

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 27, 2023

27

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. 27, julio - diciembre 2023. Es una publicación semestral editada por la Universidad de Sonora, a través de la Facultad Interdisciplinaria de Humanidades y 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. 27, julio - diciembre 2023



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTORA

María Rita Plancarte Martínez

SECRETARIO GENERAL ACADÉMICO

Ramón Enrique Robles Zepeda

ENCARGADO DE LA FACULTAD INTERDISCIPLINARIA DE HUMANIDADES Y ARTES

Heriberto Encinas Velarde

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

EDITOR RESPONSABLE

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Galicia García Plancarte

Manuel de Jesús Llanes García

Jesús Abad Navarro Gálvez

Gabriel Osuna Osuna

COMITÉ CIENTÍFICO

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

Yvette Jiménez de Báez

El Colegio de México

Nelson Osorio Tejada

Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Joan Oleza Simó

Universidad de Valencia

Julio Ortega

Brown University

Luz Aurora Pimentel

Universidad Nacional Autónoma de México

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Daniel Avechuco Cabrera

Universidad de Sonora

Rosa María Burrola Encinas

Universidad de Sonora

María Rita Plancarte Martínez

Universidad de Sonora

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

MAQUETACIÓN

Elimey Álvarez Ruiz

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Literatura trans*fronteriza como respuesta a la violencia *de/l* género. Propuesta de ampliación del campo literario del norte de México a partir de la obra *Adrift's Book* de Sayak Valencia y los conceptos “necroescritura” y “desapropiación” de C. Rivera Garza
MARC DELCAN ALBORS 7
- Infancias robadas. Maternidad y tráfico infantil en la narrativa salvadoreña y guatemalteca de la posguerra
MARISSA GÁLVEZ CUEN 37
- Hacia la poética narrativa de Fernanda Melchor
MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES 63
- Eclecticismo literario: los recursos de la leyenda y el cuento maravilloso en “La sirena” de Justo Sierra
DIANA VANESSA GERALDO CAMACHO 81
- Identidad y erotismo en *El libro* y *Unión* de Juan García Ponce y en *Vereinigungen* de Robert Musil
HERWIG WEBER 108
- Panegírico, deliberativo y judicial: una lectura del “Discurso por Virgilio” de Alfonso Reyes
IRÁN VÁZQUEZ HERNÁNDEZ 141
- NOTAS CRÍTICAS
- Entre la razón del filósofo y la del poeta: un acercamiento al dolor en *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946) de Efrén Hernández
JAIME VELASCO ESTRADA 165

Memoria, oralidad y sentido ético en *Los poemas de la pandemia* de Margaret Randall

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA Y DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA 188

RESEÑAS

Karageorgou-Bastea, Christina. *Beyond Intimacy: Radical Proximity and Justice in Three Mexican Poets*. McGill-Queen's UP, 2023

GABRIEL OSUNA OSUNA 224

García-Bonillas, Rodrigo. *Guerras floridas: viajes poéticos de Vladimir Maiakovski y Efraín Huerta entre México y Moscú*. Libros del Ocelote, 2021

SHUNAXHI CASTILLEJOS JIMÉNEZ 232

García-Bedoya, Carlos. *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano*. Universidad Veracruzana, 2021

OLIVIA RUIZ 239

Weinberg, Liliana. *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica*. Universidad Veracruzana, 2021

LAURA YOLANDA BECERRIL 246

ENTREVISTA

De lo íntimo a lo inusual. Una entrevista a Daniela Tarazona

MONSERRAT CHÁVEZ 253



Literatura trans*fronteriza como respuesta a la
violencia *de/l* género. Propuesta de ampliación del
campo literario del norte de México a partir de la
obra *Adrift's Book* de Sayak Valencia y los concep-
tos “necroescritura” y “desapropiación”
de C. Rivera Garza

Trans*border literature as a response to genderized violence.
A proposal for broadening the literary field in northern
Mexico through the work of Sayak's Valencia *Adrift's book*
and the concepts “necroescritura” and “desappropriation”
in Rivera Garza

MARC DELCAN ALBORS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3794-9837>

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica /

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México

marc.delcan.albors@gmail.com

Resumen:

El artículo aterriza en específico en *Adrift's Book* (2012) de la tijuanaense Sayak Valencia, como un texto en contradicción y entre géneros, es decir, fronterizo y escrito al mismo tiempo como espejuelo de liberación de la violencia explícita del narco en el entorno del borde Tijuana-San Diego (México-Estados Unidos). Se explora la condición transgénero de *Adrift's Book* a través de



lo que Cristina Rivera Garza ha llamado necroescrituras/desapropiaciones y de la condición interior-individual de lo fronterizo entre categorías literarias y generizaciones corporales “biológico-culturales” de las masculinidades/feminidades. El texto pretende reivindicar la existencia de otras literaturas del norte y de frontera que hasta ahora han sido marginadas en el estudio académico, de la misma manera que lo son las identidades disidentes en lo social. En el presente documento esta noción se esboza con el nombre de literatura trans*fronteriza del norte de México.

Palabras clave:

literatura del norte de México, necropolítica, transfeminismos.

Abstract:

The article touches down specifically on *Adrift's Book* (2012), by Tijuana based author Sayak Valencia, as a contradictory text in between genres, that is, written from and about the border and, at the same time written as a speculum of liberation from the explicit violence of drug cartels in the vicinity of the Tijuana-San Diego (MX-USA) border. The non-gender/genre-conforming condition of *Adrift's Book* is explored through what Rivera Garza calls necroescrituras (necro-writing)/desapropiaciones (de-appropriation). The text will also explore the internal-individual condition of the border between literary categories and “biological-cultural” genderizations of masculinities/femininities. My work here aims to vindicate the existence of northern and border literatures different to those analyzed in academic studies, these other literatures that, until now have been marginalized the same way marginalized identities are. This notion will be named as the trans*fronteriza literature of northern Mexico.

Keywords:

literature on Northern Mexico, necropolitics, transfeminisms.

Recibido: 8 de diciembre de 2022

Aceptado: 10 de abril de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.473>

Nadie puede adivinar cuándo florecerá
el cadáver plantado en el jardín de la modernidad tardía,
ni qué ramas podrán brotar de la roca sólida.
¿qué clase de cultura líquida se derrama
por las grietas del terreno seco de la modernidad?

Roger Bartra,
Territorios del terror y la otredad

INTRODUCCIÓN

La idea de lectura de este texto es una reivindicación hecha desde los poderes y privilegios de la academia en la circulación, opresión y reivindicación de discurso público. Entiendo que la academia es una máquina de muerte, de exclusión a través de generar categorías y discursos, nombres, formas de entender el mundo a través de gramáticas de poder instituidas por los regímenes de verdad imperantes; entiendo que es parte de un trabajo académico no hegemónico regenerar espacios de vida y apertura. En este caso es que considero importante hablar de la literatura trans*fronteriza¹ del norte de México desde el espacio de la academia para dejar vivir, dejar existir. No me interesa como tal el discurso de la inclusión que genera automáticamente centros y periferias, pero reconozco la existencia histórica y

¹ Retomo el grafismo “trans*” de algunxs autorxs como Lucas R. Platero (*Trans*sexualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*, 2015) y Jack Halberstam (*Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*, 2018).

situada de mecanismos de control y vigilancia, de normalización violenta de lo social (como ha estudiado, entre otros, Michel Foucault), de los que nuestros discursos de investigación forman parte.

Por lo expuesto anteriormente, considero importante desarrollar los siguientes tres puntos: primero, reivindicar la existencia de una literatura de frontera que es también experimental en lo que caracteriza a los aspectos del lenguaje, la estructura formal o de “género”; segundo, reivindicar la existencia de los cuerpos trans* como sujetos y protagonistas de la historia, de las historias y de la Historia (en específico de las historias de frontera); tercero, enfocar la mirada en autorxs que están políticamente comprometidxs con repensar los mundos de vida más allá de los sistemas de dominación actualmente existentes, con subjetividades otras. Este artículo intenta justificar por qué *Adrift's book* (Aristas Martínez 2012), una creación literaria de Sayak Valencia, puede ser entendida como literatura trans*fronteriza del norte de México. Para ello hago un breve recorrido por cada uno de los temas planteados: por un lado, las referencias principales y ciertos puntos en común de lo que se ha llamado confusamente literatura del norte de México y/o literatura de frontera;² por otro, la discusión sobre el género en lo literario que elegimos sea lo más ambigua posible para abarcar sentidos opacos, el género desde Genette (1988)³ y Derrida (1980), pero también desde una acepción del

² A pesar de la mezcla y confusión en muchos momentos, dejaremos fuera la etiqueta “literatura del narco” pues entiendo que puede despegarse de cierta espacialidad ubicada por la crítica, la academia y el mercado literario en la frontera norte de México; pero que —más bien— puede hallarse en experiencias vitales, narraciones y representaciones artísticas prácticamente en todo el territorio mexicano y en muchas partes del continente americano, como una realidad palpable y que influye en la vida de las personas.

³ Genette nos marca la condición contextual, híbrida del género: “Niego solamente que una última instancia genérica, y solo ésta, pueda definirse por medio de términos que excluyen lo histórico: cualquiera que sea el nivel de generalidad

término “género” en los debates actuales, la teoría de género desde los feminismos y las disidencias sexogenéricas; así como la introducción de una escritura trans*fronteriza que desafía los binarismos y da lugar a otras existencias. La introducción del marco de análisis principal de este artículo son las propuestas de Cristina Rivera Garza sobre la necroescritura y la desappropriación como estrategias de la literatura contemporánea en este espacio fronterizo que se (re)crea constantemente, pues como dice Zygmunt Bauman, “se requiere de una atención constante, so pena de que los puestos fronterizos y las casetas de control se desintegren y se siga de ello un caos indescribible” (cit. en Villafuerte 695).

¿Cómo es aquello de escribir más allá del género? Sayak Valencia hace un intento en *Adrift's Book*, que bien podría ser uno de esos “tantos libros que, por su carácter híbrido y su estructura fragmentaria, insisten en ser llamados inclasificables cuando son ya más que reconocibles y reconocidos entre los lectores” (Rivera Garza 11). *Adrift's book* es un texto catalogado como novela policial, con una forma muy otra. Dividida en cuatro partes —contra inicio, primer inicio, segundo inicio y fin— la novela transcurre en un tiempo fragmentario y no-lineal, enroscado entre la reflexión, la memoria, la incertidumbre y la ambigüedad. El Detective investiga un fallecimiento, el de La Muerta, recorriendo su propia biografía y encontrándose con La Othra o La mujer de los detalles. Ambos funcionan como espejos narrativos entre sí a lo largo del texto. Los colores —rojo, índigo-azul y rosa— también juegan un rol importante en la codificación de las situaciones trans*género literario del texto, tanto lo que refiere a la identidad de los géneros textuales como biológico-cultural.

Sayak Valencia es una rara entre raros, una adicta a la filosofía, una amante del riesgo. Nació en Tijuana en 1980. Es Doctora en

en que nos situamos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural, entre otros” (230).

Filosofía, Teoría Crítica y Feminismos por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente coordina el Posgrado en estudios culturales en El Colegio de la Frontera Norte (COLEF, México). Es al mismo tiempo poeta, crítica, académica y ensayista. Además, ha realizado performances como práctica política de su actitud en tránsito. Algunas de las obras de Sayak están entre el ensayo y la poesía como muestran *Jueves Fausto* (Ediciones de la Esquina / Anortecer, 2004) o *El reverso exacto del texto* (Centaurea Nigra Ediciones, 2007). Su tesis doctoral se reelaboró para publicarse en la editorial española Melusina a finales de 2010, en forma de ensayo cultural que intentaba entender la realidad mexicana como una escenificación del capitalismo en su fase más gore. Precisamente este libro, publicado luego en varias lenguas, es el que le valió su reconocimiento internacional más importante y ha sido republicado en castellano con la editorial Paidós como *Capitalismo Gore* (2016). El libro intenta una articulación transfeminista y desde la teoría *queer* para abarcar la imbricación necesaria entre la violencia, el narcotráfico, la economía capitalista y la masculinidad contemporánea en México.

Mientras Valencia escribía *Capitalismo Gore* se gestó *Adrift's Book*. La parte creativa, lo literario en su amplio espectro, le permitió salir del círculo de la violencia y construir alianzas responsables para llevar las cosas a otros términos de una forma más fácil y estimulante (Valencia, Entrevista). *Adrift's Book* es una novela policíaca situada entre conceptos y géneros que explora la “fronterización”, un término clave usado en la producción académica y textual de esta tijuanaense. Por “zonas fronterizadas” Valencia entiende las zonas internacionales de sacrificio, como reza el título de uno de los capítulos de *Capitalismo gore*. Es un ejemplo de lo que la autora ha descrito como una distopía propia del sistema económico capitalista en su fase gore más reciente. Ahora, se intenta espectacularizar la muerte, convertirla en mercancía con la que se puede obtener un ascenso social patriarcal y capitalista de manera aparentemente rápida. La fronterización toma una forma literaria en *Adrift's book* para rescatar el lenguaje como pieza fundamental de la vida social e individual.

Adrift's Book fue impreso en octubre de 2011 y se dio a conocer al público cinco meses después, los mismos que —nos dice el colofón del libro— tardó Sayak Valencia en aprender a hablar. Antes de ello, en su zona de oscuridad o ambigüedad, el texto se había trabajado como una *performance* donde la autora cedía su lugar a otras personas que se hacían pasar por ella mientras las ideas del texto iban desplegándose. Este punto, en el que el libro es desbordado por políticas que cuestionan la autoría e incluso el género no fácilmente reconocible del nombre que firma (“Sayak”) son importantes para Cristina Rivera Garza en su caracterización de la práctica contemporánea de la escritura desapropiada como vemos más adelante. En *Adrift's Book* pareciera narrarse la historia de un detective trans* en transición, hay un juego y una crítica con la novela policíaca y las figuras de autoridad que representan tanto el narrador como el Detective para establecer o esclarecer las verdades unívocas esperables. Dice Sayak (Entrevista) que “la novela es una de las primeras incursiones a pensar la masculinidad desde otros lados. La masculinidad como las fronteras, es un material inestable”, precisamente, al intentar no serlo y mostrarse como identidades férreas, arrastran vidas e imponen sistemas de referencias.

TRANS*FRONTERIZACIONES DE LA LITERATURA

En los últimos años ha venido desarrollándose una noción de frontera complejizada por un alud de textos que la conceptualizan. En este caso me interesa retomar la idea de frontera como construcción de subjetividad, con su espejo que sería el límite (siempre móvil) de esa frontera. Esta forma de entender lo fronterizo también le habla al cuerpo físico y textual, así como a la metáfora corporal usada en las investigaciones culturales; en todas podría reflexionarse sobre bordes, límites y construcciones identitarias, teniendo en cuenta además que “el actual orden internacional no surge de manera espontánea de la interacción de fuerzas mundiales radicalmente heterogéneas”

(Villafuerte 695). La posición actual es que “[l]as fronteras están en cualquier sitio: la discriminación las acentúa” (Cuevas Velasco 99) y que estas:

separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud, pero también producen espacios intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones. Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, transgredidas, imaginadas, reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y torturan. (Belausteguigoitia 106-107)

En este sentido teórico, compuesto de varias voces en un trabajo de collage, emerge la noción de “complejo industrial fronterizo, sexualidad y género” que retomo de Camila Esguerra Muelle, así como su problematización en la noción de “carne migratoria”, que sería “la cara menos visible del Complejo Industrial Fronterizo. Con la idea de carne migratoria hago una analogía, en el contexto neocolonial, con la llamada ‘carne de cañón’ en las guerras y la ‘carne de prisión’ de las cárceles” (Esguerra Muelle 111). Con el concepto “Complejo Industrial Fronterizo” Esguerra intenta:

expandir esta noción, incluyendo como parte constitutiva y sustancial del complejo industrial fronterizo una serie de tecnologías socio-políticas y económicas que no han sido tenidas en cuenta en otros análisis y que también administran la movilidad y permanencia de personas dentro y fuera de las fronteras nacionales y que, mediante una serie muy intrincada de actores sociales, empresariales estatales, paraestatales y supranacionales, organiza no sólo una militarización, legal e ilegal, de esa administración, sino una vigilancia social sobre quienes se consideran indeseados o no bienvenidos. Me refiero a las “tecnologías del género” y de la sexualidad, articuladas con las de la raza y la clase, que producen movilidad involuntaria, confinamiento y enganche de personas. (111-112)

En *Adrift's Book* vemos la vuelta de la carne misma, del límite que marca el propio cuerpo sobre las performatividades de género, las memorias que ha encerrado el binarismo. Recordemos que para Derrida, en “La ley del género”, “un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (10). El cuerpo se hace carne, herida y cicatriz. El deseo aparece como algo enterrado como la vida misma, los cuerpos que cada día son desechados en el *capitalismo gore* del sacrificio.

La Muerta, en la vida del Detective de la novela, sirve para evocar su cuerpo, con el que se relaciona de manera distante entre la concreción y la inadaptación a las categorías del heteropatriarcado. Así, una de las escenas de re-conocimiento del propio detective en el texto sitúa precisamente estas heridas, marcas de la memoria, como parte de una carne herida: “El Detective por su parte sabe que efectivamente el Rojo es el color que deshace. El color que podría llamar quirófano, proceso irrevocable, cercenamiento, reasignación” (Valencia, *Adrift's Book* 107). El color, que es parte de un juego de lenguaje entre el rosa infantil, el índigo-azul masculino y el rojo femenino, va cobrando complejidad en el texto a razón de su relación con el cuerpo operado por las manos del sistema médico-biológico del binarismo que opera tanto en lo personal como en lo institucional (como ha trabajado Sara Ahmed):

LA PASIÓN POR LAS CICATRICES

El Detective se observa el pecho, el augurio de lo roto aparece en las crestas de sus dedos.

Los inexistentes senos no paran de repetirle:

I'm your Scar.

I'm your Scare.

(*Adrift's Book* 138)

En el texto, además, se juega con la forma poética a pesar de estar categorizado como una novela. La transgresión de género literario

es una constante de *Adrift's Book* y se inscribe en la tradición teórica que identifica la ley del género con “un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito” (Derrida 5), que puede verse como una formulación que camina de lo intertextual hacia lo trans*. Pero la obra de Valencia va más allá del teórico francés incorporando el desarrollo transfeminista contemporáneo para que el cuestionamiento de la forma acompañe la narración y el contenido ético-político. Nos dice la autora de *Adrift's Book*: “LA PALABRA GÉNERO ES INHERENTE A LA PALABRA VIOLENCIA. Violencia de Género/ Violencia del Género” (176). De la misma manera que mucha de la literatura hecha desde y sobre la frontera norte de México, el inglés se mezcla con el castellano en una dislocación del cuerpo literario que en ningún caso quiere explicarse, pues ninguna explicación tranquilizaría al enamorado, como ya dejara dicho Ludwig Wittgenstein. Es precisamente ante su espejo erótico, el personaje de Othra, que el Detective se va planteando la otra parte del regreso a su cuerpo transicionado. El cuerpo del Detective en la novela va desplegándose hacia el deseo desde la carne misma, reivindicando su existencia a pesar de los mandatos de invisibilidad de estas corporalidades: “El Detective tiembla. Piensa, entre las manos de Othra, en el momento exacto de la huida. . . . En el momento en que El Detective vuelve al placer de un cuerpo que ha vivido en retirada” (151).

Teniendo esto en cuenta, Victoria Rule, investigadorx mexicanx desde la disidencia sexogenérica, nos sitúa precisamente en las intersecciones de lo transitivo que intenta apagar la razón fronterizada del mundo contemporáneo. Lo trans* como una fugitividad, como un verbo que no se cierra sobre la carne, sino que puede permanecer en grado de apertura para retar las fijaciones, las fronteras, los límites impuestos. Lx investigadorx comenta en la conferencia “Perspectivas críticas del Norte de México” celebrada en 2021 que al aplicar la:

razón fronteriza a la problematización de lo transexual; diría que las contribuciones de la teoría de género —más allá de las aportaciones inteligentes de Judith Butler sobre la construcción social

de género— no termina de decirlo todo. No explica el devenir de lo transexual, ni mucho menos desarrolla una posible ontología o por qué un cuerpo deviene trans. Para el cuerpo transexual la frontera es una noción múltiple y movediza. Una demarcación inestable y un borde movedizo. La frontera subvertida del género y la frontera del binarismo. Intersticio entre el ordenamiento social, lo abyecto y excluido. En el caso de la frontera norte de nuestro país los cuerpos estos cuerpos son atravesados por otras nociones de fronteras como la migrante y la división violenta entre un espacio de un capitalismo metropolitano y otro periférico y dependiente.

En esta cita de lx investigadorx mexicanx se imbrican muchas de las ideas que aquí apenas esbozamos y que tienen un reflejo literario en el texto de Sayak Valencia. El detective de *Adrift's* rebusca en los intersticios del espacio, de su memoria y su cuerpo para encontrar un lugar dónde ser y dónde recuperar el deseo como guía de la existencia. Ante un inicio lluvioso, minucioso, muy enfocado en los objetos, la novela se va abriendo hacia el deseo como el cuerpo y las categorías mismas, desde el habitar esas contradicciones y sus cicatrices. El texto entra en una deriva, como su propio título en inglés traduce, que parte del género masculino que, para el filósofo francés de origen argelino “está afectado por la afirmación de una deriva aleatoria que puede siempre hacerlo otro” (Derrida 20).

LITERATURA DEL NORTE COMO CATEGORÍA DE INVISIBILIZACIÓN

En el apartado anterior hice un breve recorrido de algunas representaciones de lo que es considerado lo trans* y lo fronterizo. Aquí vemos de manera breve lo que es considerado lo propio del norte de México en la literatura y en la investigación literaria misma. Parece evidente que estas dos categorías sobrerrepresentan las dinámicas sistémicas que han creado el propio espacio social que podemos lla-

mar frontera norte de México. Se hipervisibilizan una serie de temas, espacios y referentes culturales. Sin embargo, cuando acabamos el recorrido académico, los cuerpos y subjetividades que no están representados siguen ahí. Como hemos visto, si no tenemos en cuenta el tránsito, lo que escapa a la taxonomía dual occidental, toda categoría acaba invisibilizando. El caso de la(s) categoría(s) que ha(n) intentado domesticar la producción literaria textual en la que queremos enmarcar *Adrift's Book*, no lo es menos. Parto de que para cada momento hay un *orden del discurso* y que parándonos desde ahí —y entendiéndonos— la función de la academia no debería ser tanto certificar como ampliar el sentido de la cultura como discusión humana.

Si recorremos a distancia la categoría que por ahora llamaremos literatura del norte de México, vemos que hay una presencia mayoritaria de hombres,⁴ ya sea en los textos publicados, reseñados o investigados.⁵ De ello ha hablado la misma Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* con su categoría de “sujeto endriago”.⁶ Más allá de estos nombres de hombre, hay algunas pocas autoras que han sido incluidas en debates, antologías o referencias de esta literatura. Son la chihuahuense Rosario Sanmiguel, la mexicalense Rosina Conde, la queretana (ubicada en Tamaulipas) Sara Uribe y la misma Cristina Rivera Garza.⁷

⁴ Entre otras representado por *Tierra de Nadie* o *Norte*.

⁵ Estas reflexiones están aquí meramente esbozadas, pues pueden ser objeto de una reflexión mucho más amplia y así ha sido estudiado en diversos medios. Por razones de espacio queda solamente apuntado ahora.

⁶ “Los endriagos contemporáneos pertenecen a una clase criminal internacional que cultiva formas de masculinidad extrema para lograr sus fines violentos. Lo que distingue a *Capitalismo gore* es que es un intento serio por explicar lo ocurrido en Michoacán y en el norte no como una aberración, sino como parte de la lógica del capitalismo tardío” (Franco y Molinari 81).

⁷ Para ver un pequeño ejemplo del impacto cultural de Rivera Garza, notaremos que su novela *Nadie me verá llorar* fue descrita por Carlos Fuentes como “una

Para Rivera Garza, “la literatura es uno de los pocos espacios donde podemos explorar los límites de nuestra experiencia con el lenguaje, los cuales son los mismos de nuestra experiencia con el mundo” (cit. en Mateos). En esto la autora nos sitúa directamente en la correlación que existe entre lenguaje, literatura y formas de vida; relación que señala dinámicas, resistencias, patrones de dominación y dimensiones del orden del discurso existentes en cada contexto. Se trata de formas de vida que no son casuales, como diría el antropólogo Andrés Fábregas Puig al hablar de la frontera, sino que son resultado de relaciones ya que:

son las comunidades humanas las creadoras de las fronteras espaciales o imaginadas, delimitando interna y externamente a los sistemas sociales, culturales, económicos o políticos. Las fronteras se dinamizan por una dialéctica particular cuya actuación evidencia hasta dónde llega un sistema y cuáles son sus componentes. En estos aspectos se muestra con claridad la relación entre la frontera espacial y las dimensiones social, política y cultural. (28)

Reflexionando sobre la inclusión y la representación de ciertas subjetividades y estereotipos, seguimos preguntándonos: ¿hasta dónde llega la de-limitación de los conceptos de género, de literatura, de la frontera norte? El guerrerense afincado en Coahuila, Julián Herbert, afirma en la nota de Héctor González: “para mí ya no solo se trata de una literatura regional sino de una estética de lo norteño . . . Hay una vertiente de eso que va más allá de lo estilístico y atraviesa por una decisión política que muchos tomamos de manera directa”.⁸ Aquí

de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano, de la vuelta de siglo”.

⁸ Esta referencia ofrece un debate entre tres hombres al respecto, de manera similar está el debate entre Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra en *Letras Libres*. La mayoría de los debates en instituciones públicas y medios de comuni-

está señalando el autor de *Canción de Tumba* algunas de las preguntas fundamentales desde la literatura del norte. ¿Qué sería la literatura del norte? ¿Un estilo, una serie de paisajes, de estereotipos o representaciones?⁹ ¿una identidad? Si como nos dice Valencia en *Adrift's Book* “[l]a identidad no existe, su concepto se rompe con una pregunta ¿ser idéntico a qué?” (174), ¿tiene que escribirse la literatura del norte *desde* el norte como lugar geográfico o más bien sería *sobre* el norte?

Como decíamos inicialmente, el objetivo de este texto es comprometerse con una práctica política de la academia y por lo tanto pensar las categorías desde su posicionalidad y la posibilidad de su transgresión. Para ello tomaremos la discusión de Emily Vázquez Enríquez, que nos sitúa:

Con el nombre “literatura del norte de México” han sido denominadas dos categorías literarias que, empero, se aprecian distintas: la que se escribe, en efecto desde el norte mexicano y aquella que utiliza esta misma zona como tema literario. El que a veces se inserte a ambas categorías bajo la misma clasificación resulta conflictivo en tanto que, como se verá, gran parte de la crítica está en desacuerdo con ello. (18)

En el trabajo de Vázquez Enríquez hay una discusión alrededor de cuatro novelas, dos escritas *desde* y otras escritas *sobre*. Le interesa analizar las diferencias y si son útiles las categorizaciones de lo que

cación comerciales han sido debates masculinizados en sus formas y abrumadoramente realizados entre hombres cis. No es objeto de este breve texto efectuar un recuento detallado, mas que señalar la tendencia y poner en foco estas otras formas de lo literario.

⁹ “no ha sido posible identificar ninguna uniformidad en las voces que narran al norte o bien, a la frontera norte mexicana, por el contrario, la diversidad generacional, de origen, de motivos y de recursos es enteramente vasta” (Vázquez Enríquez 40).

está escrito desde la frontera norte y lo que se escribe sobre ella (en el sentido de no ser de ahí). En el primer caso retoma a Daniel Sada y a Rosario Sanmiguel; en el segundo a Roberto Bolaño y Edmundo Paz Soldán, chileno y boliviano respectivamente. La discusión de “literatura sobre la frontera norte de México” (retomando la propuesta de Vázquez Enríquez) debería implicar también al público (es decir el aparato masivo de la recepción o al menos el aparato popular o distribuido), así como al aparato institucional de la recepción que conformamos lxs académicxs, investigadorxs y críticxs culturales de impacto cualitativo diverso. Es justo asumiendo esta ubicación de mi texto que me parece importante proponer que la literatura de la frontera norte puede ser definida y al serlo será necesariamente transformada. ¿Cuál es el límite y la potencia de esa transformación? Es una de las cuestiones que van más allá de este texto, pues dependerá de que la propuesta sea también digerida-apropiada-sostenida por otrxs.

Si lo vemos en el caso concreto de *Adrift's book* podríamos decir que es una literatura desde la frontera norte, al auto-identificarse Sayak como tijuanaense o del norte. Pero, ¿en este caso importa la auto-identificación? Si estamos de acuerdo con ello, ¿hasta qué punto y cuál sería el límite de esta auto-identificación más allá de nomenclaturas? Si nos preguntamos por la otra caracterización de Vázquez Enríquez, diríamos que también la literatura de Sayak en *Adrift's book* es *sobre* el norte; a pesar de que la única alusión en el libro al espacio geográfico nos remite a un lugar que podría ser Madrid, (“Supongamos, entonces, que La Muerta sucede en Madrid” (40). Afirmamos que *Adrift's book* es literatura desde, sobre y en la frontera norte, porque atraviesa lenguajes, conceptualizaciones, fronterizaciones que pueden verse precisamente en la frontera norte al ser una zona global de sacrificio donde el sistema se muestra más descarnado. La frontera es una zona para entender el centro —el borde nos delimita una noción si seguimos el pensar de Derrida— o para imaginar y re-crear una identidad como ha mostrado Servelli en el caso de la frontera interior en Argentina (37). La literatura de *Adrift's book* es una zona

compleja, como toda frontera y sus teorizaciones, creadora de subjetivaciones, crítica con la ley del género (tanto textual como sexual) que recorre junto a Jacques Derrida la posibilidad en que la ley “no sólo rige el género entendido como categoría artística o literaria. La ley del género rige también y tan paradójicamente, tan imposiblemente lo que consigo lleva el género en el engendramiento, las generaciones, la genealogía y la degeneración” (18). En el texto narrativo de Valencia precisamente lo trans* sirve como recorrido alrededor de la posibilidad de engendrar (la maternidad misma del Detective) y como metaliteratura que piensa cómo se engendra el texto mismo en el límite, en la frontera.

