundo respeto por la relación

mientos se manifiestan en la literatura de Torres Quintero.¹⁵ En el caso de *La Vaquera*, tienen su posible origen en los años que el autor pasó en contacto con la vanguardia literaria y liberal mexicana durante su formación en el Liceo Altamirano.

Es bien sabido que tanto Altamirano como Ignacio Ramírez expresaron un fuerte respeto por la filosofía y la literatura alemanas, con particular énfasis en el Romanticismo alemán y sus figuras más prominentes. Altamirano tiene una bien documentada trayectoria como traductor y promotor de las ideas de Wolfgang Von Goethe y Friedrich Schiller (Bedoya 316-317).¹⁶ Sobre Ramírez, en “¿Liberal radical o romántico? Ignacio Ramírez y el pensamiento romántico”, documento cómo el *Nigromante* hizo del Romanticismo alemán un *motif* fundamental para articular su nacionalismo literario. Altamirano y Ramírez comparten con los alemanes su encomio y aprecio por

personal del hombre con Dios. Por lo tanto, había un énfasis en la vida espiritual, el desprecio por el aprendizaje, el desprecio por el ritual y por la forma, el desprecio por la pompa y la ceremonia, y un tremendo énfasis en la relación individual del alma humana que sufre con su creador. . . . Lo que ocurrió fue una especie de retroceso en profundidad. A veces ocurre en la historia de la humanidad — aunque los paralelismos pueden ser peligrosos— que cuando el camino natural hacia la realización humana está bloqueado, los seres humanos se repliegan en sí mismos, se involucran en sí mismos y tratan de crear interiormente ese mundo que algún destino maligno les ha negado externamente” (Berlin 43; trad. mía).

¹⁵ El desdén hacia lo citadino y cosmopolita es recurrente en *La Vaquera*. En la novela, es Ramón quien frecuentemente articula estas críticas, pero otros personajes también señalan que en el campo la vida es “llena de fatigas, pero tranquila en cuanto a que da contento y salud”; en contraparte, “en las ciudades, se siente que nos falta la respiración y hasta se vuelve uno miope a fuerza de concentrar la vista entre los muros de las calles” (43).

¹⁶ Bedoya explora la influencia de los poetas románticos alemanes más prominentes en la producción literaria de Altamirano. Altamirano, documenta Bedoya, no solo fue lector ávido de poetas como Goethe y Schiller, también fue traductor de sus obras y ardiente promotor de sus ideas y perspectivas (316).

las clases populares y por el *modus vivendi* que se experimentaba en las zonas más aisladas y menos desarrolladas del país. Esto se percibe en Ramírez y su profunda apreciación y consternación por la causa y los sufrimientos del indígena; y en Altamirano, en sus esfuerzos por enaltecer la vida rural y las costumbres de los habitantes de dichas poblaciones.¹⁷ Lo anterior se considera una actitud romántica en el contexto de la Alemania de finales del XVIII y hasta mediados del XIX que dominó la *milieu* de la época. La actitud de Ramón en *La Vaquera* encarna esas sensibilidades; lo hace también el desdén anti-cosmopolita de algunos mexicanos del siglo XIX. Tal desdén caracterizó a liberales como Ramírez y se manifestó en la escritura de textos políticos y literarios que invitaban a la *intelligentsia* nacional a enfocarse en el desarrollo y fortalecimiento de la nación a través del mejoramiento de las clases más desatendidas en el país (Ortiz 68).

Contrario a lo que sugieren Terríquez y sus compañeras sobre la novela y su herencia francesa, *La Vaquera* denota el anti-galicismo que caracterizó, por ejemplo, al discurso literario y político de Ignacio Ramírez como consecuencia de las intervenciones francesas en México y la imposición de Maximiliano de Habsburgo. David Maciel¹⁸ rescata ese Ramírez antifrancés:

Tú, señor, que a mi patria has revestido
De hermosura y riqueza el doble encanto,
¿Por qué, dime señor, has producido
El incendio, la peste, la tormenta?

¹⁷ *La Navidad en las montañas* (1871) acoge y da vida a una variedad de tropos románticos que exaltan la vida rural y la apreciación por las costumbres, hábitos y tradiciones de lo que la historiografía alemana denominaría como el *volk* o el pueblo.

¹⁸ Este poema tiene su origen en el trabajo de archivo realizado por David Maciel en la Universidad de Texas en Austin. El poema ve la luz por primera vez en *Ignacio Ramírez: ideólogo del liberalismo social en México* (1980) de David Maciel.

¿Por qué diste a la mar horrendos peces
A la flor el veneno,
Al cielo el rayo, el trueno?
¿Por qué diste mi patria a los franceses? (cit. en Maciel 95)

Tanto en la poesía como en la ensayística, Ramírez no desaprovechó oportunidades para manifestar su animadversión ante lo que veía como la invasión e imposición injustificable de un poder imperial sobre una nación independiente, libre y soberana. En “El monarca extranjero” (1864) y en “Barbarie de los invasores” (1865) arremete también contra la presencia francesa en México, que percibe como carente de honor, deshonesto y advenedizo. De los altos mandos del ejército francés, Ramírez señala con sorna:

Los jefes franceses, comprendiendo entre ellos a Maximiliano, han dictado diversas disposiciones para fulminar la pena de muerte sobre los defensores de nuestra infortunada patria . . . Para cometer tantos y tan atroces asesinatos ha bastado cambiar una palabra, en vez de enemigos se nos llama, rebeldes! (sic) . . . Rebeldes o patriotas, nuestra misión es luchar y morir, y poco nos importa que el francés que nos abra el sepulcro se llame guerrero o verdugo, que nos cante la Marsellesa o que nos entone un responso. (*Obras II* 271, 273)

Destaca en ambos escritos el paralelismo con la obra de dos románticos alemanes esenciales: Friedrich Schiller y Ernst Moritz Arndt.¹⁹ De importancia vital²⁰ en estos pasajes, resalta el comentario de Ra-

¹⁹ En “¿Liberal radical o romántico?...” (2022) documento la retórica antifrancesa de la época en Ramírez y rastreo sus raíces en el Romanticismo alemán.

²⁰ Estas actitudes y sentimientos antifranceses son recogidos por Ramírez en sus ensayos y poemas. En el caso de Torres Quintero y *La Vaquera*, estas se manifiestan en las memorias y narrativas del pasado de la región que asocian la

mírez sobre los intentos franceses por convertir a México, un país de carácter republicano y constitucional, en una “monarquía semi-europea” (“El monarca extranjero” 253). Estas tensiones²¹ se manifiestan también en *La Vaquera*: “Era el mes de diciembre de 1864. Lo recuerdo muy bien. Teníamos imperio, pero lo mirábamos con disgusto. Los republicanos y los imperialistas peleaban con furor. Los franceses se apoderaban de nuestras ciudades y cruzaban nuestros campos” (79). Por si no era suficiente mencionar la ocupación de ciudades y el cruce de campos, la novela redobla esfuerzos para afirmar la intensidad del sentimiento antifrancés que albergaba parte de la nación. Tan repudiados fueron los franceses a lo largo y ancho del país que hasta un hombre de cuestionable historia como el bandido Antonio Rojas²² podía redimirse en el campo de batalla al luchar contra elementos de las tropas francesas:

Nada respetaban. ¡Días de dolor fueron aquellos! Pero un mes después, el 28 de enero de 1865, Rojas fue sorprendido y derrotado por el comandante francés Bertelán, otro bandido de la mis-

presencia francesa con abusos, saqueos y un ejercicio del poder político basado en la tiranía e injusticia.

²¹ La influencia de Altamirano en Torres Quintero es evidente. Sin embargo, la presencia de Ramírez, aunque menos comentada, es también crucial para entender la manera en que Torres Quintero se aproximaba a lo francés en México. Al respecto, el historiador Hernández Corona señala: “El indio insigne, hermano de Juárez y de Ignacio Ramírez, había pregonado con su palabra y con su ejemplo la formación de una ‘literatura auténticamente nacional’ tan grande y tan romántico, tan próspera y tan rica como la patria misma, y siendo su discípulo Torres Quintero, el maestro colimote hubo de hacer una prosa por México y para México, por Colima y para Colima” (178).

²² Antonio Rojas (1818-1865) fue un bandido famoso y temido en México. Su notoriedad deriva de su oposición hacia las fuerzas conservadoras durante la Guerra de Reforma y su desempeño militar contra las tropas invasoras durante la Segunda intervención francesa (1862-1867) en México.

ma ralea que Rojas, pues era igualmente quemador de pueblos, azote de patriotas y asesino de hacendados. Rojas tuvo la gloria que no merecía, de morir peleando, haciendo disparos con su carabina sobre los guerrilleros de Francia. (*La Vaquera* 81)

Es notable el desprecio hacia los franceses y lo francés durante la segunda mitad del siglo XIX en México, particularmente entre los liberales y sus simpatizantes. Lo anterior confirma la afiliación de Torres Quintero y su obra con el Romanticismo alemán, así como los sentimientos antifranceses compartidos por Altamirano y Ramírez. ¿Cómo se cultivó esta inclinación estética? La respuesta la tenemos en las interacciones de Torres Quintero con Ignacio Altamirano durante sus años en el Liceo México.

Altamirano, además de ser el discípulo más ilustre de Ramírez, fue un ávido lector de los románticos alemanes y uno de sus principales traductores al español en México. Ramírez, por su parte, fue lector de Kant, Schiller y Fichte, entre otros prominentes románticos.²³ En este contexto, si algo concreto guardaron en común la *intelligentsia* decimonónica mexicana y los románticos alemanes fue el intenso desdén hacia lo francés y el sentimiento de inferioridad que dejaron la ocupación francesa en México y la Guerra de los Treinta Años en Alemania, respectivamente (Berlin, “The Bent Twig” 17).

La Vaquera se aleja marcada y decididamente del indigenismo romántico²⁴ que caracteriza la producción textual de Ramírez y Altami-

²³ Sobre Immanuel Kant, Ramírez, en “Los estudios metafísicos” (358), expresa profundo respeto por el filósofo, a quien caracteriza como líder intelectual de Europa. Por su parte, en sus *Addresses to the German Nation* (1922), Fichte se refiere a Kant como “the true founder of modern German philosophy” (101; “El verdadero fundador de la filosofía alemana moderna”).

²⁴ Se entiende por “indigenismo romántico” el intento por exaltar, en la literatura, a los pueblos indígenas por sus logros, cultura e historia. En su examinación, se observa un énfasis particular en el papel que dichos pueblos ocupan en

rano. Como se mencionó al principio de este trabajo, a Torres Quintero no le concierne tanto como a Ramírez la figura del indígena, ni romper con España como sugiere Altamirano. Por el contrario, mientras Ramírez y Altamirano dedicaron buena parte de su producción literaria a la defensa y exaltación del indígena y, en algunos casos, como lo hiciera el primero, a *desespañolizar* la literatura y el lenguaje en México,²⁵ Torres Quintero asume el legado cultural europeo y los lazos de México con España con entusiasmo inusual.²⁶ Ello se manifiesta en la admiración y respeto de los personajes en la novela hacia el linaje español y el predominio del español antiguo en Colima. A don Encarnación, el padre de Rosario, se le describe de la siguiente manera:

D. Encarnación o Ñor Encarnación era un hermoso tipo: alto, bien formado y robusto, de barba abundante²⁷ y rubia, a la cual debía, y al color de cabello, que le llamaran el Güero; era de fac-

el proceso de construir la nación y sus vicisitudes (Cornejo 18).

²⁵ En un artículo de Ignacio Ramírez, titulado “La desespañolización”, el Ni-gromante hace más que claro su desdén hacia la influencia española en el país: “¡Mueran los gachupines!” fue el primer grito de mi patria; y en esta fórmula terrible se encuentra la desespañolización de México. ¿Hay algún mexicano que no haya proferido en su vida esas palabras sacramentales? Yo, uno de los más culpados, debo al señor Castelar, a quien admiro, una explicación razonada, sobre por qué en unión de mis conciudadanos reniego de la nación que, creyendo descubrir en la frente de Colón un camino seguro para robar a los portugueses las Indias Orientales, tropezó con nosotros, y desde entonces se ha complacido en devorarnos” (*La palabra de la Reforma* 100).

²⁶ En este contexto, Torres Quintero efectúa una labor similar en *Cuentos colimotes* (1931), obra de carácter folclórico y regional en la que el colimense dialoga y abraza la tradición literaria y lingüística española.

²⁷ Estas referencias a la fisonomía europea encontradas en *La Vaquera* y en *Cuentos colimotes* son comunes en la obra de Torres Quintero y son muestra clara de su ferviente admiración por la herencia europea y española de México.

ciones regulares, boca franca y ojos expresivos. Descendía de antiguas familias españolas vecinadas al pie del volcán. (48-49)

En cuanto al lenguaje, la novela articula juicios metalingüísticos que asocian el uso del español antiguo con la habilidad de narrar cuentos e historias para entretener al público. Asimismo, la preservación de este acervo oral se juzga como interesante:²⁸ “No creas, Miguel que aquí no hay gente interesante —decía Lola—. Es bueno que visites a nuestros vecinos. Hay viejos de plática muy amena, que te hablan en español antiguo, y en cuya compañía se pasan muy agradables las veladas. ¡Saben tantos cuentos e historias!” (*La Vaquera* 57). Este tipo de afirmaciones y actitudes se hacen presentes también en *Cuentos colimotes* (1931), que precede a *La Vaquera* y expresa una profunda apreciación por las raíces europeas de México.²⁹ También son, por sí mismas, fracturas visibles en el proyecto literario nacionalista que Altamirano y Ramírez promovieron con ahínco y dedicación como portavoces de la vanguardia literaria y política del último cuarto del

²⁸ La preservación y diseminación de dichas historias tiene como precedente la publicación de *Paisajes y leyendas* (1884) de Altamirano. Obra que el autor escribe para documentar y catalogar el vasto y amplio acervo de leyendas y narrativas orales encontradas a lo largo y ancho del país. Altamirano nota, como los románticos alemanes, que dichas narraciones funcionan como vehículos adecuados para la diseminación de historias cuyo carácter y procedencia las imbuye de atributos y caracteres identitarios propiamente mexicanos.

²⁹ En *Cuentos colimotes* se exalta y elogia el pasado y linaje europeo y español de México. En el pueblo rural en que se desenvuelve la narración, se señala con orgullo que los habitantes todavía hablan español antiguo. Sobre la fundación de Colima, la voz narrativa, en “La ciudad de las Palmas”, señala lo siguiente: “No es una ciudad india, sino española. No la fundaron los conquistadores sobre las ruinas de la antigua capital del reino de Colimán, sino en el sitio que hoy ocupa, en un punto abundante en ríos, y en una derivación de los volcanes del mismo nombre, y a un poco menos de quinientos metros de altura sobre el nivel del mar” (*Cuentos colimotes* 72).

siglo XIX.³⁰ Dicho proyecto enfatizó la distinción y apreciación del lenguaje mexicano y sus letras en oposición a los sonidos, formas y estilos europeos. En la literatura de Torres Quintero, por el contrario, lo español encuentra refugio y sosiego de esos embates. Tanto *La Vaquera* como la obra cuentística del colimense (*Cuentos colimotes*) expresan y afirman la misma admiración y aprecio por la cultura ibérica y europea en general.

LA VAQUERA Y LOS AVATARES ROMÁNTICOS DE LA MODERNIDAD

Hasta este punto, el análisis de Ramón como personaje se ha presentado en oposición y contraste con Miguel. No obstante, Torres Quintero también utiliza al primero para reflexionar en torno a la relación del hombre con la naturaleza a partir del arquetipo del hombre romántico de Schiller, que Ramírez adoptó para encauzar el proceso de tecnificación y modernización del indígena y sus actividades agrícolas y comerciales.³¹ En este contexto, Ramón encarna el arquetipo romántico que Schiller y Ramírez celebraron en sus escritos: el del hombre capaz de imponerse sobre la naturaleza para extraer prove-

³⁰ Dada la animadversión que tanto Altamirano como Ramírez sentían por España y su uso del lenguaje, el aprecio de Torres Quintero por la metrópoli ciertamente se puede considerar como fractura. El colimense tiende puentes hacia España y Europa; por su parte, Altamirano y Ramírez tenían más interés en distinguir y separar el lenguaje y la literatura mexicanas de su herencia española.

³¹ Así lo señala Georgina Aguirre Lora en referencia a los intentos de instrumentalización del indígena liderados por Ramírez: “Para integrarse a la nación, aun a mediados del XIX, la renuncia que se pedía a los indígenas era fuerte: debían olvidar su historia, sus costumbres, su lengua... y asumir la de los criollos y mestizos. Seguir los procesos de escolarización que poco a poco se iban configurando con las transformaciones que la modernización de la sociedad, regida por Occidente, traía consigo. La exigencia no cedería; se agudizaría antes de dar un vuelco aparente” (240).

cho de ella. Si Miguel es el letrado modernizador, Ramón es el hombre rural actualizado, enraizado en su comunidad y familiarizado con avances técnicos en agricultura y ganadería que le permiten dar vida al arquetipo de hombre romántico encontrado en Ramírez. De esta manera, Ramón, junto con Miguel, actúa como agente y avatar de la modernidad; así lo hace explícito cuando describe su valor social y económico en el contexto de sus actividades comerciales y agrícolas.³² Por eso no es casualidad que Ramón exprese escepticismo sobre tópicos como la acumulación impráctica del conocimiento y lo que él percibe como la inaplicabilidad en la vida real de lo aprendido en centros educativos. Tanto para Schiller como para Ramírez, el hombre ideal era aquel que explotaba la naturaleza y ejercía control sobre esta.

Schiller consideró que lo único capaz de hacer a un hombre *hombre*³³ es la habilidad de “elevarse por encima de la naturaleza y moldearla, triturarla y subyugarla a la voluntad bella y sin trabas del hombre” (cit. en Berlin 91; trad. mía). En Ramírez esta consigna se

³² El desdén de los pobladores en la novela hacia sus contrapartes ciudadinas y cosmopolitas es evidente, y a través de Ramón se hace presente la influencia del Romanticismo de Schiller: “Mírame a mí: soy un tonto, nunca me distinguí en el Colegio más que por mis malas calificaciones, y sin embargo, gano más dinero que todos ellos juntos y valgo socialmente más que ellos. Exploto mis terrenitos, crío, compro y vendo ganado, hago añil, y así me llueve el dinero todos los días. Ayer, nada menos, en un abrir y cerrar de ojos me gané quinientos pesos en un negocio de ganado. Ya ves, pues, que para nada sirven los estudios” (*La Vaquera* 42).

³³ “A diferencia de Schiller, Novalis y los hermanos Schlegel, en Ramírez la naturaleza se percibe como espacio simbólico sobre el que el individuo debe ejercer control y dominio para asegurar el futuro de la nación. En este vector del pensamiento romántico se registran algunas variaciones, como en el caso argentino en Echeverría y Sarmiento, quienes veían a la naturaleza como espacio antitético al hombre civilizado; en Sarmiento y Echeverría, el ideal romántico se manifestó en la oposición de los centros urbanos a lo que ambos escritores percibían como la ‘barbarie’ encontrada en las pampas y las áreas rurales de la Argentina decimonónica” (Ortiz 81).

manifiesta en su preocupación por el futuro incierto del indígena: ¿algún día dominarán la agricultura moderna? ¿Mejorarán el cultivo de sus tierras? ¿Competirán con los franceses y los chinos en la industria de la seda? ¿Se lanzarán a la exploración y dominio del mar? En Schiller lo anterior se expresa en la idea de elevarse sobre la naturaleza que rodea al individuo, pero también por encima de *la* naturaleza del individuo, esa que lo impulsa a ejercer su voluntad sobre sí mismo, sus pulsiones y las de la materia viviente que le rodea. Ramírez rearticula esta noción y establece que el hombre,³⁴ sí, debe y puede mejorarse a sí mismo mediante la educación y lo debe hacer para dominar industrias como la agricultura, los textiles y la amplitud de los mares. Esto tiene implícita la consigna de Schiller: subyugar y dominar la naturaleza, hacer uso de su belleza y productividad mediante el ejercicio de la voluntad del hombre. En *La Vaquera* es Ramón y no los indígenas quienes encarnan ese arquetipo crucial para el progreso y bienestar de la nación en el pensamiento letrado decimonónico.

Dado el contacto de Torres Quintero con las ideas de Altamirano y Ramírez durante sus años formativos, es plausible señalar que se impregnó de ellas durante sus estudios en la Escuela Normal y en el Liceo México.³⁵ En la historiografía mexicana, dichas ideas tienen su raíz en la experiencia histórica del territorio que hoy es México, que saltó de la Edad de Bronce durante el periodo prehispánico hasta la

³⁴ En los escritos de Ramírez, “el hombre” es una referencia implícita al indígena, como documento en “¿Liberal radical o *romántico*? Ignacio Ramírez y el pensamiento romántico” (2022). Ramírez epitomiza lo anterior en su célebre “hacerlos hombres”, con referencia al indígena y la necesidad de mejorar sus condiciones materiales y culturales (81).

³⁵ Hernández Corona menciona esta cercanía en su libro sobre el colimense: “Entre sus más distinguidos maestros en la Escuela Normal de México se encontraba el insigne literato y gran orador mexicano licenciado don Ignacio Manuel Altamirano, orgullo esplendente de la patria, de quien recibió las cátedras de Historia y Lectura superior” (33).

Edad de Hierro, como señalara Ramírez, apresurando siglos, quizá milenios, de desarrollo cultural y tecnológico gracias a la Conquista (“Contra el proteccionismo” 108). Por tanto, para Ramírez, la tecnificación y actualización de los indígenas fue el paso a seguir en el proceso de revitalizar y renovar su condición. Lo anterior asume forma en la novela a través de Miguel y Ramón. La mera presencia de Miguel, letrado en ciernes, educado en los centros urbanos del país, en la comunidad rural de Rosario y Ramón comienza a revelar las fisuras en el *status quo*. Al contrastarle con otros personajes, la novela deja en claro que su arquetipo es único en dicho medio; mientras que Ramón, por su parte, se perfila como el hombre de campo ilustrado, capaz de explotar la naturaleza a su alrededor para prosperar material y económicamente, como Ramírez imaginó, en su momento, que lo harían los indígenas. Por ello, ambos personajes se presentan como manifestaciones de la modernidad y su multiplicidad de proyectos en constante competición por imponerse.

Si confiamos en el discurso de Torres Quintero en “Dos palabras al lector” (37), se puede señalar con certeza que *La Vaquera* es una obra cuya escritura concluyó a finales del siglo XIX y que precede la caída del régimen porfirista y el advenimiento de la Revolución mexicana. Por ello la novela se posiciona como anticipo y advertencia de los cambios trascendentales que afectarían al país y que tendrían origen, precisamente, en las políticas educativas y culturales que Torres Quintero y José Vasconcelos promoverían e implementarían desde la Secretaría de Educación Pública. Como consecuencia de estos cambios se empieza a articular un discurso literario de la modernidad que redefiniría una miriada de parámetros en el diario vivir de los habitantes del país. Es así que personajes como Miguel se convierten en agentes promotores de estos procesos modernizadores, disruptivos del *status quo* en comunidades como las de Ramón. Lo anterior se evidencia en los cambios que la mera presencia de Miguel genera en la dinámica familiar establecida entre Rosario y don Encarnación, el patriarca de la casa y el pueblo (69, 71). En Ramón, por su parte, se

expresa y afirma su ingenio y capacidad para generar ingresos a partir de los recursos naturales encontrados a su alrededor (42). Estos procesos de la modernidad, señala Bauman, se caracterizan por la capacidad de alterar dinámicas socioculturales en procesos multivariantes en que el ser humano y sus condiciones históricas y materiales son sujetas al cambio constante:

To ‘be modern’ means to modernize —compulsively, obsessively; not so much just ‘to be’, let alone to keep its identity intact, but forever ‘becoming’, avoiding completion, staying underdefined. Each new structure which replaces the previous one as soon as it is declared old-fashioned and past its use-by date is only another momentary settlement . . . A hundred years ago ‘to be modern’ meant to chase ‘the final state of perfection’ —now it means an infinity of improvement, with no ‘final state’ in sight and none desired.³⁶ (*Liquid Modernity* viii)

Claramente, la novela presenta dichos atributos. Tanto en los personajes como en el *setting* narrativo de *La Vaquera*, se manifiestan estas tensiones que Bauman delinea como esenciales para aproximarnos al estudio de la modernidad. En gran medida los personajes de la novela son individuos cuya experiencia vital se desenvuelve en lo que Bauman denomina como la “modernidad sólida”, es decir, disfrutando de cierta estabilidad, caracterizada por una existencia relativamente predecible en que la naturaleza y sus manifestaciones se presentan

³⁶ “Ser ‘moderno’ significa modernizarse, de forma compulsiva, obsesiva; no tanto ‘ser’, y mucho menos mantener su identidad intacta, sino ‘convertirse’ eternamente, evitar completarse, permanecer indefinido. Cada nueva estructura que sustituye a la anterior tan pronto como se declara anticuada y pasada de moda es sólo otro asentamiento momentáneo . . . Hace cien años, ‘ser moderno’ significaba perseguir ‘el estado final de la perfección’; ahora significa una infinidad de mejoras, sin ‘estado final’ a la vista ni deseado”.

como antagónicos a dicho estado. Por su parte, los cambios culturales, políticos y tecnológicos de los que se ha aislado el poblado en que se desenvuelve la trama de la novela representan la incipiente e inevitable llegada de la “modernidad líquida”, es decir, de los cambios y variabilidad que definen la vida moderna y su experiencia en las sociedades post industriales. La exploración de la manera en que estos elementos se conjugan para hacer manifiesta la presencia de este proyecto y sus tensiones nos permite dar forma al aparato ideológico de la obra y contextualizarla como una novela cuya estética es producto del Romanticismo alemán³⁷ y cuyas reflexiones sociológi-

³⁷ Se debe destacar, en este sentido, que el romanticismo alemán tenía un componente nacionalista enfocado en la exaltación de la figura del *volk*. En esencia, el *volk* representa la síntesis de características y atributos que definen a lo que en lengua española se conoce como “el pueblo”. El apego a la naturaleza y la vida campestre se apega al ideal romántico que, en síntesis, señala que el material primigenio de la nación se encuentra en la gente común, sus hábitos, inclinaciones y experiencias vitales. Asimismo, dichos rasgos vienen acompañados de desconfianza por lo exterior y los procesos políticos, culturales y tecnológicos que ocurren fuera de dicha esfera vital. Esta dialéctica tiene sus raíces en el pensamiento romántico de Johann Gottfried Von Herder y en sus meditaciones sobre lo que constituye la esencia de una nación o grupo de personas (*Filosofía de la historia* 51-54). Berlín hace eco de la dialéctica herderiana cuando señala que para entender a los griegos, se debe vivir como los griegos en su suelo: “This therefore becomes the beginning of the whole notion of historicism, evolutionism, the very notion that you can understand other human beings only in terms of an environment very dissimilar to your own. This is also the root of the notion of belonging. This notion is really elucidated for the first time by Herder, and that is why the whole idea of cosmopolitan man, a man who is equally at home in Paris, or Copenhagen, or Iceland, or India, is, to him, repellent” (“Por lo tanto, esto se convierte en el principio de toda la noción de historicismo, evolucionismo, la propia noción de que se puede entender a otros seres humanos sólo en términos de un entorno muy diferente al propio. Esta es también la raíz de la noción de pertenencia. Esta noción es realmente dilucidada por primera vez por Herder, y es por eso que toda la idea del hombre cosmopolita, un hombre que está igualmente en casa en París,

cas se perfilan como anticipatorias del México post revolucionario.³⁸

En la novela, es evidente cómo la modernidad comienza a fracturar las estructuras sociales, familiares, y patriarcales. Los personajes actúan en un espacio cultural y social en que esta fuerza histórica comienza a filtrarse y reconfigurar su entorno y sus prácticas económicas, culturales y sociales distintivas, que contrastan con las realizadas en otras partes del país. Varias de estas prácticas y el *modus vivendi* del que derivan fueron resultado del proceso de colonización. Es claro que a Torres Quintero le interesa rescatar y preservar, a través de la literatura, dichas formas de experimentar la vida rural en Colima. Tal es el caso de la reafirmación y preservación de la *milieu* y sus rasgos, que exaltan personajes como Ramón o el padre de Rosario y sus prácticas culturales específicas. Quizá los personajes que mejor ilustran esos procesos históricos, además de Ramón y Miguel, son don Encarnación y su hija.

En la novela, es Ramón quien personifica esas sensibilidades junto a don Encarnación en su papel como viejo patriarca y padre de Rosario. Ambos personajes masculinos disfrutaban una vida próspera y sosegada, experiencia desde la que articulan sus sospechas con respecto al sistema educativo y su utilidad; el mismo juicio se extiende, también, hacia individuos como Miguel, cuya mera presencia en la comunidad es indicador del cambio en proceso de cristalizarse. Por su parte, Rosario, en su condición de mujer, se perfila en el plano simbólico como la elección que hará la nación en una novela incompleta: ¿se quedará en su papel de hija de familia con su padre en el rancho? ¿O será que su naciente amor por Miguel la llevarán a alterar

o Copenhague, o Islandia, o la India, es, para él, repelente”) (73; trad. mía).

³⁸ El estudio de Terríquez y sus compañeras, aludido en el presente trabajo, hace referencia a estas tensiones e implicaciones. Sin embargo, no profundiza sobre las repercusiones de dichas fuerzas en *La Vaquera*.

su relación con la comunidad donde ha crecido, vivido y absorbido su tradición y cultura a plenitud?

Sobre Rosario, Terríquez y sus compañeras sugieren que “representa el estereotipo de la mujer bella, pura, rústica, como la naturaleza a la que le falta ser ‘civilizada’ por el hombre de ciudad” (21). No obstante, es más apropiado enmarcarla como vehículo para reflexionar las consecuencias de la modernidad en *La Vaquera*. En Rosario se manifiestan ansiedades y temores sobre lo que traerá el futuro: debilitamiento de estructuras patriarcales (reflejadas en don Encarnación) y socioculturales (cambios al *modus vivendi* de la comunidad de Rosario), entre otros. Igualmente, transpira en la novela un aire melancólico, agrídulce, que no solo apunta hacia el *fin-de-siècle* como fin de una época y sus proyectos, sino que también invita al lector a reflexionar sobre los cambios que las políticas de educación pública traerían al país y sus habitantes: ¿será la educación e instrucción de las masas la vía a seguir para mejorar la vida de los mexicanos? Obsérvese por ejemplo el tono del siguiente diálogo en torno a la dificultad de Miguel para identificar la planta del chayote y la flor de pasionaria, típicas de la región:

—Hoy vine a verla de propósito. Desde que la conocí, no se aparta Ud. de mi pensamiento.

—Oye, padre, dijo ella mal disimulando su turbación. ¿Lo crees que D. Miguel ni las pasionarias conocía?

—¿Pero cómo quieres que conozca esas cosas? —se apresuró a decir Ramón—, si no vive más que en sus libros. Siempre está lejos del mundo. Háblale de latines y de números, y verás ¡Ah! Y te voy a decir una cosa: ¡Es poeta! (72)

Este diálogo de carácter cómico, en que las intenciones románticas de Miguel son recibidas con sorna y escarnio por parte de Ramón y Rosario, además de juzgar al primero, presenta una crítica temprana a la clase letrada de la que Torres Quintero formaría parte más adelante. La crítica se centra en las elites letradas, sus políticas y proyec-

tos culturales y los cambios que generan. Si bien la educación es un proceso generalmente benéfico, se cuestiona si todo lo que emana de las esferas letradas es útil o provechoso para quienes lo estudian y ponen en práctica si la oportunidad se presenta; o para los que se sujetan a dichas políticas y reciben sus consecuencias. En este contexto, pareciera que la novela entabla diálogo e incluso contesta lo que se podría describir como el “espíritu tecnocrático”, que se manifestó en la vanguardia liberal decimonónica y que equiparaba el progreso económico, así como la modernización del campo y sus procesos, con el mejoramiento general de la nación.³⁹

Estas interacciones entre tipologías locales y regionales y el entorno que las alberga se presentan en oposición a Miguel y su aura de letrado modernizador. Incluso la relación amorosa con Rosario, que la novela nutre gradualmente, comienza a perfilarlo como tal, cuando se anticipa que esta perturbará las dinámicas familiares pre-existentes. Ello se observa en el diálogo que acontece tras el desastre natural ocasionado por la creciente durante la noche anterior, en que Miguel expresa sus intenciones románticas hacia Rosario (69). Como respuesta, don Encarnación sugiere que su machete estará listo para combatirlos: “¡Nada de casorio! ¡No hay que hablar aquí de cosas tristes! —objetó D. Encarnación— Ya te dije que por ahí tengo un

³⁹ Ramírez es claro al respecto. El progreso técnico y tecnológico eran vitales para el mejoramiento de la nación y los indígenas, aunque fuese en detrimento de su *modus vivendi* actual, al que se refiere con sorna como “tianguis y ferias” coloniales: “Los libros sobre ciencias y artes van emancipando a nuestros artesanos de la rutina; los instrumentos en todos los ramos del trabajo se piden con cuantía al extranjero; la maquinaria venida de otros países produce en un día lo que todos nuestros brazos no alcanzarían en diez años; y en la sola capital sin aumento sensible en la población, se han centuplicado las industrias. Nuestro movimiento mercantil es diez, veinte veces mayor que hace cincuenta años. ¡Todavía estamos mal! Es innegable; pero, ¿estaremos mejor reduciendo el curso de nuestros valores y su monto a los tianguis y ferias del gobierno colonial?” (“Libre cambio” 93).

machete bien afilado para el que se atreva” (71). Así, lo que pareciera una inocente escena cómica tiene como subtexto el futuro de Rosario y la nación: ¿lograrán los letrados conquistarla(s)? ¿Qué pasará con el *modus vivendi* rural, su cultura y símbolos vis a vis los proyectos modernizadores de la *intelligentsia* mexicana? Miguel como pretendiente y Rosario como el objeto de su afecto personifican y dan forma a estas tensiones en la novela, porque la civilización ya se ha establecido, aunque el medio sea rural; el proceso que le sigue los pasos es el de la modernización. La reacción de don Encarnación se ciñe a esta lógica. De esta manera, la novela prefigura el México del siglo XX, así como los cismas y tensiones que la modernidad presentará en las esferas letradas y políticas del país. Estas oposiciones se manifiestan en los personajes y en el *setting* de la novela y dan forma al conflicto entre lo que se presenta como el espíritu de la nación y su relación con la corriente de la modernidad. Lo interesante aquí es que dichos cuestionamientos cobran forma a través de la pluma del hombre que pasaría a responderlos al frente de la Secretaría de Educación.