Pienso que, a falta de espacio para la teorización, estas preguntas quedan solo esbozadas, anotadas si acaso. Y me permito tomar la clasificación de Vázquez Enríquez, de literatura *sobre y desde* el norte, para proponer otra categoría que pueda ser transitiva, cambiante, una ontología de otra forma, donde la presencia de la voz investigadora aporta la nomenclatura de literatura trans*fronteriza del norte de México. Para ello retomo el eco de Roxana Rodríguez, a través de su trabajo sobre la literatura fronteriza del norte de México que me permite ampliar el espectro de referencias fronterizas hacia lo trans*. La académica mexicana afirma: “la literatura fronteriza del norte de México también se caracteriza por infringir los límites del estilo y de los géneros” (91). Esto podría considerarse una forma de arraigo complejo dentro de la tradición literaria occidental hacia la hibridación de géneros que aporta ahora ciertas características diferenciales que son las que nos interesa indagar en las obras de Valencia y Rivera Garza. Esta propuesta de literatura trans*fronteriza del norte de México me permite abordar *Adrift's Book* desde otro prisma de la complejidad del texto, teniendo en cuenta que como dice Cuevas: “los de esta novela son personajes que viven en la frontera de lo que son, entre el ser y no-ser, las apariencias, lo cual se traduce en la angustia por una culpa que no les pertenece: ser aquello que los otros ven” (106).

NECROESCRITURA Y DESAPROPIACIÓN EN RIVERA GARZA

Como se ha mencionado, Cristina Rivera Garza es una de las pocas autoras mujeres destacadas en las antologías, reuniones y debates de la literatura fronteriza del norte de México. Es además bastante más que eso. Es una teórica y una autora experimental, académica en la Universidad de Texas en Austin y coordinadora del posgrado en escritura creativa. Sus textos publicados van desde novelas como *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999), la remasterización de su tesis doctoral en Historia sobre el manicomio general de la Castañeda en Ciudad de México (Tusquets, 2010) o algunas de sus obras más recientes *Autobiografía del algodón* (2020) o *El verano de Liliana* (2021) en las que muestra ya un estilo propio anclado en las mezclas de género, temas autobiográficos con referencias a espacios de la literatura en español y un marcado compromiso político. Es una autora con una exposición y circulación bastante notable, pues recientemente ha estado envuelta en polémicas literarias,¹⁰ ha obtenido distintos premios¹¹ y es recurrentemente publicada por el grupo Random House Mondadori. En este caso nos interesa su vertiente de crítica literaria, ensayista e investigadora en literatura.

En concreto nos acercaremos al texto *Los muertos indóciles. Necroescrituras, desapropiación* (2021). Publicado originalmente por Tusquets en 2013, el libro ha sido recientemente puesto en circulación por uno

¹⁰ Ver “Rivera Garza responde a Censura”. *El Universal*, 7 abr. 2017, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/04/7/rivera-garza-responde-censura-de-fundacion-juan-rulfo/>.

¹¹ El Sor Juana Inés de la Cruz en 2001 y más recientemente el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2021 del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Ver “Cristina Rivera Garza obtiene el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2021”. INBAL, 1 jun. 2022, <https://inba.gob.mx/prensa/16274/cristina-rivera-garza-obtiene-el-premio-xavier-villaurrutia-de-escritores-para-escritores-2021>.

de los sellos de Random House, Debolsillo, orientado a los libros que circulan con más frecuencia y en formatos más masivos en cuanto a papel, dimensiones y distribución se refiere. En contrapunto con la circulación de *Adrift's Book* y su única publicación en una editorial pequeña española, el acceso y la importancia de la teorización de Rivera Garza tiene aquí un primer punto de anclaje. Como ella misma señala, las condiciones de posproducción y circulación son para las prácticas contemporáneas de la escritura de vital importancia, diríamos que demarcan una economía política de la re-apropiación de los sentidos del texto y del trabajo compartido entre la cadena de personas involucradas en la circulación del texto (y sus sentidos) enmarcadas en forma de libro. El trabajo de la tamaulipeca retoma su título de un poema de Roque Dalton, para enfatizar la importancia de las aperturas políticas y la fuerza poética en la práctica literaria. Con Sayak Valencia se observa que la escritura desobediente va contra la muerte y sus regímenes bio-necropolíticos. Podríamos situar aquí una de las primeras similitudes entre ambas autoras. Rivera Garza, además, escribió en gran parte esta serie de ensayos encadenados en el espacio entre Tijuana y San Diego, “un paso fronterizo donde diariamente se dirimen procesos de apropiación y desapropiación tanto a nivel material como simbólico” (Rivera Garza 23).

Ambas autoras se preguntan qué puede significar escribir en el México contemporáneo. Ese México, el de inicios de la década pasada, es el país en el que emerge la noción de “necropolítica” (donde el poder reside en gestionar quién muere y quién vive) que acuñara Achile Mbembe, trabajada tanto por Valencia como por Rivera Garza. En el caso de la tijuanaense, su concepto “capitalismo gore” ha logrado cierto reconocimiento al intentar una aproximación al (narco) capitalismo hiperpatriarcal en el entorno fronterizo mexicano. Para Rivera Garza, la respuesta se desplaza al ámbito literario:

¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horripalante constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos

estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? . . . Si la escritura se pretende crítica del estado de las cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador . . . [?] (Rivera Garza 9)

De la misma manera, en Valencia dibujaremos “un camino común de empatía a través de este ente colectivo e individual que es nuestro cuerpo . . . [si] ponemos en el centro del problema del capitalismo gore, la re-ontologización del cuerpo y su vulnerabilidad” (*Desobediencia* 36). Esto facilita el diálogo de la tijuanaense con Rivera Garza. Sayak Valencia nos señala que hay “autor@s [que] producen escrituras monstruosas, desdibujan los límites entre los géneros literarios, no escriben pura poesía ni poesía pura, reapropian y hacen dialogar” (*Desobediencia* 42). Este es un posicionamiento político muy concreto, dentro del contexto de la literatura fronteriza del norte de México, en el que Valencia señala la potencia de comprometerse, de manera que:

estxs autor@s, pese a los costes vitales que ello implica, se mantienen escribiendo desde la liminalidad que conlleva el dinamitar las esencias y defender una forma de hacer política a través de la escritura, desde lo que podría denominarse como las políticas de la escritura transmarikaputaindiamarimacha y que obedece a una serie de puestas en común de los destierros y las interconexiones que supone vivir “en los márgenes del género, de la clase, de las geografías de lo normal, de las alcantarillas del sexo”, que reconocen que frente a la voracidad del capitalismo gore y al recalitrante heteropatriarcado pueden erigirse nuevos posicionamientos. (Valencia, *Desobediencia* 41)

Tanto Rivera Garza como Valencia son destacadas en este trabajo precisamente por un compromiso en la producción e intervención cultural, que intentan remover el orden del discurso existente desde lugares de enunciación posicionados y corporalizados.

DESAPROPIACIÓN

Según Roberto Sánchez Benítez, en la lectura que hace de la propuesta de escritura comunitaria trans*fronteriza en Rivera Garza, la autora plantea “narrativas que buscan la aproximación y la transgresión de fronteras artificiales que se erigen en función de un sujeto privado que buscan la reconstitución del tejido de la palabra” (“Comunidad escritural”). A lo largo de *Adrift’s Book* vemos narrado el proceso de lectura mismo, al tiempo que se teoriza la escritura. El Detective rebusca en un libro encontrado dentro del texto que tiene el mismo nombre del libro que estamos leyendo, *Adrift’s book*. El Detective relee el expediente de la Muerta y siente que está también releyéndose a él mismo, lo que trae de vuelta el juego constante de la novela entre el cuerpo textual y el sexual, los géneros, el transcurrir. Esto podría ser un ejemplo de lo desapropiado, pues constantemente hay un juego de lenguaje que nos quiere implicar como lectorxs, alejándonos de un espacio pasivo en el que lx narradorx domina a lx lectorx. Aquí el proceso, a través del texto, se hace otro en el lenguaje y la estructura misma inicia una transición hacia la evidencia y constatación de que leer-escribir es “una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro” (Rivera Garza 37). Así, “cuando la lectura se convierte en el motor explícito del texto, quedan expuestos los mecanismos de transmisión, a lo largo del tiempo y a través del espacio, que la cultura escrita utiliza y ha utilizado para su reproducción y para su encumbramiento social” (Rivera Garza 37-38).

El trabajo de Rivera Garza, con estos puntos de partida, busca proponer varias prácticas, analizar algunas tendencias e iluminar caminos. La autora propone una escritura comunal (desde el pensar de Floriberto Díaz, y lxs mixes). Recorre las tendencias conceptualistas de escritura norteamericana, las vertientes de la escritura no creativa o la escritura en redes virtuales. Aquí me centro en dos conceptos para poder leer la obra de Sayak Valencia: el de escrituras desapropiadas y el de necroescritura. Así describe Rivera Garza estas dos

categorías, que son una respuesta creativa a la contrainsurgencia de la violencia extrema y cotidiana:

la creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. A esa práctica, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es a lo que empiezo por llamar necroescritura en este libro. A la poética que la sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje, la denomino desapropiación. (10)

Por lo que respecta a las escrituras desapropiadas, Rivera Garza nos sitúa en un espacio de análisis post-vanguardias, en un contexto de violencia, fronterización y precarización de la vida. Al mismo tiempo, emerge un régimen casi ubicuo de la palabra, de la publicación como producción en el semicapitalismo (Rivera Garza 20). La escritura desapropiada para la autora sería aquella en la que se empiezan a mostrar las costuras de la escritura, el texto y el libro mismo.

Lo anterior se observa en *Adrift's Book* cuando Valencia nos propone un código de color, entre negro y rojo, con el que marca las intervenciones que podríamos llamar metaliterarias, pues refieren de cierta manera a una teoría de la ficción aún dentro de lo que podríamos considerar la novela. Estas marcas, que a veces introducen citas, muestran el descosido que Sayak hace y Rivera Garza propone como:

la consecuente subversión de la función del narrador o de cualquier otro elemento de la ficción convencional, como eje único de producción de significado; el uso de la traducción como lengua original; la yuxtaposición y la elipsis como principios secuen-

ciales, y la mezcla de géneros . . . dinamitaron nociones más bien conservadoras. (12-13)

Veamos por ejemplo una imagen, a manera de poema visual en *Adrift's Book* (101):

[SUPONGAMOS QUE
ESTO ES UNA NOVELA]

[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXEEL XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX-
DETECTIVXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXEL-LAXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX]

Fragmento de *Adrift's Book* de Sayak Valencia, p. 101.

En esta imagen vemos cómo Valencia juega entre los géneros en un sentido amplio, al relacionar los cromosomas XX-XY asociados a la binarización de género en un continuo en el que no sabemos dónde detenernos, en el que la Y (asociada en el binarismo a la masculinidad biológica) se presenta como una extrañeza y donde el detective aparece acompañado de los artículos del castellano para femenino y masculino. “Supongamos”, nos dice la autora, “que esto es una novela”. Y el eco, como vimos antes, es para suponer que hay identidad, en un sentido amplio ante el *contínuum* desapropiado de la escritura y la vida misma.

NECROESCRITURA

El otro término de Rivera Garza que retomo aquí es el de necroescritura. Para la autora las necroescrituras —“siempre en plural” (15)— son una serie de estrategias que podrían “mostrarnos modos de ver y experimentar el mundo” (21) del horrorismo contemporáneo, y sería prudente que tanto investigadorxs como creadorxs —“máquinas de guerra y máquinas digitales” — (Rivera Garza 15) buscaran derruir “el dominio de lo propio”, es decir, literalmente des-apropiar a través de una serie de operaciones que llama Rivera Garza “poéticas de la desapropiación” y que tienen que ver con el lenguaje y lo metanarrativo: prácticas gramaticales y sintácticas, estrategias narrativas que cuestionan el *status quo* dado por el capitalismo gore. Las necroescrituras serían “producto de un mundo en mortandad horrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema” (15).

Para Rivera Garza, la metáfora entre el cuerpo sexuado y el cuerpo textual toma ahora un sentido otro, pues más que la vida el cuerpo ahora es huella de algo que ya no tiene bios sino necro: un cadáver textual. Dice la escritora tamaulipeca que la figura más parecida al escritor contemporáneo podría ser la del forense, leyendo estos cadáveres que alguna vez tuvieron vida, deseo, magnitud de potencia. Lo es en parte por la situación de amenaza y peligro a la que unx escritorx ha de enfrentarse en un contexto dominado por la violencia en el que a veces es menos dañino hablar con lxs muertos que intentar asir el presente: hacer las preguntas equivocadas a los muertos parece menos peligroso. Esta metáfora, tomada de Giovanni de Luna por Rivera Garza, caracteriza los escritos experimentales en contextos necropolíticos como “fichas anamnésicas de la cultura” (De Luna cit. en Rivera 18). Los cambios tecnológicos, la ubicuidad cotidiana y la velocidad de la producción textual de cadáveres textuales ha hecho que estxs creadorxs produzcan necroescrituras y se relacionen con los textos de manera que los “leen con cuidado, los interrogan, los excavan o los exhuman a través del reciclaje o la copia, los preparan y

los recontextualizan, los detectan si han sido dados de alta como desaparecidos” (Rivera Garza 18). Son marcas, alteraciones del continuo del tiempo, cicatrices en la memoria, pero también inscripciones en el cuerpo y el territorio.

De alguna manera en *Adrift's book* estas necrografías, o formas de escribir con la muerte entre las manos, emergen desde el cuerpo mismo. La novela inicia con una descripción detallada de objetos que revolotean alrededor de una muerte, que complejizan la escenografía de *La Muerta*. Son los objetos en este caso, incluso sus detalles (el color rosa, por ejemplo) los que evocan disrupciones en la memoria, que son momentos de densidad emocional que precisamente intenta borrar el capitalismo necropolítico en algunos cuerpos, haciéndolos no válidos o prescindibles. Que el texto muestre la profundidad de lo que no se ve, la complejidad de los cuerpos trans* en su propia memoria nos ofrece un contrapunto de borramiento y de la categorización de los cuerpos destinados al no-ser. Así, *El Detective* empieza a acercarse y a preguntarse con otrxs sobre esa Muerta a partir de sus propios recuerdos. Valencia nos ofrece al mismo tiempo una práctica de *collage*, de composición literaria no lineal, pues va alternando escenas, puntos de vista y anotaciones metaliterarias que resuenan en la caracterización de Rivera Garza pues “el uso masivo y cotidiano del copy-paste ha convertido a los más distintos autores en curadores textuales para quienes las distinciones entre narrador y autor o el respeto por la verosimilitud poco tienen que ver con la efectividad de su proceso creativo” (17). Aquí la creación es también co-creación, con nosotrxs como lectorxs y con las referencias y los personajes mismos de la narración. La forma de leer es compleja, desordenada, como de rompecabezas en el que los fragmentos nunca acaban de embonar y todo parecen pistas en esta novela policiaca donde el asesinato no termina de esclarecerse, donde más bien el asesinato conduce a empezar a preguntarse, ¿no será este un acto social y colectivo?, ¿no será la muerte de unx mismx o al menos de lo que unx alguna vez —en otro tiempo— fue? ¿Dónde unx no deja de ser cadáver de un texto que fuera anteriormente?

Se trata de una escritura que, en el decir de Sánchez Benítez, “busca, pretendidamente, quedar inconclusa no sin antes minar certezas consabidas. Escritura que busca recuperar el horizonte de una mutua pertenencia al lenguaje, entendida como el evento que supera el formato del libro”. Al detective, en *Adrift's book*, se le recuerda desde la escritura anotada que representa el color rojo, una escritura meta-literaria que aparece a lo largo de la novela apuntando, en este caso, desde la Voz de La Muerta:

Detective, sé que no me escucha, pero déjeme decirle que me gustan más los finales que los inicios. Podría decirse que sólo inicio algo para apresurar su fin. Es como leer un libro, sólo se avanza para llegar a la última página y en ésta a la última letra y al último punto. (Valencia, *Adrift's* 67)

Rivera Garza hace referencia también a Gertrude Stein, cita que podemos encontrar a lo largo de *Adrift's Book*. Ambas remiten al sustrato material en el que aparece el lenguaje, a “la escritura como una realidad encamada. La escritura como una indagación en el sentido temporal” (Rivera Garza 14). Esta marca de tiempo, una más, puede parecer la más irreversible y cuestiona las nociones de performatividad del lenguaje en Butler y del acto de habla de Austin; por ello mismo Rule considera que las teorías de la performatividad de género ya no bastan. El Detective, diríamos el-la protagonista del texto, se re-plantea su transición en el tiempo. Es el paso y el peso del tiempo el que sigue marcando lo que ya no es y lo que nunca fue. El tiempo que nos habla de las heridas, de las cicatrices, evoca para dejar de desaparecer. Como se afirma en *Adrift's Book*: “CICATRIZ / [Si la cicatriz hablara aquí se contaría otra historia.]” (175).

REFLEXIONES FINALES

En el texto se ha hecho un recorrido sobre la lógica de la literatura fronteriza del norte de México. Ante esta lógica propongo el trabajo

de dos autoras precisamente ubicadas en este tránsito del borde entre México y Estados Unidos: Cristina Rivera Garza y Sayak Valencia. He querido hacer notar que ambas autoras, tanto académicas como literatas, son personalidades importantes en el mundo de la cultura mexicana con una amplia producción intelectual y artística, y con reconocimiento laboral y profesional. Sin embargo, las propuestas de desmontaje sistémico que proponen (a partir del análisis de los aspectos del sistema-mundo contemporáneo en su versión mexicana) aún siguen siendo objeto de poca reflexión o producción crítica. Esto es más evidente en lo que respecta al trabajo literario de Sayak Valencia. Tal aseveración se vuelve correlato del doble ocultamiento al que están sometidos los temas mismos sobre los que han reflexionado: la violencia *de/l* género a partir de Valencia y Derrida, las resistencias al capitalismo o las escrituras mestizas desde los (trans) feminismos. La categoría “literatura fronteriza del norte”, tal y como es pensada desde la academia, no favorece la apertura, por eso se propone un término más poético y ambiguo, en el sentido de que tiene la potencia de desplegarse: literatura trans*fronteriza del norte de México. Esta primera formulación presenta apuntes para un trabajo posterior más profundo.

Tras lo visto, entendemos que *Adrift's Book* es un ejemplo de esta literatura que no puede seguir obviándose en el análisis cultural de la región. Aquí hemos visto el análisis de la necropolítica como forma regente de estructura social, así como el cuestionamiento desde el ensayo y la ficción de ciertos puntos del pacto narrativo y de la industria del texto escrito. Ambos correlatos, tienen en común un mecanismo de encubrimiento en nuestras “democracias fascísticas” (Valencia y Sepúlveda 76). El encubrimiento es parte de dinámicas contemporáneas sobre las que podemos incidir como investigadorxs contemporáneos: haciendo evidentes los entresijos del trabajo literario como política —que argumentan Rivera Garza y Sayak Valencia— y observando cómo ciertas formas de vida y cuerpos son opacados por los modelos del binarismo *de/l* género. Las autoras aquí

propuestas retan este encorsetamiento heredado de la ley del género que va más allá de lo artístico/literario y es causa de sufrimiento cotidiano para las disidencias y los desbordes sexogenéricos.

La urgencia de estas reflexiones académicas está en que “México ocupa el segundo lugar en América Latina en donde se llevan a cabo la mayor cantidad de asesinatos en contra de personas trans, sólo detrás de Brasil” (Muñoz). Esta realidad está en espera del desplazamiento que la literatura y su análisis podrían hacer desde su campo intelectual de lenguaje: abrir espacio, engendrar metáforas y nombrar en y desde la transición; pues como dice Rivera Garza, “lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social” (20). Este ha sido el objeto del texto, empezar por proponer una categoría más transitiva y localizada para la literatura mexicana y las vidas que en ella habitan. La literatura trans*fronteriza del norte de México es aquella que ensaya respuestas contra la muerte, des-apropiándola, y lo hace abriendo las costuras de lo que consideramos el cuerpo teórico-literario-físico normativo. En el caso de *Adrift's book*, como caso de estudio, vemos que lo hace transitando entre géneros, con personajes no binarios y con una metaconciencia literaria del espacio narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *¡Denuncia! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Caja Negra editora, 2022.
- Belausteguigoitia, Marisa. “Frontera”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mc-kee Irwin, Siglo XXI, 2009.
- “Cristina Rivera Garza obtiene el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2021”. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1 jun. 2022, <https://inba.gob.mx/prensa/16274/>

- crisrina-rivera-garza-obtiene-el-premio-xavier-villaurrutia-de-es-
critores-para-escritores-2021.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica. “Narrativa centroamericana: frontera, violencia y exilio. Apuntes para una crónica de la corrupción”. *Valenciana*, no. 20, jul.-dic. 2017, pp. 87-112, <https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.292>.
- Derrida, Jacques. “La ley del género”. *Cátedra Teoría y Análisis Literario*, 1980, <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf>.
- Esguerra Muelle, Camila. “Complejo industrial fronterizo, sexualidad y género”. *Tabula Rasa*, no. 33, 2020, pp. 107-136, <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.05>.
- Fábregas Puig, Andrés. “El concepto de frontera. Una formulación”. *Fronteras des-bordadas. Ensayos sobre la frontera sur de México*, coordinado por Alan Basail Rodríguez, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Casa Juan Pablos, 2005.
- Franco, Jean, y Ariadna Molinari Tato. “Frontera norte, narcocapitalismo y literatura”. *Debate Feminista*, vol. 50, 2014, pp.79-86, [https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30130-X](https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30130-X).
- Fuentes, Carlos. “Cristina Rivera Garza: Una revelación”. *Diario Reforma*, 2002, <https://vlex.com.mx/vid/carlos-cristina-rivera-garza-revelacion-81914613>.
- Gennete, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. *Teoría de los géneros literarios*, coordinado por Garrido Gallardo, Arco Libros, 1988.
- González, Héctor. “La literatura del norte: un fenómeno sin fecha de caducidad”. *Vértigo Político*, 19 feb. 2020, <https://www.vertigopolitico.com/la-literatura-del-norte-un-fenomeno-sin-fecha-de-caducidad>.
- Halberstam, Jack. *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Egales, 2018.
- Mateos-Vega, Mónica. “Cristina Rivera Garza altera la realidad y la describe de manera alucinante”. *La Jornada*, 21 jun. 2012, <https://www.jornada.com.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>.

- Muñoz, Leah. “CRÍMENES DE ODIOS. Justicia para Paola Ledezma ¡basta de transfobia”. *La izquierda diario*, 4 oct. 2016, <https://www.laizquierdadiario.mx/Justicia-para-Paola-Ledezma-basta-de-transfobia>.
- Parra, Eduardo Antonio, editor. *Norte*. Era, 2015.
- Parra, Eduardo Antonio. *Tierra de Nadie*. Tierra Adentro, 2012.
- Platero, Lucas R. *Trans*sexualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Bellaterra, 2015.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- “Rivera Garza responde a censura”. *El Universal*, 7 abr. 2017, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/04/7/rivera-garza-responde-censura-de-fundacion-juan-rulfo>.
- Rodríguez Ortiz, Roxana. “Prácticas interpretativas de la frontera México- Estados Unidos”. *Afñunmapu. Fronteras borderlands. Poética de los confines: Chile-México*, editado por Tatiana Calderón Le Jolif y Edith Mora Ordóñez, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012.
- Roger, Bartra. *Territorios del terror y la otredad*. Pre-textos, 2007.
- Rule, Victoria. “Mariposa indonesia: corporalidad y violencia hacia los cuerpos transexuales”. Mesa 11: Imagologías etno-culturales / Estudios de género / Cuerpos y corporalidades / Hibridaciones, II Coloquio Internacional Palimpsestos: Perspectivas críticas del Norte de México, *Literatura y Cultura del Norte de México*, 29 oct. 2021, <https://youtu.be/fjJgX6VqQyc>.
- Sánchez Benítez, Roberto. “Comunidad escritural fronteriza. Significaciones desde lo local y lo global: exotismos”. Mesa 1 – Significaciones desde lo local y lo global: exotismos, II Coloquio Palimpsestos: Perspectivas críticas del Norte de México, *Literatura y Cultura del Norte de México*, 28 oct. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=wRVrEWHqhr4>.
- Servelli, Martín. “¿Literatura de frontera? Notas para una crítica”. *Iberoamericana*, vol. 10, no. 39, pp. 31-52, 2010, <https://doi.org/10.18441/ibam.10.2010.39.31-52>.

- Valencia, Sayak. *Adrift's Book*. Aristas Martínez, 2012.
- _____. Entrevista por Marc Delcan Albors, 2011.
- _____. “Desobediencia, representación y riesgo político”. *Poesía, Ética, Política... ¡Radical!*, Pensaré Cartoneras, 2014.
- _____. *Capitalismo Gore*. Paidós, 2016.
- Valencia, Sayak, y Katia Sepúlveda. “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore”. *Mitologías hoy*, vol. 14, 2016, pp. 75-91, <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/315891>.
- Vázquez Enríquez, Emily Celeste. “Literatura sobre la frontera norte mexicana: comparación y análisis del discurso pragmático”. 2014. University of Texas at El Paso, tesis de maestría, *Open Access Theses & Dissertations*, https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/1373.
- Villafuerte Solís, Daniel. “La centralidad de las fronteras en tiempos de mundialización.” *Comercio exterior*, vol. 59, no. 9, sep. 2009, pp. 693-703.



Infancias robadas. Maternidad y tráfico infantil en la narrativa salvadoreña y guatemalteca de la posguerra

Stolen childhoods. Motherhood and child trafficking in
the Salvadoran and Guatemalan postwar narrative

MARISSA GÁLVEZ CUEN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6374-1322>

Universidad de Sonora, México

marissa_gc_d@hotmail.com

Resumen:

Este trabajo explora las dinámicas de adopción ilícita de menores en los contextos de guerra y posguerra en Guatemala y El Salvador en las novelas *The Long Night of the White Chickens* y *Rozza tumba quema* de los escritores Francisco Goldman y Claudia Hernández. En estas obras se observa cómo la literatura aborda la experiencia de la guerra desde la mirada de las madres combatientes, el papel que el conflicto armado jugó en la creación de una población infantil en estado de orfandad o separada de su familia biológica y la participación de las organizaciones armadas y la Iglesia en las adopciones ilegales de estos niños. Las adopciones ilícitas, el tráfico infantil y la corrupción y negligencia en las casas de acogida de las que hablan las novelas de Hernández y de Goldman demandan una mirada más incisiva a la experiencia de la guerra desde otras miradas como la infantil o



la femenina. Consideramos que con la representación de estas vivencias surgen las interpelaciones que desde la literatura buscan reconocer también las violencias directas cometidas hacia las infancias durante la guerra y las violencias simbólicas que prevalecen hoy en día.

Palabras clave:

narrativa centroamericana, conflicto armado, infancia, maternidad, violencia.

Abstract:

This paper explores the dynamics of illicit children adoption in the Central American postwar contexts in the novels *The Long Night of the White Chickens* and *Rosa tumba quema* by the writers Francisco Goldman and Claudia Hernández. This article observes how literature addresses the war experience from the perspective of the combatant mothers, the role that the armed conflict played in the creation of a child population orphaned or separated from their biological family and the participation of both armed organizations and the church in the illegal adoptions of these children. The illegal adoptions, child trafficking, corruption and neglect of foster homes represented in Hernández' and Goldman's novels demand a more incisive look at the experience of from other perspectives such as children's or women's. We consider that with the representation of these experiences arise the interpellations that from literature also seek to recognize the direct violence committed against children during the war and the symbolic violence that prevails today.

Keywords:

Central American narrative, armed conflict, childhood, motherhood, violence.

Recibido: 20 de abril de 2022

Aceptado: 1 de diciembre de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.456>

La cuestión del tráfico y la adopción infantil ilegal e irregular en América Latina se encuentra en contextos que, a pesar de sus diferencias geográficas, coinciden en haber experimentado en la segunda parte del siglo XX transiciones y represiones políticas o conflictos bélicos. Los casos de Guatemala y El Salvador en Centroamérica, así como de Argentina y Chile en Sudamérica corresponden a estos escenarios de enfrentamientos armados entre el gobierno militar y grupos de oposición. En estos años¹ en los que se vivieron distintas expresiones de violencia² y represión, la participación de las mujeres en la lucha armada o en la oposición política se vio determinada en numerosas ocasiones por cuestiones de género. En este contexto, las mujeres fueron relegadas a un rol secundario, a una sumisión ante las

¹ Aunque existen distintos criterios para señalar el inicio y el fin de estos contextos conflictivos, bélicos y dictatoriales, para fines de este trabajo nos atenderemos a los siguientes: en el caso de Guatemala, al denominado “quinquenio negro” que abarca los gobiernos de Romeo Lucas García y Efraín Ríos Montt de 1978 a 1983. Para el caso de El Salvador, de 1989 a 1992, año en que se concluye la Firma de la Paz y se finaliza oficialmente el conflicto armado. En Argentina, a la dictadura que tuvo lugar desde 1976 a 1983, protagonizada por Jorge Rafael Videla y, en Chile, al régimen militar encabezado por Augusto Pinochet, de 1973 a 1990.

² Por expresiones de violencia nos referimos a la pluralidad de una violencia que puede manifestarse ya sea de manera directa o indirecta, simbólica, física o estructuralmente, de manera que exista una comprensión más integral de las distintas dimensiones en las que la violencia puede incidir en la vida de individuos y sociedades.

figuras de autoridad masculinas, a las labores domésticas, al cuidado de sus compañeros masculinos, a verse acosadas sexualmente y a padecer reclamos o castigos por los embarazos surgidos dentro de los campamentos.

Si entre los compañeros de lucha la vida de las mujeres disidentes estaba sujeta a este tipo de agresiones, su captura y detención por las fuerzas armadas suponía castigos entre los que se encontraban comúnmente las violaciones y diversas formas de tortura sexual. Para las mujeres embarazadas, tanto su gestación y parto como el desprendimiento forzado de sus bebés son aspectos que conforman otras expresiones de violencia basadas en su género. Es de interés para este trabajo observar cómo la literatura aborda las infancias surgidas en estos contextos violentos, la negación de la maternidad para las mujeres combatientes y el tráfico y la adopción ilícita de sus niños.

Las novelas *The Long Night of the White Chickens* (1992) del escritor guatemalteco-estadounidense Francisco Goldman y *Roxa tumba quema* (2017) de la escritora salvadoreña Claudia Hernández tratan, de manera directa o tangencial, sobre la apropiación de niños durante los años de guerra en Guatemala y El Salvador, respectivamente. Ambas novelas oscilan temporalmente entre el pasado y el presente de sus personajes, de manera que tienen cabida las infancias de generaciones con distintas experiencias respecto a la vida en Guatemala, en el caso de Goldman, y a la lucha armada, en el de Hernández. En *The Long Night of the White Chickens* este ir y venir temporal permite entrever pasajes de la niñez de Flor de Mayo, quien es enviada a Estados Unidos con una familia adoptiva para fungir como su servidumbre y que en sus años de adultez termina trabajando como directora de la misma casa hogar en la que vivió al quedarse huérfana, “en busca de respuestas para una vida que había sido interrumpida y cambiada más allá de su control” (Craft 672). En *Roxa tumba quema*, esta oscilación temporal ocurre con la infancia de la protagonista, anónima, la cual transcurre en plena lucha armada en la montaña en

comparación con la niñez³ de sus hijas, quienes crecen en un contexto de transición a la paz, más urbanizado, y rodeadas de apoyos institucionales internacionales.

Aunque la novela de Goldman, a diferencia de la de Hernández, no enfatiza el marco bélico de la Guatemala de la época, la adopción irregular y relacionada con transacciones monetarias corresponde a una problemática propia de los años de la guerra y que también se encuentra presente en *Rozza tumba quema*. En un periodo en el que los adultos acusados de subversivos podían morir en el conflicto armado, ser capturados, huir a causa de la implementación de las tierras arrasadas o ser obligados a formar parte del ejército en caso de no ser considerados parte de los grupos de oposición, los niños y las niñas se enfrentaban al abandono, a la separación forzada, a su procesamiento en instituciones de acogida, al reacomodo con familias adoptivas e incluso a su explotación para el trabajo o con fines sexuales:

Muchos niños fueron regalados a pobladores de los alrededores de las bases... Otros fueron entregados a patrulleros civiles y comisionados militares. Otros más, fueron retenidos por oficiales del ejército para tenerlos como servidumbre o para criarlos como hijos propios. Cientos de ellos fueron llevados a casas hogares y orfanatos donde crecieron o desde donde se les dio en adopción a familias extranjeras. Este es un abanico sin duda incompleto de posibilidades que se presentaron ante los niños desaparecidos de la guerra. (Escalón)

Las adopciones de estos niños en Guatemala y El Salvador en tiempos de guerra poseen ciertos rasgos en común entre los que desta-

³ Otras novelas centroamericanas posicionadas desde la mirada infantil y con relación al conflicto bélico son *Dios tenía miedo* (2011) de Vanessa Núñez Handal y *Mañana nunca lo hablamos* (2011) de Eduardo Halfon.

can el que se trate de hijos de personas detenidas, desaparecidas o asesinadas, el tener como destino familias extranjeras y el haber de por medio algún tipo de transacción o compensación económica. En los casos de padres u otros familiares que desearan recuperar a los niños, el cambio de identidad de los menores y/o su posterior venta imposibilitaba el reencuentro, de lo que se derivaba una frustración e incansable búsqueda por parte de familias enteras y “maltrato psicológico” (Torres 204) en los niños dejados en orfanatos, en quienes se desarrolló un sentimiento de abandono propiciado por sus cuidadores para debilitar algún deseo de reencuentro con sus familias biológicas. La separación de las familias no solamente actúa como una consecuencia de la muerte o desaparición de cuidadores primarios, sino que también aparece como una estrategia premeditada que atenta contra la continuidad de las ideologías subversivas en las generaciones más jóvenes. La política violenta, que se resume como “cortar el problema de raíz” y que en poblaciones rurales implicaba acabar con toda forma de vida para debilitar el apoyo a la guerrilla, en estos casos reubica a los hijos de disidentes con otras familias.

The Long Night of the White Chickens se encuentra narrada de acuerdo con el orden interno de la memoria de sus protagonistas, rasgo que comparte con *Roxa tumba quema*. Así, antes de saber sobre la infancia de Flor de Mayo, sabemos sobre su vida adulta y sobre su muerte, la cual ocurre alrededor del gobierno de Ríos Montt, conocido por ser el periodo más violento en la historia de la guerra civil guatemalteca. El inicio como directora en la casa hogar Los Quetzalitos, en 1979, y su asesinato, en 1983, coinciden con un periodo de contrainsurgencia en el que, como lo menciona el hermano adoptivo de Flor y narrador de la novela, “de acuerdo con lo que había leído en los periódicos y en otras partes, añadió decenas de miles de nuevos huérfanos a la ya inmensa población de huérfanos en Guatemala”.⁴

⁴ “according to what I’ve read in the papers and elsewhere added tens of thou-

Este periodo de tiempo crea un escenario en el que la pobreza y la violencia urgen la adopción de niños huérfanos, mal alimentados o enfermos, los cuales representan para las instituciones de acogida un gasto imposible de solventar en medio de la guerra, al mismo tiempo que la corrupción y el caos sociopolítico permiten la falta de regularización en los procesos de adopción. Durante la década del ochenta e incluso después de la democracia “Guatemala se convirtió en un mercado a cielo abierto, en donde cualquiera, pagando, podía llevarse a un niño perdido víctima de la violencia. Niños enviados a otros países, niños a quienes se les construyó otra historia, padres que siguen buscando” (Escalón).

Estos niños son, en ambas novelas, personajes que aún en la adultez siguen manifestando un sentimiento de pérdida o distanciamiento respecto al entorno que los rodea, de manera que, si en un principio son pequeños “perdidos” a causa de la separación de sus padres en medio del conflicto armado, esta pérdida se sigue desarrollando de manera simbólica. Aunado a ello, el palimpsesto identitario que esconde el origen de sus nacimientos o la historia de sus padres biológicos constituye una ruptura: primero, respecto a los padres biológicos de quienes son separados y, después, con relación a la familia adoptiva de la que se distancian al conocer la historia de su adopción. Por parte de los padres, la pesquisa constante también se alcanza a expresar de manera simbólica, en la búsqueda de su misma paternidad o maternidad negada, de una parte de sí que perdieron al serles arrebatado violentamente el derecho a ejercer como madres o padres.

En la novela de Goldman el orfanato es un escenario clave para el desarrollo de los hechos más relevantes en la vida de la protagonista. Además de ser el lugar en el que Flor sería encontrada ases-

sands of new orphans to Guatemala’s already huge orphan population” (todas las traducciones son mías).

nada, Los Quetzalitos es la casa hogar de la que la joven sale en su adolescencia para ser puesta al servicio de una familia en Estados Unidos. La joven es enviada por las monjas de la institución para que pueda desempeñarse como empleada doméstica de una familia guatemalteco-estadounidense con recursos monetarios, de acuerdo con la usanza guatemalteca en la que la sociedad ladina y clasemediera tiene acceso a personal de limpieza y asistencia doméstica. Desde este momento, la adopción de Flor, en ese entonces menor de edad y a disposición de una casa de acogida regentada por una orden religiosa, deja ver que los intereses de la familia adoptante y, probablemente, de las mediadoras de la adopción, no son exactamente los de ayudar a conformar familias. En vez de esto, la casa de acogida semeja un escenario para acomodar a los niños, no como hijos, sino como trabajadores.

Aunque Flor de Mayo pasa de ser una niña huérfana guatemalteca en un entorno pobre a ser una joven estadounidense integrada a una familia y educada en la escuela pública, su estatus dentro de la familia adoptiva nunca llega a consolidarse como el de una hija. Mientras que la relación con el padre, judío estadounidense, es bastante parecida a la establecida entre padre e hija, para la madre, nacida en Guatemala y descendiente de una familia acomodada, la joven debe cumplir con las obligaciones domésticas para las que fue inicialmente trasladada a Norteamérica. Para Flor, la preparación académica y la ciudadanía estadounidense a las que tiene acceso con su familia adoptiva implican una mejora en su calidad de vida en comparación con su estadía en la casa hogar. Sin embargo, cabe considerar si para la institución de Los Quetzalitos esta suposición sirve para justificar las adopciones que son arregladas con el fin de acomodar menores de edad como empleados domésticos y, probablemente, lucrar con estos procesos. El centro es incluso mencionado en la novela como una “casa de engordes”, de la que se cree en el habla de varios personajes que alberga niños:

Muchos de ellos no solamente huérfanos sino ilegalmente adquiridos e incluso bebés robados que fueron mantenidos ahí hasta que sus adopciones ilegales pudieran ser arregladas. Eso es, hasta que pudieran ser vendidos a parejas sin hijos en Europa y en los Estados Unidos, aparentemente siendo esto un negocio sumamente lucrativo y esparcido en Guatemala y demás Centroamérica.⁵

A lo largo de la novela la adopción es presentada de la mano del intercambio monetario, como una actividad lucrativa en la que la ganancia económica obtenida por los bebés y niños en estado de abandono es justificada con un discurso humanitario que aboga por el bienestar que se espera que dichos niños tengan con familias extranjeras y por la mejora en condiciones de vida de los huérfanos. Esta misma lógica es la que emplea la familia adoptiva de Flor, o al menos la madre y la abuela, esta última responsable del envío de la joven como lo indica el narrador cuando recuerda que “Abuelita... nos envió una niña huérfana para ser nuestra criada”.⁶

A pesar de la adolescencia de Flor y su vida acostumbrada al trato con las monjas, esta es sacada de su espacio familiar para trabajar en un país distinto, de lengua extranjera y con una familia desconocida. Aunque, en cuanto la joven llega a Boston, el padre “decide que Flor debe ir a la escuela”⁷ y le otorga el afecto y el cuidado propios de un cuidador o tutor, la intención de la abuela y la madre difieren de las de fungir como una familia de acogida. El lenguaje de la novela

⁵ “Many of them not even orphans but illegally purchased and even stolen babies, and that they were being kept there until their illegal adoptions could be arranged. That is, until they could be sold to childless couples in Europe and the United States, this apparently being a highly profitable and widespread business in Guatemala and elsewhere in Central America”.

⁶ “Abuelita . . . sent us an orphan girl to be our maid”.

⁷ “decided that Flor should go to school”.

refleja la pasividad de Flor en la toma de decisiones referentes a su persona, las cuales son ejecutadas a cambio por los personajes adultos de la novela quienes la recogen del orfanato, deciden enviarla a la escuela, etcétera. De inicio a fin, los episodios de la vida de Flor son dados a conocer en la voz de su hermano, de su amante y en ocasiones por la mención de rumores populares o de las notas de periódicos amarillistas que cubren el caso de su asesinato. En todo caso, las referencias sobre Flor son a partir de voces masculinas cercanas a ella, sin que exista una exploración más profunda e intimista sobre su vida y sus diferentes etapas.

Son estas mismas notas periodísticas referidas en la voz de distintos personajes las que arrojan un panorama más amplio sobre la percepción popular de las adopciones realizadas por parte de Los Quetzalitos. La novela representa un imaginario guatemalteco en el que los sujetos de ascendencia indígena son relegados a los servicios domésticos, separados de la esfera social pública e incompatibles con un concepto de inclusión social y cultural. De ahí que las adopciones internas de niños en su mayoría provenientes de zonas indígenas y/o rurales sea casi inexistente. De manera contraria, los países europeos o norteamericanos, en donde no impera esta idea de separatismo proveniente de un sistema de castas colonial, desprovistos del prejuicio racial existente en Guatemala respecto a los niños indígenas y motivados por las facilidades en los trámites de adopción de este país en cuestión, optan por llevar a cabo este proceso en el extranjero, en vez de en sus propios países.

Aunque las notas de distintos medios impresos sugieren que estas adopciones son una fachada al tráfico infantil, la población guatemalteca oscila entre el amarillismo y el escepticismo. El tema de la “casa de engordes” es representado en la novela de Goldman desde el morbo, desde la fascinación de una colectividad atraída por el tema tabú de la explotación infantil. El discurso popular referente a la situación de los niños y niñas adoptados es, sin embargo, un tanto contradictorio en cuanto a que la sociedad condena los supuestos fines

de estas adopciones (tráfico de órganos, trabajo infantil, abuso), pero también parece tolerarlos a causa del distanciamiento establecido entre los ladinos y los sujetos racializados o de poblaciones rurales.

El escepticismo también presente en las reacciones a los rumores sobre el destino de la población infantil dada en adopción a personas extranjeras es representado con relación al pasado bélico de Guatemala. A pesar de una fuerte (y en ese entonces emergente) cultura testimonial como recurso principal de resarcimiento histórico y social, las narraciones de las experiencias de los y las sobrevivientes y testigos de la guerra fueron sometidas en su momento a fuertes críticas y cuestionamientos sobre la veracidad y exactitud de lo sucedido.⁸ En *The Long Night of the White Chickens*, con relación a las denuncias realizadas en torno a las desapariciones o adopciones infantiles, uno de los personajes cuestiona a otro: “¿a quién le van a creer? ¿a sus sirvientes?”⁹ En la pregunta queda clara la relación de otredad respecto a esas voces denunciantes, denominadas como “sirvientes”, expresión con la que se evidencia la verticalidad entre indígenas y ladinos, denunciantes y escépticos.

Las tensiones raciales originadas de este pensamiento en el que los sujetos indígenas son vistos solamente en función de las necesidades de la población blanca o mestiza explican la falta de adopciones internas. Para Flor “ellos adoptarían un periquito, una guacamaya, un mono, un zarapito, pero un huérfano indígena, ¡olvídate! Nadie en

⁸ Quizá el caso más ejemplar para ilustrar este cuestionamiento sea la discusión académica sobre el testimonio de Rigoberta Menchú en la publicación de David Stoll *Rigoberta Menchu and the Story of All Poor Guatemalans* (1999). En la literatura, autores guatemaltecos como Rodrigo Rey Rosa también han tocado el tema del escepticismo respecto a los testimonios en novelas como *Que me maten sí...* (1997).

⁹ “who are they going to believe, their servants?”.

Guatemala ha intentado nunca adoptar un niño de mi orfanato”.¹⁰ Los rumores sobre las adopciones dirigidas por la protagonista son varios y llegan a alcanzar al cónsul que acompaña en Guatemala a su padre y hermano adoptivos. Tanto de los europeos como de los estadounidenses “se rumoreaba que subían a las montañas destrozadas por las guerras para comprar infantes hambrientos y en peligro de familias en terribles condiciones”¹¹ e incluso son acusados de pagar a delincuentes juveniles para robar bebés de apariencia sana, piel más clara, considerados más valiosos; lógica que sin embargo no parece corresponder del todo con la inclinación de los extranjeros por los niños nativos.

Las historias que circulan sobre el orfanato y Flor gradualmente se alejan de la versión oficial de las adopciones ilegales y se acercan más a la venta de niños a hospitales “para que sus órganos puedan ser usados en transplantes médicos”.¹² En Guatemala, el secuestro infantil, especialmente en comunidades indígenas, es una idea presente que ha llevado a la generación de lo que podría denominarse como una histeria colectiva de la que se han derivado trágicos linchamientos, como el ocurrido en Todos Santos Cuchumatán el año 2000, donde la comunidad agredió con violencia y hasta la muerte a un turista japonés y un chofer, acusados de estar robando niños en ese momento. Merece la pena plantearse si este miedo generalizado encuentra su razón en más casos reales o si forman parte de un imaginario que ha sido ya explotado por otros autores como el también

¹⁰ “they’ll adopt a baby parrot, a macaw, a monkey, a curlew, but an Indian orphan, *ohvidate*, forget it! Not one Guatemalan has ever tried to adopt a kid from my orphanage”.

¹¹ “were rumored to have been going up into the war-torn highlands to buy hungry and endangered infants from families in dire conditions”.

¹² “so that their organs can be used in medical transplants”.

guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, quien en sus novelas *Los sordos* y *Que me maten si...*¹³ toca el tema de manera un tanto abierta y tangencial.

Tanto la novela de Goldman como la de Hernández exploran el impacto que estas adopciones tienen no solamente en los niños adoptados, sino también en las familias biológicas que, dadas por muertas, son separadas de ellos y sufren una acongojante búsqueda que, incluso al terminar con el encuentro del hijo o hija arrebatado, no pueden volver a ser reunidas por el tiempo transcurrido o a causa de la vinculación afectiva entre niño y padres adoptivos. Tanto en la novela de Goldman como en la de Hernández las familias biológicas pertenecen a comunidades rurales y económicamente vulnerables, pobladas ya sea por indígenas, como ocurre en *The Long Night of the White Chickens*, o por guerrilleros, como en *Rozza tumba quema*, lo que agrega el factor étnico y social al problema de la lucha legal por la custodia.

En *The Long Night of the White Chickens* no queda del todo claro si los errores en el sistema de adopciones son actos deliberados para facilitar el envío de niños al extranjero a cambio de remuneración económica o si realmente forman parte de un engranaje negligente. Sea cual sea el motivo detrás de las irregularidades en estos procesos, es uno de estos errores lo que se cree ser el móvil del asesinato de Flor a manos de un hermano separado de su madre y su padre, quienes son dados por muertos, y de su hermana, quien es registrada como abandonada y sin familiares vivos, puesta en adopción y entregada a una pareja francesa y económicamente acomodada, aunque el joven creía que su envío se debía a otros motivos: “sus órganos serían removidos y trasplantados a gente rica para que pudieran vivir en vez

¹³ En *Los sordos* (2012) Rey Rosa toca de manera indirecta el tema del tráfico infantil y la experimentación que un médico hace en un niño separado de su familia en un accidente en carretera. Por su parte en *Que me maten si...* (1997) varios personajes orbitan alrededor de una casa hogar donde ocurre abuso infantil, motivo por el que es asesinado uno de sus personajes.

de ella, y eso era por lo que, en venganza justificada, la había matado [a Flor]”.¹⁴ Después de un par de años, cuando los padres biológicos la reclaman, argumentando desconocer y, por ende, no autorizar su adopción, luchan por una custodia que pierden ante el estatus socioeconómico de los nuevos padres que, ante la ley, supone mayor bienestar y seguridad para la hija. Aunque se llega a un acuerdo en el que se les concede información sobre el crecimiento de la pequeña, así como una gratificación monetaria, “materialmente estarían mucho mejor que antes, aunque, evidentemente, mucho más pobres en familia y comunidad, porque ninguna existía más para ellos”.¹⁵

Por la voz del amante de Flor sabemos que ella es consciente de la visión de las comunidades indígenas guatemaltecas respecto a la separación de sus hijos, como la de la creencia de que “los niños separados de sus pueblos habían sido separados de sus almas. Si morían, y eran enterrados lejos de sus pueblos, entonces sus almas vagarían por siempre, en exilio del mundo de los ancestros”.¹⁶ Esta idea, que se refiere a la incompletitud de los niños alejados tanto de sus familias como de su identidad cultural y étnica, parece extenderse incluso con más fuerza hacia sus familias, especialmente hacia la madre, como es representado en *Rosa tumba quema* con la depresión clínica de la hija separada y el malestar de la madre a causa de la separación forzada.

En la obra de Claudia Hernández, la separación y el reencuentro de la madre y la hija ausente son eventos determinantes para el de-

¹⁴ “her organs were going to be removed and transplanted to rich people so that they could live instead, and that was why, in justifiable revenge, he’d killed”.

¹⁵ “they’d be much better off materially than before, though of course much poorer in family and community, since neither really existed for them anymore”.

¹⁶ “that children separated from their villages had been separated from their souls. If they died, and were buried far from their villages, then their souls would forever wander, in exile from the world of the ancestors”.

sarrollo emocional de ambas, además de ser los ejes sobre los que se construye la narración de la novela. Para la protagonista, el paradero desconocido de su primogénita supone una búsqueda incansable, la generación de desconfianza hacia la iglesia y un perpetuo sentimiento de incompletitud que no será capaz de reparar incluso una vez encontrada su hija. Para la primogénita que habita en París, tras la adopción por parte de una familia francesa, conocer a su madre biológica implica un desequilibrio emocional que agrava su diagnóstico de depresión. Lejos de una escena amorosa y emotiva, el reencuentro implica para la madre el rechazo y la frialdad de una hija incapaz de lidiar con un cambio de esta magnitud, el miedo de los padres adoptivos por ser legalmente responsabilizados por su participación en la adopción ilícita y la alteración en la vida de una joven cuya recién descubierta identidad no supone alivio alguno.

De manera similar a la estructura narrativa de *The Long Night of the White Chickens*, *Roza tumba quema* oscila entre el pasado de la protagonista, que coincide con la guerra civil salvadoreña,¹⁷ y el presente de transición a la democracia en el que el mismo personaje es adulto y vive junto a tres de sus cuatro hijas. De esta manera sabemos primero del viaje que intenta hacer la madre a París para acudir al encuentro de su primogénita, separada de ella meses después del nacimiento bajo circunstancias que se revelan más adelante en la narración. El viaje, que supone para toda la familia el sacrificio de ahorros, la ven-

¹⁷ La guerra y la transición política salvadoreñas son representadas de manera más profunda en esta novela, no así en la extensa obra cuentística de Claudia Hernández. En vez de aparecer como un escenario o tópico, el conflicto armado se intuye en sus relatos desde la representación de una violencia cotidiana. En palabras de Emmanuela Jossa, los cuerpos de los personajes de Hernández “hablan a partir de su propia mutilación, este ‘sentimiento de no estar completo’... y a menudo se refieren de forma implícita a las cicatrices y al vacío dejados por la guerra y la violencia” (22).

ta de bienes, el trabajo extra y la aceptación de donativos, desde un principio permite entrever la determinación de la protagonista para encontrar y conocer a la hija extraviada, a la que además de ver en persona, desea explicar las circunstancias en las que fue separada de ella contra su voluntad. Aunque la intención de la madre es dejar en claro que la adopción no fue realizada con su consentimiento ni conocimiento, de manera que pueda ganar el perdón de la joven o acercarse a ella, la actitud de esta no parece cambiar y la relación entre las dos es distante e impersonal.

Además del marcado distanciamiento entre la chica parisina y sus familias, tanto la biológica como la adoptiva, ella padece una fuerte depresión diagnosticada desde años atrás que pudiese estar relacionada con la separación de su madre a una edad temprana, su estadía con las monjas y su reubicación con una nueva familia, amorosa pero desconocida. Sin conocerla, la madre encuentra el tono de voz de la hija “distante y amargo” (39) durante las llamadas telefónicas, pero también en su encuentro personal donde es recibida con un trato frío. Los padres adoptivos le informan que se deprime con frecuencia, depresiones que preceden la noticia de:

que tenía una madre distinta a la madre con la que se crio, que esa otra madre la estaba buscando desde hace muchos años, que la había encontrado con ayuda de una asociación fundada por un sacerdote y que iba hacia allá para verla después de que ella dijera que no tenía posibilidades para viajar hasta el país donde vivía con sus hermanas. (42)

Si bien una lectura simbólica pudiese sugerir que la depresión de la hija se encuentra relacionada con la negación de su identidad y la separación forzada de su familia, la novela ofrece pequeñas pautas para vincularla con las circunstancias de su adopción. Para la madre, quien hasta ese entonces nunca había oído hablar de la enfermedad, el estado de la hija y el rechazo que expresa hacia los integrantes de su familia biológica solo pueden ser explicados como consecuencias de

haber sido separada de su madre y puesta en manos de desconocidos (primero las monjas y luego la pareja francesa), así como de haber experimentado distintos cambios siendo una bebé pequeña. La narración, al encontrarse posicionada desde la perspectiva de la madre, no puede ahondar en lo sucedido con la pequeña en esa etapa, por lo que no queda del todo esclarecido el cómo ocurrió exactamente su tránsito a otro país o cómo fue su cuidado a manos de las monjas. Sin embargo, la posibilidad de un maltrato o abuso por parte de estas queda abierta, como lo sugiere la protagonista al enunciar que ni ella ni sus familiares “podían saber con exactitud qué le habían hecho las monjas que la recibieron o las gentes que se la entregaron a ellas, pero podían, por el rechazo que la niña sentía, entender que no había sido agradable” (256).

El viaje que la protagonista de la novela emprende a Francia para conocer en persona a la joven de la que fue separada años atrás implica para los tres personajes —madre biológica, madre adoptiva e hija— una serie de emociones variadas que ilustran la complejidad de este tipo de adopciones irregulares y la falta de transparencia hacia los hijos sobre su nacimiento u origen. Para la madre francesa, la noticia de la aparición de la ex guerrillera, cuya historia ignora, representa la posibilidad de perder el afecto de su hija, verse extorsionada económicamente o ser acusada de compra de menores. A pesar de estos temores acepta reunirse para mostrar que:

no había habido mala intención de su parte. Había *comprado* a la niña porque siempre había querido tener una hija. Las monjas que se la *vendieron* y se la llevaron hasta su ciudad lo sabían. Eso y que la mujer era buena paga: Había comprado ya, y también en efectivo, otros dos niños —de tres y siete años— para formar la familia que no podía parir. (44-45; énfasis mío)

Para la joven parisina, por su parte, el encuentro con su madre biológica supone un cambio en su percepción de sí y de los otros, cambio que aunado a su depresión la desestabiliza y genera en ella senti-

mientos encontrados. La hija, ignorante de las circunstancias de su nacimiento, considera “un hecho que la había abandonado” y “se preguntaba qué habría tenido o hecho ella para que lo hiciera” (46). Saber que la mujer la ha buscado durante años y ha emprendido un viaje fuera de sus posibilidades monetarias no reduce o modifica en ella la idea de haber sido abandonada en su primera infancia y le provoca confusión. Conscientes de su apariencia distinta, los padres adoptivos habían contado sobre su adopción a la niña y sobre su madre “le dijeron que había muerto en combate” (44). Así, cuando la madre biológica aparece viva y deseosa de conocer a la hija, ella “se puso a llorar. No tenía espacio para una tercera madre” (44), saturada ya por su relación con la francesa y la historia de la fallecida.

A la hija le interesa el conocer cómo sucedió su adopción: “Quiere saber por qué la abandonó. No lo hizo. ¿Por qué la dejó con las monjas? Tampoco lo hizo. ¿Cómo llegó a las monjas? No lo sabe. No han querido explicárselo. Ni siquiera le han dicho cuáles monjas eran o en cuál hospicio” (54). Tanto para ella como para la madre, la historia de la adopción y el traslado de la niña permanece velada, de manera que solamente son las monjas quienes conocen a fondo la verdad y quienes aceptan brindar información sobre el paradero de la familia adoptiva con la condición de no ser involucradas en la pesquisa. Las religiosas permanecen fuera de la investigación de la madre, acuerdo al que ambas partes acceden movidas por el deseo de proteger a la orden por parte de unas y el de encontrar a la hija por parte de la otra. Sin embargo, la madre no deja de preguntarse “si, a la hora de buscar culpables, las monjas serían también subidas al estrado y cargarían con su parte de la responsabilidad” (48).

Además de su proceso de adopción, la hija desea conocer la historia del embarazo de su madre, quien revela que a una edad temprana y cercana a la infancia queda embarazada de uno de sus compañeros de lucha armada, mayor en edad y con un cargo superior. Sin una educación sexual básica ni cuidados referentes a la salud reproductiva, la joven desconoce las causas de un embarazo, así como los sínto-

mas. Incapaz de identificar los cambios en su cuerpo, el embarazo es conocido cuando no es posible abortar por su estado avanzado. Así, este personaje es reprendido primero por haber permitido la concepción y después por no haber interrumpido la gestación a tiempo. Tras el parto, la joven madre es obligada a separarse de su bebé para volver a la montaña, separación que será aprovechada para la adopción a sus espaldas. Hasta este momento de la narración, la maternidad de la protagonista ha sido planteada por sus compañeros como un inconveniente y un riesgo para la colectividad, por lo que la venta de la niña fungirá por una parte como un castigo aleccionador para la madre y, por otra, como una forma de apoyar económicamente a la causa que puso en peligro.

Aunque se manifiesta que este castigo “que habían decidido para la pareja por su falta había sido entregar a la niña para juntar fondos para la causa que defendían” (61), las consecuencias emocionales y psicológicas de la separación son experimentadas solamente por la joven madre y no por su pareja, quien es enviada a otro campamento y se desvincula afectivamente tanto de la madre como de la hija. La protagonista “sentía que, aunque no la hubieran sentado en una ronda para hacerle un juicio como a los que desobedecían, también la habían castigado al separarla de su hija. Varias veces rogó para que la dejaran quedarse en la población para criarla” (59), solicitud que es negada. Ante su insistencia por permanecer en el mismo lugar y asumir un rol activo de cuidadora “decidieron mover a su hija del sitio donde había nacido y negarle información al respecto. Le juraron que la guiarían a ella el día que la guerra terminara. Pero no cumplieron” (60).

En todas las acciones anteriormente citadas (decidieron, negaron, juraron, cumplieron) se esconde una colectividad implicada en la toma de decisiones sobre la joven y su hija, misma colectividad que desde antes del parto intenta decidir y actuar sobre el cuerpo de la mujer. La edad de la joven, la falta de educación sobre salud sexual y la diferencia de rango entre los dos personajes evidencian una verticalidad de condiciones que anulan la noción de consenso en estas

relaciones. Las vidas de madre y cría son determinadas por la pareja, los compañeros de lucha y los puestos de mando sin que aparezca mayor registro del estado emocional y psicológico del personaje en medio de esta serie de toma de decisiones sobre ella misma. Aunque se menciona cómo su compañero reacciona con molestia y enojo por la noticia y cómo la joven es reprendida por lo que es interpretado como un descuido de ella, no hay mayor evidencia de su reacción personal ante la noticia de su embarazo. El lenguaje que narra los sucesos relativos a su estado prioriza a los otros personajes y deja en un segundo plano la subjetividad de la protagonista.

Concebir, gestar y parir son procesos exclusivos de los cuerpos femeninos¹⁸ que, tanto en contextos bélicos como en escenarios dictatoriales, lejos de garantizar la protección de las mujeres o el respeto de sus derechos humanos, aumentan su vulnerabilidad y las hacen objeto de otras expresiones de violencia. Para la protagonista de la novela de Hernández, por su edad temprana y la falta de educación integral, la toma de decisiones sobre su salud sexual y reproductiva es limitada, por lo que su embarazo no puede ser entendido como un producto deliberado de esta toma de decisiones. A pesar de esto, la joven guerrillera es no solamente responsabilizada por su falta de precaución con respecto a los cuidados anticonceptivos, sino que es además culpabilizada tanto por no haber prevenido un embarazo como por no haberlo interrumpido.

Otro de los contextos en los que la maternidad es vista como un castigo o se encuentra relacionada con la violencia, sobre todo aquella de carácter sexual, es el de las dictaduras del Cono Sur. En Chile:

¹⁸ Reconocemos que son las personas gestantes y no solamente las mujeres quienes experimentan estos procesos. Al mencionarlos como exclusivos de las mujeres atendemos a contextos específicos y reconocemos la violencia que históricamente estas han vivido por el hecho de ser mujeres y la vulnerabilidad a la que se les ha sujetado por ser madres.

del total de las víctimas que declararon en la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura entre 2003 y 2004 un 12,5% eran mujeres (3.399). De ellas, 229 esperaban un hijo y algunas lo perdieron; otras dieron a luz tras ser violadas por sus torturadores. (Montes)

Ya sea porque estaban embarazadas al momento de su detención o fueron embarazadas por sus captores y guardias tras ser víctimas de violencia sexual, estas mujeres experimentan también la violencia psicológica y emocional de estar privadas de su libertad y a sabiendas de la probable separación de sus hijos.