Esta perspectiva hace eco de las preocupaciones de Ramírez⁴⁰ en “Instrucción pública” (1889), con relación al futuro de México y la condición de los indígenas y las clases populares. Durante el auge de los debates educativos que definieron el siglo XIX, Ramírez fue ferviente proponente del proceso de tecnificación y actualización de las masas mexicanas que personajes como Ramón encarnan. Es notorio cómo estas temáticas permean y se manifiestan en la obra literaria de Torres Quintero a través del personaje de Ramón, que se percibe como un hombre rural, sí, pero también como poseedor de un alto

⁴⁰ La tesis de Ramírez en dicho ensayo es que el indígena necesitaba ampliar su repertorio técnico para hacer uso y provecho de la naturaleza que había a su alrededor. Ramírez creía con certeza que eso llevaría al indígena a prosperar y no el aprendizaje de la historia antigua, metafísica y otras asignaturas que el Nigromante miraba con desdén por su poca utilidad práctica.

grado de ilustración que ha sabido utilizar para explotar el medio en que se desenvuelve. Estas ideas que percolaron durante el siglo XIX se hicieron presentes también en el XX en pensadores como José Vasconcelos y Manuel Gómez Morín. Ambos querían, como documenta Enrique Krauze, revitalizar la cultura y sociedad mexicanas para incentivar interacciones económicas, institucionales y comunitarias que mitigaran y previniesen el fenómeno del caudillismo en México:

Gómez Morín pensaba que, si la organización de la vida rural que proponía se llegaba a realizar, México se pondría en el umbral de una nueva época histórica, no solamente por la importancia que tenía en sí misma la organización por cuanto significaría la mejora de la población rural y la consolidación de la producción agrícola, sino porque introduciría en la vida colectiva mexicana de “sojuzgamiento y arrebato, de caudillismo y de revuelta, la claridad de una ordenación libre, el reposo de una fuerza sin violencia, la dúctil eficacia de una jerarquía por competencia y autoridad”. (*Caudillos* 239)

Hay huellas de dichos temores en *La Vaquera*, presentes en las referencias al bandidaje y al conflicto constante que azotó las diferentes provincias del país, encarnados en la figura del bandido Rojas, así como en las trifulcas y batallas en defensa de territorios regionales atacados por Francia. Aunque algunos de estos males son notorios desde mitad del siglo XIX, su impacto y ramificaciones persistieron hasta bien entrado el siglo XX y tuvieron su punto más álgido durante los años pre y post Revolución mexicana. Ergo, si la vida rural en México había sido definida por el bandidaje y las pérdidas humanas y materiales relacionadas con dicha actividad, el tratamiento de estos temas en *La Vaquera* apunta a una posición más matizada y esperanzadora de cara al futuro.

CONCLUSIONES

El siglo XIX fue un periodo de rupturas y reinención constante en múltiples esferas de la vida en el país. Al frente de estos cismas literarios, culturales y políticos en el ala liberal, fueron Altamirano y Ramírez quienes sentaron las pautas para redefinir el discurso literario y político nacional. Ambos letrados señalaron que el apego a las formas lingüísticas españolas y francesas era un detrimento para el desarrollo de la nación. Ese rechazo generó la oportunidad de renovar las letras y la cultura mexicana. En esa *milieu* es también que Torres Quintero desarrolla su imaginación y sensibilidades letradas, guiado y formado en la estética y filosofía del Romanticismo por el pupilo más destacado de Ramírez: Altamirano. Por ello no sorprende que *La Vaquera* se adhiera a esa tradición literaria que distinguió al Romanticismo: la de constante revitalización de la literatura y sus esferas de influencia. Sin embargo, así como Altamirano y Ramírez rompen con las formas que les precedieron (las culturas y lenguas española y francesa), así también Torres Quintero se separa de ellos en dos aspectos clave. Primero, el colimense asume una posición más mesurada y ecuánime con respecto al pasado y presente europeos de México; la admiración por el linaje ibérico de los habitantes de Colima y sus hábitos y expresiones son exaltados en *La Vaquera*. Segundo, el indígena deja de ser el vehículo para meditar la condición y futuro de las clases populares mexicanas. En la novela, lo español y lo europeo ocupan ese lugar con frecuencia (48, 49, 57, 69); en contraste, lo indígena y los indígenas, no tienen ni una sola mención o referencia concreta en *La Vaquera*: lo español y lo mestizo toman ese espacio que Ramírez y Altamirano habían designado previamente para lo indígena. Como resultado, se cierra entonces otro capítulo en la historia de rupturas y renovaciones de las letras mexicanas y su manera de pensar la nación en sincronía con el diseño e implementación de políticas educativas y culturales vasconcelistas, que hicieron del mestizaje su *leitmotif*.

Así, alejado de sus responsabilidades como arquitecto del sistema educativo y de forma autoconsciente, la pluma de Torres Quintero en *La Vaquera* cuestiona, por una parte, el papel que la clase letrada desempeña en la conformación de la nación; y por otra, el paradigma iluminista que sedujo a la *intelligentsia* mexicana decimonónica. Sobre la primera, Torres Quintero toma una postura más ecuánime con respecto a temas fundamentales, como la política lingüística y literaria, que aquella ocupada por Altamirano y Ramírez en su papel de líderes de la vanguardia liberal y literaria del siglo XIX. Mientras Ramírez clamaba enardecidamente que la hora de desespañolizar la nación y la literatura había llegado, Torres Quintero dedica parte sustancial de la novela al elogio y encomio de lo español y la herencia lingüística y cultural ibérica que ha perdurado en México; así lo hace también, con mayor intensidad, en *Cuentos colimotes* (1931). En lo que respecta a Altamirano, la ruptura se presenta con más sutileza. Como articulador y promotor de la *literatura nacional*, Altamirano deposita las ambiciones y esperanzas de la nación en la capacidad de narrarla, alejándose de voces y formas cuya afiliación estética y lingüística pertenecen a lo que veía como el viejo paradigma literario francés y español. Al centro de su proyecto residía la consigna de evitar la escritura de obras que imitasen los modelos españoles y franceses. Por ello, Altamirano explícitamente llama a sus compañeros de pugna y discípulos, como en el caso de Torres Quintero, a construir un *corpus* auténticamente nacional que permitiese romper con la “literatura hermafrodita que se ha formado de la mezcla monstruosa de las escuelas española y francesa” (Altamirano 14).

Pese a la historia compartida de Torres Quintero con la *intelligentsia* liberal encabezada por Ramírez y Altamirano, la novela del colimense no necesariamente se opone a Francia y lo francés, a quienes saluda en el epígrafe inicial de la novela. Sin embargo, tampoco se entrega a ella. Por el contrario, expresa su displicencia en la evocación del imperialismo francés y sus nefastas consecuencias en la vida nacional. ¿Y qué se puede decir de la afiliación ideológica que la obra

establece con el Romanticismo alemán? Ya que ambas naciones, Alemania y México, sufrieron la ocupación y el imperialismo económico y cultural francés, esa experiencia compartida las hermana y explica su desconfianza hacia lo foráneo y el exterior.

Torres Quintero pasó por un proceso similar al dejar Colima e ingresar al Colegio Nacional bajo el auspicio del Gobierno del Estado de Colima, que reconoció en el joven Gregorio los rasgos de un hombre cuyo intelecto tenía el potencial para cambiar el futuro de la nación. Aunque no se sabe en la novela qué ocurre más adelante con Rosario y Miguel debido a su estado incompleto, sabemos que Torres Quintero finalmente se convirtió en el arquitecto e implementador del ambicioso proyecto educativo vasconcelista en su papel como letrado y avatar de la modernidad. Pero hay signos, sin embargo, de que no todo lo hecho trajo satisfacción a Torres Quintero y, por el contrario, hay cuestionamientos profundos en el prólogo de la obra y en la novela sobre el oficio creativo de la escritura y la dedicación a la causa nacional y educativa de la que formó parte. Así lo señala, a manera de confesión:

Vinieron luego los años de lucha y de trabajo. Las obligaciones de mi carrera de maestro hicieron abortar mis tendencias juveniles en pro de las letras, y apenas si pude escribir para los maestros páginas tediosas de pedagogía y para los niños páginas simplistas de moral y de civismo. (*La Vaquera* 37)

Es difícil leer lo anterior en conjunción con lo expuesto y no preguntarse si, vis a vis su trayectoria como arquitecto del sistema educativo y dirigente de la Secretaría de Educación, no existe un dejo de arrepentimiento en la dedicación y entrega de sus mejores años a la educación y escolarización de la nación. En el contexto del siglo XIX y principios del XX, la anterior no es una pregunta menor pues apunta a una época en que los letrados comenzaron a familiarizarse y asumir las riendas del poder político e institucional para crear y recrear la nación al vuelo. En ese sentido, Torres Quintero difiere de Altamira-

no y Ramírez por su aproximación ecuánime a temas trascendentales de la historia nacional. Así se expone en la novela el proceso por el que pasan las instituciones sociales y culturales de una nación cuando las élites letradas asumen control del Estado y acumulan capital político para implementar sus agendas. Por ello, de manera análoga a la nación, la novela de Torres Quintero se rescata y publica como un proyecto inconcluso en que la literatura, sus ciclos y corrientes convergen en ese *mare magnum* que es la historia, obligando al lector y al crítico literario a indagar el pasado y futuro de las literaturas nacionales frente a los proyectos modernizadores que las acompañan.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Georgina. *Mares y puertos: navegar en aguas de la modernidad*. Universidad Nacional Autónoma de Puebla / Plaza y Valdés, 2005.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Revistas literarias de México*. F. Díaz de León y S. White Impresores, 1868.
- Bauman, Zygmunt. *The Individualized Society*. Polity Press, 2001.
- _____. *Liquid Modernity*. Polity, 2012.
- Bedoya Sánchez, Gustavo Adolfo. “Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893): mediador cultural de la vida literaria (México: 1867-1889)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, 2016, pp. 301-323.
- Berlin, Isaiah. “The Bent Twig: A Note on Nationalism.” *Foreign Affairs*, vol. 51, no. 1, oct. 1972, pp. 11-30.
- _____. *The Roots of Romanticism*. Princeton UP, 2014.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Simon and Schuster, 1982.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Traducido por Malcolm B. DeBevoise, Harvard UP, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. *Revista de Crítica Litera-*

- ria Latinoamericana*, vol. 4, no. 7/8, 1978, pp. 7-21, <https://doi.org/10.2307/4529866>.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Addresses to the German Nation*. Traducido por Reginald Foy Jones y George Henry Turnbull, The Open Court Publishing Company, 1922.
- Herder, Johann Gottfried. *Filosofía de la historia: para la educación de la humanidad*. Espuela de Plata, 2007.
- Hernández Corona, Genaro. *Gregorio Torres Quintero: su vida y su obra, 1866-1934*. Universidad de Colima, 2004.
- Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. Siglo XXI, 1990.
- Maciel, David. *Ignacio Ramírez: ideólogo del liberalismo social en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Ocampo López, Javier. “José Vasconcelos y la educación mexicana”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7, 2005, pp. 139-159, <https://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>.
- Ortiz, Alexis. “¿Liberal radical o romántico? Ignacio Ramírez y el pensamiento romántico”. *A contracorriente*, vol. 19, no. 3, primavera 2022, pp. 66-89, <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2050/3598>.
- Piccato, Pablo. “Poesía y política en el México republicano: una lectura de Ignacio Ramírez y *Don Simplicio*, 1845-1847”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 58, jun. 2020, pp. 29-74, <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2019.58.71832>.
- Ramírez, Ignacio. “Barbarie de los invasores”, “Contra el proteccionismo”, “Instrucción pública”, “Libre cambio” y “El monarca extranjero”. *Obras de Ignacio Ramírez II*, editado por Ignacio Manuel Altamirano, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1889.
- _____. “Los estudios metafísicos”. *Obras de Ignacio Ramírez I*, editado por Ignacio Manuel Altamirano, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1889, pp. 355-359.
- _____. *La palabra de la Reforma en la República de las Letras*. Editado por Liliana Weinberg, Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Secretaría de Educación Pública. Biografía y datos complementarios de Gregorio Torres Quintero, en su 50 Aniversario. El Escritorio, 1933.
- Schiller, Friedrich. “The Antiques at Paris” y “To Goethe”. *The Poems of Schiller, Complete: Including All His Early Suppressed Pieces*, traducido por Edgar A. Bowring, Parker, 1851.
- Terríquez, Ernesto, et al. “Gregorio Torres Quintero y *La Vaquera*. Estudio crítico.” *La Vaquera*, Gobierno del Estado de Colima, 2018, pp. 9-36.
- Torres Quintero, Gregorio. *Cuentos colimotes*. Universidad de Colima, 2016.
- _____. *La Vaquera*. Gobierno del Estado de Colima, 2018.
- Vogt, Wolfgang. “Gregorio Torres Quintero y la literatura.” *Texto Crítico*, vol. 3, no. 4-5, ene. 1997, pp. 213-220.



Las fronteras erosionadas del lenguaje: el tercer
espacio y la heterología en *Desierto sonoro*
de Valeria Luiselli

The eroded borders of language: the third space
and heterology in *The Lost Children Archive*
by Valeria Luiselli

MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ ZÁRATE¹

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7040-9790>

Pontificia Universidad Católica de Chile
mdrodriguez3@uc.cl

Resumen:

Como Amilhat Szary señala, vivimos con fronteras más allá de las demarcadas por las líneas imaginarias de nuestras cartografías. En ello, el lenguaje no es la excepción: como sonido significativo, es capaz de consolidar territorios y conquistar el terreno vacío del silencio, mas sin estar exento de sus propios muros fronterizos. De ello da cuenta *Desierto sonoro* (2019), donde la fonoteca discursiva de una familia que se desplaza hacia el desierto de Arizona cruza el léxico de la migración y los problemas fron-

¹ Acreedora a la Beca Doctorado Nacional 2021 (ANID-CONICYT Chile) Folio: 21210147.



terizos con el de la separación y la crisis afectiva de sus miembros. Así, entre el archivo de la madre sobre niños migrantes y el del padre sobre el genocidio de los pueblos originarios americanos, serán los hijos quienes comiencen a reconocer la porosidad de las fronteras léxico afectivas que los circundan, tomando conciencia de la expansión de los límites socioespaciales en el terreno de lo familiar. Por tanto, la presente nota crítica pretende explorar cómo la erosión de las fronteras de lo íntimo y lo social en *Desierto sonoro* hacen que el lenguaje se desterritorialice hacia la consolidación de un tercer espacio (Edward W. Soja), donde las geografías reales, imaginarias y discursivas se reinterpretan para repensar la complejidad de los fenómenos que aquejan el espacio contemporáneo (como la crisis migratoria y de derechos humanos, y la discriminación).

Palabras clave:

espacialidad, territorialidad, frontera, migración, geografía humana.

Abstract:

As Amilhat Szary points out, we live with borders beyond those demarcated by the imaginary lines of our cartographies. In this, language is no exception: as a signifying sound, it is capable of consolidating territories and conquering the empty terrain of silence, but without being exempt from its own border walls. This is shown in *The Lost Children Archive* (2019), in which the discursive library of a family that moves to the Arizona desert crosses the lexicon of migration and border problems with that of separation and the emotional crisis of its members. Thus, between the mother's archive on migrant children and the father's on the genocide of Native American peoples, it will be the children who begin to recognize the porosity of the affective lexical borders that surround them, becoming aware of the expansion

of the socio-spatial limits in the terrain of the family. Therefore, this critical note aims to explore how the erosion of the boundaries of the intimate and the social in *The Lost Children Archive* (2019) make language deterritorialize towards the consolidation of a third space (Edward W. Soja), where real, imaginary and discursive geographies are reinterpreted to rethink the complexity of the phenomena that afflict contemporary space (such as the migration and human rights crisis, and discrimination).

Keywords:

spatiality, territoriality, border, migration, human geography.

Recibido: 9 de febrero de 2022

Aceptado: 15 de agosto de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.439>

PRESENTACIÓN

Como Anne-Laure Amilhat Szary señala, vivimos con fronteras más allá de las demarcadas por las líneas imaginarias de nuestras cartografías. De hecho, “el mundo contemporáneo está atravesado por formas diversas —y cada día más numerosas— de separaciones que tienden a territorializarse” (Amilhat 1). La concepción de la espacialidad que comprende, entonces, al fenómeno y a la problemática fronteriza supone un posicionamiento capaz de conjuntar los esfuerzos críticos de la geografía en su dimensión física, sociocultural y política. Ante ello, surge la necesidad de repensar y reconfigurar las ciudades, paisajes y zonas atravesadas por los límites internacionales para percibirlos como espacios que permanecen en constante transformación y que guardan “vínculos densos entre territorios y culturas, sin caer en una primera trampa simplista de atribuir uno a otra, o una a otro (una cultura a un territorio y viceversa), ni en una segunda,

de considerar todo proceso cultural como un proceso de mestizaje” (Amilhat 13).

De ello da cuenta *Desierto sonoro* (2019), donde una familia que se desplaza hacia el desierto de Arizona consolida una fonoteca discursiva en torno a la migrancia, los afectos y sus fronteras. En constante tránsito, las cartografías familiares y migratorias abren una espacialidad donde la vida humana extiende sus límites y, con ello, sus alcances sensibles y críticos. Entre el archivo de la madre sobre niños migrantes y el del padre sobre el genocidio de los pueblos originarios americanos, serán los hijos quienes comiencen a reconocer la porosidad tanto de las fronteras geográficas, como de las léxico afectivas que los circundan.

La presente nota crítica pretende analizar cómo la erosión de las fronteras entre lo íntimo y lo social en *Desierto sonoro* (2019) hace que el lenguaje se desterritorialice (Prada Alcoreza)² hacia la consolidación de un “tercer espacio” (Soja),³ donde las geografías reales, imaginarias y discursivas se reinterpretan para repensar la complejidad

² Se retoman las nociones de “territorialidad”, “desterritorialización” y “territorialización” desde la concepción de Raúl Prada Alcoreza en *Territorialidad* (1998), para atender los fenómenos socioculturales y colectivos que implican la constitución del espacio fronterizo, la experiencia migrante y la identidad cultural aunada al territorio como espacio vivencial, móvil y orgánico. Además, se retoman sus reflexiones en torno al lenguaje como espacialidad en sí misma y que permite la identificación, pertinencia y constitución del territorio en su multidimensionalidad.