Para la mayoría de estas prisioneras políticas, la tortura sexual fue de las expresiones de violencia más comunes. Ser madre gestante en estas condiciones implicaba la constante ansiedad de saber que el parto podía suceder sin las atenciones médicas necesarias y sin la mínima estabilidad emocional. Ser madre gestante tras las violaciones acontecidas en estos centros de detención suponía una tortura también psicológica. En ambos casos, los niños nacidos en estos escenarios eran alejados de su madre, algunas veces de manera permanente, para ser puestos en adopción sin el consentimiento de las madres u otros familiares biológicos y ser reapropiados por los mismos militares o familias acomodadas y simpatizantes de estos gobiernos dictatoriales.

En este contexto dictatorial, la maternidad es vista también como un castigo, una forma particularmente cruel de infligir dolor en el nivel físico, psicológico y emocional de las mujeres acusadas de disidencia política. Desde abusar de los cuerpos femeninos hasta arrebatar a los hijos o hijas de parejas consideradas comunistas, las estrategias de castigo sugieren destruir la amenaza que estos presos políticos suponen con la eliminación de su identidad. Por ello, acomodar a estos niños lejos de los padres biológicos (muchos de ellos asesinados) significa no solamente alejarlos de la ideología transgresora de estos, sino asignarlos en hogares conservadores en donde, sin saberlo, serían criados con los captores o torturadores de sus padres. Este desconocimiento de la identidad de la familia biológica supone también una forma más

de violencia y que se expresa doblemente: por una parte, por la negación de la historia de los padres biológicos y, por otra, por el choque emocional y la confusión que se produce en estos hijos cuando en su adultez llegan a descubrir las circunstancias de su adopción.¹⁹

CONCLUSIONES

Las guerras internas en Guatemala y en El Salvador son frecuentemente analizadas desde una perspectiva que simplifica el conflicto armado como una oposición entre ejército y guerrilla, de la que se han visto afectadas mayormente comunidades rurales o indígenas. Aunque esta fórmula ha alcanzado para entender de manera bastante general y superficial los acontecimientos bélicos de estos países, deja a un lado la participación y la relación de la experiencia de otros actores directos o indirectos, como en este caso son las mujeres y los niños cuya infancia transcurrió durante y después de la guerra. En el marco de las atrocidades de la guerra, especialmente los derechos humanos de estos hijos y estas madres se encontraron en un estado límbico, suspendido entre la violencia de tipo simbólica que suelen experimentar las mujeres en sociedades patriarcales, la de tipo estructural que afecta a los niños en situación de abandono o con padres ausentes y la violencia de tipo directo manifestada más comúnmente con las desapariciones, tortura y muerte.

Las adopciones ilícitas, el tráfico infantil y la corrupción y negligencia en las casas de acogida de las que hablan las novelas de Claudia Hernández y de Francisco Goldman demandan una revisión

¹⁹ La novela *A veinte años luz* (1998) de Elsa Osorio narra la búsqueda de la protagonista por la historia de sus padres biológicos, tras la sospecha de ser hija de disidentes durante la dictadura argentina. Esta es una de las obras más icónicas de la literatura de los hijos desaparecidos en este escenario dictatorial.

más incisiva a la experiencia de la guerra desde otras miradas como la infantil o la femenina. Como lo señala Alexandra Ortiz, “el destino de los hijos robados durante los conflictos armados en Centroamérica es una herida abierta y una historia silenciada que apenas se ha empezado a verbalizar, a hacer audible y a contar desde la ficción literaria” (123). Consideramos que es de esta herida y de esta incompletitud de donde surgen las interpelaciones que desde la literatura buscan reconocer también las violencias directas cometidas hacia las infancias durante la guerra y las simbólicas que aún permanecen por la falta de representación y de reconocimiento.

El cómo vivieron la guerra los niños desplazados, las madres huérfanas de hijos o las familias adoptantes es representado en ambas novelas. Estas visiones permiten una observación más diversa y menos binaria de los conflictos armados y las transiciones políticas en Centroamérica. Por un lado, la relación que los sujetos femeninos hacen de sus propias experiencias en la lucha, como sucede con la protagonista de *Roza tumba quema*, da cuenta de toda una serie de dinámicas sociales en las que se prioriza la defensa de una ideología y un código de honor que en las comunidades guerrilleras beneficia y protege a los compañeros masculinos a costa del bienestar e integridad de las mujeres combatientes. Aspectos que van desde la sexualidad hasta la distribución de las pensiones para ex guerrilleros una vez firmada la paz son sopesados por la mirada femenina de una protagonista que, sin dejar de ser consciente de las injusticias o de los tratos desiguales a los que son sometidas tanto ella como sus compañeras, se adapta a las exigencias de su comunidad como una forma de asegurar una convivencia más llevadera o menos conflictiva con quienes la rodean. Por otro lado, el tratamiento que en ambas novelas existe respecto a los niños que se encuentran en situación de abandono o extravío en estos años permite observar la complejidad de un problema que incide en las vidas de las familias biológicas y adoptivas así como en la adultez de estos niños e involucra distintos agentes entre los que se pueden encontrar la iglesia, el ejército,

la guerrilla e instituciones privadas que fungen como hospicios. De maneras distintas estas obras hablan de niños alejados de su historia, de sus familias biológicas y de sus lugares de nacimiento para ser criados con familias de mayores recursos económicos y en países extranjeros. En la lógica de algunos de los personajes de estos mundos correspondientes a las sociedades guatemalteca y salvadoreña, esta solvencia económica y la ciudadanía europea o estadounidense son factores suficientes para justificar la separación de familias o para agilizar los procesos de adopción en vez de profundizar en la búsqueda de más familiares biológicos o incentivar las adopciones legales e internas.

Las novelas de Hernández y de Goldman abordan sutilmente la cuestión de la restitución, uno de los temas que parece ser una constante al hablar de sociedades o contextos en guerra. En estos casos, la restitución no ocurre desde la institucionalización o desde el resarcimiento histórico, sino que se presenta en un nivel más personal entre los mismos personajes que han padecido la pérdida de hijos y aquellos que se han visto beneficiados de las adopciones clandestinas. En *Roxa tumba quema*, el viaje trasatlántico que emprende la madre para encontrarse en el extranjero con su primogénita es facilitado por quienes tienen interés en “reunir familias, permitir que los que habían sido separados por la fuerza pudieran volver a verse y darle algo de paz a una mujer que no había tenido descanso desde el día que a ella la separaron de sus brazos” (44). El patrocinio del viaje a cargo de un sujeto anónimo y la información proporcionada por las monjas, quienes ayudan a ubicar a la familia adoptiva a cambio de no ser involucradas legalmente, dan cuenta de una preocupación que oscila entre resarcir el daño provocado a la mujer años atrás y el evitar reclamos o una investigación mayor con motivo de las adopciones ilegales.

La novela de Goldman ahonda menos en los escenarios de la guerra, pero no cesa en la visión de una Guatemala en la que las consecuencias del enfrentamiento son tangibles en el número de huérfa-

nos, de desaparecidos, desplazados o abandonados. La idea del resarcimiento aparece aquí de forma circular, con la búsqueda del asesino de una mujer sospechosa de tráfico infantil. ¿Cómo se ajusticia una muerte? ¿Cómo se restituye a los padres apartados de sus hijos? A estas preguntas y también en diálogo con *Roxa tumba quema* se suma la cuestión de las familias adoptantes y el papel que juegan en la asignación de responsabilidades. La novela abre la interrogante sobre el rol de las familias adoptantes como escape a la realidad violenta en la que viven estos niños o como piezas clave del engranaje de corrupción en los procesos de adopción infantil.

Sea cual sea la respuesta a los anteriores cuestionamientos, la narrativa de estos autores representa familias desbaratadas, búsquedas constantes, reencuentros frustrados, cicatrices emocionales e incompletitudes identitarias. Las historias de las jóvenes adoptadas en las dos novelas, las cuales crecen con oportunidades de educación y desarrollo profesional, se ven opacadas por la depresión clínica en el caso de una y el asesinato motivado por venganza personal, en el caso de la otra, así como por el deseo de padres y hermanos, tanto biológicos como adoptivos, de romper con el distanciamiento impuesto por estas mujeres conscientes de un estado liminal que las mantiene situadas entre dos culturas, dos familias y dos historias.

BIBLIOGRAFÍA

- Amantze Regueiro, Sabina. “El secuestro como abandono. Adopciones e institucionalizaciones de niños durante la última dictadura militar argentina”. *Revista Katálisis*, 16. jul. 2013, pp. 175-185, <https://doi.org/10.1590/S1414-49802013000200003>.
- Craft, Linda. “La adopción internacional como modelo ficticio en *The Long Night of the White Chickens* de Francisco Goldman”. *Mesoamérica*, vol. 18, no. 34. 1997, pp. 667-680.

- Escalón, Sebastián. “Los niños que el ejército se llevó”. *Plaza pública*, 6 ago. 2013, <https://www.plazapublica.com.gt/content/los-ninos-que-el-ejercito-se-llevo-i>.
- Goldman, Francisco. *The Long Night of the White Chickens*. E-book ed., Grove Atlantic, 2007.
- Hernández, Claudia. *Roza tumba quema*. Sexto Piso, 2018.
- Jossa, Emanuela. “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”. *Centroamericana*, vol. 24, no. 1. 2014, pp. 5-37.
- Montes, Rocío. “Violadas, embarazadas y torturadas: las mujeres como botín de guerra en la dictadura de Pinochet”. *El País*, 11 sep. 2019, https://elpais.com/internacional/2019/09/10/america/1568135550_217522.html.
- Ortiz Wallner, Alejandra. “Guerra y escritura en *Roza tumba quema* (2017) de Claudia Hernández”. *Letral*, no. 22, jul. 2019, pp. 110-128, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/9306/8344>.
- Osorio, Elsa. *A veinte años, Luz*. Siruela, 2012.
- Torres, Elizabeth, et al. “La infancia y los niños en tiempos de guerra: el caso de Nicaragua, El Salvador y Guatemala”. *Palabra: Palabra que obra*, 18 ago. 2018, pp. 194-215, <https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.0-num.18-2018-2171>.



Hacia la poética narrativa de Fernanda Melchor

Towards the Narrative poetics of Fernanda Melchor

MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0719-3226>

Universidad Veracruzana, México

genegflores@yahoo.com.mx

Resumen:

Este artículo es un breve acercamiento a las temáticas de Fernanda Melchor, una de las escritoras veracruzanas que ha tenido una fuerte impronta en la literatura mexicana contemporánea. La mayoría de sus relatos se encuentran ambientados en el puerto de Veracruz y resaltan un aspecto grotesco de esta ciudad, que ha dado mucho de qué hablar en tiempos recientes, no tanto por su calidez en el servicio turístico y comercial característicos, sino por ser uno de los epicentros en México del crimen organizado. A lo largo del texto, se develan algunas de las características de la estética grotesca en personajes y situaciones de los relatos o crónicas de Melchor. También se realiza una aproximación a la imagen de la mujer —como la de la mujer-madre—, que se ve atravesada por el machismo y la violencia de los varones, que se hallan en situaciones límite, de las cuales lo grotesco forma parte. En suma, se propone una exploración de la estética de Melchor, en la que se destaca una de las peculiaridades que más llaman la atención en su narrativa: lo grotesco de sus ambientaciones, de sus descripciones y, más importante aún, de sus personajes femeninos y masculinos.



Palabras clave:

literatura mexicana contemporánea, grotesco, estética, personajes.

Abstract:

This article is intended to provide a brief approach to the narrative themes of Fernanda Melchor, a Veracruz native writer who has strongly influenced contemporary Mexican literature. Most of her stories are set in the portuary city of Veracruz and highlight the grotesque aspects of the city, which in recent times has given much to talk about, not so much for its characteristic warmth in the tourist and commercial service, but for being one of the epicenters of organized crime in Mexico. Throughout the text, some of the characteristics of the grotesque aesthetic are revealed in the characters and situations of Melchor's stories or chronicles. There is also an approach to the image of women, such as that of the woman-mother, crossed by machismo and the violence of men, who find themselves in extreme situations, of which the grotesque is a part. In short, we propose an exploration of Melchor's aesthetics, highlighting one of the most striking features.

Keys words:

contemporary Mexican literature, grotesque, aesthetics, characters.

Recibido: 13 de diciembre de 2021

Aceptado: 1 de marzo de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.422>

Originaria del estado de Veracruz, Fernanda Melchor —galardonada en el 2019 con el premio Anna Seghers, en Alemania— es autora de cuatro libros: *Aquí no es Miami* (2013 y 2018), *Falsa liebre* (2013),

Temporada de huracanes (2017) y, la más reciente, *Páradais* (2021) —esta recibió el VIII Premio Ciudad de Santa Cruz de Novela Criminal—. El primero contiene crónicas propias de su lugar de origen, mientras los otros tres son novelas cortas que igualmente tratan historias ambientadas en el puerto de Veracruz. Algunos de sus relatos aparecen en antologías como *Breve colección de relato porno* (2011), *Lados B. Narrativa de alto riesgo* (2011) y *Nuestra aparente rendición* (2012). Melchor es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Como periodista, ha publicado en las revistas *Milenio Semanal*, *Replicante*, *Revista Mexicana de Literatura Contemporánea*, *La Palabra y el Hombre*, *Tierra Adentro* y *Excélsior*, así como en suplementos y portales de Internet. En el año 2015, formó parte del proyecto *México20*, encabezado por Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza y Juan Villoro, que la destacó como narradora en la Feria del Libro de Londres, al lado de jóvenes escritoras mexicanas como Valeria Luiselli, Verónica Gerber, Laia Jufresa, entre otras.

Su poética se construye sobre una narrativa realista y marginal, cuyos personajes se desenvuelven en espacios de violencia, donde la droga, el hastío y la pobreza generan una identidad fracturada. Melchor, como periodista y escritora, revela, con un lenguaje mordaz, la cruda realidad que hoy vive el estado de Veracruz y, en general, todo el país. Ya sea basada en los acontecimientos de la nota roja o bien en los relatos que forman parte de la cultura popular cotidiana de la región, la autora combina la veracidad de sus historias con la ficción, que expone una naturaleza humana oscura y degradada. En cuanto a sus personajes, estos son, en ocasiones, seres enfermizos, viscerales y transgresores, que muestran una visión de la condición humana marcada por el miedo, el chisme y el sentimiento de orfandad. El ritmo narrativo y el uso del lenguaje de la clase baja veracruzana son los recursos que llevan, entre otros elementos de su poética, a lo grotesco, el cual, como afirma Bajtin, es “una exageración premeditada, una construcción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia

cotidiana” (V). A partir de esto, tenemos, entonces, que en la narrativa de la autora se construye una sátira de la condición humana, que reconocemos y nos provoca dolor. Encontramos espacios ominosos, situaciones abyectas de sexo, droga, adicciones; también mucha violencia, ya sea por el origen de clase de los personajes, o por su género o su condición sexual. En fin, son estos materiales que permiten hablar de la estética en consolidación de esta joven autora veracruzana.

Para acercarse a la poética narrativa de Melchor, el presente artículo se ha organizado de la siguiente manera: un apartado sobre su inicio en la crónica y, posteriormente, en la novela; otro para realizar un acercamiento semántico-formal y temático-discursivo. Esta dupla permite, además de la reflexión sobre el papel de algunos materiales constructivos de la escritora veracruzana, atender la imagen de la mujer que, si bien no ocupa un papel protagónico en las novelas de Melchor —papel reservado a los varones—, sí tiene un peso significativo en las acciones y modos de ser de los personajes masculinos, entornados por una violencia cuyos orígenes pueden remitirse a la infancia.

El primer libro de Fernanda Melchor, *Aquí no es Miami*, comprende un conjunto de relatos tramados con la combinación de periodismo y crónica literaria, es decir, un aparente juego entre la veracidad y la verosimilitud que da cuenta de sucesos aparentemente triviales, descaradamente realistas. El texto fue publicado, por primera vez, en la serie Producciones El Salario del Miedo, de la Editorial Almadía. Incluye once relatos basados, hasta cierto punto, en historias sacadas de la nota roja del periódico *El Dictamen* de Veracruz o en chismes que se transmiten en la localidad veracruzana, acontecimientos que, de algún modo, impactaron en la vida cotidiana porteña. Fue, pues, a través del periodismo y la crónica literaria que realidad y ficción se encontraron.

En *Invención de la crónica* (2005), Susana Rotker analiza la relación entre la actividad periodística y literaria de los escritores modernistas, como Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, entre

otros, que supieron combinar la estética del “arte puro” con la producción de ensayos y de crónicas. En estos textos, tales escritores fueron capaces de resaltar lo insólito y lo ominoso, aprovechando su experiencia como periodistas. La crónica como género —no solo periodístico, sino también literario— tiene, entonces, en los modernistas uno de sus puntales. Así, según Rotker, la crónica es un punto de encuentro entre periodismo y literatura, “una literatura que es también la sociedad en el texto, lo que en verdad está sucediendo y la historia que se está haciendo; los criterios de temporalidad y del lugar del sujeto de la enunciación” (25). La crónica pasa a ser un discurso de ficción, que proyecta una concepción de la sociedad como rizoma de las estructuras sociales; y es también una producción textual que revela la intencionalidad del autor. Rotker agrega:

Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo xx habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”. Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte son la mejor voz de una época —la nuestra— que a partir de entonces sólo sabe que es cierta la propia experiencia, que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda. Una época que vive —como los modernistas— en busca de la armonía perdida, en pos de alguna belleza. (230)

Es una belleza que la ficción de Melchor alcanza a través de un enfrentamiento con la realidad inmediata, que se traviste de testimonio o autofabulación y que une el género periodístico con el literario.

En *Aquí no es Miami*, la autora introduce al lector en la vida cotidiana de un sector de la sociedad del puerto de Veracruz, la marginal, la proscrita, provocándole horror y, al mismo tiempo, compasión. Los relatos exponen otra cara del puerto jarocho —distinta a la festiva y bullangera—, echando mano, por ejemplo, de las miradas in-

fantiles —que aún creen en los OVNIS, cuando son en verdad luces desprendidas de las actividades de los narcotraficantes— o de la hermosura ajada de una exreina del carnaval consumida por las drogas y la miseria, capaz de matar a sus hijos y enterrarlos en una maceta. Con aquellos, Melchor —armada con sus experiencias de vida, entrevistas, investigaciones periodísticas— revela un puerto marcado por el contrabando y el consumo de estupefacientes. Además, construye y deconstruye un Veracruz que tiene un nombre que se escribe con “Z”. Y en ese construir y deconstruir, deja en su ópera prima huellas de las que serán algunas de sus constantes narrativas: la reinención de situaciones grotescas de la vida cotidiana, la coexistencia de acontecimientos realistas y ficcionales, el choque entre verdad y creencias populares, los ambientes degradados, violentos, sombríos, símbolo de las ilusiones frustradas de todos los personajes.

Aquí no es Miami es un encuentro doloroso con la vida, nacido del testimonio de diversas personas. A su vez, *Falsa fiebre*, *Temporada de huracanes* y *Páradis* son tres novelas dominadas por la existencia intensa, difícil y desarraigada. En ellas, se nos habla de sujetos atrapados en su vida cotidiana, sobreviviendo o feneciendo en ambientes degradados, sin posibilidad de escape o cambio. Se trata de la tarea tan sencillamente compleja de narrar la vida, la vida de cada uno de esos protagonistas que luchan por hallar una manera de estar vivos la mañana siguiente.

Falsa fiebre narra la vida degradada y marginal de cuatro jóvenes: Andrik, Vinicio, Pachi y Zahir, personajes con vidas paralelas en un espacio oprimente, marcado por la monotonía y el calor, cuatro vidas que se encuentran y desencuentran, que se ven orilladas a existir cada día en medio de la miseria, la incomunicación y el desamor. El ambiente es el de un Veracruz marcado por la “Z” del narcotráfico: tráfico de drogas, violencia, identidades rotas, orfandad, abandono, entre otras presencias ominosas de la primera novela de Melchor.

La segunda novela, *Temporada de huracanes*, cuenta cómo ocurre un asesinato en un lugar llamado La Matosa. La novela inicia con la imagen del cadáver de un personaje denominado “La Bruja Chica”,

figura central que desencadena la serie de acontecimientos narrativos, que concluye con el encarcelamiento de sus asesinos y los implicados en ello.

Páradais, la más reciente novela, se ubica en un elegante fraccionamiento, a las orillas del río Jamapa. Cuenta la historia de dos jóvenes, ambos desarraigados, uno rico y otro pobre, unidos por el desamparo y la marginación. Este par se ve envuelto en un suceso violento, generado por el deseo de Franco de poseer sexualmente a una vecina y por la necesidad de dinero que tiene Polo.

En todas estas narraciones, nos encontramos con personajes movidos por el anhelo de conquistar algo, aunque esto implique la transgresión social. Cada uno de ellos está signado, desde la infancia, por un destino trágico, que puede ser el encierro o la muerte. El consumo de drogas y de alcohol, así como la práctica sexual desaforada y sin sentido, son la única posibilidad de escape ante el mundo hostil. Fernanda Melchor trastoca la realidad y la exagera para contrastar la imagen de un puerto alegre y bullanguero con otro determinado por la tragedia y la violencia. Narra un conjunto de vidas paralelas, unidas por el sentimiento de orfandad y desesperanza. Asimismo, reitera su gusto por el realismo, que impacta en el tramado de las historias de cada personaje y, sobre todo, en el lenguaje con el que describe los ambientes y caracteriza a los protagonistas.

Uno de los factores que configuran el realismo de Melchor es lo grotesco, que para Wolfgang Kayser, desde el punto de vista estético, se asocia con la caricatura, con la reproducción de la realidad nada agradable o “bonita”. Es una visión exagerada y deforme, constituida por tres formas de representación de lo caricaturesco: aquellas que expresan lo deforme de la naturaleza; las que la muestran con cierta exageración, pero conservando determinadas características que aún la hacen reconocible; y las que la dotan de ciertos rasgos fantásticos y grotescos, donde lo sobrenatural y lo absurdo tienen cabida (31). Lo grotesco trabajado por Melchor puede ubicarse en la primera de las representaciones, incluyendo una dosis de lo repugnante y lo sór-

dido, presentes en la tercera, ingredientes que producen en el lector cierto horror y cierta sorpresa ante la actitud indiferente de algunos personajes frente a la violencia. Kayser había observado esta actitud en la obra de Bruegel: “El mundo ordinario se contempla con interés frío” (37). En esa perspectiva, Fernanda Melchor, al igual que Bruegel, “[p]inta nuestro mundo cotidiano... horroroso” (Kayser 37-38).

Otros ingredientes de la narrativa de Melchor son la reiteración y la paradoja al concretar el diseño de los personajes, compañeros de lo repugnante y el lenguaje directo, hosco por momentos. Son componentes que Melchor no desdeña convocar en *Temporada de huracanes*. Aquí hay una escena donde se describe con esos materiales la manera en la que un grupo de amigos encuentra el cuerpo de “La Bruja Chica” —un varón que intenta convertirse en mujer—, escena que permite a la narradora establecer un entorno hostil y unos personajes inclinados por la violencia y el temor:

Llegaron al canal por la brecha que sube el río, con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cocidos casi en el fulgor del mediodía. Eran cinco, y su líder, el único que llevaba traje de baño: una trusa colorada que ardía entre las matas sedientas del cañaveral enano de principios de mayo. El resto de la tropa lo seguía en calzoncillos, los cuatro calzados en botines de fango, los cuatro cargando por turnos el balde de piedras menudas que aquella misma mañana sacaron del río; los cuatro señudos y fieros y tan dispuestos a inmolarsse que ni siquiera el más pequeño de ellos se hubiera atrevido a confesar que sentía miedo, al avanzar con sigilo a la zaga de sus compañeros... (11)

La escena inicial dibuja un entorno agresivo, maloliente y amenazador, que se percibe a través de los sentidos: ojos cocidos por el calor, hedor que entra al cuerpo por el olfato aunque se pretenda evitarlo, cara azotada por la arena y el calor, cuerpo alerta para evitar cualquier emboscada:

la liga de la resortera tersa en sus manos, el guijarro apretado en la badana de cuero, listo para descalabrar lo primero que le saliera al paso si la señal de la emboscada se hacía presente en el chillido del bienteveo, reclutado como vigía en los árboles a sus espaldas, o en el cascabeleo de las hojas al ser apartadas con violencia, o el zumbido de las piedras al partir el aire frente a sus caras, la brisa caliente, cargada de zopilotes etéreos contra el cielo casi blanco y de una peste que era peor que un puño de arena en la cara, un hedor que daban ganas de escupir para que no bajara a las tripas, que quitaba las ganas de seguir avanzando. Pero el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una mirilla de culebras negras, y sonreía. (11-12)

En esta pequeña secuencia, se puede observar la manera en que el narrador contrasta la realidad mediante la imagen del grupo solidario de amigos y el calor agobiante del trópico, que genera un entorno oscuro, siniestro, donde la naturaleza y las plantas participan del desequilibrio trágico en el que se mueven los personajes, un desequilibrio que completa el inesperado descubrimiento del cadáver putrefacto de “La Bruja Chica”. Así es como la autora inicia la historia de *Temporada de huracanes*.

Falsa liebre, por su parte, inicia de la siguiente manera:

El alumbrado era escaso; los arbotantes que sobrevivían a la temporada de tormentas emitían una luz mortecina que los pinos tristes —torcidos hacia el camino, deformados por el viento— ahogaban con sus ramas plumosas, cargadas de agujas secas. . . .

La oscuridad dentro del auto era espesa; del hombre sólo alcanzaba a distinguir las partes más pálidas: el interior de los brazos, el cuello. Lo demás eran susurros de tela.

—Todo este tiempo... —dijo el hombre— he sido un imbécil...
Parecía más calmado. Sus manos buscaban sin prisa en el compartimiento entre los asientos.

—Oye... —comenzó Andrik.

—¡Cállate, carajo!

El golpe dejó mudo al chico. Algo duro, más duro que los huesos de la mano del hombre le aplastó la nariz y los labios.

—¡Cállate ya!

Otro golpe restalló en el centro de su cara.

—¡Cállate el puto hocico! (18-21)

La apertura, con los golpes de uno de los varones y la indefensión del otro, instala la atmósfera que dominará la novela: la violencia, usual en la historia de vida de Andrik, marcada por la agresión, el abuso y el sometimiento.

Más la violencia no solo llega con el poder de un ser sobre otro; también se advierte en la extrema pobreza de los personajes, causa de frustraciones y animadversiones:

La regadera, rota desde que se mudaran al departamento hacía cinco meses, escupía el agua en forma de un chorrito impertinente que tardaba eternidades en enjuagarle los cabellos. Era imposible darse la ducha rápida y vigorosa que él hubiera querido: las malditas cañerías de la vecindad eran viejas y el agua de la regadera no se desahogaba por completo. Pachi tuvo que lavarse con los pies metidos casi hasta los tobillos en un charco de agua en el que flotaban los restos de jabonadura de Pamela, sus largos cabellos y posiblemente los orines de la niña. Tampoco el inodoro había querido funcionar adecuadamente esa mañana y el olor de sus propios excrementos, que flotaban al interior, lo pusieron de mal humor. Pensó, mientras cerraba la llave de la ducha, que tendría que salir al patio a llenar un cubo de agua de la toma colectiva para dejar limpio el inodoro, pero lo olvidó antes de que terminara de secarse con la toalla. (Melchor *Falsa* 47)

Estamos ante algunos de los elementos constantes en la narrativa de Fernanda Melchor: violencia, suciedad, abandono, hedor, calor atosigante.

Fernanda Melchor crea con lo abyecto y hostil un conjunto de estampas realistas que le permiten indagar en las ruines pasiones humanas, acompañadas del entorno sucio y abyecto, como ocurre, en *Falsa liebre*, cuando Pachi ve por vez primera el cuerpo desnudo de una mujer, que es el cadáver de una turista:

Dos muchachos, apenas más grandes que Pipen, cargaban con dificultad el cuerpo de una mujer muy alta, de cabellos largos hasta la cintura enredados en torno de su cara. Los muchachos habían tenido que arrancarle mechones de la cabeza para liberarla: el cabello se le había atorado entre las piedras del rompiente y por eso se había ahogado. Pachi no recordaba cómo, pero de repente ya estaba hasta delante de la multitud, frente al cuerpo amoratado de la mujer. Alcanzó a verle los senos antes de que la cubrieran con una lona: colgaban pesados, aparentemente duros, meros bultos de carne que nacían de las costillas. Pero lo más impresionante fue el vistazo de su sexo. Parecía tapizado de un material áspero que él creyó una mata de sargazo pero que Pipen, entre risas, le aclaró que era el pelo que le salía naturalmente a las hembras “ahí abajo”. (53)

El realismo sucio va de la mano aquí con el descubrimiento de la corporalidad femenina, realismo que no está ausente en los ejemplos en donde la corporalidad masculina se halla presente, como sucede en *Temporada de huracanes*:

La época también en que empezaron con el rumor de la estatua aquella que la Bruja tenía escondida en algún cuarto de aquella casa, seguramente en los del piso de arriba, a donde no dejaba pasar a nadie nunca, ni siquiera a las mujeres que iban a verla, y donde decían que se encerraba para fornicar con ella, con esta

estatua que no era otra cosa que una imagen grandota del chamuco, la cual tenía un miembro largo y gordo como el brazo de un hombre empuñando la faca, una verga descomunal con la que la Bruja se ayuntaba todas las noches sin falta, y era por eso que ella decía que no le hacía falta marido, y en efecto, después de la muerte de don Manolo no volvió a conocerse hombre alguno a la hechicera, y pues cómo, si ella misma se la pasaba echando pestes de los varones, diciendo que eran todos unos borrachos y unos huevones, unos pinches perros revolcados, unos infames, y que antes muerta que dejar que cualquiera de esos culeros entrara a su casa y que ellas, las mujeres del pueblo, eran unas pendejas por aguantarlos, y los ojos le brillaban cuando decía eso y por un segundo volvía a verse hermosa de nuevo, con los cabellos alborotados y las mejillas pintadas de rosa por la emoción, y las mujeres del pueblo se santiguaban porque podían imaginarla desnuda, montando al diablo y hundiéndose en su verga grotesca hasta la empuñadura, el semen del diablo escurriéndole por los muslos, rojo como la lava, o verde y espeso como los menjurjes que borboteaban en el caldero sobre el fuego y que la Bruja les daba a beber a cucharadas para curarlas de sus males, o tal vez negro como el chapopote, negro como las pupilas inmensas y el cabello enmarañado de la criatura que un día descubrieron escondida bajo la mesa de la cocina, agarrada a la falda de la Bruja, tan muda y enteca que, en silencio, muchas mujeres rezaron para que no durara viva mucho tiempo. (17)

La poética narrativa de Melchor va desplegándose: espacios sórdidos, asfixiantes y ominosos; personajes en ocasiones zoomorfizados, decadentes, huérfanos —afectiva, emocional y socialmente—, marcados por una existencia trágica y hostil, con papás ausentes y más golpeadoras, insultantes, frustradas. En esta poética, destacan los hombres y su infinidad de males y desesperanzas, pero también las mujeres, así sea con menor presencia.

En el ámbito de lo femenino, destaca en Melchor la figura de la mujer-madre. Al asociar lo femenino con la maternidad, se generó el mito y el significado de la madre en la cultura mexicana: pureza, santidad, abnegación, sufrimiento, entre muchos otros atributos. Se determinó así el objetivo de vida de muchas mujeres mexicanas que, a cambio de cumplirlo, recibían la recompensa de ser calificadas como “buenas madres” y “buenas mujeres”. Estar pendientes del cuidado y educación de los hijos, así como de “atender al marido” eran acciones sustantivas para lograr la felicidad. Sin embargo, tal imagen la contradujo siempre la realidad, como bien lo observó Martha Lamas en “¿Madrecita santa?”, capítulo integrado a *Mitos mexicanos*. Lamas cuestiona el mito y propone asumir una doble imagen de la madre: sí la de la “cabecita blanca”¹, dulce y abnegada, que se sacrifica por los hijos, pero también la del ogro capaz de imponer su poder para dominar y destruir:

Como siempre sucede, el mito recoge cuestiones reales —las madres suelen ser abnegadas, generosas y amorosas— y también encubre aspectos negativos o contradictorios. Si desmitificamos la imagen de la “madrecita santa” encontramos a madres agotadas, hartas, golpeadoras, ambivalentes, culposas, inseguras, competitivas o deprimidas. El mito de la madre no registra las aberraciones, crueldades y locuras que muchas madres —sin duda víctimas a su vez— ejercen contra sus hijos. El mito del amor materno encubre las motivaciones hedonistas, oportunistas, utilitaristas e interesadas de madres pasivas, insatisfechas, locas, crueles, narcisistas o simplemente desinteresadas en el hijo. (225)

Es esta imagen de la madre castradora la que toma Melchor en *Falsa liebre*, a veces como madres biológicas, pero también funcionales, como en el caso de las tías. Sus madres son mujeres solas, que se ven

¹ Representación santificada de la mujer madre en México.

obligadas a convivir con los hijos ante la ausencia del padre. Las relaciones que establecen con ellos son las de maltrato y crueldad. Son madres, como menciona Lamas, pasivas, insatisfechas, locas, crueles, violentas, poco interesadas en los hijos:

La tía, en cambio, le pegaba para desquitarse. A veces incluso se mordía la lengua mientras lo azotaba con el cinto de cuero. Los ojos negros de la tía Idalia crecían, rabiosos, hasta llenar su rostro y parecían devorar la luz a su alrededor. (26)

Zahir hubiera querido matarlas, estrangularlas, quebrar con sus manos esos cuellos que parecían puro pellejo, aplastar sus rostros a patadas hasta que no les quedase entero ni uno solo de sus despreciables huesos, para silenciarlas y cerrar esos malditos ojillos negros que lo miraban siempre de arriba abajo, buscando manchas, pecados. (75)

Sabía que nadie reclamaría por la peste: todas las mujeres del barrio le temían a su madre. Por las buenas, su boca era alegre y dicharachera, presta siempre a la lisonja, pero por las malas se convertía en el hocico de una bestia salida del infierno: desnudaba los dientes, profería sapos y culebras que, acompañados de manotazos y jalones de cabello, doblegaban a sus enemigas, las reducían a chiquillas lloriqueantes. (157)

Y no solo se le halla en *Falsa liebre*; también en *Temporada de huracanes* preside el vínculo entre madre e hijo. Este, “La Bruja Chica”, homosexual desenfrenado y desfachatado, siempre es descalificada y humillada por la madre: “Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la Chica fuera a su lado, o que se callara, o simplemente para que se estuviera quieta debajo de la mesa” (13). En una novela y otra, es la mamá, o su sustituto, la tía, quien asume el poder, empleado para imponer la servidumbre, el sometimiento y la dependencia, o para convertir a los descendientes en objeto de desquite, culpables de las traiciones o abandonos de los

varones, amados primero y odiados después, sin importarles si esas conductas depredadoras generan sentimientos de venganza, como en este ejemplo de *Falsa liebre*:

La vieja terminó en el suelo y Zahir la tundió a patadas. Cada golpe aflojaba algo pútrido en su interior, algo fétido y deforme como tejido cicatrizado, que revelaba el recuerdo de una tortura: las veces que lo dejó sin comer, las veces que tuvo que dormir en la calle porque no había llegado a la hora indicada; la vez en que lo obligó a mamar de la teta de la perra de la vecina porque se atrevió a pedirle leche en la merienda; la vez en que lo azotó con el cincho en los genitales por haber estado tocándose, o más pequeño, cuando al enjabonarlo durante el baño le frotaba con furia hasta excitarlo y luego le cruzaba el rostro a bofetones y lo llamaba enfermo. (200-201)

El monstruo materno también es notorio en *Páradais*. Aquí, la madre de Polo descarga sus frustraciones en el hijo, desmereciendo una a una las escasas conquistas del muchacho:

Para eso te pagan, lo sermoneaba su madre cada mañana, para que hagas lo que te dicen y te calles el hocico; a ti qué te importa si son pendejadas, para eso te contrataron: para que obedezcas, no para que andes rezongando. Apenas entraste y ya quieres que te pongan de patrón, si no sabes hacer nada. ¿No que muy machote, no que muy chingón? Muy hombre para andar de parranda, pero para el jale eres un pinche huevón, vergüenza te debería de dar. En esta vida las cosas se ganan, cabrón, con trabajo y esfuerzo y no doblando las manitas a la primera que no te gusta algo. ¿O fue mi culpa que te corrieron de la escuela? Dime, ¿yo te obligué a irte de pinta y tronar las materias por andar de pedote? Tuviste chance de hacer estudios, más chance del que yo tuve, o del que tuvo tu pobre abuelo que en paz descansa, y la cagaste, cabrón, la cagaste por pendejo por huevón y ahora te toca a chingarte. (37)

La violencia que ejercen las madres hacia hijos e hijas genera vulnerabilidad y sometimiento en estos, que les impide rebelarse aun ante situaciones extremas:

Pinche lagarta ¿No te da vergüenza andar de golfa en las calles por la noche, y encima echarle la culpa a tu primo? Yo te voy a quitar las ganas de andarte escapando, cabrona de mierda. Le había tusado el pelo con las tijeras de descuartizar el pollo mientras Yesenia permanecía inmóvil como tlacuache bajo los faros de los camiones en la carretera, por miedo de que las hojas heladas le cortaran la carne, y después había pasado la noche entera en el patio, como la perra que era, había dicho la abuela: la bestia inmundada que no merecía un jergón pulguiento bajo ese pellejo apestoso. (Melchor, *Temporada* 49)

La figura materna funge como receptáculo y detonador del *continuum* violento, incluyendo en este la zoomorfización de los descendientes, otro de los recursos narrativos de Melchor para concretar la denigración y deshumanización. En boca de aquella, son usuales calificativos como “cerdo”, “araña”, “serpiente” o “lagartija”, como es motejada Yesenia en *Temporada de huracanes*. Melchor, pues, al reconstruir infancias, adolescencias y juventudes masacradas, sin derecho alguno, crea también unas madres —solteras, casadas, abandonadas, violentadas— depredadoras, monstruosas, vengativas, que en nada remiten a la ideal “cabecita blanca”.

La poética narrativa de Fernanda Melchor tiene como centro la figura masculina, aunque esta se halle bajo la influencia de las acciones y sentimientos femeninos. Muestra lo masculino a través de las relaciones familiares, amistosas o amorosas, sean estas últimas de tipo heterosexual u homosexual, pero no deja de lado el actuar femenino, sobre todo el materno, como vimos antes. Con ese centro narrativo de su poética, Melchor crea mundos narrados realistas, habitados por amigos-amantes, parientes-amantes, explotadores-amantes, papás irresponsables, mamás castrantes, tías frustradas; marcados por

la herida física, psicológica y afectiva. Son mundos donde, además, tiene mucha importancia el lenguaje popular, las expresiones coloquiales y lo conversacional, que dan forma a ambientes aterradores y desolados, no muy lejanos de la actual realidad veracruzana, así como mexicana y latinoamericana.

Patricia Córdova, en su reseña de la última novela, *Páradais*, habla también de esta poética del horror, el abuso, la marginación, la desintegración y la clausura de la esperanza, agregando que Melchor “da visibilidad a grupos sociales marginados y a conflictos desbordados ante el fracaso nacional de la gobernanza, de la seguridad y de un proyecto social competitivo e inclusivo”. En efecto, ambos aspectos se hallan en la narrativa de Melchor, nacida esta de una serie de experiencias atroces, cobijadas por el trópico veracruzano y la cultura jarocho, como lo asienta la misma narradora de *Aquí no es Miami* —se trata, dice, “de historias que pudieron ocurrir en cualquier parte pero que, por quién sabe qué destino inexorable, no pudieron sino nacer en este sitio” (12)—. También afirma esto uno de sus lectores más acuciosos, Román Nieto, para quien, si se aceptan las narraciones de Melchor, el Puerto de Veracruz “ya no es el puerto turístico, playero y carnavalesco de México”, sino un sitio “de un calor asfixiante, descarnado, un paraíso oscuro: el Veracruz violento apoderado por el crimen. Una ciudad que ya no le ofrece nada a sus lugareños”, pues “[e]l crimen despojó a Veracruz de todo su encanto” (21). Este es uno de los resultados de una poética realista, atenta a los efectos perniciosos en las infancias, adolescencias y juventudes despojadas de afecto, masacradas por la violencia y la explotación; de las familias devastadas, con padres ausentes y madres depredadoras; de las sociedades degradadas, pobres en extremo, sórdidas, grotescas, sin ilusiones ni porvenires. La narrativa de Melchor, en fin, no difama, fabula. Funciona como testimonio de la podredumbre humana, sin cortapisas ni deformaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Seix Barral, 1971.
- Córdova, Patricia. “La poética de lo horrisono: *Páradais* de Fernanda Melchor”. *Nexos*. 21 feb. 2021, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=22446&fbclid=IwAR0UT53zM3NCUesiyfl0w6yOIPT-fP2nm6ucJQEBBi7cGnl16zjMDpKJYXss>.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Nova, 1964.
- Lamas, Marta. *El género y la construcción de la diferencia sexual*. Programa Universitario de Estudios de Género / Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa, 1996.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Random House, 2018.
- _____. *Falsa Liebre*. Almadía, 2013.
- _____. *Páradais*. Random House, 2021.
- _____. *Temporada de huracanes*. Random House, 2017.
- Román Nieto, Luis. “La masculinidad rota. *Falsa Liebre* de Fernanda Melchor”. 2018. Universidad Veracruzana, tesis de licenciatura.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica / Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.



Eclecticismo literario: los recursos de la leyenda y el cuento maravilloso en “La sirena” de Justo Sierra

Literary Eclecticism: The Resources of the Folk-Tale and the Supernatural Short Story in “La sirena” by Justo Sierra

DIANA VANESSA GERALDO CAMACHO

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5141-8681>

Universidad Nacional Autónoma de México

dgeraldo01@gmail.com

Resumen:

En este artículo se analiza el cuento “La sirena” del escritor mexicano Justo Sierra (1848-1912). En principio, se estudia el vínculo de este texto con la escritura de las leyendas, género literario de gran proliferación en el siglo XIX, y su imbricación con los objetivos de nacionalización de la literatura mexicana del periodo. Además, se examinan las estrategias empleadas por el autor, que van desde elementos narrativos de corte romántico, entre los que se incluye la reelaboración del mito clásico de las sirenas y una historia de amor irrealizable, hasta el proceso de “mexicanización” de este popular mito a partir de algunos recursos de tipo maravilloso.

Palabras clave:

Justo Sierra, cuento, literatura decimonónica, relato maravilloso, sirenas.



Abstract:

This article analyzes the short story “La sirena” (The Mermaid) by Mexican writer Justo Sierra (1848-1912). First, we study the link of this text with the writing of legends, a literary genre of great proliferation in the nineteenth century, and its interweaving with the objectives of nationalization of Mexican literature of the period. In addition, we examine the strategies employed by the author, which range from romantic narrative elements, including the reworking of the classic myth of the mermaids and an unrealistic love story, to the process of “Mexicanization” of this popular myth based on some supernatural fiction strategies.

Keywords:

Justo Sierra, short story, 19th century literature, supernatural short story, mermaids.

Recibido: 25 de octubre de 2022

Aceptado: 15 de marzo de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.470>

SIERRA: AVATARES GENÉRICOS DE SU NARRATIVA BREVE

En 1896, Justo Sierra publicó su libro *Cuentos románticos*. En este compendio se recopilaron los textos que el autor había publicado con anterioridad en distintos diarios mexicanos del siglo XIX, entre 1868 y 1879. La mayoría de los cuentos formó parte de “Conversaciones del domingo”, columna que el escritor campechano tuvo en 1868 en el suplemento literario del diario *El Monitor Republicano*. El libro tiene un título representativo de la corriente que estuvo vigente en esa época, el Romanticismo, aunque al decir de Francisco Monterde: “ese libro cierra propiamente la etapa juvenil del escritor: su título

indica que se hallaba madura la obra, porque el autor podía considerar como románticos los relatos, gracias a la perspectiva creada por él, al colocarse en el post-romanticismo” (9). Los textos que lo componen son de índole diversa y representan, de cierto modo, una visión ecléctica de la intuición estética de su autor, quien con el volumen deja un poco atrás el positivismo y se aproxima de nuevo a una forma de idealismo. Al respecto, Tatiana Suárez Turriza apunta que:

Sierra evocó, con la publicación de sus relatos de juventud, su educación literaria permeada por el Romanticismo. El libro, asimismo, parece reclamar un diálogo con la literatura de la generación joven de modernistas, que se encontraba en boga, cuya sensibilidad y propuesta estética respondían a las paradojas ideológicas de su tiempo, en torno a la antítesis: “ciencia y religión”, “positivismo e idealismo”, “razón y espíritu”. (17)

El primero en notar el carácter heterogéneo del volumen fue Antonio Castro Leal, quien en su edición Porrúa de 1946 apuntó con acierto que “además de esas fantasías románticas, el libro contiene excelentes cuadros históricos y tres interesantes novelitas psicológicas” (viii). Castro Leal denomina los textos del conjunto como “fantasías” debido a su naturaleza imaginativa en oposición a una visión realista. César Rodríguez Chicharro sostiene, además, que los relatos del libro: “pueden dividirse en tres grupos: regionales o costumbristas, urbanos y de recreación histórica” (40).

El carácter variado de *Cuentos románticos* se advierte en los quince relatos que lo componen. En tres cuentos del grupo se trasluce un interés por las leyendas populares: “Marina”, “La fiebre amarilla” y “La sirena”; en otros se muestra un espacio onírico y ultraterreno al estilo modernista, como en “Incógnita” y “Nocturno”; incluso hay relatos de corte histórico, como “María Antonieta”; lo mismo que la recreación de pasajes bíblicos, como se lee en “En Jerusalén” y “Memorias de un fariseo”, por mencionar sólo algunos ejemplos de las múltiples líneas temáticas del volumen. En el repertorio de textos se

denota una hibridación entre la tendencia romántica —con la fuerte influencia francesa de esta corriente, en especial de Victor Hugo, según señala Vicente Riva Palacio en *Los Ceros* (149), o de Gérard de Nerval, como indica Monterde en la introducción de las *Obras completas II* de Sierra (10) — y la construcción del relato de carácter legendario, histórico, el cuento de hadas —tema muy apreciado por los románticos y los modernistas—, etcétera.

En el cuento “La sirena”, el título parece indicar que se contará el mito clásico de estos seres marinos. La novedad de Sierra radica en la ubicación geográfica de la historia, pues los hechos se sitúan en la atmósfera de la península yucateca, en específico su tierra natal, en Campeche —escenario muy recurrente en todo el conjunto—, lo que a su vez da paso a la idea de que se referirá una vieja y conocida leyenda de ese lugar. Se dice en el texto: “y es cierto —en Campeche hay testigos oculares— la sirena es mitad mujer y mitad pez. Todas estas creencias populares tienen en su raíz una leyenda, de la que es necesario desentrañar la lejana y abscondida [*sic*] realidad de un hecho” (Sierra 151).¹ Con esta descripción, Sierra apela al concepto más conocido de sirena-pezu, pues desde la antigüedad grecolatina se conocen varias representaciones físicas de esta figura. Laura Rodríguez Peinado describe así este personaje mitológico:

La sirena es un ser híbrido con cabeza de mujer y cuerpo de ave en el caso de las sirenas-pájaro. Pero también puede tener cuerpo de mujer que desde la cintura se metamorfosea en pez rematando

¹ En adelante citaré la versión de *Cuentos románticos*, editada por Tatiana Suárez Turriza y publicada por Penguin Random House en coedición con la Universidad Nacional Autónoma de México (2019). Es la última versión actualizada, cotejada y revisada por una especialista del autor campechano; además de que es una edición muy cuidada, está acompañada de notas contextuales muy útiles para la lectura y de una advertencia editorial que refiere cómo se planeó el volumen.

en una aleta caudal. Estas sirenas pisciformes se caracterizan por su larga cabellera y el torso desnudo donde, en algún caso, pueden asomar alas cuando se mezclan plásticamente los conceptos de sirena-pájaro y sirena-pezu. (51)

La sirena aviforme fue la imagen más conocida durante la Edad Antigua, mientras que la figura pisciforme se presenta a partir de la Edad Media y hasta nuestros días; de hecho, según indica Joel Alonso Luna, “la sirena, como se conoce en la actualidad, es un producto del romanticismo y de éste se recrea a la misma tomando rasgos de sus versiones y formas de origen clásico” (43).

Como era costumbre en los narradores decimonónicos —sobre todo en aquellos que publicaban la primera versión de sus textos en algún impreso periodístico—, Sierra se dirige directamente al lector: “si me seguís, lectores, he aquí la leyenda, tal como, en sustancia, *me la refirió uno de esos viejos marinos* ‘que han oído a la Sirena’” (151; cursivas mías). Ese tono conversacional que utiliza el narrador es un elemento que Altamirano había comentado como inherente a la prosa del campechano, ya que marcaba su vínculo intertextual con la *causerie*, género narrativo de procedencia francesa que se define como una charla (Altamirano 82), a lo que, además, habría que sumar el hecho de que los cuentos provienen de una columna denominada, justamente, “conversaciones”.

Puede notarse, a partir de este planteamiento inicial, que Justo Sierra elaboró su texto desde una doble formulación: la conversación y la leyenda, género literario que vivió su momento de mayor auge en el siglo XIX. La leyenda es un género de tradición oral, ubicado en el rubro del folclore y de las narrativas populares. Se trata de un tipo de texto que admite la existencia de seres y sucesos sobrenaturales, lo mismo que de sujetos históricos y hechos auténticos. A pesar de las dificultades teóricas para definir este género, los críticos han coincidido en una serie de rasgos que lo caracterizan. Anota Quiñones sobre sus cualidades más determinantes:

a) es una narración simple o compuesta por varios incidentes; b) sucede en un pasado reciente o histórico, y c) es creída (o puesta en duda) por quienes la cuentan y por quienes la oyen en tanto postula que las personas, hechos o fenómenos que aparecen en ella existen o existieron. (xx)

Las leyendas se suelen catalogar en etiológicas, sobre lugares y tradiciones históricas, de creencia y religiosas (Quiñones xviii); también hay de personajes. Esta propuesta de clasificación temática no quiere decir que tales categorías deban entenderse como cerradas y en rubros separados, pues pueden encontrarse leyendas históricas sobre creencias, o leyendas de lugares con un trasfondo religioso, por mencionar sólo un par de ejemplos. “Leyenda” y “tradicición” muchas veces se toman como sinónimos, debido a la cercanía discursiva de ambos géneros y al contenido referencial o fáctico que ambos presentan, esto es, histórico, cultural, documental, etcétera. Al respecto, José Miguel Oviedo incluye la leyenda como parte de la tradición, de la cual apunta lo siguiente: “se trata de un rebrote americano de las diferentes formas de la literatura historicista —leyenda, novela histórica, crónica o narración de tema tradicional— que el Romanticismo puso de moda” (259). Julián Moreira, incluso, explica que la tradición está “emparentad[a] con la leyenda romántica” (19), en la que se recrean libremente sucesos históricos, anécdotas e incidentes sociales protagonizados por figuras históricas o por ciudadanos prodigiosos que luego se volvieron personajes legendarios.

Ahora bien, el interés por la escritura de relatos de corte sobrenatural que presentaban la estructura conversacional fue a su vez el resultado de una inclinación romántica que muchos escritores asumieron. La conversación —a la que por cuestiones operativas de este trabajo no consideraré un género literario, sino una forma enunciativa aprovechada por el cuento de Sierra— posee como principal atributo discursivo una formulación coloquial, de charla amena y ligera. Un rasgo semejante se puede encontrar en muchas leyendas, o

también en las tradiciones, las cuales parecen estar más cercanas al cuento anecdótico, que se pensaba que podría servir como instrumento apropiado para plasmar la *mexicanidad* en la literatura. Esta inclinación estética tenía el objetivo de construir una visión de lo nacional y de crear un concepto de *lo mexicano* que compendiará lo más representativo de la cultura del México postindependentista. Fortino Corral Rodríguez esclarece este asunto e indica que:

Lo sobrenatural quedó confinado al ámbito de la cultura popular en forma de relatos orales, entre los que destaca la leyenda mestiza de tema colonial. Hacia 1870, con el triunfo y consolidación de los liberales, se da un cambio importante en la relación de la literatura culta con la tradición popular. En esta década se registra una importante recuperación de mitos, leyendas y anécdotas que se difunden a través de folletos, revistas, periódicos y libros. (“Cuenta la leyenda” 98)

Este nuevo concepto de *lo mexicano* sólo podía surgir tras consumir una tarea de rescate del pasado nacional que se consideraba digno y valioso. Esa reconquista de lo autóctono, al mismo tiempo, significaba una actitud estética ante lo que Altamirano había denominado la configuración de la literatura mexicana y que él mismo definía como un anhelo que era simultáneamente patriótico —de evidente connotación política— y literario. Así lo explica: “deseamos que se cree una literatura absolutamente nuestra, como todos los pueblos tienen” (15). Ese fue el motivo por el que muchos escritores se dedicaron a la labor de reescribir, recopilar y difundir las leyendas populares, pero ahora para otorgarles una nueva presentación narrativa, sobre todo porque, como señala Corral, “la leyenda constituye una especie de discurso alterno a la historia oficial. Mientras ésta pretende registrar los sucesos en función de su importancia social, la leyenda prefiere aquellos que impactan la conciencia por su singularidad o extrañeza” (“Cuenta la leyenda” 110). “La sirena” de Sierra es un cuento que se conecta con esta propuesta de “mexicanización” de la literatura.

DE LA LEYENDA AL CUENTO DE IRREALIDAD

Como apuntaba antes, el contenido del cuento de Justo Sierra procede, o finge proceder, de una leyenda campechana. Este supuesto antecedente proveyó al cuento, como bien señala Munguía Zatarain, de “materiales narrativos, de formas enunciativas estrechamente ligadas con lo oral popular . . . la leyenda ha ayudado a la construcción de una forma de relación espontánea, natural con lo misterioso, con lo sobrenatural o no explicable por las leyes de la lógica” (161). Por su parte, Oscar Hahn, al tratar el cuento fantástico, explica que “los materiales narrativos del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX provienen de las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filosóficas y de debates intelectuales de cada momento histórico-literario” (*Fundadores* 14). Esta noción es extrapolable también a la narrativa de Sierra, pues en sus cuentos se retoman temáticas semejantes, como la superstición de que existen las brujas, los demonios y las sirenas, que funcionan como base de la estructura argumental del relato.

En el caso de “La sirena” no estamos ante un cuento fantástico, y esto es importante destacarlo y, a su vez, deslindarlo en ese aspecto de lo apuntado por Hahn,² sino ante un texto que comparte ele-

² Algunos críticos definen “La sirena” como cuento fantástico. No es el objetivo de este artículo debatir con mayores detalles por qué no considero fantástico este relato; sin embargo, creo oportuno sólo aclarar que se suelen clasificar como “fantásticos” aquellos textos que tienen una temática de sobrenaturalidad, elemento que no define un género, pues los temas, ya lo señaló Flora Botton (33-34), no son exclusivos de un género ni suponen el componente principal para catalogarlos. Lo determinante es su discursividad y los recursos o procedimientos recurrentes, no los asuntos tratados ni la construcción del protagonista o del ambiente. Los trabajos de Joel Alonso Luna Mendoza y César Rodríguez Chicharro, quienes sin duda han ofrecido un buen acercamiento al autor campechano, parten desde una concepción de lo fantástico arraigada en lo temático. El

mentos tanto con lo legendario —sin llegar a ser propiamente una leyenda, tampoco está dialogando de forma intertextual con una leyenda recogida por la tradición escrita—, entendido como “paradigma cerrado que incluye lo sobrenatural como parte de una explicación religiosa” (Olea, *De la leyenda* 29), como con lo maravilloso, que de acuerdo con Tzvetan Todorov se explica como “lo sobrenatural aceptado”, es decir, cuando “es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado” (Todorov 37). En “La sirena” no hay un cuestionamiento de la realidad, ni un enigma sin resolver o un misterio inconcluso; tampoco hay un choque entre dos concepciones de mundo enfrentadas, sino que lo sobrenatural se asimila como parte de la realidad de los personajes. Por eso, resulta más correcto calificarlo como un cuento maravilloso con un fuerte componente de recursos legendarios. Este relato responde a lo que José Miguel Oviedo ha denominado “obras estéticamente fronterizas” (16), en las cuales se presenta una especie de *fusión simultánea* (Oviedo 16) de conexiones laterales, a veces, incluso, de distintas escuelas literarias —en los textos de Justo Sierra, Romanticismo y Modernismo— o de diversos géneros.

En todo caso, lo relevante es que lo legendario representa en la narrativa de Sierra el motivo para que se construyan mundos no mi-

primero sólo lo apunta sin ofrecer muchos argumentos, ya que su interés analítico es la intertextualidad. En cambio, Rodríguez Chicharro sí describe el cuento como fantástico, principalmente, por “el asunto y por el origen extranatural de algunos de sus personajes” (Rodríguez 43). Desde la década de los años setenta del siglo xx, sobre todo a partir de la propuesta pionera de Tzvetan Todorov (2009), los estudios especializados en este tipo de ficciones descartaron la idea de que el género se constituya por su nivel temático. La crítica actual también ha abonado nuevos elementos de reflexión teórica, como los trabajos de Susana Reisz de Rivarola (2001), Pampa Olga Arán (1999), Irène Bessière (2001), Rafael Olea Franco (2004), Ana María Morales (2004), David Roas (2009), por mencionar algunos.

méticos, ajenos a una lógica-causal, pero ambientados en un escenario de carácter histórico. Debido a este aspecto resulta muy significativa la recreación de una ciudad mexicana muy tradicional que conmemora eventos religiosos y festividades populares, ya que ese contexto es el más propicio para que se admita la existencia de seres extraordinarios. Al respecto, Suárez Turriza asienta que:

esta predilección de Justo Sierra por tratar en sus ficciones temas religiosos, cristianos, anticipa la dualidad, la paradoja ideológica y emocional, entre ‘verdad y religión’, ‘ciencia y espíritu’ que marcó la sensibilidad artística de los escritores de fines del siglo XIX, educados en el positivismo. (22)

La trama del cuento es muy sencilla: se narra la historia de la tía Ventura, una mujer caracterizada con rasgos monstruosos, ya que se dice que estaba “doblada hasta el suelo, sin pelo, cejas, ni pestañas, cuyos ojos brillaban con el fuego sombrío de los carbunclos, cuya boca parecía un rasguño sangriento trazado de oreja a oreja por la punta de un alfiler” (Sierra 152). La vida enigmática de la anciana es el centro medular del relato. Todo lo relacionado con ella circula de boca en boca por los habitantes del barrio San Román; tal como sucede en muchas leyendas que tienen como eje temático la vida de un sujeto asombroso, como la Llorona, la mulata de Córdoba, don Juan Manuel, entre otros. Asimismo, en el cuento se usan frases acordes con la descripción oral de la leyenda, como “nadie lo sabía”, “unos decían”, “según el dicho de algunos”, “otros insinuaban”, de ese modo se genera un mundo de especulaciones en torno a esa misteriosa mujer. Con estos procedimientos de corte oral, en el relato se construye una *vox populi* que contribuye a crear una imagen del personaje, y, a partir de los rumores y chismes, el narrador conformará la historia de la anciana.

En el relato se dice que la tía Ventura había llegado siendo una esclava, también que era el alma en pena de un famoso filibustero llamado Diego el Mulato y, finalmente, que era una bruja y hechicera

condenada a la hoguera por la Inquisición, que contaba con más de un siglo de vida. Lo más sorprendente, según el decir popular, es que había llegado a Campeche de manera sobrenatural. Se lee en el cuento:

añadían con profunda convicción, en virtud del pacto que la tía Ventura (así la llamaban) tenía concertado con el Diablo, sus cenizas habíanse convertido de nuevo en carne y hueso y, en cierta ocasión, un Día de San Juan, la tía Ventura había venido sobre las olas montada en un mango de escoba y se había establecido en el barrio de San Román. (153)

La anciana vivía sola y aislada. Su única actividad consistía en sentarse en la orilla de la playa a cantar todas las noches, con una voz angelical que también era motivo de sospecha. Los habitantes decían que “tenía un pájaro hechizado, un *xkoké*” (155) dentro de ella. El misterio se acrecienta con otro rumor: algunos valientes habían entrado a la cabaña de la anciana y habían visto el perfil de una joven y hermosa mujer dibujado con carbón en las paredes. El recurso del dibujo en las paredes ya había sido usado en “La mulata de Córdoba”, leyenda muy conocida en la época y que fue contada por varios escritores.³ Todos estos elementos constituyen el prelude de la última transformación de la anciana, la más importante y que da título al cuento. Una noche de luna, un joven alférez recién llegado a la ciudad es seducido misteriosamente por una hermosa canción nocturna. El hombre, como hipnotizado por ese canto, se encamina a la playa y encuentra una balsa en la orilla del mar, pero en ella sólo está la tía Ventura; horrorizado, retrocede, aunque un impulso inexplicable lo

³ Se conocen dos versiones muy populares de esta leyenda: la primera fue redactada por José Bernardo Couto en 1837 y publicada en *El Mosaico Mexicano* con el título “La mulata de Córdoba y la historia de un peso falso”; la segunda estuvo a cargo de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, y fue incluida en su compendio *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885).

induce a subir a la embarcación. El narrador, sin titubeos, afirma que “la sombra satánica cantaba” y “[ese] canto lo fascinó” (158). La pequeña balsa se introduce en el mar, en un ambiente descrito en términos de claroscuros, en el que contrasta la oscuridad de la noche, la luz de la luna y el hecho de que en el cielo “apenas brillaban algunas estrellas pálidas como grandes cuentas de cristal de roca” (156). El mancebo cae en brazos de la anciana, que ahora aparece convertida en una muchacha muy bella. En ese momento los amantes se dan un beso “preñado de juventud y deleite” (159), explica el narrador; pero, poco después, se desata una terrible tormenta que los arrastra a las aguas profundas. El marino murió ahogado en la profundidad de un mar negro como el abismo. Así describe ese momento el narrador: “mas ella no podía morir; reapareció en la superficie; era una divina mujer, pero bajo su vientre se traslucían las escamas de oro de su inmensa cauda de pescado. Aquella monstruosa forma canta un canto preñado de sollozos de amor” (159).