³ Se retoma la noción de “tercer espacio” de Edward Soja en *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical* (2010) para analizar las múltiples dimensiones que conlleva la constitución del espacio y del territorio, desde su dimensión física, como ente localizable, hasta su dimensión sociocultural. Se retoma, especialmente, lo que respecta al giro espacial contemporáneo en torno a la comprensión del fenómeno fronterizo como espacialidad significativa más allá de su demarcación geográfico-política.

de los fenómenos que aquejan al desierto y sus fronteras políticas (como la crisis migratoria, de derechos humanos y la discriminación). Así, desde el terreno de lo familiar, el lenguaje permite dar cuenta de la expansión de los límites socioespaciales contemporáneos y reconfigurar el desierto como “heterología” (Michel de Certeau),⁴ dando cuenta de que las zonas fronterizas, como fenómenos móviles, atraviesan la comprensión del espacio desde la compleja y tensa superposición de sus dimensiones íntimas, sociales, culturales e históricas.

LAS FRONTERAS EROSIONADAS: DESTERRITORIALIZACIÓN, TERCER ESPACIO Y HETEROLOGÍA

Habitar la frontera implica habitar el límite, el borde, estar, simultáneamente, entre lo que se deja y lo que viene. Es un espacio complejo en constante transición y transformación, comprendiendo, además, que su localización sugiere el tránsito constante a través de múltiples territorios. No obstante, como señala Amilhat Szary, “es importante ubicar la noción de frontera en el tiempo y en el espacio” (3), atendiendo al hecho de que esta se define, de forma generalizada,⁵ me-

⁴ Se retoma la noción de “heterología” de Michel de Certeau en *Heterologies: Discourse on the other* (2000) en cuanto a que cuestiona el modelo de la representatividad y de la identificación para, con ello, permitir que la construcción del saber moderno habite también la ambigüedad que suponen la alteridad y la otredad. Se retoman sus reflexiones desde el diálogo con el concepto de “heteronomía” de Michel Foucault en torno a la historia de las ciencias humanas desde el saber del otro.

⁵ El investigador Stuart Elden, en su artículo *Thinking Territory Historically* (2010), indaga en torno a los orígenes del término “frontera” y, como señala Amilhat Szary, los resultados de su análisis “muestran cómo una forma de pensar la comunidad ha desembocado en la generalización de una relación con el espacio, dominada por un proceso de apropiación” (3). De manera tal que Elden identifica que: “parece haber dos definiciones dominantes en la literatura. Uno ve

dian­te la relación de una comunidad con el espacio. Esto, por tanto, sugiere una revisión del etnocentrismo desde el cual se construyen los significantes y significados de la frontera y, con ello, una constatación de las relaciones culturales, políticas, económicas, sociológicas e idiomáticas que operan en torno a ella. Tal y como señala Salas Quintanal, “la vocación de la región-frontera contiene sentido de localidad a la vez que de globalidad, al comprender al mismo tiempo diversas nacionalidades, culturas, estilos de vida y lenguajes” (10). Así, el concepto debe nutrirse tanto de la experiencia individual como del aspecto sociológico y antropológico, reconociendo que ambas contribuyen a la construcción de una subjetividad fronteriza.

El lenguaje, entonces, ingresa en la relación comunidad-territorio como un elemento que pudiera aportar a la comprensión de los espacios e identidades fronterizas. Si bien debemos evadir la “tentación tautológica de definir identidad por territorio, y territorio por identidad” (Amilhat 6), con el objeto de no caer en los tres primordialismos (sangre, idioma y el propio territorio),⁶ lo cierto es que las construcciones simbólicas mediante el lenguaje —en cuanto a intercambios y mestizajes idiomáticos— juegan un papel importante en el proceso de territorialización de las comunidades e individuos

un territorio como un espacio acotado, un contenedor, bajo el control de un grupo de personas, hoy en día generalmente un estado. El otro ve un territorio como resultado de la territorialidad, un comportamiento o estrategia humana” (757; trad. mía). Esto implica asunciones que nos llevan a encasillar los conceptos “territorio” y “frontera” como exclusivos de las relaciones políticas internacionales.

⁶ Con base en la lectura de Arjun Appadurai, Amilhat Szary hace especial énfasis en el hecho de que “para trabajar el vínculo entre frontera, territorio y cultura, es bueno recordar la advertencia de no caer en tres primordialismos que ‘reifican la identidad’, siendo la sangre, el idioma... y el propio territorio” (6), ello con el objetivo de evitar que sean las propias comunidades o individuos quienes, mediante sus prácticas socioespaciales, sean quienes construyan el proceso identitario y el cultural del proceso de territorialización.

fronterizos. Tal es el caso que, como apunta Rodolfo Gutiérrez, “la preservación o no de una lengua, su competencia con otras, puede ser parte fundamental del devenir de comunidades políticas e identidades culturales” (21), puesto que en la producción simbólica se constituyen las nociones políticas e identitarias del territorio. Incluso, las resistencias y negociaciones que suscitan para la comunidad migrante tanto la defensa como la adquisición de la lengua dominante del país de destino suponen “luchas materiales y simbólicas por parcelas de poder político y por la construcción de las identidades culturales” (Gutiérrez 21), lo cual complejiza la construcción de un nuevo sentido identitario y de pertenencia, siendo, entonces, el lenguaje terreno de resistencias y negociaciones.

De igual forma, Raúl Prada Alcoreza, al hablar sobre los procesos de territorialización y desterritorialización, identifica que “el territorio es para la cultura su memoria material: *una escritura*” (6; énfasis mío). El lenguaje, por tanto, constituye una pieza fundamental en la preservación y construcción de la memoria cultural de una comunidad o de un individuo que transita el espacio fronterizo, siendo “determinante en el proceso de desplazamiento del *ethos* y la cultura del sujeto migrante, porque también ésta se desplaza y se reformula” (Vilanova 84). El lenguaje permite al individuo habitar, desde sus resistencias y negociaciones, la compleja multiplicidad de los espacios sociales y culturales que ahora atañen su identificación. Aunque no es posible negar que factores etnocéntricos, como la dominación idiomática, podrían conllevar “nuevas dinámicas de reterritorialización, [que son] a veces peligrosas y que aquejan de manera violenta a los más desfavorecidos” (Vilanova 84), las tensiones y adaptaciones del lenguaje pudieran admitir, incluso, procesos contrarios como la reconstrucción de la memoria cultural de la comunidad y su fortalecimiento identitario. Cabe aclarar que los procesos de desterritorialización no se dan en el orden de la desaparición del territorio, del lenguaje o de las relaciones sociales, sino en el hecho de que, según indica Prada Alcoreza, “lo que se ha excluido del imaginario social,

de la estructura social y de la organización social, es decir, de las instituciones sociales, es la pertinencia de la territorialidad” (12), por lo cual resulta necesario repensar los espacios fronterizos, territorios y comunidades a partir de los imaginarios y producciones simbólicas de quienes los habitan.

De esta forma, adhiriéndonos a la concepción de Hernán Salas Quintanal, el espacio fronterizo “adquiere un significado socialmente construido, como un objeto animado que todo el tiempo se interrelaciona e interactúa con los fenómenos que en él ocurren, como un elemento activo que influye en la estructuración misma de la sociedad” (10). Esta concepción permite reterritorializar constantemente el significado del espacio fronterizo a través de los procesos activos de la construcción de la memoria, la cultura y la identidad de quienes —desde el micro y macro aspecto— lo habitan. Además, ello también supone la desterritorialización de las nociones preconcebidas y del léxico ya asumido que identificaba a la frontera como espacio de división geográfica, cultural y política de acuerdo con los proyectos modernos de nación y sus respectivas nociones de pertenencia a partir de conceptos problemáticos tales como nacionalidad, patria y, en ocasiones, incluso, raza. Como señala Benedict Anderson, la nación se imagina como una comunidad que “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso . . . se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (25). Desde esta perspectiva, la nación conlleva procesos de homogeneización identitaria para la pertenencia y la adhesión cultural al territorio, que terminan, entonces, por marginalizar o alienar otras formas culturales que cohabitan el espacio referido. Por tanto, aunque “la identidad nacional ha sido legitimada como identidad hegemónica, dejando de lado otras posibilidades de expresión cultural” (Amilhat 8), los procesos de desterritorialización y reterritorialización del lenguaje de la frontera empujan a reimaginar el espacio fronterizo —incluso, a repensar sus geografías y cartografías— como expresión cultural multidimensional en constante transformación y donde dialogan identidades individuales y colectivas.

Edward Soja reconoce que cuestionar conceptos como los espacios, lugares, territorios y localizaciones nos invita “a abrir y extender el alcance y la sensibilidad crítica de las imaginaciones espaciales y geográficas ya asentadas” (181). Las fronteras de lo geográfico, en torno al pensamiento de la espacialidad, van mucho más allá de las cartografías y demarcaciones físicas de la territorialidad. Lo humano, en cuanto a los entrecruces de la historia y lo social, es un factor indisoluble que comprende y consolida la ciudad, la región, el espacio y, por ende, la geografía más allá de su ámbito. De ahí que, Edward Soja identifique que “hay una creciente conciencia de la simultaneidad y de una complejidad que entrelaza lo social, lo histórico y lo espacial, de modo inseparable y, no sin problemas, a menudo interdependiente” (183), lo que resulta en un giro espacial que extiende los alcances sensibles de la imaginación geográfica hacia nuevas formas ontológicas de entender el mundo y el *ser en el mundo*.

La concepción del espacio, como se observa, pasa de la bidimensionalidad a la “triléctica espacialidad-socialidad-historicidad” (Soja 184), donde la producción social comprende la espacialidad desde lo humano, con sus territorios, sus macro y microhistorias y sus sociedades como un fenómeno en sí mismo. Estudiar las complejas interacciones entre estos últimos elementos, “conjuntamente como fuentes de conocimiento fundamentales y entrelazadas” (Soja 185), permitiría, por tanto, comprender los fenómenos y las problemáticas territoriales desde una mayor amplitud cognoscitiva. Así, las cartografías del espacio físico y medible, del espacio subjetivo e imaginado y del espacio vivido, constituyen un tercer espacio donde cohabitan estas y otras dimensiones en la búsqueda por comprender, en el sentido más amplio, lo humano. De esta manera es posible reconstruir el paisaje urbano contemporáneo como espacio y cartografía humana, al incorporar en su constitución, no solo sus aspectos geográficos o demográficos inmanentes, sino las vivencias individuales y colectivas que atraviesan las experiencias del territorio, como procesos igualmente significativos y relevantes para la identificación

con el espacio cultural habitado, tanto a nivel personal como, incluso, a nivel histórico y sociocultural.

Considerando la mirada crítica que ofrece la dialéctica de Soja, repensar las zonas fronterizas implica enfrentarnos a una espacialidad de complejos tránsitos, encuentros y tensiones entre múltiples dimensiones socioculturales, históricas y políticas que configuran y reconfiguran constantemente su comprensión. Como espacio físico, subjetivo y experimentado, las fronteras aparecen, entonces, como zonas donde opera la *différance*,⁷ es decir, “el movimiento de juego que ‘produce’, por lo que no es simplemente una actividad, estas diferencias, estos efectos de diferencia” (Derrida 46). Esta operación supone, entonces, la deconstrucción de la diferencia como término fijo que valdría la distinción entre lo yacente y lo ausente, para así, poder abarcar el proceso, acto, tiempo y espacio continuos desde donde se producen constantemente efectos de ausencia-presencia, existencia-inexistencia, como parte de un todo que, aunque paradójico, resulta constitutivo de la experiencia. Por tanto, como cuestiona Amilhat Szary, esta constante producción de efectos de *différance* en la configuración fronteriza “hace cualquier tipo de caracterización

⁷ A partir de la publicación de *La Différance* (1968) en el *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, el filósofo francés Jacques Derrida acuña el término de *différance* que, alejándose del vocablo *différence* (diferencia), resulta en evidentes complicaciones para su óptima traducción. Aunque si bien en ocasiones pueden encontrarse traducciones al español como “diferancia”, la presente investigación ha optado por hacer uso del término francés para evitar posibles ambigüedades. Ello, principalmente, porque el término, como tal, supone una deconstrucción del lenguaje que pretende reflexionar en torno a la producción constante de efectos de diferencia (*différance*) que transgreden la diferencia en sí misma, como palabra y concepto ontológico. Ante ello, Derrida apuntará, entonces, a atender la producción de *différance* de la *différence*. Como señala David Wood la *différance* sería, por tanto, una “diferencia con una diferencia” (x), donde se funden, yuxtaponen e interrelacionan “valores lógicos, ontológicos, (trascendentales) estéticos que pueden estar involucrados en una diferencia que no se opone meramente a la identidad” (x).

territorial muy difícil: ¿cómo reproducir su cultura en medio de un movimiento perpetuo?” (11).

Entre sus reflexiones en torno al problema de la espacialidad y la discontinuidad, Michel Foucault determina la noción de “heterotopías” como espacios donde confluyen la producción y reproducción de efectos de *différance*, es decir:

esas ciudades, esos continentes, esos planetas [que] nacieron, como se dice, en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en el espesor de sus relatos, o incluso en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de sus corazones; en pocas palabras, es la dulzura de las utopías. (*El cuerpo utópico* 19)

De esta forma, la heterotopía logra ampliar la reflexión crítica en torno a la espacialidad, como espacio móvil y múltiple, puesto que “tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (Foucault, *El cuerpo utópico* 25). El espacio heterotópico yace, por tanto, justo en el límite entre el sistema que ha excluido o del que pretende emplazarse y, aunque contradictorio, de su propia relación con este. La anterior apertura permite, entonces, conjuntar el lenguaje, la subjetividad y lo humano como parte de una configuración espacial variable y discontinua, pues no hay “una sola forma de heterotopía que haya permanecido constante” (Foucault, *El cuerpo utópico* 22). Así, esto posibilita comprender tanto las discursividades hegemónicas, como aquellas que escapan de los espacios de poder, desde movimientos constitutivos tanto sincrónicos como diacrónicos. Sin embargo, Foucault sitúa las heterotopías únicamente como posibilidades primordialmente utópicas, puesto que no dejan de ser consideradas como “utopías realizadas que se materializan, pero están fuera de todos los lugares, no pertenecen al conjunto de los espacios físicos” (Toro-Zambrano 36), por lo que, aunque topológicamente localizables, son lugares que yacen fuera de todos los lugares.

Para Michel de Certeau, la heterología supone una configuración filosófica que sospecha del principio parmenideano de la identidad del pensamiento y del ser, por lo que “el papel más importante en la constitución de esa lógica está reservado al juego complejo, y propiamente textual, del otro con la parte más manifiesta y representativa del discurso” (Godzich vii). Bajo su concepción heterotópica, De Certeau descubre que la heteronomía de Michel Foucault en “su lúcida conciencia de las ambigüedades de la monocultura universal, o de la comunicación totalmente afectiva, centra su atención en el carácter equívoco de la continuidad histórica” (176). Por ello, De Certeau considera que los procesos de discontinuidad de Foucault aún se enmarcan en una discursividad donde prevalece la homogeneidad, puesto que sigue centrándose en las relaciones que yacen dentro y fuera del sistema hegemónico, sin considerar la existencia de sistemas otros que se constituyen desde un saber otro. De esta manera, como señala el propio De Certeau, “la heterogeneidad es para cada cultura el signo de su propia fragilidad, como también su modo específico de coherencia” (176). Así, la alteridad no surge como tal a partir del sistema monocultural o hegemónico, sino que yace como parte del sistema mismo, como ente constitutivo y coherente, como desestabilizador. Así, la *différance* no constituye un proceso aparte de la espacialidad, ni yace confinada al territorio de lo utópico. De hecho, a diferencia de Foucault, quien se centra en los sistemas de poder y sus fracturas en el plano de una utopía realizable, De Certeau “enfrenta los esfuerzos individuales o de pequeños grupos contra esta maquinaria como un modo de interacción que constituye la experiencia vivida de estas personas” (Godzich xiv), configurando un espacio desde el cual el otro gana cierta autonomía con respecto a la determinación hegemónica. Por tanto, como señala Amilhat Szary, Michel de Certeau “nos ofrece la posibilidad de hablar del otro, con el otro, sin reducirlo a unas representaciones, y de insertar así la alteridad en el proceso de identidad” (13), lo cual abre la perspectiva en torno a las relaciones y dimensiones que yacen en la lógica espacial,

así como acerca de su configuración y reconfiguración según las relaciones entre territorio, identidad y frontera.

ATRAVESANDO EL DESIERTO: EL LENGUAJE Y LA RECONFIGURACIÓN DEL ESPACIO FRONTERIZO

En *Desierto sonoro*, el sur de los Estados Unidos y sus distintas ciudades no se presentan como puntos inamovibles en un mapa, ni como monumentales entes físicos estáticos. Todo lo contrario, la profesión de la narradora y de su marido, quienes se dedican a construir paisajes y archivos sonoros, los lleva a comprender el espacio circundante más allá de su materialidad evidente. En un viaje desde Nueva York hacia la frontera sur de Arizona, con el fin de documentar ella, por su parte, la cruenta ola migratoria de niños mexicanos y centroamericanos, y su marido, las huellas de los apaches y chiricahuas exterminados por el genocidio de Estado, el espacio desértico se torna una arena movediza. Poco a poco, los encuentros afectivos, junto con las grandes y pequeñas narrativas, se erosionan hasta dar cuenta de la frontera límite del silencio y la desaparición, esa espacialidad negativa o cero que ocupa un lugar indisoluble de la cartografía humana. De manera tal que, recorriendo y archivando los ecos del territorio, donde “el sonido, el espacio, y el tiempo están conectados de un modo mucho más íntimo del que solemos reconocer, aunque no entendamos del todo su relación” (Luiselli 38), la familia comienza a consolidar un mapa vívido e imaginado, un tercer espacio donde los hijos ocupan el lugar vacío que han dejado en el mapa desértico de Arizona los niños muertos por la migrancia y el genocidio apache.