Se deduce, por tanto, que la anciana sólo buscaba un amor verdadero, pero, justo cuando cree encontrarlo, un castigo divino le arrebató ese privilegio; por lo que su condena es llorar eternamente esa pérdida convertida en un monstruo marino. El personaje de la tía Ventura, en efecto, cargaba una maldición como todos los habitantes de Campeche suponían y, sin que se explique nunca la causa, el lector ahora sólo atestigua su castigo: la imposibilidad de amar. Joel Alonso Luna Mendoza sostiene que: “La maldición de ‘La sirena’ es la vida eterna y el nunca encontrar el amor: cada amante moriría a causa de esto . . . son sirenas malditas, que han de sufrir por estar en tierra firme” (50).

Conviene acotar que, más que amor, los amantes experimentan una especie de hechizo o encantamiento sobrenatural y, quizá por eso mismo, resulta imposible la consumación de su romance. Cuando el joven llega a la ciudad, comienza a vivir una serie de sucesos extraordinarios que lo van encaminando poco a poco al encuentro final en la playa. Unas noches antes, el alférez tuvo sueños inquietos y

angustiantes, y en uno de ellos: “soñó que un genio marino le ofrecía su vara mágica para penetrar en el seno de las olas” (156); impulsado por este sueño, baja a una gruta, encuentra un jardín, lo atraviesa y se topa con un salón y un estanque: “en el centro de aquel estanque se erguía una flor extraña y solitaria, de ella brotaba un canto inoído, ideal” (157). El joven pregunta quién canta, y el genio le responde que la flor y que observe con cuidado en el espejo de agua: “Y el alférez vio que la sombra de la flor estaba encerrada en el perfil de una mujer inefablemente bella” (157). Esa misma imagen estaba grabada con carbón en una pared de la cabaña de la tía Ventura. De modo que el joven, desde un principio, estuvo manipulado mágicamente por la mujer, mediante sueños sugestivos, encuentros con genios, en una naturaleza inusitada que, de cierta forma, lo va conduciendo, casi contra su voluntad, a ella. El final trágico es el resultado de esta especie de encantamiento que atenta contra las prácticas convencionales de conquista y seducción amorosas y que responde, más bien, a la esencia misma de lo que los críticos han definido como rasgos dominantes de las sirenas: “Son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funeraria” (L. Rodríguez 52). Con este supuesto fracaso amoroso, Justo Sierra representa, en realidad, la falsedad de las emociones humanas: no hubo un romance como tal, sino una sugestión mágica para atraer al hombre amado.

Como puede advertirse, el cuento consiste en narrar las metamorfosis que sufre la tía Ventura. Es, en este sentido, una historia de transformaciones sobrenaturales: el personaje atraviesa por varios *momentos monstruosos*, desde su aspecto de anciana decrepita y deforme hasta su conversión en bestia marina. Sierra recupera el personaje de la sirena, pero lo hace a partir de una concepción de corte helenístico. Rodríguez Peinado anota al respecto que:

Las fuentes literarias del mundo griego representan a las sirenas como seres marinos cuya genealogía no está muy clara. Unas

veces pasan por ser hijas de la musa Melpómene y del dios-río Aqueloo, otras atribuyen su maternidad a Estéropo . . . su metamorfosis en seres híbridos se produjo como un castigo de Deméter al no impedir que Perséfone fuese raptada por Hades, lo que les otorgó un carácter funerario. (52)

Una fuente importante, de donde es muy probable que Sierra haya tomado inspiración, es la narrativa griega antigua, en especial la *Odissea* de Homero, en cuya trama se cuenta que Ulises y sus marineros fueron seducidos por el canto embriagador de las sirenas. Este antecedente literario tuvo su impacto en las tradiciones posteriores, sobre todo por el hecho de que: “Las sirenas homéricas fijas a las rocas se fueron transformando en aves voladoras por la transmisión oral de los poemas y posiblemente también por contaminaciones foráneas como la representación del *Ba* egipcio, cuyo jeroglífico era un pájaro con cabeza humana que volaría desde la tumba para unirse con el *Ka* en la vida futura” (L. Rodríguez 54).

Después del siglo VIII, cambió la concepción de estos seres monstruosos, porque “la sirena-ave ha perdido las alas en los primeros siglos del cristianismo . . . tal vez para evitar su identificación con el ángel. La sirena es un ángel caído, caído en el mar de las pasiones y transformado en parte en pez” (Brasey 49). Sierra recupera también su habilidad de seducir a los hombres mediante un canto hermoso y atrayente que, según la tradición, significa la muerte, atributo que también se conserva en este cuento, pero con una importante diferencia: la tía Ventura seduce a los hombres con su canto no para asesinarlos o devorarlos, sino para vivir con ellos una especie de romance, un idilio amoroso. Para Fortino Corral Rodríguez, “el canto de la sirena en sí constituye un símbolo del arte y de la relación del ser humano con lo otro” (*Senderos ocultos* 128), sobre todo por la idea de que la música puede ejercer un poder mágico sobre los elementos naturales y también sobre los humanos, como lo advierte el mismo narrador en el cuento de Sierra: “¡Ah, sí, la música lo suaviza todo!; es el esfumino de ese dibujo eterno que se llama la Naturaleza” (155).

Al respecto, Rafael Mauricio París Restrepo anota sobre ese poder maléfico de las sirenas que: “Los dioses olímpicos han creado a estas criaturas para probar el valor y el intelecto de los hombres” (95). Justamente por estos rasgos, Édouard Brasey resume que “por sus diferentes filiaciones las sirenas están asociadas no sólo al agua y al mar, sino también a la música, la memoria, la sabiduría secreta y las artes” (35).

Es conveniente precisar que al inicio del relato se adelantaba, según se evidencia en las citas antes presentadas, que el suceso sobrenatural del avistamiento de la sirena en la costa mexicana se derivaba de una creencia y de algunos rumores que circulaban entre los pobladores, por lo que participaba de una mentalidad popular, mezclada con cierta religiosidad asociada al día de San Juan. Gracias a este aspecto es posible clasificar “La sirena” dentro del rubro de lo maravilloso, puesto que desde sus primeras líneas, se aclara que se contará un hecho sobrenatural por todos conocido, el cual, aunque produce temor en los habitantes y se presenta en un ambiente de tintes realistas, no rompe con el concepto de realidad planteado en el cuento, de modo que la cotidianidad sigue intacta en su formulación lógica, independientemente de que el hecho no pertenezca al orden de lo racional. Este deslinde es fundamental para comprender el estatuto genérico del relato. En “La sirena”, el mundo sobrenatural de los seres mitológicos y mágicos convive con la realidad de los habitantes de San Román sin entrar en conflicto, más bien todo lo contrario: los habitantes creen en la sirena y se cuidan de ella. Son, por tanto, dos mundos opuestos, pero en convivencia, tal como se plantea en la estructura argumental, tanto de las leyendas como del relato maravilloso.

Es necesario, además, hacer otra breve demarcación, ya advertida por Ana María Morales, respecto a lo fantástico y lo maravilloso:

Lo fantástico describe desde la negación, en tanto que lo maravilloso lo hace desde la afirmación. El texto fantástico alude —con

adjetivos sospechosos, declaraciones de territorios prohibidos y ocasiones especiales— a un sistema de leyes que no es el que se codificó como funcional en el texto, lo maravilloso describe la maravilla, como excepción legal en un sistema de leyes más flexible, acepta su existencia y no limita su brillo (recordemos que maravilla es algo que por definición es admirable, algo que al ser visto produce una reacción de sorpresa y reconocimiento de su excepcionalidad). Mientras en lo fantástico la alusión a la excepción, a la transgresión, amenaza el mundo, en lo maravilloso la descripción de la excepción lo completa y remodela. (33)

En la configuración de irrealidad textual destaca el procedimiento de crear un personaje con atributos teratológicos, en este caso la tía Ventura, quien a su vez también tiene rasgos de los cuentos de hadas: es una bruja, monta en una escoba, tiene un pasado misterioso, vuela, tiene pacto con el Diablo y se aparece en sueños al joven alférez. Además de estas peculiaridades, posee el potencial físico de transformarse en varios seres: de renacer de la ceniza como el ave Fénix, de pasar de mujer joven a anciana o, incluso, de convertirse en bestia marina.

La tía Ventura representa, por tanto, diferentes facetas de lo femenino monstruoso, cuya transgresión radica, justamente, en que “lo monstruoso [significa una] subversión” (París 100), en la medida en que “cuestiona el orden natural del universo social” (París 101). Es un personaje de carácter insólito que, según se plantea en el cuento, sólo podía vivir acontecimientos siniestros. Por su parte, el joven alférez es un sujeto al que nunca se le da nombre y que funciona sólo como el motivo que permitirá al lector conocer la leyenda de la sirena. De cierto modo, representa de forma genérica al amante, al hombre amado. En sus sueños, el joven es seducido de manera sospechosa por una mujer. Se enamoró a primera vista de esa muchacha que terminó por personificar la causa de su muerte. La frustración amorosa, entonces, sólo la sufre la mujer, cuya descripción

se ofrece ahora en términos positivos —se le califica de virgen, sin que se deje claro si se trata de una cualidad divina o de su estado de castidad—, como se observa en la siguiente escena cuando exclama: “Piedad, Dios Mío —exclamó *la virgen del canto*—. ¿Qué, no te bastan cinco siglos de sufrimiento? ¿Qué, no puedo ser amada?” (Sierra 159; cursivas mías). Esta frase confirma que era un personaje mágico que estuvo hechizado por cinco siglos sufriendo diversas mutaciones monstruosas y que, al final, quedó para siempre con forma de sirena. El misterio insinuado y sospechado por los habitantes se resuelve en este episodio: se ha develado el secreto de la anciana.

Los personajes del cuento, tanto femeninos como masculinos, están esbozados al estilo romántico y exponen la complejidad del espíritu y de las pasiones del pensamiento humano. Por ello, parecen perseguidos por un anhelo idealista, ya sea de amor, de paz, de comunión emocional, al que acecha siempre la fatalidad. La historia narrada transgrede el mundo de lo material, en este caso la naturaleza física de los seres, y se ubica en el mundo de los ideales, representados aquí por el amor y la belleza. Suárez Turriza anota sobre este asunto que la escritura artística de Sierra oscila, efectivamente, en dos ámbitos que “recrean, en su conjunto, la tensión estética e ideológica que define su obra, entre idealismo romántico y racionalismo positivista” (6). Otro vínculo con la estética romántica es la narración de una historia de amor irrealizable, que provocará que uno de los enamorados padezca para toda la eternidad. Por este motivo, Candelaria Arceo de Konrad señala que este cuento “se centra en torno al deseo frustrado” (74).

Justo Sierra fusionó el mito de las sirenas con una historia de amor imposible. Lo más destacable, en todo caso, radica en el procedimiento literario que empleó para transmitirla: el formato de un cuento maravilloso que adquiere elementos de tipo legendario, mediante el cual el autor actualiza y adapta la figura mitológica de la sirena al contexto mexicano. Por esta influencia del mito clásico, Luna Mendoza sostiene que el eje central del cuento es la intertextualidad

entre un mitema, la sirena del mundo grecolatino y un bagaje literario de cuentos románticos, en específico “The Little Mermaid” de Hans Christian Andersen, publicado en 1873. Dice el crítico:

Hans Christian toma rasgos representativos de la sirena mitológica antigua como la pisciforma, las habilidades cantoras y la belleza y agrega características nuevas como la longevidad, la ausencia de un alma al igual que una necesidad religiosa para la obtención de un alma, inmortal entre otras. Estas diferencias, junto con algunas características míticas, se presentan como relaciones intertextuales en la narrativa de Justo Sierra. (45)

En el cuento de Sierra, la sirena conserva elementos pertenecientes a la tradición helenística (mujer-pezu, canto sugestivo y muerte), pero no puede descartarse del todo la influencia medieval, que sugería que las sirenas eran “muchachas del mar”, las llamadas “Merminne” (equivalente de *mermaid* en lengua inglesa), aunque estas no tenían la carga negativa y violenta de la figura antigua, ni la caracterización de Andersen antes apuntada. En “La sirena” hay una representación simbólica de lo espiritual en contradicción con lo material, del mundo real frente al mundo sobrenatural, de la belleza y de la fealdad, de la vida y de la muerte, del amor y del desamor, de la verdad y de la mentira. Todos estos elementos disímiles quedan bien plasmados en la propia naturaleza biforme de la sirena: mujer y animal, lo humano y la naturaleza.

Otro elemento que contribuye a la configuración del ambiente de irrealidad legendaria-maravillosa es el lugar y sus connotaciones mágicas. La ciudad de Campeche aparece rodeada de un halo sobrenatural, con descripciones de luz y sombra que perfilan la aparición de la leyenda de la tía Ventura. Es un ambiente de claroscuros, recurso típico también de la estética del Romanticismo. Sierra presenta en “La sirena” un entorno muy mexicano, aunque idealizado, de la ciudad de Campeche en la época virreinal. Dice el narrador: “Mas cuando la rada de la muy noble y leal ciudad, como dicen los blaso-

nes coloniales de Campeche, toma un aspecto mágico en verdad, rico de colorido y de vida, es en el nebuloso Día de San Juan, en la época del solsticio de estío, la gran fiesta de las aguas” (150).

La mujer y el mar son dos elementos recurrentes y de fuerte inspiración en este cuento; de ahí que la historia se desarrolle en un escenario lírico de bellezas marinas, de fiesta, con bullicio de gente, donde hay comercio de peces; y en medio de esa situación surge la figura del ser mitológico: “Y, sin embargo, ni la alegría, ni el voltejo son lo más notable de la fiesta de San Juan; hay algo mayor y mejor, misterioso e inefable, enteramente real aunque parezca imposible: al rayar el alba *canta la sirena*” (Sierra 151). Incluso, hay una correspondencia entre el mar, o la naturaleza en general, y el estado de ánimo de los personajes —motivo recurrente, por cierto, en la estética romántica—. La descripción y la interpretación de Campeche combinan componentes de tipo maravilloso, que aluden a los cuadros que hicieron los conquistadores españoles cuando se enfrentaron por primera vez al hábitat exótico de América. A esto conviene añadir las propias versiones autóctonas o nacionales de la naturaleza mítica y legendaria de México que los propios escritores divulgaban en sus textos.

Así, al iniciarse las controversias por definir una literatura nacional, los autores acudieron a la exaltación y al elogio de las bellezas naturales del país como un recurso para defender lo propio frente a lo extranjero-europeo. De modo que “lo prodigioso encontró su morada literaria, durante los siglos XVIII y XIX, en la leyenda” (Hahn, *El cuento* 10), como primer vehículo de difusión y de enunciación de lo nacional. Las descripciones del fondo marino de Campeche y el atractivo natural del pequeño barrio son, para Corral Rodríguez, el atributo de “un territorio virginal previo a la conquista” (*Senderos ocultos* 130); es decir, hay una recuperación de la América virgen, anterior a los españoles. Para el estudioso, incluso la muerte del alférez representa una “revancha simbólica de la colonización” (*Senderos ocultos* 129-130),

pues este era español y murió en su vano intento de conquistar la belleza americana, en este caso, el amor de la virgen del canto.

Un mecanismo discursivo recurrente en el cuento es la alusión a la verdad y a la mentira de lo acontecido. Este enfrentamiento de realidades y de perspectivas ante el hecho increíble es también un elemento frecuente en la estética de las leyendas, que funciona aquí para estimular la intriga y el misterio, pero que tiene de trasfondo una reflexión sobre la naturaleza religiosa y popular de México. Estos recursos de incitación de lo misterioso frente a lo que el narrador identifica como “verificable” se van poco a poco desarrollando en la trama.

Es notable, primero, que el personaje y su historia se relacionen con un día conmemorativo, la Noche de San Juan, que simboliza el solsticio de verano, de adoración al sol, un momento de transformación:

La mayoría de los ritos y fiestas que durante esta noche se siguen reproduciendo año tras año provienen de creencias de origen pagano, que celebraban, como hemos mencionado, el paso de estación y la llegada del verano. Se han heredado una serie de rituales, fiestas, prácticas, tradiciones y costumbres que perduran hasta nuestros días, ya sean procedentes del mundo pagano o cristiano. La noche de San Juan se ha considerado la noche mágica por excelencia y ha recibido el culto más intenso en todos los países europeos y de más allá de los confines de Europa. (Jarilla)

La Noche de San Juan constituye una marca de frontera entre dos periodos de la naturaleza, es decir, un umbral. Algunas teorías sobre irrealidad —con este concepto me refiero a ficciones narrativas que conscientemente tienen una poética creativa que se opone al realismo literario— postulan que el umbral es el quiebre que da pie a que se introduzcan elementos ajenos a la realidad textual dominante. En los postulados teóricos planteados por Ana María Morales, por ejemplo, el umbral es analizado como un momento crucial en el que pueden suceder eventos fantásticos o sobrenaturales, ya que repre-

senta un lapso que significa la definición o indefinición de identidades y de realidades enfrentadas, y “donde es posible entrever que el personaje se halla a punto —con un pie ya dentro— de sumergirse en un mundo de leyes de naturaleza no concorde con aquellas que el texto había ya codificado como funcionales” (Morales 31). Salud Jarilla Bravo explica que en la Noche de San Juan los elementos de la naturaleza adquieren otro valor, sobre todo el fuego (representación del sol abrasador) y el agua. De esta última, Jarilla Bravo señala:

se cree también que en esta noche mágica las aguas se vuelven más puras . . . Según la creencia popular, las aguas en la noche de San Juan adquirirían virtudes excepcionales, sobre todo de carácter medicinal. Bañarse en un río o incluso sumergir simplemente los pies; utilizar el agua del rocío de la mañana de San Juan para lavarse la cara y hasta mojarse todo el cuerpo en la hierba empapada de rocío se consideraban prácticas propiciatorias de buena salud durante todo el año. En la actualidad, la acción de bañarse en agua en esta noche aún toda la población hispánica. (2)

Esta connotación mágica del agua permite interpretar por qué fue ese día cuando la tía Ventura decidió seducir al joven alférez para llevarlo al mar, símbolo del agua, para consumar su amor, pues, como aclaran Luis de Hoyos Sainz y Nieves de Hoyos Sancho, “el agua, en la madrugada de San Juan da la fecundidad, el amor y la fortuna” (398). En el relato, la naturaleza inicialmente se muestra apacible y hermosa, pero después tiende a lo terrorífico y a lo amenazante; por esta razón, en la descripción se usan términos como *misterioso*, *tempestad*, *oscuridad*, *sombras*, *murmillos*, que favorecen la formulación de un ambiente nocturno en el que es factible que suceda algo inconcebible y sorprendente. Desde el principio del cuento se van presentando indicios de que resulta probable que se desate una terrible tormenta —un estrépito violento de agua, con fuerza destructiva—, aunque lo que más se insinúa es el acecho del peligro.

LOS ARTILUGIOS DEL NARRADOR

El artificio narrativo de contar una leyenda campechana desde una voz ajena a la anécdota es uno de los elementos más destacados del texto de Sierra. El narrador anuncia al comienzo del texto que él sólo va a transmitir una historia que escuchó de algunos testigos y que ahora comunicará al lector. La presentación supuestamente “oral” de la anécdota es una primera característica narratológica de los escritos legendarios, que aquí el autor lleva a cabo con un narrador que recupera una vieja historia, que él asocia a su tierra natal. Sin embargo, las sirenas no son propiamente campechanas, como se plantea en el relato, sino que tienen su origen en la mitología de la antigüedad clásica, pero Justo Sierra recupera esa figura y le concede una nueva representación que adquiere el carácter de “mexicana”.

La anécdota se ubica en la época virreinal y está narrada con muchos elementos característicos del periodo romántico; por ejemplo, se reproducen largas enumeraciones de acontecimientos históricos que buscaban otorgar verosimilitud a la historia, como nombres de condes, virreyes y filibusteros famosos. Estos personajes históricos sirven para crear un ambiente de hechos posibles. También se mencionan algunos conflictos inquisitoriales típicos de esa época y, por ello, se alude a conmemoraciones religiosas, como el Día de San Juan, que en este cuento, según mencionaba antes, representa el umbral, un espacio que se ofrece como abertura para lo sobrenatural.

Con los datos de tipo histórico, el narrador pretende aumentar la credibilidad y verosimilitud de la anécdota y, al mismo tiempo, crear el efecto realista de la leyenda; por este motivo, recurre a datos auténticos que configuran un historicismo en el relato. Al respecto, José María Martínez señala que este rasgo de supuesta verosimilitud es común en el cuento decimonónico:

aunque resulta difícil determinar con exactitud hasta qué punto esta historicidad del cuento literario fantástico tiene su explicación en el interés del Romanticismo por la Historia . . . tal coinci-

dencia no debe ser considerada irrelevante . . . en otras palabras, el componente mimético y realista que suele formar parte de los relatos fantásticos, puede verse en su finalidad como un recurso de verosimilitud, pero al considerarlos en su origen histórico parece llevarnos de nuevo al Romanticismo. (17-18)

En las leyendas del siglo XIX era frecuente que la historia de un ser extraordinario se relacionara con un día de fiesta o con un lugar, como un puente, una iglesia, un callejón, ya que este componente brindaba mayor credibilidad a la anécdota y permitía, al mismo tiempo, narrar un incidente de ese lugar o de ese evento. Este elemento funciona como un rasgo de valor histórico. Juana Martínez Gómez explica al respecto que “hay que subrayar la importancia de las leyendas y las tradiciones que otorgan un carácter peculiar a la narrativa breve romántica. Ambos géneros [el cuento y la leyenda] comparten la revaloración del pasado y de la literatura popular” (232).

Es así que el narrador de “La sirena” tiene una función mediadora en el relato al comunicar al lector únicamente la historia que los supuestos testigos oculares le transmitieron. Mediante este proceder, no niega ni desmiente la aparición del ser mágico, más bien corrobora el misterio y construye un ambiente en el que cada vez resulta más evidente la presencia de lo sobrenatural. Gracias a este tipo de narrador es posible advertir que Sierra cimienta los atributos del texto en la composición narratológica de las leyendas y de los cuentos maravillosos, en los cuales las coordenadas racionales no se cuestionan; al contrario, los personajes cohabitan y se familiarizan con el hecho extraordinario y con sujetos caracterizados como mágicos, a tal grado que pueden coexistir con esa otra realidad alterna.

CONCLUSIONES

“La sirena” es un cuento maravilloso con hibridación de recursos legendarios en el que se “mexicaniza” un antiguo mito grecolatino. El

nudo central consiste en la representación simbólica de lo espiritual en contradicción con lo material; en la oposición de un mundo de carácter histórico, con datos verificables, frente a un mundo sobrenatural, de seres extraordinarios. Todos estos elementos disímiles quedan bien caracterizados en la propia naturaleza biforme de la sirena: mujer y monstruo, lo humano y lo animal, el amor y la maldad. El procedimiento narrativo de Sierra de contar, desde los recursos de una supuesta oralidad, la historia de una mujer solitaria y misteriosa evidenció una discursividad de género bífido, es decir, ecléctico, que se compone de una serie de aspectos heterogéneos, tales como: el retorno a un antiguo mito literario, algunos atributos del Romanticismo, diferentes propiedades de las leyendas, una historia contada por un narrador que se asume a sí mismo como el divulgador que recogió la información desde los juicios orales y las supersticiones populares del barrio de San Román, así como algunas características del género maravilloso, con personajes sobrenaturales que viven un episodio crucial de su vida en un día festivo, el cual funciona como el umbral que da acceso a la magia y a lo extraordinario.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel. *La Literatura Nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*. Tomo 1, edición y prólogo de José Luis Martínez, Porrúa, 2002.
- Arán, Pampa Olga. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja Editor, 1999.
- Arceo de Konrad, Candelaria. *Justo Sierra Méndez: sus "Cuentos Románticos" y la influencia francesa*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Bessièrre, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". *Teorías de los fantástico*, editado por David Roas, Arco Libros, 2001, pp. 83-104.

- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Brasey, Édouard. *Sirenas y ondinas. El universo feérico III*. Traducido por Esteve Serra, José J. de Olañeta Editor, 2001.
- Castro Leal, Antonio. “Prólogo”. Justo Sierra. *Cuentos románticos*. Porrúa, 1946, pp. vii-xii.
- Corral Rodríguez, Fortino. “Cuenta la leyenda: Génesis del relato fantástico en México”. *Ruta Crítica. Estudios sobre Literatura Hispanoamericana*, editado por Fortino Corral, Universidad de Sonora, 2007, pp. 97-116.
- _____. *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*. Pliegos, 2011.
- Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Premia Editora, 1982.
- _____. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Editorial Andrés Bello, 1998.
- Hoyos Sainz, Luis de, y Nieves de Hoyos Sancho. *Manual de folklore. La vida popular tradicional en España*. Palabras preliminares por Nieves de Hoyos, introducción por José M. Gómez-Tabanera, Istmo, 1985.
- Jarilla Bravo, Salud. “Creencias populares, supersticiones y ritos de una localidad andaluza en la noche de San Juan”. Biblioteca Fraseológica, *Monografías*, no. 3. Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/Lengua/biblioteca_fraseologica/n3_sardelli/jarilla.htm.
- Luna Mendoza, Joel Alonso. “La sirena’ de Justo Sierra, intertextualidad y mito en la narrativa fantástica hispanoamericana”. *Leteo: Revista de Investigación y Producción en Humanidades*, vol. 2, no. 1, 2021, pp. 37-51.
- Martínez, José María. “Introducción”. *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Editado por José María Martínez, Cátedra, 2011, pp. 9-74.

- Martínez Gómez, Juana. “El cuento hispanoamericano del siglo XIX”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. Tomo 2, coordinado por Luis Íñigo Madrigal, Cátedra, 1993, pp. 229-243.
- Monterde, Francisco. “Introducción”. *Obras completas II: Prosa literaria. Piedad, Conversaciones del Domingo, El ángel del porvenir, Cuentos románticos*. De Justo Sierra, edición ordenada y anotada por Francisco Monterde, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, pp. 5-11.
- Morales, Ana María. “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”. *Odiseas de lo fantástico*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, 2004, pp. 25-37.
- Moreira, Julián. *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*. Edaf, 2000.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, 2002.
- París Restrepo, Rafael Mauricio. *La empatía teratológica en la obra de Patricia Paccinini*. 2019. Universidad de Antioquia, tesis de doctorado.
- Quiñones, Isabel. “Prólogo”. Juan de Dios Peza. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*. Porrúa, 1988, pp. ix-xlvi.
- Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- _____. *De la leyenda al relato fantástico. José María Roa Bárcena*. Edición e introducción por Rafael Olea Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del neoclasicismo al modernismo*, coordinado por Luis Íñigo Madrigal, Cátedra, 1999.
- Reisz, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco Libros, 2001, pp. 193-221.

- Riva Palacio, Vicente. “Justo Sierra”. *Los Ceros. Galería de contemporáneos*. Imprenta de F. Díaz de León, 1882.
- Riva Palacio, Vicente, y Juan de Dios Peza. “La mulata de Córdoba”. *Tradiciones y leyendas mexicanas*, coordinado por José Ortiz Monasterio, Instituto Mora, 2003, pp. 165-180.
- Roas, David. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*, editado por María Teresa Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94-120.
- Rodríguez Chicharro, César. “Los cuentos fantásticos de Justo Sierra”. *Estudios de literatura mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 39-64.
- Rodríguez Peinado, Laura. “Las sirenas”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, no. 1, 2009, pp. 51-63, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf>.
- Sierra, Justo. *Cuentos románticos*. Prólogo, edición, notas y cronología por Tatiana Suárez Turriza, Penguin Random House / Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Suárez Turriza, Tatiana. “Prólogo. Justo Sierra cuentista, precursor del modernismo”. *Cuentos románticos*, de Justo Sierra, Penguin Random House / Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 9-32.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Co-yocán, 2009.



Identidad y erotismo en *El libro* y *Unión* de Juan García Ponce y en *Vereinigungen* de Robert Musil¹

Identity and eroticism in *El libro* y *Unión* by Juan García Ponce and in *Vereinigungen* by Robert Musil

HERWIG WEBER

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8794-7736>

Universidad del Claustro de Sor Juana, México

hweber@elclauastro.edu.mx

Resumen:

Una de las mayores influencias en la literatura de Juan García Ponce fue la obra del escritor austriaco Robert Musil. No solo la extensa novela fragmentaria *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin cualidades*, 1930 - 1943), sino también dos cuentos reunidos en el tomo *Vereinigungen* (*Uniones*, 1911) dejaron huellas en los textos del mexicano. El presente trabajo interpreta las dos novelas cortas de García Ponce *El libro* (1972) y *Unión* (1974) en conexión con, sobre todo, uno de estos dos cuentos mencionados de Musil: “Die Vollendung der Liebe” (“La realización del amor”). García Ponce retomó, en especial, la idea de la constitu-

¹ Este trabajo se realizó con el apoyo de la Beca de Estímulos a la Investigación de la Universidad del Claustro de Sor Juana.



ción de la identidad del ego a través del contacto con los demás seres humanos. Sin embargo, en el período entre la producción de Musil y García Ponce, el centro constituyente de la identidad de este ego se desplaza. El concepto psicológico de Musil —y de sus contemporáneos— de una consciencia profundamente organizada en el interior se contrasta con otro, fenomenológico, en el que el centro de la identidad de los sujetos se sitúa en los espacios entre ellos, en el afuera del sujeto.

Palabras clave:

literatura comparada, literatura mexicana, literatura austriaca, psicología, fenomenología.

Abstract:

One of the major influences in Juan García Ponce's literature was the work of the Austrian writer Robert Musil. Not only the extensive fragmentary novel *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930 - 1943, *The man without qualities*) but also two stories collected in the volume *Vereinigungen* (1911, *Unions*) left traces in the texts of the Mexican. The present work interprets the two short novels by García Ponce *El libro* (1972) and *Unión* (1974) in connection with, above all, one of these short stories by Musil: "Die Vollendung der Liebe" ("The Realization of Love"). García Ponce took up, primarily, the idea of the constitution of the identity of the ego through the contact with other human beings. However, in the period between the production of Musil and García Ponce, the constituent center of the ego's identity shifts. Musil's —and his contemporaries'— psychological concept of a deeply internally organized consciousness is contrasted with another, a phenomenological one, in which the center of the subjects' identity is situated in the spaces between them, outside the subject.

Key words:

comparative literature, Mexican literature, Austrian literature, psychology, phenomenology.

Recibido: 12 de mayo de 2022

Aceptado: 17 de febrero de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.459>

INTRODUCCIÓN

La prosa de Juan García Ponce, quién falleció hace veinte años (1932-2003), puede verse como un buen ejemplo de la influencia de la cultura europea en la literatura mexicana a lo largo del siglo XX. García Ponce es uno de los escritores más destacados de las décadas de 1960 y 1970. Emmanuel Carballo lo llamó, en ocasión de un prólogo, el “director espiritual” de esta Generación del Medio Siglo (Carballo 7). Es cuatro años más joven que Carlos Fuentes y lo sucede (indirectamente a través de los directores Tomás Segovia y Antonio Alatorre) como director de la influyente *Revista mexicana de literatura*. Esta revista representa, como casi ninguna otra publicación periódica de mediados del siglo XX, la discusión acerca de si México debería tomar una dirección cultural más nacionalista o enfocarse en Europa. En los diez años que transcurrieron desde la fundación de la revista en 1955 hasta el final de la dirección de García Ponce en 1965, México dio “el paso de una cultura eminentemente rural, ligada a los problemas de la tierra y heredera de la gesta revolucionaria, a otra en la que predomina su carácter urbano y cosmopolita” (Pereira “La polémica” 193). Con este paso se cumplió la visión que en la década de 1940 tenían los presidentes Ávila Camacho y Miguel Alemán de un México moderno (Pereira “La polémica” 193).

García Ponce se dedicó a la literatura en lengua alemana, principalmente a las llamadas novelas universales. Según sus propias declaraciones, su fascinación por la prosa en lengua alemana provino de haber leído, cuando era joven, las novelas populares de Karl May. A esto le siguió la lectura de las novelas de Thomas Mann y Hermann Hesse. El escritor yucateco es considerado el mediador principal de la literatura del austriaco Robert Musil (1880 - 1942) en México y en especial del voluminoso fragmento de novela *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin cualidades*, 1930-1943). Incluso se describe a sí mismo como el primer mediador de Musil en todo el mundo de habla hispana (García Ponce, *Tres voces* 10). También otro impulsor importante de la literatura austriaca, José María Pérez Gay, considera a García Ponce la máxima autoridad de su tiempo respecto a la literatura de Musil (323), la cual no había hallado entrada al folletín mexicano hasta entonces. Según el crítico y editor de cuentos de García Ponce, Christopher Domínguez Michael, el autor simplemente enseñó a los mexicanos a entender *Der Mann ohne Eigenschaften* (9).

Probablemente, el propio García Ponce empezó a leer los textos del austriaco a principios de la década de 1960. Señaló su descubrimiento de *Der Mann ohne Eigenschaften* como un accidente: tomó el libro de un estante en la librería alemana (en la calle Sonora) de la Ciudad de México y comenzó a leer allí mismo: “Entonces supe que había encontrado *lo mío*” (*Tres voces* 378). Lo que se reconstruye como una especie de conversión de San Pablo, tuvo consecuencias de largo alcance, no solo para la recepción de los textos de Musil en México —García Ponce escribió su gran ensayo sobre Musil *El reino milenario* (publicado en 1969), publicó textos más cortos en su ampliamente leída revista y organizó conferencias—, sino, y sobre todo, para la producción literaria misma del yucateco. El mexicano ha escrito al menos tres textos en prosa que se relacionan con Musil de una u otra forma: las novelas cortas *El libro* (1972) y *Unión* (1974), así como la extensa novela *Crónica de la intervención* (1982).

En *El reino milenario*, García Ponce explica las construcciones teóricas que desarrolló, durante la década de 1960, de los textos del austríaco. Partiendo de estos comentarios, también se puede observar más de cerca la producción literaria del mexicano. Para este, *Der Mann ohne Eigenschaften* es más que una novela:

[N]os encontramos frente a un nuevo tipo de libro que encierra algo más que una obra de arte, que encierra la vida misma de su creador, que sólo existe realmente en él; pero también es imposible olvidar que el libro es antes que nada una novela, una forma de arte, que sólo comunica esa sensación de totalidad como tal y que como obra de arte obtiene su grandeza del hecho de hacer totalmente accesible su carácter, por muy esotérico que éste sea o pueda parecer. Y en realidad, el sentido que nos comunica *El hombre sin cualidades* no es fundamentalmente diferente del que nos entregan *En busca del tiempo perdido* o las novelas de Mann o de Joyce. Su carácter descansa en la necesidad de convertir en literatura la realidad, toda la realidad, incluso la del autor, porque la realidad sólo puede encontrarse en la literatura, en el nuevo espacio y el nuevo tiempo con una forma y un orden propios que crea el arte. (García Ponce, *El reino* 15)

Con esta lectura posmoderna de *El hombre sin cualidades* —toda la realidad es, en última instancia, texto²— también se deja explicar una cualidad de la literatura de García Ponce aquí examinada. Es literatura que se ve a sí misma no tanto como una representación de una realidad extralingüística sino como la única realidad o como un acto performativo de la creación de realidades. Más que cualquier otra

² Por ejemplo, según las teorías deconstructivistas de Jaques Derrida “no hay nada fuera del texto” (*De la gramatología* 207) —todo es texto— y todo texto es un texto ficcional, ya que no existe ninguna realidad objetiva extralingüística.

construcción teórica, los temas de la constitución de la realidad y el yo conectan a ambos autores. El mexicano, siguiendo a Musil, acepta también el desafío de la representación literaria del erotismo en las consciencias femeninas y masculinas. Para este fin, García Ponce leyó *Sade mon prochain* (1947) de Pierre Klossowski y *L'Érotisme* (1963) de Georges Bataille sobre la relación entre el erotismo y el pensamiento moderno, y tradujo al español un ensayo de un autor no menos importante en este sentido: *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955) de Herbert Marcuse. Musil abordó por primera vez el tema del erotismo en la consciencia femenina moderna cuando escribió las breves piezas en prosa “Die Vollendung der Liebe” (“La realización del amor”) y “Die Versuchung der stillen Veronika” (“La tentación de Verónica la tranquila”).

REPRESENTACIONES DE LA CONSCIENCIA EN UNIONES DE MUSIL

“Die Vollendung der Liebe” y “Die Versuchung der stillen Veronika” aparecieron en 1911 —como segunda publicación literaria de Musil después de *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (*Las confusiones del estudiante Törleß*, 1906) — bajo el título de *Vereinigungen* (*Uniones*). Los cuentos son piezas en prosa oscuras, intrincadas, radicales y exigentes para su tiempo; estilísticamente lo más experimental en la obra de Musil. “Die Vollendung der Liebe” y “Die Versuchung der stillen Veronika” son proyectos que reflejan el interés del *fin de siècle* en la representación de uno de los paradigmas fundamentales del pensamiento moderno: la identidad o, mejor dicho, la no-identidad del yo. En los dos textos, el contenido de la consciencia de dos mujeres es descrito de tal manera que solo una cosa puede decirse de él con certeza: que casi nada puede decirse de él con certeza. Ambos textos parecen ser una confirmación literaria del hallazgo con el que Freud resumió su investigación previa sobre el consciente y el inconsciente en su obra de 1917, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* (*Una dificultad en el psicoanálisis*): el ego no es dueño en su propia casa. Freud describió

esta constatación como la última de tres humillaciones (*Kränkungen*) que sufrió la humanidad en la historia moderna.³ Desde Freud, el yo ya no puede ser pensado como una unidad, sino, como es bien sabido, como el resultado del conflicto entre varios componentes comunicantes.⁴ Otto Gross, un alumno de Freud, describió este conflicto como uno entre la imposición del modo individual-personal de interacción con el entorno y la presión de la adaptación a las formas de interacción que son instaladas por el entorno. Es un conflicto, entonces, entre lo propio y lo ajeno al cual el individuo debe adaptarse para no estar solo; en última consecuencia también es uno entre la libertad (hacer lo que da placer) y la seguridad (hacer lo que la sociedad exige).

Ambos textos de Musil pueden ser leídos mediante la consideración de la dicotomía entre la atracción de lo desconocido y el confort de lo conocido. Ya Søren Kierkegaard había descrito estos dos elementos como constitutivos para la identidad humana. Para el filósofo danés, el sujeto es su relación con la relación (*sic*) entre los factores finitud e infinitud, necesidad y libertad, seguridad y autonomía, querer ser alguien y querer ser nadie (*The Sickness* 10-18). Por lo tanto, el sujeto es el continuo resultado de su constante reflexión sobre su muerte y sus libres decisiones en el futuro de su vida, por ejemplo. De ninguna forma es autoconsciencia —es más bien devenir, acción (Kierkegaard, *The Concept*, 143)—. Freud mismo amplió este modelo

³ Después de las humillaciones del giro copernicano y la teoría de la evolución de Darwin.

⁴ El superego establece la unidad del ego y lo protege bajo el principio de realidad contra los impulsos “irreales” del id que simboliza el principio del placer. Este mecanismo de supervivencia es una garantía para la existencia continua del ego. Sin embargo, en este giro contra el id, el superego vuelve al ego contra una parte de sí mismo y pone así en peligro la unidad e identidad del sujeto.

de conflicto para incluir el tamaño del inconsciente que yace latente en lo más profundo de esta propia casa que es el yo.

El proyecto de psicoanálisis de Freud se concibe como un entrenamiento en el proceso de hacer conscientes los poderosos procesos inconscientes. El hecho de que Musil describa en sus dos textos las consciencias femeninas como perturbadas puede explicarse también por el hecho de que ambos textos, pero especialmente “Die Versuchung der stillen Veronika”, fueron escritos bajo la influencia de la obra (misógina) *Geschlecht und Charakter (Sexo y Carácter, 1903)* de Otto Weininger (Corino 367). En ella, Weininger menciona respecto a la histeria —con referencia a los estudios de Breuer y Freud (1895)— que muchas veces su origen puede imaginarse asumiendo un evento sexualmente traumático. Este evento se vuelve traumático, sobre todo, porque hay un conflicto entre la perspectiva impuesta por el hombre, que rechaza este evento, y el punto de vista de la mujer, que ve el mismo suceso como atractivo.

EL YO COMO MÓNADA EN “DIE VERSUCHUNG DER STILLEN VERONIKA”

“Die Versuchung der stillen Veronika”⁵ describe los estados mentales de la protagonista, que fueron desencadenados por un “trauma erótico de juventud”, como describe el autor en el boceto de su proyecto (Corino 367). El trauma significa, aparentemente, el resultado de un *shock* que sufrió la joven al ver el pene erecto de un perro. Musil quería basar el caso individual de su protagonista en los principios psicológicos de Freud y Breuer y explicar la causa de lo sucedido. Sin embargo, el mismo Freud enfatizó que los historiales médicos no po-

⁵ Respecto a las diferentes versiones del cuento, confróntese con *Robert Musil. Eine Biographie* de Karl Corino (367-382).

dían reproducirse en detalle (Corino 315). Aun así, Musil se encargó de esta reproducción detallista en el campo de la literatura. El caso de Veronika está influido por el caso de Cäcilie M., el “caso de histeria más difícil e instructivo” de Freud. También la descripción de Freud del caso de Emmi von N., como una “estrechez anormal del campo de la consciencia” análoga a la “disposición histérica”, influyó en las formulaciones de Musil de la estrechez de la consciencia de Veronika (Henninger 542). La silenciosa instancia narrativa personal se acerca al contenido de la consciencia y subconsciencia de Veronika, y se funde con ellas, con un lenguaje declaradamente metafórico, esto debido a que la conjunción comparativa “como” es omnipresente en el texto. Este lenguaje hermético deriva de la noción freudiana del inconsciente: es un lugar totalmente extraño, el totalmente *otro*, “a la vez un lugar y un no-lugar”, donde las leyes de la “lógica, negación, causalidad y contra-argumentación” (Eagleton 136) no existen.

Veronika se encuentra entre dos hombres, Johannes y Demeter, que para ella encarnan dos principios opuestos y expresan dos estrategias diferentes de consciencia. Estos dos principios se expresan claramente en una confrontación entre los dos hombres y, tomados juntos, constituyen simbólicamente la totalidad del universo: Johannes representa el principio suave y pasivo de la naturaleza no-individual; Demeter, por el otro lado, representa para Veronika el principio peligroso, exigente, sexual del instinto individual de autoconservación, que también encuentra su correspondencia en una metáfora animal. Demeter es como un gallo. Él mismo se siente como un animal en el que está presente “a veces algo inútilmente recto” (Musil, *Vereinigungen* 79).⁶

El principio del texto consta todavía de escenas de conversación, pero a medida que avanza el cuento, Veronika se retira completamen-

⁶ “manchmal etwas sinnlos Aufgerichtetes” (todas las traducciones son mías).

te, como resultado del recuerdo traumático, a su mundo de consciencia, “mudo y cerrado como el interior de cuatro paredes sin ventanas” (Musil, *Vereinigungen* 81).⁷ El encierro en sí mismo provoca, a la vez, una expansión del alma hacia todo el exterior. Y es aquí donde cobra sentido la alusión del título del relato de Musil al anacoreta San Antonio, al retiro a su “montaña interior” y las tentaciones que sufre allí, tal como están descritas en *La Vita Antonii* (356-362) de Atanasio. Veronika es una mónada encerrada en muros envolventes. Pero al mismo tiempo, y de manera similar a los estados expandidos esquizofrénicos de Jakob Michael Reinhold Lenz en el fragmento en prosa (1836) de Georg Büchner, su consciencia alcanza el infinito. Ella “parecía estirarse, se ensanchaba indescriptiblemente” (Musil, *Vereinigungen* 100).⁸ Esta experiencia mística, como la de San Antonio en la vida ermitaña, ya no pasa en un nivel consciente y por eso tampoco es descriptible mediante un lenguaje racional.

EL YO SIN FRONTERAS EN “DIE VOLLENDUNG DER LIEBE”

El segundo texto de Musil en *Vereinigungen*, “Die Vollendung der Liebe” (“La perfección del amor”), también utiliza un lenguaje metafórico similar en la reconstrucción de los pensamientos de una mujer, Claudine. Al principio, estos son más concretos que los de Veronika, porque el sujeto a describir interactúa mucho más con el entorno. Mientras que los estados de autocontención y separación de los demás por parte de Veronika pueden calificarse de psicóticos, Claudine es una neurótica que sufre por no estar consigo misma, por hacer

⁷ “stumm und geschlossen wie die Innenseite von vier fensterlosen Wänden”.

⁸ “schien sich zu dehnen, sie wurde unsagbar weit”. El modelo clásico-moderno de una mónada de Leibniz también es autónomo. Es una consciencia que está contenida en el mundo y contiene, es decir, abarca, el mundo entero simultáneamente.

cosas que no quiere hacer.⁹ Aquí, la distancia entre el principio del placer y el principio de realidad es grande, se ha vuelto demasiado grande. Mientras Veronika resiste la tentación erótica y se encierra en sí misma, lo que en última instancia significa todo, Claudine encarna el principio que tiende fuertemente hacia lo desconocido.

Para Musil, el nombre de Claudine está íntimamente ligado al motivo de la mujer infiel.¹⁰ Inicialmente, Claudine está casada como forma de protección después de una serie de relaciones aburridas y dolorosas. “Un sentimiento oscuro del mundo” (11)¹¹ la acurrucó junto a su esposo. Fueron “como dos mitades maravillosamente encajadas entre sí, que al juntarse reducen sus límites al exterior” (11).¹² Pero en este mundo que le daba seguridad e identidad, ya había un anhelo hacia “las cuatro extensiones del cielo” (Musil, *Vereinigungen* 13).¹³ Entonces, mientras que el tipo psicótico de Veronika, por disgusto hacia lo extraño, tiene un sentimiento particularmente hogare-

⁹ Esta distinción entre neurótico y psicótico la hace el neurobiólogo Gerhard Roth: “Un neurótico sufre por no estar consigo mismo, por hacer cosas que realmente no quiere hacer. Un psicótico es uno consigo mismo pero separado de los demás” (“Ein Neurotiker leidet darunter, dass er nicht bei sich selbst ist, dass er Dinge tut, die er eigentlich nicht will. Ein Psychotiker ist mit sich eins, ist aber von den anderen getrennt”).

¹⁰ Lo toma de la obra de teatro *La femme de Claude* (1883) de Alexandre Dumas. El crítico de teatro Alfred Kerr describe a esta Claudine “como una criatura engañosa llena de astucia sucia, con malas tendencias, llena de instintos criminales, canalla completamente ingenua, puta completamente calculadora” (“als ein Trugeschöpf voll unsauberer List, mit schlechten Neigungen, voll Verbrecherinstinkts, ganz naive Kanaille, ganz berechnende Dirne”) (cit. en Corino 384). Musil había leído la crítica de Kerr en 1904. A la fascinación por la figura femenina durante el *fin de siècle* se le une la fascinación por la mujer pecadora en particular.

¹¹ “Ein dunkles Gefühl der Welt”.

¹² “zwei wunderbar aneinandergepasste Hälften, die zusammengefügt ihre Grenzen nach außen verringern”.

¹³ “allen vier Weiten des Himmels”.

ño cuando está rodeada por cuatro paredes y siente que está consigo misma, el tipo neurótico de Claudine tiende, desde la sensación de seguridad, hacia lo extraño. El deseo hacia lo otro se cumple en un viaje en el que conoce a un consejero ministerial. El contacto con él, con quien finalmente le es infiel a su marido, desencadena en Claudine una serie de reflexiones muy herméticas que componen la mayor parte del texto. En la apertura poética de este flujo de consciencia se expresa claramente la duda sobre la descriptibilidad de los sentimientos y pensamientos de Claudine, que a veces se inclinan hacia una dirección existencial y epistemológica, y otras veces, hacia una psicológica.

La teoría presente al principio del siglo XX de que el escepticismo del lenguaje (Fritz Mauther, Friedrich Nietzsche) y la crisis de identidad están estrechamente vinculados se refleja claramente en la corriente de consciencia de Claudine: para ella, la identidad se establece mediante conexiones entre palabras. La identidad que da seguridad es “algo como hablar sin parar, simulando que cada palabra pertenece a la anterior y exige la siguiente” (Musil, *Vereinigungen* 53).¹⁴ Así, el sentimiento de que sus propias palabras le parecen ajenas (*Vereinigungen* 50) está ligado causalmente al sentido de falta de unidad de su yo. Claudine siente que la identidad de su yo solo puede ser confirmada por alguien más, es decir, por el extraño: “sabes, solo soy algo a través de ti, solo mientras me abrazas fuerte; sino soy cualquier otra cosa” (45).¹⁵ Para anticipar lo que se comentará más adelante, el motivo del yo constituido por el otro es uno de los temas más importantes en los textos *El libro* y *Unión* de García Ponce. La unidad del propio ego de Claudine también está en peligro constante de perderse. Esto se

¹⁴ “es etwas, wie wenn man ohne Aufhören spricht und sich vortäuscht, dass jedes Wort zum vorherigen gehört und das nächste fordert”.

¹⁵ “du weißt, ich bin nur etwas durch dich, nur solange du mich festhältst, sonst irgendetwas”.

expresa a través de sentimientos de “no poder limitarse a sí mismo y sentirse auto-disuelto” (*Vereinigungen* 51-52).¹⁶ El yo es percibido como un “susurro, un aquietándose, ... nada” (54).¹⁷ Todas estas conexiones son más sospechadas que conscientes. Hay algo en ella que está “por debajo del reino de las palabras” (47).¹⁸

METÁFORA Y SUBCONSCIENTE

En general, ambos textos de Musil están impregnados de la convicción metafísica de una profunda y “remotamente acompañante” (*Vereinigungen* 14)¹⁹ interioridad, que solo puede expresarse en el monólogo interior poético, ya que el yo consciente racional apenas tiene acceso a estas interioridades. Por lo tanto, las oraciones metafóricas de Musil no representan directamente el contenido de la consciencia de Claudine y Veronika, sino que estas metáforas son referencias indirectas al contenido por debajo de la consciencia. La metáfora es el punto de vista de la consciencia que tiene una relación de “como” con su subconsciente. Roman Ingarden, por ejemplo, consideró que la tarea del sonido de la palabra, es decir, del significante, es expresar aquellos aspectos de la interioridad psíquica que permanecen cerrados al nivel conceptual de la palabra (59). El tono es aquí una expresión del estado de ánimo del sujeto. La expresión poética se acerca a la idea creativa pura por medio de su musicalidad (Steiner 60).

Es en el inconsciente donde la música establece una conexión con el origen de todo ser mucho más directamente de lo que jamás podría hacerlo el lenguaje. Ahora, en el monólogo interior escrito

¹⁶ “Sich nicht mehr begrenzen können und -spüren und ein Selbstverfließen”.

¹⁷ “Flüstern, ein Stillwerden, ...Nichts”.

¹⁸ “unter dem Bereich der Worte”.

¹⁹ “fern begleitenden”.

el sonido es suprimido. Aquí, pues, la función metafórica asume la función de tono. Lo que no puede expresarse directamente, es decir, conceptualmente, solo puede representarse mediante un “como” en ausencia de la expresión tonal no conceptual. Según Paul Ricœur, hay que abandonar el nivel de la palabra y subir al nivel de la oración, para entender el funcionamiento de la metáfora: “la metáfora es un trabajo con el lenguaje que consiste en atribuir a sujetos lógicos predicados incongruentes” (19-20).²⁰ Se percibe, entonces, por el hecho de que la palabra “se niega” a ser entendida en su sentido original. La metáfora se caracteriza por la contradicción entre un sentido literal y otro de una narrativa subyacente que vagamente constituye el significado (Ricœur 20). Cuando Aristóteles describe la metáfora como la percepción de semejanzas, ¿qué significa esto realmente? Ricœur responde que esta semejanza puede imaginarse como el resultado de un acercamiento de conceptos originalmente distantes entre sí. La semejanza es así generada por un cambio en la distancia en el espacio lógico (20). El discurso poético, “la función poética” según Roman Jakobson, otorga al lenguaje aspectos en la expresión de una realidad que no puede ser expresada por la función referencial del lenguaje.

El lenguaje metafórico de los textos de Musil es también expresión de una desconfianza hacia la autorreflexión. Sin embargo, contrariamente a su maestro Ernst Mach y de acuerdo con la fenomenología de Husserl, Musil está interesado en la salvación de este sujeto trascendental acosado por el neopositivismo, el marxismo y el nihilismo, de lo contrario difícilmente habría elegido esta forma para sus cuentos.²¹

²⁰ “la métaphorique est un travail sur le langage qui consiste à attribuer à des sujets logiques des prédicats impossibles avec les premiers”.

²¹ El famoso comienzo de *Der Mann ohne Eigenschaften* es también un énfasis en la subjetividad en oposición al punto de vista objetivo de las ciencias.

EROTISMO EN “DIE VOLLENDUNG DER LIEBE”

No hay momentos eróticos en “Die Versuchung der stillen Veronika”. La relación entre la protagonista y el sexo opuesto se destruyó permanentemente por la experiencia traumática. Para Claudine de “Die Vollendung der Liebe”, el erotismo es, ante todo, el enfrentamiento con el extraño. Al principio, esto solo sucede a través de la puerta cerrada, detrás de la cual sospecha al consejero ministerial. Se imagina cómo él siente “toda la dulzura de su cuerpo maduro” (Musil, “Die Vollendung” 60).²² Detrás de la puerta, Claudine también se agacha en su habitación y se excita como “una perra” (59)²³ que olfatea los olores que dejaron los pies de otras personas en la alfombra. Pero el erotismo también se describe como la percepción del amor del otro hacia sí mismo: “Cómo esta persona se amaba a sí misma. La idea de su ternura por sí mismo la excitó suavemente, sensualmente” (65).²⁴ La realización del amor, que da el título al cuento, no significa el contacto sexual extramarital de Claudine, o no directamente. Iluminada por el contacto con el consejero ministerial, Claudine se entera de que la formación del yo por el otro incluye siempre un acto aleatorio. Uno se adapta a una persona que inicialmente se percibe como inapropiada y se convierte en el yo que uno es luego. Por “algún accidente se hace real y luego te aferras” (58)²⁵ y este aferrarse es al mismo tiempo aferrarse a la propia identidad.

En este sentido, el acto de infidelidad significa también la realización de amor con su esposo, ya que este acto desencadena la idea de la formación de identidad a través de la adaptación al cónyuge que

²² “die volle Süße ihres reifen Leibes”.

²³ “eine Hündin”.

²⁴ “Wie dieser Mensch sich liebte. Die Vorstellung seiner Zärtlichkeit für sich erregte sie leise sinnlich”.

²⁵ “irgendeinen Zufall wurde es wirklich und dann hält man es fest”.

brinda seguridad. El erotismo, por el contrario, es la fuerza contraria a este principio de identidad, a este “onírico, oscuro y estrecho ser Solo [sic] a través del otro” (58).²⁶ Para Claudine, el erotismo es la pre-consciencia de la aventura de otro ser humano en ella, “la maravillosa, peligrosa y creciente naturaleza de las mentiras y los engaños en el amor” (58)²⁷ y el “salir secretamente de uno mismo hacia el espacio que ya no es alcanzable para el otro” (58).²⁸ El erotismo es visto aquí como la atracción de la pérdida de la identidad estable a través de la confrontación con el extraño. La realización del amor es el retorno al arquetipo platónico, al ideal del andrógino; es una disolución de todos los opuestos aparentes. El erotismo amenaza este ideal y esta identidad de una manera atractiva. El humano se encuentra entre estos dos polos, según una interpretación de acuerdo con el texto de Musil (y también considerando teorías parecidas anteriores de Kierkegaard y Rilke).

1) Constituciones fenomenológicas de identidades en dos textos de García Ponce

La focalización narrativa en tercera persona del singular que eligió Musil para sus dos historias representa formalmente las dudas sobre la estabilidad de la identidad: los cambios solo pueden describirse y determinarse desde una cierta, aunque pequeña, distancia, y solo cuando la autoridad narrativa y la consciencia se fusionan (casi), pueden informar directamente desde los contenidos de la consciencia. Llama la atención que García Ponce, al igual que Musil, experimentó con el pronombre personal con el que la instancia narrativa se refiere al sujeto a describir, en las primeras etapas de su obra literaria. Pro-

²⁶ “traumdunkelenge Nur [sic] durch den andern Sein”.

²⁷ “das wunderbare, gefahrvolle, steigende Wesen der Lüge und des Betrugs in der Liebe”.

²⁸ “heimlich aus sich [H]eraustreten, ins nicht mehr dem anderen Erreichbare”.

bablemente por influencia de Musil, el escritor mexicano decidió, finalmente, utilizar la tercera persona del singular porque, en su opinión, le permitiría un acceso más subjetivo a la consciencia del protagonista que la primera persona (Bell 51).²⁹ La focalización interna en tercera persona, esta situación narrativa personal, como la llama Franz K. Stanzel (242-257), posibilita la reconstrucción de un yo que no siempre se expresa conscientemente sobre el estado del mundo y de su alma.

En este sentido, la separación entre actitud narrativa y consciencia protagónica tiene que ver con el concepto de una consciencia inconsistente, que consta de varios componentes y en la que el yo consciente no siempre marca la pauta. Así que García Ponce adopta también esta perspectiva narrativa personal, aunque le otorga mucho menos acceso al interior de los protagonistas que la perspectiva que usa Musil. En la recepción productiva de los textos de Musil, el escritor mexicano apenas se interesa por el caso patológicamente más grave de la silenciosa Veronika, que convierte su consciencia en una mónada. Más bien, en dos novelas breves, *El libro* y *Unión*, se refiere al motivo básico del cuento “Die Vollendung der Liebe” —el y la protagonista buscan, con una relación segura en el fondo, encuentros cargados de erotismo con otros—, no para ser interpretado de una forma psicológica sino en términos fenomenológicos. Mientras Musil quiso representar, con ayuda de las teorías del psicoanálisis, los

²⁹ García Ponce señala la aparente contradicción de esta afirmación. Mirando más de cerca al diseño extremadamente subjetivo de, por ejemplo, “Die Versuchung der stillen Veronika”, se resuelve esta contradicción: la situación narrativa personal en tercera persona permite avanzar hacia niveles más profundos y subjetivos, de los cuales la instancia narrativa en primera persona, que necesariamente está diseñada como más consciente, a menudo no tiene ninguna idea. Por ello, parece lógico que esta autoridad narrativa personal en tercera persona adquiera importancia hacia 1900 al mismo tiempo que las teorías psicoanalíticas sobre el inconsciente.

estados conscientes y subconscientes de sus protagonistas en el interior de sus mentes, García Ponce se esfuerza por describir la constitución del yo sobre todo en el afuera.

IDENTIDAD EN *EL LIBRO*

La novela corta de García Ponce *El libro* se refiere explícitamente a “Die Vollendung der Liebe”. El cuento de Musil es el tema de la clase de literatura del profesor universitario casado Eduardo, quien tiene una aventura erótica con la estudiante Marcela. En este sentido, el libro de Musil sirve de conexión. En algunos pasajes de *El libro*, “Die Vollendung der Liebe” también sirve como punto de referencia para la evolución de la consciencia de Eduardo: partiendo del argumento ya conocido del texto de Musil sobre la aleatoriedad de las relaciones, cuya secuencia determina nuestra vida, Eduardo se vuelve consciente de que “durante varios meses siempre ha penetrado más en Marcela y ha dejado de lado toda su vida anterior” (41). La similitud más llamativa con el texto de Musil es, por tanto, la idea de la constitución de la identidad del sujeto a través de los demás seres humanos.