De partida, el reconocimiento de pertenencia territorial y localización que la narradora construye, mediante cartografías de sus tránsitos, movimientos y desplazamientos cotidianos, da cuenta de que la novela edifica una espacialidad tan personal como física y social. A la par del territorio recorrido y los mapas físicos que carga consigo para dicha travesía, constantemente, ella traza cartografías familiares que

se afilian a las demarcaciones territoriales: “si dibujáramos un mapa de la vida que llevábamos en la ciudad, un mapa de los circuitos y las rutinas que los cuatro estábamos dejando atrás, no se parecería en nada al mapa de la ruta que vamos a seguir a lo largo de este vasto territorio” (Luiselli 37). Esto da cuenta de que la consolidación del territorio, en cuanto mapa vivo y significación inagotable, se consolida, de forma tan compleja, como la pertenencia y construcción familiar y afectiva. Asimismo, el hijo, quien narrará gran parte de la segunda mitad de la novela, reconoce las dimensiones subjetivas, físicas, sociales e históricas que atraviesan la espacialidad y lo humano, cuando menciona que “las ciudades son muy difíciles de explicar porque todo está encima de todo, sin divisiones” (202), mientras reflexiona, analógicamente, en torno a la relación de sus padres y su inminente separación.

De esta forma, tal y como establece Soja, ambos narradores “más que concentrarse exclusivamente en los espacios y las geografías materialmente perceptibles, se concentra[n] y explora[n] los mundos más cognitivos, conceptuales y simbólicos” (189), con lo cual logran concebir y comprender su sentido de *ser en el mundo* desde el lugar habitado. De ahí que los personajes reconozcan la propia fragilidad de su experiencia y tránsito vital, mediante esos “espacios de transición, como las estaciones de tren, los aeropuertos y paradas de autobús” (Luiselli 13) que habitan y los atraviesan como sujetos condicionados a un acontecer localizable, físicamente, en los mapas de las ciudades y territorios recorridos. Pero, además, la anterior identificación ontológica y simbólica con la materialidad física del espacio implica, asimismo, la consolidación de un lenguaje capaz de ocupar el lugar donde la historicidad migrante/apache y la historicidad personal se entrecruzan como un fenómeno en sí mismo. Mediante las historias del padre, los audiolibros, canciones, fotografías, los objetos en las cajas de mudanza y las grabaciones, la narradora hace patente la existencia de un archivo personal que documenta y narrativiza el espacio:

lo que queremos es superponer, al territorio que recorremos en coche, una voz y una narrativa que se amolden de alguna forma al paisaje, y no algo que nos distraiga del todo de la realidad mientras nos movemos a través de esta húmeda amalgama de hiedras y bosques. (69)

Lo anterior, por tanto, no solo pretende “ofrecerles una narrativa” (Luiselli 6) a los niños para que comprendan los tránsitos y posiciones dentro de la cartografía familiar, sino que también supone una forma de percibir, de la manera más amplia posible, el espacio vivido y las dimensiones que abarca dicha experiencia fuera y dentro de las demarcaciones físicas.

Así, la historia personal, esta “gramática del día a día”, pronto se afiliará con “el nosotros, el ellos, el nuestro, el tuyo” (Luiselli 6), es decir, con el paisaje heterológico del desierto, desde la gran narrativa de los vestigios de los pueblos originarios americanos y las cruentas historias de los niños perdidos que migran desde México y Centroamérica. Para los cuatro integrantes de la familia, el recorrido por las áridas y yermas tierras de la frontera sur implica, por tanto, el reconocimiento del territorio —desde la noción de Raúl Prada— como un espacio constituido por la experiencia colectiva, siendo la territorialidad entendida como una “vivencia social y la conciencia del territorio” (Vilanova 83). De ahí que, más allá de habitar y transitar el espacio geográfico fronterizo, como territorio físico, fijo y localizable, sus entrecruces, tan vivenciales como narrativos, permiten dar cuenta de “una experiencia básicamente colectiva, interiorizada en la conciencia de la comunidad” (Vilanova 83) y constituida desde la complejidad de su movilidad, organicidad y multiplicidad. Así, en *Desierto sonoro*, la narradora reconoce que su historia familiar, desde su desplazamiento por el espacio geográfico, participa en la constitución de una territorialidad que “se lee como si estuviera marcando un territorio, conquistando vacíos mientras apila palabras en sus oraciones, ocupando todos los silencios” (Luiselli 70). El lenguaje, entonces, aparece como el sonido significante que proyecta el espa-

cio como ente vivo y experiencial, que rebota, cual eco, en la comprensión de un territorio más allá de las fronteras físicas, sociales y políticas desde donde se demarca el primer espacio de lo geográfico.

Como reconoce la narradora, espacialidad, historicidad y sociedad se funden en un archivo que “ofrece una especie de valle, donde tus ideas pueden resonar y volver a ti transformadas” (Luiselli 41), donde el lenguaje desterritorializa y reterritorializa la significación del desierto y la Historia con mayúscula desde lo íntimo y cotidiano, donde la conquista del lugar del silencio implica la conquista del espacio fronterizo y su representación. Ahora bien, como señala Raúl Prada, cabe considerar que la reterritorialización “es el resultado de la resistencia a la pérdida de la territorialidad, a la pérdida de conciencia del territorio” (Vilanova 83), proceso que implica movimientos entre las experiencias colectivas interiorizadas y los encuentros con lo alterno, entre la construcción identitaria y el lugar geográfico ahora habitado. La memoria territorializada, por tanto, deviene íntimamente interconectada con la resignificación de la subjetividad personal, colectiva y territorial, puesto que “es aquella que enlaza a los habitantes que participan tradicionalmente de un territorio común” (Vilanova 84), permitiendo, además, la restauración del sentido identitario y espacial en torno a una nueva concepción de pertenencia simbólica que posibilite tránsitos, negociaciones y reformulaciones con el lugar otro.

Por tanto, desde el ejercicio de archivo,⁸ la narrativa de la pro-

⁸ Se comprende la noción de “ejercicio de archivo” como la construcción tanto de la posibilidad del enunciado-acontecimiento como su imposibilidad (contra-archivo) que constituye el mismo cuerpo de la enunciación, ello desde la definición de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1970), donde se señala que: “el archivo es, en primer lugar, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se

tagonista y su familia entreteje la gramática de lo cotidiano con las grandes historias para, en ello, poder documentar y preservar la memoria territorializada y producir, además, una reterritorialización que, desde el lenguaje de lo propio, suma a la enunciación y a la experiencia colectiva de la territorialidad fronteriza, lugar heterotópico de enunciación capaz de hablar con el otro y no desde el otro. Ello, además, supone el reconocimiento ontológico del desarraigo humano en su devenir existencial, puesto que, al habitar la dialéctica espacialidad-socialidad-historicidad, la comprensión del *ser en el mundo* conlleva una identificación y relación de los fenómenos fronterizos y migrantes con la del propio tránsito existencial, construyendo y deconstruyendo, desde las micro- y macro- historias, el espacio habitado. Desde la condición narrativa de su acontecer familiar a su paso por el sur, hasta la condición narrativa del tránsito de los niños perdidos o migrantes por los Estados Unidos, la narradora reconoce que “todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado” (Luiselli 32). No obstante, mediante la construcción de un archivo afectivo y social en torno a las distintas experiencias de migrancia, la protagonista también “admite el imperativo de contar, de rehacer, la experiencia de la pérdida, aunque esa experiencia sea siempre ‘una experiencia menos uno’ . . . es decir, una (re)presentación, en algún punto ciego” (Barceló, *La escritura en movimiento* 114), siendo entonces un espacio que, cual negativo, apertura los territorios de enunciación de las resonancias y vacíos de la memoria ahora desterritorializada, así como su búsqueda por consolidar una reterritorialización. Por

agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como las estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extremada palidez” (117).

consiguiente, el lenguaje y la construcción narrativa suponen una posible herramienta desde la cual es posible reterritorializar la memoria afectiva, social e histórica dando cuenta de la experiencia vivida desde una geografía más amplia. Aunque, como señala la narradora, su intrincada y compleja elaboración pueda conllevar a “la reconstrucción de la memoria en las narrativas de la diáspora, . . . perderse ‘en las cenizas’ del archivo” (Luiselli 24). Así, podemos afirmar junto con Barceló que la construcción narrativa de *Desierto sonoro* pareciera “situar la reflexión sobre el lenguaje en el centro de su propuesta. Las pistas que siembra en su recorrido son múltiples y traducen el movimiento de un lenguaje en una búsqueda de sí” (*La escritura en movimiento* 114), lo cual crea un archivo capaz de atestiguar los distintos desplazamientos y transformaciones de la memoria desde la experiencia individual, el territorio y el legado histórico.

Ahora bien, esta erosión de los límites entre lo íntimo y lo social y la desterritorialización/reterritorialización de las fronteras reales, imaginarias y discursivas se hace patente, más allá de las reflexiones y narraciones elucubradas por la narradora, en la experiencia vital de sus hijos. Inundados por las historias de los padres a lo largo del viaje en carretera, los niños comienzan a jugar a que ellos son niños apaches perdidos en el desierto como las hijas de Manuela, amiga de la narradora cuyas hijas se han extraviado en el desierto mientras intentaban cruzar la frontera. Consciente de ello, la narradora reflexiona en las implicaciones que ello tiene en la comprensión en torno al *ser en el mundo* de sus hijos, así como en su pertenencia al territorio y en su historicidad:

pienso en nuestros hijos y en cómo ellos, al jugar en el asiento trasero, recrean constantemente algunos fragmentos e instantes de las historias que escuchan. Y me pregunto qué tipo de mundo y qué tiempo atemporal cobra vida en sus actuaciones y rituales privados. (74)

Esto da cuenta de que los límites entre lo familiar, lo social y la historicidad conllevan a nuevas resignificaciones de los espacios y lugares recorridos, así como de la memoria ahora tan íntima como territorial. Además, a ello se suma el hecho de que el anterior desplazamiento enunciativo —de la madre al hijo, del juego infantil a la afiliación con la experiencia migrante— pone en manifiesto la existencia de “ese doble movimiento que ha recorrido toda la novela en el que se reconoce, por una parte, el borrado de sentido y, por otra, su restauración a través de una imagen-símbolo” (Barceló, *La crisis de los refugiados* 363). Se trata de procesos de desterritorialización y reterritorialización donde el lenguaje, las subjetividades y los espacios vuelven a la infancia como posibilidad de reapertura de los signos, en la búsqueda de un sentido heterológico que permita la convivencia de lo ausente y lo presente, de lo racional y lo afectivo, de la *diferancia*.

No obstante, cuando el niño reconoce en el mapa de su madre cómo este “mostraba un espacio, como cualquier mapa, pero en ese espacio había cientos de puntitos rojos, que no eran ciudades porque algunos estaban casi encima de otros. . . . representan personas que habían muerto ahí, en ese preciso lugar” (Luiselli 210), la cartografía del territorio recorrido se erosiona por completo y le permite reconocer que, en paralelo, cohabitan los tránsitos de otros niños como él, pero que cruzan el desierto sin madre y sin padre, en las más cruentas condiciones. Entonces, cuando decide escapar con su hermana y vivir la experiencia de esos lugares, historias y niños *otros*, para que su madre vuelva a preocuparse por ellos tanto como lo hace por las niñas desaparecidas de Manuela,⁹ da cuenta de que la cartografía también implica la búsqueda y la visibilización de aquello que yace ausente, lo que alguna vez estuvo y se ha borrado de los mapas, sus resonancias.

⁹ “Había escuchado las historias desde hacía tiempo. Desde hacía meses, desde hacía años se habían ido formando las imágenes de aquellos lugares y habían imaginado los rostros que, al cabo de la espera, volverían a ver allí” (Luiselli 265).

Así, el espacio heterológico habitado no solo ve disueltas sus fronteras espaciotemporales cuando el recorrido de los niños hasta el Echo Canyon supone un encuentro extratemporal con la experiencia migrante de los niños perdidos por el desierto de Chihuahua y Sonora: “éas son las águilas, las mismas águilas que ven los niños perdidos ahora mismo, mientras caminan hacia el norte por las llanuras desérticas” (Luiselli 274), sino que, además, da cuenta de que en dichas yuxtaposiciones la enunciación también se desplaza constantemente entre los terrenos de lo nombrable y lo innombrable, de la racionalidad adulta y la imaginación infante, desde lo aparente y lo ausente.

De ahí que, como apunta Garí Barceló, quien nos habla en *Desierto sonoro*:

es una voz extraña, un *otro* infinitamente otro, no solo porque es un refugiado, un alguien que viene de otro lugar, de otro tiempo, de otra cultura, de otra tradición que parece que se nos opone, sino porque ese otro es un niño que apenas ha ingresado en el territorio del habla y la racionalidad y que, por tanto, no sabrá comunicar su experiencia. (*La crisis de los refugiados* 354)

Así, los espacios, tiempos, lenguajes y experiencias convergen en torno a la búsqueda de una posibilidad enunciativa tan afectiva y nuclear, como colectiva y social, sin pretensiones de ocupar o autorizar la voz alterna. Lo anterior, por tanto, implica no solo que las narrativas y tránsitos de los niños se superpongan en un mismo territorio únicamente redefiniendo su espacio y subjetividades, sino que además ello posibilita que la enunciación se dé no en el lugar del otro sino con el otro, sin reducirlo a la mera representación.

REFLEXIONES Y REMAPEOS (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Dentro del variado archivo que la narradora en *Desierto sonoro* va construyendo durante su tránsito hacia el sur de los Estados Unidos,

aparece un epígrafe donde se cita a Gloria Anzaldúa: “un espacio fronterizo es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite no natural. Es un estado constante de transición” (100-1). En *Desierto sonoro*, las zonas fronterizas y el desierto se resignifican mediante los entrecruces léxico afectivos de una narrativa familiar que transita por un espacio tan íntimo como social, siempre móvil, discontinuo y en constante crisis. Las reflexiones de la narradora, que mezcla sus angustias en torno a los niños perdidos con la de sus propios hijos, así como las experiencias vividas por los hijos cuando juegan a ser niños migrantes chiricahuas, explora la configuración de una espacialidad heterológica donde sea posible hablar del *otro* migrante, con él, sin reducirlo a una representación. La superposición de dimensiones, problemáticas y flujos en tránsito (como la lucha de los pueblos originarios, la migrancia mexicana y la separación familiar), consolidan, entonces, una frontera *otra* que, si bien es vaga e indeterminada, comprende un mapa que “es una silueta, un contorno que agrupa elementos dispares, cualesquiera que sean. Cartografiar es, además, una manera de visibilizar lo que generalmente está oculto” (Luiselli 215).

De manera tal que, como menciona Meri Torras Francès en el ensayo “La responsabilidad escritural...”, Luiselli construye “una continuidad entre lo que sucede en el espacio territorial-vital y en ellxs mismos [la familia] en la interfaz de sus cuerpos . . . una participación indirecta que supone, no obstante una afectación directa” (296), constatando la formulación de voces enunciativas que, lejos de testimoniar, autorizar o someter la voz del otro, hablan desde sí mismas, situadas desde un espacio movedizo que entrecruza sus afectos más íntimos con las problemáticas de lo colectivo y lo social. Así, *Desierto sonoro* da cuenta de la erosión de las fronteras entre lo íntimo y lo social, mediante la comprensión de geografías reales, imaginarias y discursivas, donde las narrativas logran dar cuenta de que los tránsitos de lo humano atraviesan nuestra comprensión del mundo y de nuestro *ser en el mundo*. Desde el reconocimiento de las

zonas fronterizas como entes móviles, el lenguaje permite dar cuenta de la expansión de los límites socioespaciales contemporáneos y su constante producción de efectos de *diferancia*, reconfigurando el desierto como una dialéctica heterológica que amplía la comprensión del espacio desde la alteridad y sus dimensiones íntimas, sociales, culturales e históricas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amilhat Szary, Anne-Laure. "Cultura de fronteras." *Frontera, Fronteras. Diálogos transversales en estudios territoriales contemporáneos*. Ucaldas, 2013.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Barceló, Bernat Garí. "La crisis de los refugiados en *Los niños perdidos y Desierto sonoro* de Valeria Luiselli". *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*, coordinado por Salud Adelaida Flores Borjabad y Rosario Pérez Cabeña, Dykinson, 2021, pp. 350-364.
- _____. "La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro". *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, no. 23, pp. 103-117.
- De Certeau, Michel. *Heterologies: Discourse on the other*. University of Minnesota Press, 2000.
- Derrida, Jaques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, 1994.
- Elden, Stuart. "Thinking Territory Historically." *Geopolitics*, vol.15, no. 4, 2010.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 1970.
- _____. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión, 2010.
- Godzich, Wlad. "The Further Possibility of Knowledge." *Heterologies: Discourse on the other*, University of Minnesota Press, 2000.
- Gutiérrez, Rodolfo. "La dimensión lingüística de las migraciones internacionales." *Lengua y migración*, vol. 5, no. 2, 2013.

- Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Sexto Piso, 2020.
- Prada Alcoreza, Raúl. *Territorialidad*. Editorial Mitos, 1998.
- Salas Quintanal, Hernán. “Introducción a la interpretación de las fronteras.” *Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales*, Frontera Norte, vol. 15, no. 30, 2003.
- Soja, Edward W. “Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica.” *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, Icaria, 2010.
- Toro-Zambrano, María Cristina. “El concepto de heterotopía en Michel Foucault” *Cuestiones de Filosofía*, vol. 3, no. 21, 2018, pp. 19-41.
- Torras Francés, Meri. “La responsabilidad escritural. *Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli, como contra-archivo”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 9, no. 2, 2021, pp. 293-307.
- Vilanova, Nuria. “Desterritorialización”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Siglo XXI, 2009.
- Wood, David. “Introducción”. *Derrida and Différance*, Northwestern UP, 1988.



Entrevista a Jorge Hernández “Piel Divina”: poeta infrarrealista y personaje literario en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño¹

Interview with Jorge Hernández “Piel Divina”: Infrarealist
poet and character in *The Savage Detectives* by Roberto Bolaño

LUIS ALEJANDRO ACEVEDO ZAPATA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1773-7386>

Universidad Autónoma de Baja California, México

aluxeacevedo@hotmail.com

Resumen:

El universo literario de Roberto Bolaño (1953-2003) es expansivo. A medida que transcurren los años, la atención académica

¹ En la entrevista se empleó un dispositivo con grabadora de voz y se utilizó el método conversacional sin filtros, entre coloquial y natural, centrado en el universo Bolaño; esta forma parte del apéndice final de mi tesis de doctorado *El jinete de Sonora: el diario personal como forma de escritura literaria en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, con la que obtuve el grado el 15 de julio de 2019 en El Colegio de San Luis (justo en el decimosexto aniversario luctuoso del escritor). Esta versión, salvo la introducción, la corrección de algunos errores de dedo, la ampliación y el ingreso de nuevas citas a pie de página, es fiel a la de la tesis que puede consultarse en el siguiente repositorio institucional: <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/718>.



crece con miras a la inserción de nuevos diálogos y horizontes críticos que continúan centrando su interés tanto en su obra literaria como en su figura como autor. En *Los detectives salvajes*, “Piel Divina” es un personaje clave en la trama, pero pocos saben que es transfiguración literaria del poeta y escultor mexicano Jorge Hernández “Piel Divina”, cuya obra ha sido publicada en *Hora Zero: los broches mayores del sonido* (2009) y en *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014). Bolaño decidió utilizar el sobrenombre que hasta el día de hoy le proporciona identidad, forma parte de su nombre de autor y remite a una persona que es pieza clave para entender mucho mejor los artificios y el contexto histórico-literario detrás de la novela doblemente premiada. Nacido en Pochutla, Oaxaca, en el año de 1953, es miembro fundador del infrarrealismo, movimiento literario de vanguardia surgido a mediados de los años setenta y liderado por Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. La siguiente entrevista es resultado de una conversación en clave autobiográfica sobre algunas ideas, precisiones y vivencias que ayudan a comprender mucho mejor algunos aspectos poco conocidos del fenómeno Bolaño.

Palabras clave:

Mario Santiago Papasquiaro, infrarrealismo, poesía mexicana.

Abstract:

The literary universe of Roberto Bolaño (1953-2003) is expansive. As the years go by, academic attention grows with a view to the insertion of new dialogues and critical horizons that continue to focus on both his literary work and his figure as an author. In *Los detectives salvajes*, “Piel Divina” is a key character in the plot, but few know that he is a literary transfiguration of the Mexican poet and sculptor Jorge Hernández “Piel Divina”, whose work has been published in *Hora Zero: los broches mayores del sonido*

(2009) and in *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014). Bolaño decided to use the nickname that to this day provides him with identity, is part of his authorial name and refers to a person who is a key piece to better understand the artifices and the historical-literary context behind the double award-winning novel. Born in Pochutla, Oaxaca, in 1953, he is a founding member of Infrarrealism, an avant-garde literary movement that emerged in the mid-1970s and was led by Roberto Bolaño and Mario Santiago Papasquiaro. The following interview is the result of an autobiographical conversation about some ideas, details and experiences that help to better understand some little known aspects of the Bolaño phenomenon.

Keywords:

Mario Santiago Papasquiaro, infrarrealismo, Mexican poetry.

Recibido: 6 de abril de 2022

Aceptado: 10 de octubre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i26.455>

INTRODUCCIÓN

Jorge Hernández “Piel Divina” es un escultor, pintor, performancero, actor y poeta mexicano radicado desde los años ochenta en Europa, específicamente en Francia, y afincado en Fontainebleau con su esposa, la también pintora y escultora, Joëlle Rapp. En el mundo literario se le conoce por formar parte de la “tribu” de escritores mexicanos conocidos como los infrarrealistas, que surgen a mediados de la década de los setenta en la Ciudad de México y luego se dispersan por diversas partes del país y del mundo, sosteniendo, a pesar de ello, “una ética de la escritura aún si ésta implicaba la auto-marginación” (Medina 17).

Los infrarrealistas o “infrás”, como también se les conoce, surgen precisamente como un grupo de jóvenes, nacidos durante la década de los cincuenta, “que luchaba contra una tradición poética” y “contra todo un sistema de poder literario y cultural” (Medina 21). Tuvieron como fundadores a Roberto Bolaño, Mario Santiago Papatzi y José Vicente Anaya. Cada uno de ellos escribió un manifiesto y proclamó una línea de acción, una ética de escritura y una posición crítica frente al panorama literario de la época. Con ellos, se reúne una veintena de poetas jóvenes que, aunque pueden variar en nombre y número, siempre conservan a Piel Divina, quien también fue uno de sus integrantes fundadores.² Este posteriormente devino en personaje literario (poco más de veinte años después), a raíz de la publicación de *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, obra que fue galardonada con el Premio Herralde de Novela el mismo año y el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos al año siguiente.

A partir de este momento y tras la muerte del escritor chileno el 15 de julio de 2003, se ha forjado un mito alrededor de la vida y obra de Jorge Hernández, y se ha puesto interés en sus inicios en el camino de la poesía y en los años de su estancia en México, así como en la conformación del movimiento infrarrealista en una época que moralmente se recuperaba poco a poco de la matanza de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Este hecho marcó definitivamente a los infrarrealistas, al cual se sumó el golpe de Estado contra el presidente de Chile, Salvador Allende, en 1973, por las fuerzas armadas de Augusto Pinochet.

² Hay dos listas confeccionadas por José Vicente Anaya y Pita Ochoa, y en ambas se reconoce la presencia del poeta y escultor, cosa que no sucede con otros miembros que pertenecieron en su momento al infrarrealismo y luego se separaron, o cuyas estéticas eran colindantes, pero distintas, como en el caso del poeta Darío Galicia. En *Nada utópico nos es ajeno [manifiestos infrarrealistas]* (2013), Piel Divina aparece nombrado en “Listas y cifras infrás”, así como en “Lista fundacional”.

Tras la muerte de Bolaño, el interés por su vida y obra crece a tal punto que hoy por hoy es una referencia absoluta en la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Muchos mitos, por ende, en torno a él y a la importancia del infrarrealismo como movimiento de ruptura se intensifican con estudios académicos de carácter investigativo, periodístico y poético, dado que la mayoría de sus integrantes son transfigurados en la novela del chileno. Cada uno de estos, en menor o mayor grado, ha ofrecido un testimonio sobre la época que les tocó vivir y padecer. A la vez, han mantenido un perfil activo como poetas, como creadores, como críticos y, en definitiva, como infrarrealistas que nos ofrecen una resignificación de la historia cultural y literaria del México de la segunda mitad del siglo XX.

En mi carácter de investigador, bajo el contexto de mis estudios doctorales en El Colegio de San Luis y en el marco de la redacción del tercer capítulo de mi tesis,³ obtuve la oportunidad de realizar una estancia académica en la Sorbonne Nouvelle París-3, en Francia, durante el periodo comprendido de abril a julio de 2018. En ese periodo, decidí ampliar las posibilidades de mi estudio contactando por redes sociales a dos de los infrarrealistas radicados fuera de México de los que tenía conocimiento. Fueron Jorge Hernández “Piel Divina” y José Rosas-Ribeyro, afincado este último en Barcelona como hasta la fecha, y pieza fundamental de la historia del infrarrealismo. Ambos me recibieron generosamente en sus hogares y aceptaron platicar conmigo sobre aquellos tiempos y sobre la importancia de Bolaño como escritor.

La siguiente entrevista es resultado de una conversación en clave autobiográfica sobre ciertas ideas, precisiones y vivencias que ayudan a comprender mucho mejor algunos aspectos poco conocidos del

³ El capítulo se intitula “El diario de Juan García Madero. Una lectura en clave de diario personal” y contó con la asesoría de la Dra. Florence Olivier, quien fue mi anfitriona durante la estancia académica de investigación.

fenómeno Bolaño. Acaeció el jueves 31 de mayo de 2018 después del mediodía. La charla fue transcrita en los términos en que aparece a continuación. En ella se abordan diversos puntos relacionados con el universo Bolaño y con las circunstancias socio-literarias de la época de la que Jorge Hernández fue protagonista y fiel testigo. Se indagó, además, en temas que directamente lo vinculan como personaje, por medio de la transfiguración literaria, con la narrativa bolañana y con el infrarrealismo de los años setenta.

El reto que tuvo Mario Santiago Papasquiaro [Ulises Lima en Los detectives salvajes] respecto a Octavio Paz...

Sabía muy bien que era el intelectual mexicano, mundano, que había difundido traducciones de la poesía inglesa, finlandesa, francesa, y bueno, en tierra de ciegos el tuerto es rey, entonces Paz se prestaba como el Gran Conocedor de esas culturas; ahora, en arte, en poesía, ¿qué es lo que estás haciendo y cómo lo que tú lograste?... digamos, reconociéndolo un poco: el trabajo que hizo Paz... pero de ir más allá, no ponerte eso como límite ni como tope sino brincarte las barreras...

Mario Santiago se enfrentó a Paz, digamos que le reprochaba algo...

No, no era en ese sentido. Porque, bueno, hay que reconocer que México es un centro neurálgico de la cultura latinoamericana e internacional, ahí se cruzaban muchos intelectuales que llegaron después de la Revolución española, después de los diferentes golpes de estado en América del sur, llegaron muchos y muy buenos intelectuales que nutrieron un poco toda la vida cultural de México; el reproche que se le podría hacer a Octavio Paz es tal vez su oportunismo, su deseo de estar siempre al lado del poder, de aprovechar un poco las prebendas del poder y también un poco el hecho de que por haber acumulado mucha información cultural, poética, literaria pensaba que era el único que podía darse el lujo de hacer malabares con este conocimiento, saber internacional, pero ya eran otras épocas, por entonces uno ya tenía información particularmente de lo que fueron

otras generaciones como la generación de los Beatniks, los Eléctricos en Francia, Movimiento Rasero y otras vanguardias latinoamericanas, pero no solamente eso, era también una orientación; como teníamos algunos hermanos mayores, iluminados, diferentes, digamos dentro del mundo cultural como Efraín Huerta, Antonin Artaud, William Blake, como pueden ser otros escritores que no tenían mucha cancha, digamos.

Que a pesar de su grandeza se les había dejado en la oscuridad...

Sí, había también como un deseo de descubrir otra parte de la intelectualidad, no esta intelectualidad mundana o de salones, sino una creación artística como cultural, poética, mucho más palpitante que los que nos presentaban de aburrido en México en ese momento.

¿Demasiado solemne?

Demasiado solemne, por supuesto. Esta solemnidad papista, de asumir el papel como Octavio Paz de ser el papa de la cultura no nos interesaba.

Háblenos un poco de los principios del infrarrealismo...

Fueron reuniones de simpatía. Hasta ese momento se pensaba que la poesía podía ser hecha solamente por estudiantes de las facultades de Letras o de Filosofía, y que estaba reservada nada más a una élite cultural. El hecho de agruparse en banda nos permitió aullar nuestra desesperación juntos. Y saber que para escribir poesía no hacía falta pasar por la Facultad de Letras. Ahora, para escribir un cuento o una novela tampoco hacía falta eso. Fue más bien una actitud de rebelión y como una pulsión, necesaria e indispensable, ante la sociedad, de escribir lo que pasaba en lo cotidiano. Los más lúcidos y brillantes de ese momento fueron Mario Santiago [Papasquiaro] y Roberto Bolaño, que nos daban esa posibilidad, a pesar de que ambos eran personajes muy cultos y que habían leído muchas cosas ya, sin embargo, tenían ya en mente hacer algo distinto, completamente diferente. Y

daban entrada a todo lo que era el ambiente palpitante de la ciudad. Los ruidos del mercado, el pregón de la calle, el ritmo de la ciudad misma, su palpar convulsionado, la respiración de la ciudad misma. El hecho de entrar a una cantina y escuchar el grito desesperado de un borracho, escuchar los ruidos, las cacofonías-ambiente, eran parte de la poesía. Y eso deseamos siempre integrarlo, que la poesía no fuera nada más un ejercicio de estilo, alinear palabras bonitas para hacer un verso bonito. Poesía para nosotros era integrar toda esta vida intensa y convulsiva de la ciudad. Era poder darle voz a la señora del mercado que te vendía sus productos, era meterle sabor, color, olor a la poesía. Una poesía tenía que tener olor de mujer, olor de calle, olor de mierda, incluso, si fuera necesario.

¿Cómo ingresa usted al infrarrealismo o a quiénes conoce primero?

Yo primero que nada soy amigo de Rubén Medina.⁴ Y él, conmigo, hacemos teatro en un grupo pequeño por ahí. Fue el primero que me habló de los talleres de la Casa del Lago, de los talleres del décimo piso de Rectoría donde el que dirigía el taller era Juan Bañuelos.⁵ Y él fue el primero que me lleva a los talleres; claro que nada tiene que ver el taller de Juan Bañuelos con el de Alejandro Aura, que dirigía el taller de la Casa del Lago, aunque los dos hacen parte de la UNAM. La Casa del Lago era como un anexo, una extensión cultural de la UNAM. La dinámica era completamente diferente. Digamos que fue también un poco la curiosidad de saber que uno podía formarse, escribir, exponerse a la crítica, lo que uno escribía, sin tener que hacer estudios de Letras. Entonces había una cantidad de talleres...

⁴ Rubén Medina es también un personaje central en la novela *Los detectives salvajes*, trasunto de Rafael Barrios. Ha estado a cargo del prólogo, las notas y la edición del libro *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014).

⁵ Se menciona que Juan Bañuelos es trasunto de Julio César Álamo.

¿De qué años hablamos?

Hablamos de los años 74-75. Yo tenía unos 22, 23 años. Todos éramos muy, muy chavos. Yo no era de los más chavos. Estaba Juan Esteban [Harrington]⁶ que tenía apenas 16 años, Roberto que también tenía apenas los 20, 21, 22 años, Bruno [Montané]⁷ un poco más joven... Todos muy, muy jóvenes. Era como el nervio de la ciudad, el nervio de querer escribir algo diferente y sobre todo de vivirlo, de vivir algo diferente.

¿Cómo era Roberto Bolaño?

Roberto en ese sentido era un poco como el testigo, el que trazaba un círculo que estaba viviendo y se ponía un poco fuera de ese círculo y testimoniaba lo que estaba viviendo. Muchos de los escritos, de los aspectos de la vida de cada uno de los personajes de *Los detectives salvajes*, de hecho, son parte de una realidad. Son cosas reales. Vividas. Pero la gran innovación de Roberto Bolaño es que ya desde ese momento él se plantea como un escritor contemporáneo.

¿Desde los setenta...?

Sí, desde los setenta ya.

Es como si él contara en tercera persona lo que vive en primera persona...

Exactamente. Tal vez de una manera inconsciente, incluso. No pienso que lo haya hecho, así como de una manera muy consciente, vivirlo y contarlo de esta manera. Sin embargo, ya estaba presente en él, digamos, actitudes que incluso Philip Roth⁸ y otros escritores contempo-

⁶ Se le asocia, debido a su juventud en el grupo y por compartir el primer nombre, con Juan García Madero, personaje central en la novela.

⁷ Felipe Müller en la novela.

⁸ Philip Milton Roth (1933-2018), escritor norteamericano de origen judío célebre por su novela *Portnoy's complaint* (*El lamento de Portnoy*), de 1969, que le trajo éxito.

ráneos integraban. Una parte de la vida real, y una parte de ficción. Sus personajes muchos están inspirados de la vida real, aunque después hacen la transición hacia la ficción. Él integra eso, completamente.

¿Y sobre su poesía?

También sus poemas, aunque él no dice que es un escritor lírico, por supuesto que hay un aliento lírico en su poesía, que es un poco de exaltar los momentos vividos con sus contemporáneos, con sus amigos, con sus compañeros de vagabundeo. Ya no eran nada más las aventuras de un grupo de jóvenes que se mueven en la vida cotidiana en una ciudad enorme como la Ciudad de México, sino que a través de su pluma y en sus poemas exalta eso como si fuera realmente un acto de verdadera creación, que es como volver un poco a los principios del surrealismo. Que es: tu vida es tu obra. Él lo vivía así.

¿Fue consciente de que mitificaba poco a poco lo que él vivía con ustedes, los infrarrealistas?

Si decimos de alguien que cuenta historias y que las aumenta y las mitifica se puede decir que es un mentiroso; pero en el caso de Roberto, como las transportaba a la literatura, había una transmutación de la materia, y esta transmutación de la materia se volvía un acto poético, un acto casi heroico de sobrevivencia, y un acto, por supuesto, fabulado, mitificado, en ese sentido. Y por supuesto, es la materia prima que hace la literatura. Que no es testimonio. No hay que creer que porque a mí me llaman Piel Divina y que él toma el personaje de Piel Divina es calcado sobre mi vida real, no; es también una obra de ficción. Piel Divina existe en la novela *Los detectives salvajes*, pero como un personaje de ficción. Aunque, hay una parte de realidad en eso.

¿Cómo piensa usted al personaje? ¿Excéntrico, hasta cierto punto transgresor?

No sé si excéntrico... Puede ser incluso casi, casi folclórico. El ser que soy yo que inspiró ese personaje era lleno de vitalidad y que, por supuesto no conocía ninguna medida y que tenía nada más los deseos de descubrir y de empujar las fronteras, hacer explotar las

fronteras del mundo, físicas y de todo tipo más allá de lo que se podía conocer. Puedes decir: vivirlas plenamente.

Es en este sentido que sí se asemejan bastante personaje y persona...

De alguna manera, aunque también hay la exageración del escritor.

Y respecto a Ulises Lima...

Si tomamos la persona de Mario Santiago, Mario Santiago era un hombre excesivo, excesivo en su manera de dar amor, excesivo en su manera de escribir, original, completamente original en su actitud hacia la escritura. Para él no existía el cuaderno, la página en blanco, él escribía sobre todo lo que podía escribir, cualquier soporte era bueno. Y estaba todo el tiempo rumiando su poesía. Cuando ya tomaba el lápiz o la pluma para escribir sobre cualquier libro era porque ya había rumiado durante horas su verso. Y el verso cuando salía tenía que escribirlo con kriptonita o grabarlo. Primero que nada, tenía muy buena caligrafía, excelente caligrafía y era un poco como la labor del escriba, tenía que inscribirlo realmente en cualquier materia que fuera. Si hubiera tenido que hacerlo en la piedra, lo grababa en piedra.

Sobre este rechazo a lo institucional, ¿cómo lo vivieron?

La Casa del Lago era como una casa de la cultura abierta a todo el mundo. No era un lugar de poder. Allí vi pasar mucha gente que de otro modo no hubiera intentado acercarse a la cultura. Hugo Gutiérrez Vega era el director en ese momento, y mantuvo una actitud muy abierta; ahora ya está todo un poco más cerrado, tal vez, pero él, hombre de teatro, hombre de letras, propició que mucha gente pudiera tener acceso a la cultura. Además, eran momentos en que todo mundo hacía incursión en todas partes; hubo rechazo hacia esta forma de la cultura y su manera de estar asociada al poder y fue porque, también, no hay que olvidar que eran los años setenta. El 68, Corpus Cristi, el 71, muchas guerrillas en América Latina.

¿Como una especie de post-apocalipsis?

Sí, nuestra generación fue una generación sacrificada. Muchos de nuestros colegas habían ido a guerrilla, a la lucha armada, habían sufrido cárcel, represión. Era [la literatura] una manera diferente de hacer un acto de resistencia. Un acto de rebelión. Era hacer un acto de francotirador cultural pero nuestras armas eran la literatura y la poesía. Simplemente era otra manera de poner la dinamita. Prender la mecha de otra manera. No aceptar nada más esas capillas que se edificaban para ensalzar el poder o para justificar el poder. Eran otras formas de rebelión.

¿Contraculturales?

Sí, pero era una forma propositiva también, no era nada más estar en contra. Hubiéramos seguido escribiendo poemas panfletarios como otros lo hicieron o hacían o adoptar la posición de decir: somos víctimas de la opresión cultural y vamos a denunciar esto, no; no estábamos en la denuncia. Estábamos en la proposición de algo diferente.

Ni víctimas ni panfletarios.

Sobre todo de evitar el aspecto panfletario. Porque en otras generaciones y momentos la poesía, la cultura había sido instrumentalizada ya; nosotros pensábamos que un verso o un poema bien armado podía trascender el contexto histórico. Y escapar a esta instrumentalización.

¿Y todo ello culmina en 1977, cuando el grupo se desintegra y entra en una especie de diáspora? Usted, por ejemplo, viaja a París.

Fue algo natural. Una especie de internacionalización del movimiento, Mario Santiago sale, viaja a Europa, después llega hasta Israel, después pasa por París, Barcelona; Bruno [Montané] y Roberto ya están viviendo en Barcelona, Rubén Medina se va a los Estados Unidos; Juan Esteban Harrington empieza una especie de errancia tanto en Europa como en el norte del continente americano, Canadá y Estados Unidos, después regresa a Chile, lo que me parece muy sano

en sí. Porque la información de textos que nos llegaban por traducciones a veces buenas, a veces malas, podemos llegar a consultarlos en su lengua original. Y, por otra parte, porque era también parte de las aspiraciones de una juventud, de no quedarse en un ambiente cultural que te ahogaba. Un ambiente cultural que por muy rico que pudiera ser, muy interesante el intercambio cultural en México, era necesario también empujar esos muros y esas fronteras e ir a ver otras cosas. Y si, no sé, pienso que, si a nosotros nos habían boicoteado muchísimas publicaciones, para ellos [para los escritores beneficiados por las instituciones culturales] éramos nada más una banda de casi, delincuentes, que no tenían interés en integrarse al mundo cultural mexicano. Entonces, si nos hubiéramos quedado en México igual hubiéramos sido simplemente anónimos. O quedarse como tantos y tantos otros escritores mexicanos de valor también como escritores anónimos. No fue únicamente una voluntad de decir: vamos a sembrar el infrarrealismo en el mundo entero, no era eso, era el deseo de viajar y este nos llevó a diferentes lugares. Fue una elección.

No fue una huida ni un escape, sino algo parecido a una inercia natural.

Fue una elección. Salimos porque había que salir. Se nos acabó nuestro tiempo en México, entonces había que hacer otras cosas en otras partes.

¿Su salida coincide con la de sus compañeros?

No, fueron escalonadas. Bruno y Roberto salen antes: 78, 79, José Rosas [Ribeyro]⁹ llega a París también, sale de México porque se le acabó su tiempo en México, Mario viaja porque está a la persecución de su amor loco, se va hasta Israel, y Rubén se va también con su compañera a Estados Unidos, a Madison, primero, primero para

⁹ José Rosas Ribeyro, trasunto de Roberto Rosas en *Los detectives salvajes*.

trabajar y luego para estudiar, y su constancia, su tozudez lo lleva a terminar estudios y hacerse un gran especialista en Literatura Latinoamericana y, por supuesto, del infrarrealismo.

¿Qué unía al grupo? ¿Afinidades éticas?

Digamos que había una empatía.

Rubén Medina dice que los unían afinidades éticas.

Después se empiezan a definir esas afinidades éticas y estéticas. El hecho de que nuestros versos ya no son los versos preciosos, son versos palpitantes, entonces, da entrada a que unos y otros nos alimentamos, nos nutrimos. Un gran escritor de nuestros compañeros, ya murió, Cuauhtémoc Méndez [Estrada]¹⁰ aportó muchísimo tanto en su actitud ética como en su creación poética. Él era el escritor que podía integrar insultos en su poesía, además, poder volver a ser uno de los clásicos latinos, muy inspirado en lo que son Catulo, Marcial, que son comentaristas de la vida real, pero con esa elegancia de la poesía y que se permitía criticar e insultar incluso a algunos personajes de la vida política mexicana tanto de derecha como de izquierda. Entonces no estaba su pluma comprometida con ninguna ideología, sino con una actitud ética, antes que nada.

Los hermanos Méndez Estrada viajan a Michoacán, trabajan de panaderos, luego en el periodismo, pero sin dejar nunca su actitud ética ante la poesía.

Completamente. Y, además, bueno, con una excelente poesía. Conozco menos la poesía de Ramón, más la de Cuauhtémoc, sin embargo, los dos hermanos cultísimos y mariguanísimos también.

Todo hay que decirlo.

Sí, pero muy cultos, ilustrados y sin utilizar esa cultura nada más

¹⁰ Moctezuma Rodríguez en la obra.

como ornamento, sino integrándola para una expresión más inmediata en la poesía.

¿Considera que la literatura de Roberto Bolaño fue su manera de hacer política, es decir, a manera de una forma de protesta? Me explico: en Los detectives salvajes el diario personal y el testimonio son las formas que él utiliza, pero el contenido oculta literariamente una manera de protestar...

Mira, para ser sinceros, de los escritores más apolíticos que yo he conocido uno es Roberto Bolaño. En ningún momento asumió una “posición política,” así entre comillas, ideológica o de protesta. Su terreno de expresión fueron siempre las letras, la escritura. Si hay una forma de rebelión es porque hay una nueva propuesta estética, pero no hay una declarativa, una declaración. Él mismo personalmente fue el escritor más apolítico que conozco. Apolítico en el sentido de que no participó de ningún discurso político, pero su propuesta en sí era una rebelión porque la forma de escribir que adoptó era algo nuevo, diferente, pero no porque era declarativo políticamente.

Claro, nada más lejos del panfleto. Y, sin embargo, siento que hay una queja contra los abusos de poder, de Augusto Pinochet, por un lado, y sin olvidar el 68 mexicano, que en Los detectives salvajes es una cuestión que aparece de fondo. Es como un clima político, adverso, que se padeció, y que aparece en la novela. Yo insisto en que él se pone en el papel de testigo, de escriba. El escriba escribe y testimonia lo que es su papel. No porque eso signifique asumir el papel del escritor comprometido, de escritor ideológico.¹¹

¹¹ Piel Divina ve la posición de Bolaño completamente alejada de una declarativa política. *Los detectives salvajes* no es de ningún modo una novela política, aunque trace una ruta crítica que conmine al lector a pensar en la política tanto social como cultural de la época y a reflexionar sobre los modos violentos en que esta se instaura en una realidad cada vez más sofocante para el poeta. Piénsese, por ejemplo, en el capítulo dedicado por entero a recrear la toma de la UNAM durante

En el caso de Mario Santiago Papasquiaro [este papel de escriba, de testigo] lo lleva más allá.

Lo hace con una proposición estética. Es decir, en su caso, digamos, que va acompañado de una filosofía, cierto, pero de una actitud filosófica vivida, encarnada en el poeta. El poeta encarna en el poema, por ejemplo, *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*, que es un poema homenaje a la Ciudad de México, capital, con todo su desorden, con todo su caos, con toda su miseria, con todo lo que tú quieras, pero es una declaración de amor y de odio a la ciudad, sin que pase por el filtro ideológico, sin que pase por la declaración política, es decir, que es un vivir en medio urbano completamente, enteramente.

Otros poetas de la época, en cambio, sí eran más declarativos. Pienso quizá en Juan Bañuelos. Y contra eso se opusieron los infrarrealistas en general, ¿no?

Sí, porque ya habían pasado las épocas en las que la poesía adoptaba esos discursos liberadores, según esto, habíamos integrado una parte de lo que era el saber hacer poesía, digamos, de [Vladimir] Mayakovski, pero este era un gran poeta y Juan Bañuelos era una tentativa nada más. Entonces el hecho de hacer grandes declaraciones no es necesariamente hacer sentir ni la injusticia ni hacer palpar una desigualdad social. Nosotros, es decir, la gran diferencia entre decir: canta un pájaro, y la diferencia de hacerlo cantar en tu poema. Esa es la gran diferencia. No es nombrar que un pájaro canta, sino hacerlo cantar en tu poema.

la masacre del 68, en el que se construye la voz de Auxilio Lacouture, trasunto de la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo, quien se quedó encerrada en los baños de la Universidad durante el suceso: “Yo soy la única que aguantó en la universidad en 1968, cuando los granaderos y el ejército entraron. Yo me quedé sola en la facultad, encerrada en un baño, sin comer durante más de diez días, durante más de quince días, ya no lo recuerdo” (*Los detectives salvajes* 201).

La diferencia está en que muchos poetas se interesan por decir algo, primero, que suene bien, que se lea bien, pero sin la vivencia detrás.

Es la gran diferencia. Se trata de hacer sentir realmente el canto del pájaro. Igual puedes decir o hacer una declaración sobre la injusticia o los pobres, pero otra cosa es hacerlo vivir, hacerlo sentir realmente. Esa es la gran diferencia entre hacer un poema declarativo y hacer un poema encarnado.

¿Se podría decir poesía vitalista?

No creo que eso corresponda, podría ser, pero no es eso tampoco.

Me interesa hablar un poco, respecto a los infrarrealistas, de esta incorporación de la dimensión urbana a su poesía. Ya me habló usted un poco de Cuauhtémoc Méndez, por ejemplo, que fue el que podía incorporar el insulto, y quedaba bien en su poema, algo que no todos podían hacer.

Bueno, no solo el aspecto urbano, también el aspecto humorístico. La poesía mexicana ha sufrido mucho de solemnidad, de tomarse muy en serio. Hacía falta ese aporte de autopitorrearse de ella misma, tenía que perder ese formalismo.

En la narrativa de la época era más evidente, quizá, con Jorge Ibargüengoitia, por ejemplo.

Es un caso extraordinario. Presentar el ridículo de las escuelas de literatura, de las facultades de literatura, lo hizo de una manera genial.

¿Los infrarrealistas lo leyeron?

Por supuesto, digamos, uno lee por las empatías que hay y por supuesto que leímos a Jorge Ibargüengoitia.

¿Y con la llamada literatura de la Onda: José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz, por ejemplo, hubo enlaces? Pienso en el caso de Tragicomedia Mexicana, de José Agustín, donde no se hace mención de ustedes.

Pero porque ya hacían parte ellos también de una élite cultural en la que ya se podían permitir ignorar a los infrarrealistas.

¿Pero en principio hubo vínculos?

Mira, conocimos a Parménides García Saldaña, Xorge del Campo, no conocí personalmente a José Agustín...

Y hubo un escritor muy importante que fue Jesús Luis Benítez (1949-1980), El Búnker.¹²

Él fue la transición entre los escritores de la Onda y los infrarrealistas. Aunque él publicó muy poquito en su vida, hubo un tiempo en que estuvo ligado con ellos.

De esto se sabe muy poco, no se ha estudiado lo suficiente.

Bueno, pero también porque publicó muy poco. Por ahí está el libro *Canciones para gandallas [y otros poemas urbanos, 1987]*,¹³ por ejemplo. Jesús Luis Benítez fue un escritor puramente urbano. Él escribe realmente de la Ciudad de México, de los bajos fondos de la ciudad, y nunca entró realmente en el cenáculo de los escritores reconocidos, aunque él estuvo a las puertas de eso, y además fue bastante ignorado, pocas veces publicó, y después se acerca un poco más al infrarrealismo, pero con esa actitud casi suicida de vivir la literatura, de pasearse con toneladas de libros, de leer día y noche, de escribir día y noche donde quiera que fuera, porque para él era una forma de manifestar su pasión por la literatura, por la poesía, por todo.

Hace recordar un poco a Mario Santiago mismo.

Sí, también pasaba algo que, ya en los vapores del alcohol, Jesús Luis Benítez alucinaba a Mario, él era mayor que Mario por supuesto, pero siempre imaginaba que había conocido a Mario desde muy chi-

¹² Aparece citado indistintamente como “El Búnker”, “El búker”, “El booker” y José Vicente Anaya lo menciona como “El Buquer”.

¹³ Editado por la editorial Cantabria, de forma póstuma, con prólogo de Mario Santiago Papasquiario.

quito, y que lo vio crecer, y todo, eran muy curiosos esos recuerdos apócrifos que tenía de Mario completamente. Y Mario me platicaba de eso, me decía: “Es que El Búnker se imagina que me conoció desde niño, ahora que yo vivía en otro lugar”. Pero te hacía descripciones como si hubieran vivido juntos, como si hubieran jugado a las canicas de chavos.

Muy buena anécdota. Y con Parménides García Saldaña, ¿qué recuerdos tiene?
También lo conocimos, pero bueno, es indudable que una literatura no nace de la nada, nace de lo que otros ya han agregado, aportado. Y uno tiene la obligación no de inscribirse en la misma tradición, pero no los puede uno ignorar tampoco. Y así como hablamos de Jorge Ibarguengoitia, no podemos ignorar para nada el trabajo que hicieron los escritores de la Onda. Fueron escritores que aportaron un montón. Unos, quizá, fueron un poco más generosos con nosotros, otros menos; alguien que fue realmente muy protector con nosotros fue Efraín Huerta, como lo fue también José Revueltas, él fue, de alguna manera, nuestro padrino intelectual. Y que a él le encantaba que hubiera esa banda de medio delincuentes, de iconoclastas, que pudieran hacer lo que se les pegara la gana. Y confesar al mundo que les encantaba chupar y fumar mariguana, y porque esa parte era parte también de la vida de ese momento.

En Los detectives salvajes hay una parte donde se habla de que uno de los realvisceralistas (trasunto de los infrarrealistas) se roba una escultura de la Casa del Lago, ¿qué hay de cierto en esto?

Bueno, fue más de una. No es una anécdota, sino que realmente sucedió. No fue nada más una escultura.

En una publicación de Heriberto Yépez¹⁴ se habla de un boicot hecho a Octavio Paz tanto por Mario Santiago Papasquiaro como por Jesús Luis y Pedro Damián.¹⁵

No es nada más una anécdota. Es cierto que ya estábamos hasta el gorro de escuchar una traducción más de los versos del francés al español hechos por Octavio Paz y todo, y donde solo convocaba a sus amigos para que le rindieran homenajes, o trabajar alrededor de Paul Claudel, ignorando todo lo que estaba pasando hasta ese momento en la vida cultural de México. Entonces era indispensable recordarle que había una cultura viva. No era tanto el deseo realmente de boicotear sus lecturas, sus presentaciones, sus conferencias; la intención era que volviera sus ojos a una realidad mexicana, mucho más viva, mucho más presente, más que hablar una vez más de: *Je suis le Ténébreux, -le Veuf, -l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie*,¹⁶ ya, chale, ¿no? Y lo leía en francés, y explicaba la traducción, por qué había escogido este verso y no otro; pero al mismo tiempo estaba viviéndose en México una poesía mucho más viva, más actual, que no pasaba por ese tipo de masturbación intelectual, y que se hacía en los bares, en las cantinas, en los billares. Eso era lo que criticábamos: algo que ya no correspondía para nada, tanta diferencia con la realidad que estaba viviéndose en México. O haces literatura de salón o haces una literatura que está viviendo la realidad, la sociedad.

Sin embargo, hasta la fecha las instituciones se enfocan en los escritores canonicados. Es un andén que se tiene que recorrer a fuerzas. Sin embargo, en el infrarrealismo encontramos un lado B de esta historia literaria.

Sí. Pero era un poco esto también de marcar una pauta dentro de todo lo que era una manera de ver y vivir la poesía. La poesía, final-

¹⁴ Escritor y crítico literario mexicano, nacido en Tijuana, Baja California, en 1974. La nota, firmada al alimón con José Vicente Anaya, se titula “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas” y fue publicada en la revista *Replicante* en 2006.

¹⁵ Poeta infrarrealista, nacido en 1953.

¹⁶ Primer par de versos del poema “El desdichado” (1854), de Gérard de Nerval.

mente, como dicen los surrealistas, debe estar hecha por todos. El arte no tiene por qué apropiárselo una élite nada más. Es decir, que debe estar al alcance de ser hecho por todos. La poesía, la escultura, la pintura, todo el mundo debe hacerlo, puede hacerlo, pero en México no hubo esa política cultural. Hubo el hecho de crear élites. La élite era la que tenía acceso a los libros, a las traducciones, a los discos, a los museos; si uno no podía tener acceso a eso pues se robaban los libros, se robaban los discos, y entraba de contrabando a los museos.

Y así fue como se formaba uno... Digamos que se metieron a la fuerza en la cultura.

Entrar como Juan por su casa, finalmente. Y saber que, bueno, una pareja de ciegos que está cantando en la calle con su guitarra, una calle de la Ciudad de México, hace parte de la cultura; y que un vendedor de globos con su silbato, también hace parte de la cultura. Y ya no hablamos aquí de folclore, hablamos de cultura, de cultura urbana, del camotero con su silbato, ¿cómo puedes ignorar la Ciudad de México?, ¿cómo dejas de integrar esos ritmos, ese palpitar de la ciudad?, ¿cómo vas a ignorar al organillero? Esa es la vida de la ciudad. Como cuando entras al mercado, no puedes ignorar a la mujer que está pelando los nopales, la que está vendiendo el pollo, es integrar todos esos elementos: es darle texturas y sabores a un poema. Donde la literatura ya no es nada más un ejercicio preciosista de estilo, sino que es también un integrar la vida en la poesía.

Un estar en el mundo.

Así es, un *estar* en el mundo, perfectamente, sí.

¿Todos estos temas los discutían en el famoso Café La Habana, centro de reunión de los infrarrealistas? ¿Qué recuerda de esas reuniones?

Sí, se discutían. Bueno, eran reuniones en las que, primero: no teníamos dinero, el que pagaba, pagaba, o si no nos íbamos corriendo. Deben ser unas facturas por ahí en el Café La Habana... La ventaja

primero de este café es que era muy céntrico, estaba cerca del reloj chino de Bucareli, lugar donde se reunían periodistas, intelectuales, pero se reunían como trabajadores de la cultura, de la escritura: estaba muy cerca del Excélsior, así que era la cita obligada en las tardes; en la mañana hasta el mediodía eran los estudiantes pobres. A las cuatro o cinco de la tarde era ya otro público, los que salían de los periódicos después de entregar sus notas, etc. Había mucha vida. El ruido también de la ciudad. En Bucareli había cafés muy interesantes también, donde uno podía ir a continuar la noche, lo que se empezó en La Habana para seguirle después.

¿Había algún orden en las sesiones? ¿O realmente era una especie de charla colectiva donde todos decían o desdecían?

No había ninguna tentativa de imponer orden a esta banda de desorganizados que eran los infrarrealistas. Cuando hubo un intento de hacer eso, bueno, Roberto escribió su manifiesto y mandó a la mierda a los otros y dijo: bueno, ya tenemos que sacar un manifiesto. Él sintetizaba también de alguna manera todo lo que se había discutido y hablado sin ningún orden, en un total desorden. Y bueno, el manifiesto que escribe Mario refleja completamente nuestras preocupaciones de ese momento.

¿Y el manifiesto que escribe José Vicente Anaya? ¿Qué sucede con él?

José Vicente Anaya quiso ser también un poco más gurú. Él sí tuvo la pretensión de ser líder de un grupo; cuando nos encontramos con él ya tenía constituido un grupo en el que, por supuesto, el líder era él. En este grupo se habían dados nombres de animales para poderse identificar. Él era el toro, Mara Larrosa¹⁷ era la osa, y otros más. Pero como en nuestro grupo no había ninguna intención o pretensión

¹⁷ Mara Larrosa es trasunto de María Font en la novela.

de nombrarnos ni identificarnos con animales, si tienes un animal es tu nagual y ahí lo asumes nada más, tampoco había el deseo ni la pretensión de hacer o de nombrar un líder. José Vicente Anaya ya era un poeta más o menos conocido o reconocido; él siempre quiso o pretendió hacerse un lugar dentro del panorama de intelectuales o gente de la cultura en México. Creo que le sirvió bastante encontrarse con el infrarrealismo. Creo que le hizo cambiar algunas ideas. Él mismo es un hombre bastante culto, pero siempre jugando un poco con los puestos de poder. En aquel momento ya empezó a trabajar para la Universidad del Estado de México, tuvo su editorial, en fin. De los manifiestos que se escriben hay tres manifiestos importantes: el de Roberto Bolaño, el de Mario Santiago, que yo prefiero, y el de José Vicente Anaya que tiene un tinte ideológico demasiado marcado, donde subraya demasiadas cosas, y que para mí no reflejaba un estado de espíritu del infrarrealismo. Es como muy personal, es como algo que él deseaba decir, y qué bien que lo dijo, pero no lo reivindicó yo como un manifiesto infrarrealista.

Esto lo pregunto por la polémica surgida a raíz de la publicación del libro de Rubén Medina: Perros habitados por las voces del desierto, libro del que Anaya escribe una réplica en Proceso¹⁸ acusando de excluyente a Medina, cuando en el prólogo Medina dice: esta antología es una antología personal.

Es el problema de todas las antologías, la elección del antologador, y no son necesariamente inclusivas porque no tienen tampoco por qué tener ese criterio de incluir a todo mundo. Rubén lo asume así, lo vive así, y desafortunadamente cuando el infrarrealismo es víctima de todos los ataques nadie, y menos aún José Vicente Anaya, sale

¹⁸ La nota se publicó con el título “Una antología excluyente y censora: Vicente Anaya”, en la revista *Proceso* el 31 de mayo de 2014, firmada por Roberto Ponce. Puede consultarse en este enlace: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2014/5/31/una-antologia-excluyente-censora-vicente-anaya-133209.html>.

en defensa del infrarrealismo. Él quiere hacer su carrera personal, la hace a su manera, hace su camino, es lo que él eligió, y creo que su espíritu infrarrealista se termina en los setenta. Cuando él dirige su casa editorial publica a sus cuates, cae en los mismos vicios de las otras editoriales. No es que imponga un boicot ni nada a los infrarrealistas, pero la actitud no es la misma. Algo que le faltó o le falta tal vez es esa fuerza de amistad que unió al infrarrealismo. Recuerdo que a veces nos quedábamos en la calle sin saber a dónde ir, y él tenía ya su departamento y todo, y bueno, Roberto Bolaño le decía: esta noche vas a recibir a Mario Santiago para que duerma en tu casa, y si no te excluyo del infrarrealismo [risas]; entonces, con esa amenaza, Anaya aceptaba recibir a Mario Santiago. Pero lo pasaba a la báscula al otro día para ver que no se robara ningún libro. Esas actitudes son así, bueno, inaceptables.

¿Falta de hermandad?

Exactamente. Tú lo has dicho, entonces él ya estaba en su posición de intelectual que tiene ya sus libros bien ordenaditos y todo, y no quiere que nadie venga a perturbarle su orden. Y bueno, Mario Santiago era lo que era. Si encontraba un libro interesante lo agarraba y empezaba a leer, y después a escribir encima, o si no a echarse un regaderazo con el libro en las manos, pero eso era él, no lo hacía por mala intención, simplemente era su forma de vivir. Cuando José Vicente Anaya se vio obligado a aceptar a Mario Santiago en su casa cuidaba de que no le fueran a robar sus libros, cuidaba de que no lo fueran a excluir del infrarrealismo, y bueno, ya después es una especie de autoexclusión, pero por prácticas, por costumbres. Sin embargo, él sigue haciendo un trabajo como un buen intelectual mexicano, como un buen poeta mexicano también.

Todo lo que venimos platicando me lleva a pensar en las dificultades de reconstruir a ciencia cierta todo lo que ocurrió, ¿no?

Ninguna memoria es fiel al cien por ciento. Ninguna memoria. Lo

mejor es reunir, recopilar, hacer un cruce de fuentes de información porque ninguna memoria es fiel.

Unas de las infrarrealistas que menos se han dado a conocer son Mara y Vera Larrosa. ¿Por qué?

Vera participó pero sin participar realmente. Mara sí estuvo mucho más implicada en el infrarrealismo, pero después ella también puso sus marcas y se separó, algo completamente válido para su caso, porque ya no aceptó una cierta forma de vivir de aquellos poetas desordenados que éramos en aquel momento, sin embargo, yo, como todos los compañeros, seguimos teniendo un recuerdo muy tierno, muy cariñoso y amoroso de Mara porque fue un poco la musa, la inspiradora de muchas cosas. Por su actitud, por sus escritos. Era la niña que llenaba de alegría, de carcajadas y de risas la ciudad. Ella (y Geles Lebrija, Geles que aunque nunca escribió o nunca publicó, yo espero que algún día lo haga) participó de esa manera de reírse en la vida. De esta manera de vivir, de una manera gozosa, la vida. Y estuvo ahí siempre como una compañera fiel.

¿Geles Lebrija fue parte del infrarrealismo?

Fue indispensable. A pesar de que no haya publicado, es un elemento indispensable en el infrarrealismo. Lo digo yo, lo puede decir Pita [Ochoa],¹⁹ lo puede decir Mara, lo puede decir Bruno, mucha gente.

Quim Font, como personaje, llama mi atención. Entiendo que es el padre en la vida real de Mara y Vera Larrosa. ¿Se parece el personaje realmente al padre de las llamadas hermanas Font en la novela? ¿Participó en algún proyecto infrarrealista? Digamos que al menos nos toleró. Al menos nos aceptaba en su casa. Aceptaba que entráramos a la cocina a comer y beber todo lo

¹⁹ Xóchitl García en la novela.

que podíamos beber y comer. Que sus hijas tuvieran como amigos a esta banda de greñudos y rebeldes. Él era un gran arquitecto. Ya murió, y le hicieron un gran homenaje en el palacio de Bellas Artes. El arquitecto Manolo Larrosa. Muy reconocido, y además muy generoso en sus actitudes. En ningún momento tuvo una actitud de rechazo o discriminación hacia nosotros. Siempre nos aceptó.

Esta parte de la locura en relación a su personaje, ¿es parte de la fabulación también de Bolaño?

Volvemos a lo mismo. El mismo concepto de literatura contemporánea de Roberto Bolaño aquí vuelve a encontrarse nuevamente con la realidad. Efectivamente, él estuvo en un hospital psiquiátrico, sale y vuelve nuevamente a ser el arquitecto, pero sí, realmente él estuvo en un hospital psiquiátrico.

*A mí me parece que en Los detectives salvajes *Quim Font* es una especie de profeta, o vaticinador, porque hay un momento en que dice haber aconsejado a los realvisceralistas a alejarse de la literatura desesperada, porque esto los llevaría al caos. Bueno, esas son las declaraciones de Roberto, porque yo no creo que nos haya dicho nunca eso. Forma parte de la ficción.*

Pero ¿se puede decir que Mario Santiago sí que hacía una literatura desesperada? ¿O no?

Yo no creo eso. Mira, la literatura, la poesía de Mario Santiago se encuentra a lo largo de la historia de la literatura universal con personajes iguales a él. Yo puedo hablar de Antonin Artaud, de [Friedrich] Hölderlin, del poeta de Hora Zero: Juan Ramírez Ruiz...²⁰

²⁰ Los estudios hechos sobre el infrarrealismo apuntan a Hora Zero, movimiento poético de vanguardia en el Perú de la década de los setenta, como su antecedente más inmediato. Jorge Pimentel, uno de sus fundadores, aparece como poeta en la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* (1979), que fue

¿O el Conde de Lautréamont?

O el Conde de Lautréamont, es decir, que son poetas que se confunden con sus propios escritos, los encarnan hasta el punto de vivirlos, yo digo como lo que es el Xipe Tótec mexicano, el desollado vivo, el que tiene que estarse exponiendo y escarbando en sus entrañas cotidianamente para decirle al mundo, gritarle al mundo su hipersensibilidad de cómo está viviendo el horror, que son horrores que otros no los perciben porque están perdidos en el consumo, en el auto-placer, etc. Sin embargo, ellos tienen la obligación de dar esa señal de alerta, de alarma. Mario Santiago lo vive así. Él es hijo de una clase media, más o menos acomodada, pero él se lanza a la vida y a la poesía echándose un clavado definitivo, suicida en la vida. No porque él quiera autodestruirse, sino porque la vida era tan cabrona que él tenía que reflejarla y vivirla así. Pero hablar de la radicalidad o de la desesperación no, es decir, lo de Mario era una actitud ante la vida, ante la poesía nada más, pero que no es más ni menos desesperada que otras cosas. No aceptaba la autocomplacencia. No fue una forma de vida autocomplaciente. No le interesaba la idea de “felicidad”, así entre comillas, inmediata. No. Le interesaba vivir la vida en toda su intensidad y en todo su horror.

¿Fallece realmente como vivió?

Sí. Hay muchas conjeturas. Vivir y morir realmente en la Ciudad de México, una de las ciudades más violentas del mundo, es una aventura, un riesgo, es apostarle cotidianamente a morir como murió Mario Santiago. Yo no pienso que murió atropellado, yo pienso que fue víctima de violencia y fue luego después cubierto, así como una muerte anónima más en la Ciudad de México. Yo no pienso que fue un accidente vial. En México hay muchos casos de muertes impunes.

preparada por Roberto Bolaño y hoy es material de culto. El libro cuenta con una presentación de Efraín Huerta y un prólogo de Miguel Donoso Pareja.

¿Cuál fue su primera impresión al leer Los detectives salvajes, una vez que la tiene en sus manos?

Yo supe de ella completamente por pura casualidad.

¿En el 98?

Tal vez fue un poquito después incluso. No recuerdo si fue en el 98 o en el 2000. Estaba en el aeropuerto de Madrid, y ahí me encontré con un amigo mexicano que ya había visto aquí en París. Empezamos a platicar y él me dice: “yo escribo a veces, sí, poesía de vez en cuando”, y yo le dije “ah, qué curioso, yo también he escrito poesía un poco, y me dicen Piel Divina o firmaba así: Piel Divina”. Y me dice: “¿En serio tú eres Piel Divina?”, “sí, sí”, le digo, “yo soy Piel Divina”, y dice: “mira, Roberto Bolaño acaba de publicar un libro que se llama *Los detectives salvajes* y hay un personaje que se llama Piel Divina, ¿ya lo leíste?”, “no”, le digo, “no lo he leído”. Y me responde: “pero si vas aquí a la librería del aeropuerto lo puedes encontrar”. Y ahí fui, compré el libro de Roberto, y durante el trayecto de Madrid a la Ciudad de México, lo leí. Y cuando llego allá el primero que me llama por teléfono es José Margarito Peguero²¹ y me dice: “oye, Piel, ¿ya leíste el libro de *Los detectives salvajes*?” [risas], “lo acabo de leer”, le digo. “¿Ya viste?, ahí estás”. Y bueno, fue así como conocí el libro.

Imagino que la sensación de verse ahí como personaje ha de haber sido...

Para mí fue un honor saber que, de alguna manera, había inspirado a Roberto Bolaño. No era mi intención. Sé muy bien que, más que poeta he sido inspirador o muso de algunos escritores. No es el único, hay otros escritores que han escrito sobre mi vida. Mi cuñado, que es Joani Hocquenghem, escribió también una novela²² en la que

²¹ Jacinto Requena en la novela.

²² La novela es *Le stade aztèque* (1994). La película, cuyo director también fue Joani Hocquenghem, junto a Jacques Kébedian, se titula *Calle San Luis Potosí* (1991).

yo soy también uno de los personajes, hay una película también en la que yo soy uno de los personajes, entonces ya me acostumbré, digamos, a esa situación de ser inspirador de personajes [risas].

Y finalmente, ¿de dónde viene el apodo de Piel Divina?

Ah, eso es de Mara Larrosa. Justamente estábamos en esta casita-anejo del domicilio del arquitecto Larrosa y le había dejado como una especie de pequeña cabaña, creo que era un departamento para las dos hijas: para Vera y Mara; y estábamos en una reunión un domingo ahí y Mara Larrosa empieza a tocarme, ya ves yo, como todo indio, no tengo ningún pelo ni nada, empieza a acariciarme la piel [se toca él mismo el brazo] y dice: “¡piel divina!”, y de ahí viene el nombre de Piel Divina. La que me dio el título, el nombre, que después se volvió por todas partes famoso, es Mara Larrosa. Que no haya cuentos, después otros van a decir otra cosa, pero esto es la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 2009.

Medina, Rubén, editor. *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. ALDVS, 2014.

Ponce, Roberto. “Una antología excluyente y censora: Vicente Anaya”. *Proceso*, 31 may. 2014, <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2014/5/31/una-antologia-excluyente-censora-vicente-anaya-133209.html>.