Si la consciencia humana, siguiendo la fenomenología de Edmund Husserl, es, ante todo, consciencia de cosas, la identidad de Eduardo es solo consciencia de los “ojos verdes, casi demasiado bellos” (15) de Marcela, “su boca, un tanto abultada” (15), “la cálida textura de su piel” (43), “el pelo negro y la franca sensualidad de la boca” (43), es decir, las cualidades *innegables* de su belleza. Esta última se presenta como algo objetivo porque hasta la esposa de Eduardo lo señala. La consciencia es aquí, en un sentido fenomenológico, ante todo consciencia de las cualidades de los demás. Esto también explica las innumerables descripciones de las impresiones sensoriales de Eduardo ante la belleza de Marcela. En el primer acto sexual con ella, la consciencia de Eduardo también se transforma y se posiciona, sin dejar de pertenecerle a Eduardo, fuera de él, donde se encuentra toda su realidad, la imagen de Marcela y él mismo (58).

El yo-trascendental es sospechoso para una hermenéutica fenomenológica y una visión del mundo de orientación fenomenológica (aunque Husserl siempre había defendido la trascendencia de la conciencia frente al neopositivismo). La inmanencia no es sospechosa, ya que no presupone otra cosa diferente a que lo pensado coincide con lo experimentado. Las cosas y el mundo son vistos como realmente existentes (en contradicción con las corrientes idealistas de la filosofía occidental). Cuando Marcela pregunta a Eduardo por qué la mira tanto y él responde “[p]ara hacerte existir” (77), queda claro que el objeto existe para el sujeto a través de las propiedades fenomenológicas del objeto. García Ponce prologa la narración con una cita del texto *Lecture de Proust* de Gaëtan Picon, que concede que el afuera tiene el carácter de una respuesta al espíritu del adentro, “como si el afuera tuviera un significado espiritual” (12).³⁰ Esta cita se puede utilizar para leer *El libro* como una percepción fenomenológica del mundo.

Respecto al concepto de literatura, García Ponce sigue el modelo de la hermenéutica fenomenológica de Hans Georg Gadamer, por ejemplo.³¹ El narrador describe la relación entre lector y texto de tal forma que el lector Eduardo se desliza en la interioridad del texto “para encontrarse perdiéndose como si fuera un espejo que le devolvía la única imagen suya en la que siempre era posible reconocerse” (19). Aquí vuelve a estar presente el concepto teórico que tiene García Ponce de *Der Mann ohne Eigenschaften*: la realidad se encuentra en la literatura y el arte. Sin embargo, la fenomenología y la hermenéutica dialéctica se reencuentran en *El libro*, lo cual solo es lógico cuando se piensa en la conexión entre Husserl y Gadamer.

Que la literatura es un espejo de la subjetividad, y así el proceso de significación pasa en el espacio entre lector y texto, es una metáfo-

³⁰ “comme si elle possédait une signification spirituelle”.

³¹ El libro fundamental del filósofo alemán, *Wahrheit und Methode (Verdad y método)*, apareció en 1960, doce años antes de *El libro*.

ra para el concepto de que el interior depende del exterior y el exterior refleja el interior. Este concepto recorre todo el texto de García Ponce. Aquí, la consciencia siempre se refiere a algo en el espacio o al espacio mismo. La concepción de que las constituciones de identidad continuas siempre tienen lugar fuera del espacio intermedio se transmite en el texto literario, por ejemplo, mediante metáforas espaciales omnipresentes. García Ponce toma algunos elementos de esta metáfora espacial directamente del comienzo de “Die Vollendung der Liebe”: antes de que la perspectiva narrativa se fusione cada vez más con la corriente de consciencia de Claudine, Musil emprende intentos de “la percepción más sutil de cuerpos” (Corino 387)³² en forma de percepción angular de detalles físicos o de naturaleza inmaterial: el brazo de Claudine sosteniendo la tetera o la línea de visión que conecta a Claudine con su marido. Por un lado, esta geometría es expresión de las investigaciones de Ernst Mach sobre la visión de ángulos y posiciones; por otro lado, el ángulo es un símbolo de la conexión íntima entre los cónyuges y, al mismo tiempo, una expresión de la necesidad de un tercer elemento para completar el triángulo. García Ponce aplica esta metáfora angular a la posición de una cama descrita. En el texto de Musil, sin embargo, los ángulos rectos siguen siendo expresión de cierta perspectiva subjetiva. En el texto de García Ponce, el ángulo recto es una cualidad objetiva del espacio capturada fenomenológicamente por el sujeto.

En consecuencia, cada frase de “Die Vollendung der Liebe” es la instantánea de un cierto estado de consciencia de Claudine, un continuo tránsito desde la consciencia de la fidelidad a su marido a la consciencia de la posibilidad y realización de la infidelidad. Musil trata de reproducir la continuidad del cambio de consciencia a través de la autorreflexión porque Claudine está siempre replegada sobre sí

³² “subtilster Gestaltwahrnehmung”.

misma, en el arte de los pasos más pequeños posibles. Ya se mencionó que las almas de las mujeres de Musil son mónadas en el sentido de Leibniz, quien se ocupó de la aplicación de su cálculo infinitesimal a una teoría del alma como una entidad cerrada que consiste en una narración infinita del mundo entero construida a partir de pasos causales infinitamente pequeños. Sin embargo, la respuesta a la pregunta de cómo estas mónadas se comunican entre sí ya fue abordada en el período barroco.

En su *Ética*, Spinoza presentó un modelo cuya orientación dialéctica recuerda mucho a la fenomenología de Husserl y a la hermenéutica de Gadamer: los contenidos del alma consisten solo de ideas de cuerpos. Y los cuerpos son percibidos solo en términos de contenidos del alma.³³ La fenomenología de Husserl —que desafía el modelo cartesiano de autoconsciencia a través de la autorreflexión, mostrando que el sujeto, al intentar relacionarse consigo mismo, se enreda en la aprioridad del tiempo— probablemente sigue el modelo dialéctico de Spinoza.³⁴ Toda consciencia es sobre todo consciencia de las cosas.

En el período entre Musil y García Ponce, entre “*Die Vollendung der Liebe*” (1911) y *El libro* (1972), el centro constituyente de

³³ Las proposiciones 13 y 26 de la Segunda Parte (“De la naturaleza y origen del alma”) describen esta dialéctica: “El objeto de la idea que constituye el alma humana es el cuerpo, o sea, cierto modo de la extensión que existe en acto y no otra cosa” (Spinoza 87); “[e]l alma humana no percibe ningún cuerpo exterior como existente en acto sino por las ideas de las afecciones de su cuerpo” (Spinoza 100).

³⁴ La identidad como proceso de autorreflexión se convierte en un acto que no se puede completar, ya que la reflexión sobre uno mismo tiene que contener estas reflexiones una y otra vez (Gadamer 93). El hecho de que los flujos de consciencia no puedan reconstruirse en una línea de tiempo recta desde el pasado hasta el presente ya está indicado en las constantes regresiones de los textos de *Vereinigungen*.

la identidad se desplaza. El concepto de Musil —y de sus contemporáneos— de una consciencia profundamente organizada estructuralmente se contrasta con otro, en el que el centro de la identidad de los sujetos se sitúa en los espacios entre ellos. Por tanto, a García Ponce no le interesa la descripción microscópicamente precisa de identidades monádicamente cerradas. Más bien, en *El libro* se repite el tema de la constitución de la consciencia del protagonista a través de la percepción sensible de la otra persona en innumerables variaciones.

En el texto mexicano, la idea trascendental que se yergue como ley por encima de estas constituciones identitarias dialécticas es la de la importancia de la literatura, la importancia del cuento “Die Vollendung der Liebe”. Por un lado, este es el tema principal de la conversación entre los dos amantes. Por otro lado, la propia lectora (Marcela) atraviesa las etapas de la (antigua) experiencia estética (Jauss 46-64): se ve afectada (*aisthesis*) por lo representado (*poiesis*) en el libro, se identifica con la protagonista Claudina (*anamnesis*) y libera sus propias pasiones (que han sido despertadas de esta manera), se siente felizmente aliviada (*kátharsis*) por la descarga (tan afectada, identificada y liberada que el contacto sexual entre ella y su maestro puede ser emprendida). Estas partes de una antigua teoría de la experiencia estética han sido interpretadas en una hermenéutica fenomenológica moderna como el lado productivo (*poiesis*), el lado receptivo (*aisthesis*) y el logro comunicativo (*kátharsis*) (Jauss 77-160). García Ponce utiliza una serie de metáforas del espejo para señalar el hecho de que el sujeto (el lector) está constantemente reconstituyéndose en su capacidad receptiva y, por lo tanto, experimenta siempre al objeto (el texto) como algo propio: “el cuarto parecía adquirir una sola dimensión en la que su profundidad resultaba engañosa e hizo que Eduardo se sintiera como si la habitación estuviese reflejada en un espejo dentro del que él mismo se encontraba” (*El libro* 12). La experiencia estética de Marcela del texto de Musil puede leerse, así, como un reflejo de la propia lectura del mismo texto de Musil por García Ponce, cuyo resultado puede considerarse *El libro*.

EROTISMO Y AMOR EN *EL LIBRO* Y EN *UNIÓN*

Desde la perspectiva de Eduardo, el erotismo y el amor son, ante todo, alienación hacia las cosas, hacia la belleza reiteradamente descrita de Marcela: “todo el poder de su belleza, superior a ella y ajeno a ella, existente fuera de ella, llegaba hasta Eduardo envolviéndolo sin tocarlo y sin que él pudiera hacerla más cercana” (*El libro* 60). Para Eduardo, las alumnas más bellas de cada semestre se transforman “en objetos, en pura exterioridad” (15): “Eduardo estaba frente a Marcela y ella frente a él” (78). Si, bajo la influencia de Freud, el erotismo en “Die Vollendung der Liebe” de Musil se asocia principalmente con la atracción del peligro de muerte de la individualidad por confrontación con lo extraño, entonces este elemento de la autodestrucción también está presente en el texto de García Ponce. El principio erótico puede sumir a una persona en una crisis a través de su poderoso impulso, como lo descubre Eduardo. Sin embargo, más allá de esta interpretación psicológica, García Ponce, en el sentido de la fenomenología de Husserl, está interesado en restaurar las cualidades de las cosas mismas al presuponer la belleza como el pensamiento ideal detrás de las cosas que parecen bellas. El profesor ve a su alumna después del primer acto sexual “moverse desnuda y real entre los muebles” (54). La suave luz de la tarde entra a través de la cortina verde “jugando sobre su cuerpo desnudo y mostrándolo de una manera más directa aún” (54). El erotismo en el texto de García Ponce es ante todo la percepción sensible de un cuerpo bello por parte del protagonista.

También en el segundo texto de García Ponce, *Unión*, el amor no es un sentimiento que radica en el interior del sujeto, sino en otra parte como afirma la pareja de la protagonista Nicole, José, en un diálogo con ella:

José hablaba para sí mismo:

—El amor no es para la vida.

—Dime qué es el amor— contesta ella.

—Lo que nosotros somos desde fuera, tal vez. Algo que vaga sin dueño. (110)

Entonces, el amor aquí tampoco es el sentimiento (en el interior de los individuos) que une a dos personas de una forma permanente, sino que se trata de un concepto que es independiente de las personas, que se encuentra en el espacio entre los sujetos.

UNIÓN CON MUSIL

Si bien no hay referencias directas más allá del título, *Unión* de García Ponce representa una relación más íntima con “Die Vollendung der Liebe” que *El libro*, ya que, como lo hace Musil, se cuenta desde la perspectiva de una mujer joven y su infidelidad a su esposo. También aquí, como en el texto de Musil y en *El libro*, la identidad de la protagonista, la joven Nicole, se describe —en los pasajes igualmente poéticos y autorreflexivos entre los abundantes diálogos que impulsan la acción— como dependiente de su entorno. Su pareja, José, le da la seguridad de buscar relaciones sexuales ocasionales con otros jóvenes. García Ponce sigue la tipología de Claudine de Musil en la medida en que el rasgo más fuerte de Nicole es la ausencia de un carácter fuerte. Ella no busca una identidad fija, un centro, sino la contingencia y la fugacidad (Pereira, “Juan García Ponce” 66). Como en “Die Vollendung der Liebe”, también para Nicole, la contingencia y la fugacidad, el perderse en lo extraño, son condiciones para la experiencia erótica. La ausencia de un centro de identidad se refleja también en la estructura de la novela. García Ponce logra, con una construcción relativamente simple —la acción lineal a partir de largas secuencias de diálogo crea la ilusión de presencia mientras los elementos narrativos analépticos promueven simultáneamente una percepción circular del tiempo— la hazaña de combinar diferentes motivos en un todo abierto, apertura que caracteriza también los textos de Musil.

EL TIEMPO EN UNIÓN

Detrás de la construcción temporal se encuentra la idea de que el presente y el pasado son mutuamente dependientes a través de la memoria, que una concepción elíptica del tiempo se opone a la construcción lineal convencional. En este contexto, vale la pena recordar las 18 tesis de Walter Benjamin en *Über den Begriff der Geschichte* (*Sobre el concepto de historia*, 1942), muy conocidas después de la Segunda Guerra Mundial, en las que filosofa sobre un concepto materialista de la historia. Al hacerlo, rechaza la idea de un espacio histórico lineal lleno de una visión del pasado y vacío con respecto al futuro, a favor de una imagen de la historia en la que el presente y el pasado constantemente se condicionan dialécticamente. La memoria es entonces la reconstrucción del pasado con medios contemporáneos y el presente solo puede ser entendido como tal con una consciencia del pasado. Que el texto de García Ponce avanza en una dirección es indiscutible. Sin embargo, este avance siempre funciona con la mirada hacia atrás, lo que Benjamin expresa a través de la metáfora del *Angelus Novus*, el ángel histórico que mira hacia el pasado. La reconstrucción histórica de Benjamin también es posible gracias a la institución cultural del día de la conmemoración. En *Unión*, la mirada de Nicole a una fotografía de los primeros días de su relación con José desencadena la serie de representaciones mentales en movimiento elíptico del pasado y del presente.

LA FENOMENOLOGÍA DEL SER MIRADO

Esta mirada inicial a la foto no solo construye la conexión entre el pasado y el presente, sino que también es un símbolo de la orientación fenomenológica del texto, rico en descripciones de la mirada. Estas miradas, afiladas “como un cuchillo” (García Ponce, *Unión* 105), de todos los jóvenes al cuerpo a veces semidesnudo de Nicole constituyen su seguridad como mujer atractiva. Le asignan “su lugar,

único y solitario” (120). Siguiendo la fenomenología de Husserl, Jean Paul Sartre desarrolló una filosofía integral que describe la mirada de la otra persona como constituyente del propio ego. La línea de argumentación es la siguiente: si no soy visto, estoy en el nivel de lo que Sartre llama consciencia irreflexiva (o no-tética) de mí mismo, no hay yo que pueda habitar mi consciencia:

Estoy solo y en el plano de la consciencia no-tética (de) mí. Esto significa, en primer lugar, que no hay un yo que habite mi consciencia. . . . Soy pura consciencia de las cosas y las cosas, atrapadas en el circuito de mi ipseidad, me ofrecen sus potencialidades como réplica de mi consciencia no-tética (de) mis propias posibilidades (Sartre, *L'être* 298).³⁵

No ser visto, mirar por el ojo de la cerradura, es, según Sartre, una “pura forma de perderme en el mundo, de emborracharme con las cosas como el papel secante con la tinta” (Sartre, *L'être* 298).³⁶ Esta consciencia irreflexiva es solo concedora del mundo sin reconocer su propio ego. El ego solo está presente en la consciencia de sí mismo cuando es un objeto para los demás. Sartre llama a esto consciencia reflexiva (o tética). De un solo golpe, uno tiene consciencia de sí mismo en la medida en que tiene su fundamento fuera de sí mismo. Uno existe para sí mismo solo como una referencia a los demás. Por ejemplo, la vergüenza de ser visto es el reconocimiento de que uno es realmente el objeto que el otro está mirando y juzgando: “los otros

³⁵ “Je suis seul et sur le plan de la conscience non-thétique (de) moi. Cela signifie d’abord qu’il n’y a pas de moi pour habiter ma conscience. . . . Je suis pure conscience des choses et les choses, prises dans le circuit de mon ipséité, m’offrent leurs potentialités comme réplique de ma conscience non-thétique (de) mes possibilités propres”.

³⁶ “pure manière de me perdre dans le monde, de me faire boire par les choses com me l’encre par un buvard”.

me confieren un ser que yo reconozco. Pero la vergüenza me revela que yo soy este ser. . . . Basta que otro me mire para que yo sea lo que soy” (Sartre, *L’être* 301).³⁷

Esta idea de la constitución de la consciencia de uno mismo a través de los ojos de los demás está representada en la protagonista, Nicole. Si José es el consuelo de Nicole, el refugio en el que ella reside para encontrarse a sí misma, ella solo encuentra esta realización de la unión con José en el contacto con los demás, únicamente a través de los ojos de los demás; y aquí hay una perfecta correspondencia con Claudine en “Die Vollendung der Liebe”. Parece que también en *Unión*, el sentimiento de vergüenza y la repugnancia —Nicole expresa una “exaltante humillación” (*Unión* 123) en relación con los otros hombres— es parte de la realización del amor con José, pero sobre todo parte del cumplimiento del amor por sí misma, la realización de su autoconstitución. La búsqueda de la humillación, de la devoción a lo extranjero, representa el complemento del marido y, por lo tanto, el paso a la construcción del todo de su ser. En la década de 1970, época de la revolución sexual y creación del texto de García Ponce que aquí se examina, el sexo casual se ve, incluso más que en la época de Musil, como una oportunidad teórica para profundizar en la cuestión, donde se encuentran las conexiones duraderas (Butler 48).

La *femme fatale*, situada entre el marido que ofrece seguridad y los contactos con lo desconocido, es también una expresión de la literatura burguesa que retrata el libertinaje de la mujer como una excitante huida de la jaula de la sociedad burguesa. Un ejemplo es la novela *Belle de jour* (1928) del autor francés Joseph Kessel, que más tarde alcanzó fama mundial con la adaptación cinematográfica de Luis Buñuel (1967). En él, la protagonista (encarnada en la película por Catherine Deneuve) busca la autoafirmación como prostituta en

³⁷ “les autres me confèrent un être que je reconnais. Mais cet être, la honte me révèle que je le suis. . . . Il suffit qu’autrui me regarde pour que je sois ce que je suis”.

un burdel de lujo, fuera del mundo burgués de su marido y sin restricciones monetarias.

Nicole, como la mayoría de las protagonistas femeninas de García Ponce, espera algo pero no puede describir esta expectativa. Esta inseguridad representa un peligro para su estado de ánimo. También los textos en prosa de Musil tratan de sujetos que están constantemente en peligro de caer al abismo. Las interminables corrientes de consciencia o inconsciencia de Veronika y Claudine dan testimonio de esto. En el caso de Musil, siguiendo a Freud, estos son los abismos de la propia casa, las profundidades del inconsciente. Para Nicole, en cambio, los abismos que a la vez amenazan y constituyen el propio ego acechan en el exterior:

—Yo quiero que todo se quede igual, siempre —dijo ella con un ingenuo desamparo.

José se rió.

—Es igual por dentro —dijo.

—Pero uno está afuera. Y siente. Lo que yo quiero es que nada se mueva —contestó ella.

—Yo también —dijo José—. Pero tal vez no es posible. (124)

El lenguaje parco y claro de las descripciones del afuera en la literatura de García Ponce se debe a la intención de pureza y claridad de la fenomenología, y contrasta con el lenguaje metafórico y hermético de los cuentos de Musil. Como ya se explicó, con la fenomenología de Husserl la consciencia se volvió ante todo consciencia “de algo”, la consciencia se dirige hacia algo que está fuera de ella. A tal consciencia, el filósofo alemán la llama “intencional” y la vuelve contra el empiriocriticismo de Ernst Mach, el neokantismo y contra todo “psicologismo”, precisamente con el argumento de que las cosas no se pueden resolver en la consciencia (Husserl 26) —ellas no están en la consciencia sino afuera—. Para Jean Paul Sartre, siguiendo a Husserl, dicha consciencia no tiene por tanto ningún “interior”; “no es más que el exterior de sí mismo, y esta fuga absoluta, este rechazo

a ser sustancia, la constituye” (“Une idée” 30).³⁸ Sartre escribió estas líneas en 1939, celebrando también el hecho de que Husserl había devuelto el terror y la excitación a las cosas mismas y fuera de la consciencia: “si amamos a una mujer es porque es adorable. Estamos liberados de Proust. Liberados al mismo tiempo de la ‘vida interior’: . . . ya que en definitiva todo está afuera, todo, incluso nosotros mismos: afuera, en el mundo, entre otros” (“Une idée” 33).³⁹ Al lado de esta superación de Proust por parte de Husserl (que se muestra en Sartre) se puede situar como una analogía literaria la superación de Musil por parte de García Ponce.

CONCLUSIÓN

Mediante comparaciones de motivos y aspectos formales, el artículo demostró la influencia del cuento “Die Vollendung der Liebe” de Robert Musil en *El libro y Unión*, dos novelas breves de Juan García Ponce. En ellas se repite el motivo principal del texto del escritor austríaco: la búsqueda de encuentros eróticos con una relación segura de fondo. La diferencia es que Musil se refiere al desarrollo de este motivo de una forma psicológica, mientras que García Ponce lo interpreta fenomenológicamente. Para el autor austríaco, los protagonistas se caracterizan por su interior; el autor mexicano, por su parte, sitúa la constitución del yo en el afuera.

En *El libro* se menciona explícitamente “Die Vollendung der Liebe”. El cuento de Musil es la referencia analógica para la evolución

³⁸ “elle n’est rien que le dehors d’elle-même et c’est cette fuite absolue, ce refus d’être substance qui la constituent comme une conscience”

³⁹ “[S]i nous aimons une femme, c’est parce qu’elle est aimable. Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la ‘vie intérieure’: . . . puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu’à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres”.

de la consciencia del protagonista: partiendo del argumento de Musil sobre la aleatoriedad de las relaciones que determinan nuestras vidas, Eduardo se da cuenta de que ha cambiado considerablemente por el contacto con su estudiante Marcela. García Ponce coincide con Musil en que el factor decisivo en la constitución de la identidad del sujeto es el otro/la otra. Eduardo mismo expresa que la obsesión de Musil y de su protagonista “es lo otro, lo que está más allá” (*El libro* 16). Y este otro no solo se refiere a los humanos, sino también a la literatura. De esta forma se muestra el concepto teórico que tiene García Ponce del *magnum opus* de Musil, de la novela *Der Mann ohne Eigenschaften*: el sujeto (lector) encuentra la realidad y a sí mismo, sobre todo, en el texto literario. Este concepto también es una metáfora para la idea de que el interior depende del exterior y el exterior refleja el interior —idea que recorre todo el texto de García Ponce—. Para señalarla, el autor mexicano utiliza una serie de metáforas del espejo. La experiencia estética (lectura) de Marcela del texto “Die Vollendung der Liebe” puede leerse como un reflejo de la lectura del mismo texto de Musil por parte de García Ponce, cuyo resultado es *El libro*.

La idea de la constitución de la consciencia de uno mismo a través de los ojos de los demás está representada también en Nicole, la protagonista de *Unión*. José, su pareja, es el refugio en el que ella reside para encontrarse a sí misma, pero la realización de esta unión con José solo la encuentra en el contacto con otros hombres; y aquí hay una perfecta correspondencia con Claudine en “Die Vollendung der Liebe”. También para Nicole el sentimiento de vergüenza y repugnancia hacia los otros hombres es parte de la realización del amor con su pareja —pero también es la realización de su autoconstitución—.

Los textos en prosa de Musil tratan de sujetos que están constantemente en peligro de disolverse. Las interminables y poéticamente abiertas corrientes de consciencia de Claudine son prueba de esto. También la inseguridad de Nicole representa un peligro para su estabilidad mental. En el caso de Musil, siguiendo a Freud, se trata de los

peligros de las oscuridades de la propia psique. En cambio, las amenazas para la salud mental de Nicole asechan en el exterior. Debido a la intención de claridad en la fenomenología, García Ponce describe este afuera mediante un lenguaje preciso y claro —un lenguaje que se diferencia notoriamente del lenguaje metafórico y hermético de los cuentos de Musil—.

En “Die Vollendung der Liebe”, el erotismo se asocia principalmente con la atracción del peligro de muerte, con la atracción de la confrontación con lo extraño. El erotismo es la fuerza contraria al principio de identidad. Este elemento freudiano de la pulsión de muerte también está presente en *El libro*. Así, Eduardo descubre que el principio erótico es una poderosa fuerza que puede sumir a una persona en una crisis de identidad. Sin embargo, más allá de esta interpretación psicológica, lo atractivo radica, para García Ponce, en el sentido de la fenomenología de Husserl, sobre todo en las personas atractivas. También en *Unión*, el amor está caracterizado como algo que no radica en el interior del sujeto, sino en el exterior: “[a]lgo que vaga sin dueño” (110).

BIBLIOGRAFÍA

- Alejandro, Atanasio de. *Vida de San Antonio*. Apostolado Mariano, 1991.
- Bell, Steven M. “Entrevista con Juan García Ponce”. *Hispanamérica*, no. 43, abr. 1986, pp. 45-55.
- Benjamin, Walter. “Über den Begriff der Geschichte”. *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 2, Suhrkamp, 1991, pp. 691-704.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Minuit, 1963.
- Büchner, Georg. “Lenz”. *Telegraph für Deutschland*, no. 5-14, 1839.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004
- Carballo, Emmanuel. “Prólogo”. *Juan García Ponce*, Empresas Editoriales, 1966, pp. 5-12.
- Corino, Karl. *Robert Musil. Eine Biographie*. Rowohlt, 2003.

- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 2005.
- Domínguez Michael, Christopher. "Prólogo". *Cuentos completos*, de Juan García Ponce, Seix Barral, 1997, pp. 7-12.
- Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Freud, Sigmund. "Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse". *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, 1917, pp. 1-7.
- Gadamer, Hans-Georg. "Subjektivität und Intersubjektivität, Subjekt und Person". *Hermeneutik im Rückblick*, J.C.B. Mohr, 1995, pp. 87-99.
- García Ponce, Juan. *Crónica de la intervención*. Bruguera, 1982.
- _____. *El libro. Obras reunidas III*, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 13-96.
- _____. *El reino milenario*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- _____. *Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*. Aldus, 2000.
- _____. *Unión. Obras reunidas III*, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 97-151.
- Henninger, Peter. "Wissenschaft und Dichtung bei Musil und Freud". *MLN*, vol. 94, no. 3, German Issue, abr. 1979, pp. 541-556.
- Husserl, Edmund. *Cartesianische Meditationen*. Felix Meiner, 2012.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Max Niemeyer, 1972.
- Jauss, Hans-Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*. Wilhelm Fink, 1977.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Anxiety*. Princeton UP, 1980.
- _____. *The Sickness Unto Death*. Princeton UP, 1941.
- Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain*. Éditions du Seuil, 1947.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press, 1955.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt, 1933-1943.
- _____. *Vereinigungen*. Müller, 1911.
- _____. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Wiener Verlag, 1906.

- Pereira, Armando. "Juan García Ponce: entre el amor y el deseo". *Literatura mexicana*, vol. 30, no. 2, 2019, pp. 63-84.
- _____. "La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista mexicana de literatura*". *Narradores mexicanos en la transición del medio siglo*, editado por Armando Pereira y Claudia Albarrán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 183-208.
- Pérez Gay, José María. *El imperio perdido*. Cal y arena, 1991.
- Ricœur, Paul. "De l'interprétation". *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions de Seuil, 1986, pp. 11-35.
- Roth, Gerhard. "Die Seele gehört mir. Gespräch zwischen Gerhard Roth und Harald Welzer". *Die Zeit*, 23 feb. 2006, no. 9, https://www.zeit.de/2006/09/F-Welzer_2fRoth/seite-2.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, 1943.
- _____. "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl". *Situations 1*, Gallimard, 1939, pp. 30-33.
- Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trotta, 2000.
- Steiner, George. "El silencio y el poeta". *Lenguaje y silencio*, Gedisa, 2003, pp. 53-72.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.
- Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter*. Wilhelm Braumüller, 1903.



Panegírico, deliberativo y judicial:
una lectura del “Discurso por Virgilio”
de Alfonso Reyes

Panegyric, deliberative and judicial:
a reading of the “Discurso por Virgilio” of Alfonso Reyes

IRÁN VÁZQUEZ HERNÁNDEZ

ORCID: <https://orcid.org/000-0003-0085-9993>

Universidad Nacional Autónoma de México

iran.vazquez@gmail.com

Resumen:

En 1931 Alfonso Reyes publicó el “Discurso por Virgilio” en la revista *Contemporáneos*. Aunque la crítica literaria ha dedicado varias páginas a su estudio, el texto alfonsino aún tiene algo que decirnos. El objetivo de este artículo es realizar una aproximación crítica al “Discurso por Virgilio” desde la óptica de la retórica clásica. Para ello, me baso principalmente en la clasificación de los géneros discursivos en *genus demonstrativum* o discurso epidíctico, *genus deliberativum* o discurso deliberativo y *genus iudiciale* o discurso judicial. Con ello, pretendo ahondar en el sentido y la pragmática de esta obra situándola en tres niveles distintos de comprensión: 1) como elogio a la obra y figura de Virgilio, 2) como propuesta política educativa y cultural en un entorno nacionalista y 3) como defensa en favor de la obra de Alfonso Reyes y de las humanidades en general.



Palabras clave:

retórica, discurso, nacionalismo, humanidades, educación.

Abstract:

In 1931 Alfonso Reyes published “Discurso por Virgilio” in the magazine *Contemporáneos*. Literary criticism has dedicated several pages to its study; however, Alfonso Reyes’s text still has something to tell us. The aim of this article is to make a critical approach to “Discurso por Virgilio” from the perspective of classical rhetoric. To this end, I base my work mainly on the classification of discursive genres into *genus demonstrativum* or epideictic discourse, *genus deliberativum* or deliberative discourse and *genus iudiciale* or judicial discourse. With this, I intend to delve into the meaning and pragmatics of “Discurso por Virgilio”, placing it in three different levels of understanding: 1) as a praise to the work and figure of Virgil; 2) as an educational and cultural political proposal in a nationalist environment; and 3) as a defense in favor of the work of Alfonso Reyes and of the humanities in general.

Keywords:

rhetoric, speech, nationalism, humanities, education.

Recibido: 15 de octubre de 2022

Aceptado: 19 de abril de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.469>

En 1931 Alfonso Reyes publicó en la revista *Contemporáneos* un texto fundamental dentro de su trayectoria literaria: el “Discurso por Virgilio”.¹ En dicho ensayo, el escritor regiomontano hace una defensa de su propia obra, de la tradición latina y de las humanidades en general, dentro del contexto del nacionalismo posrevolucionario en México. Sobre este ensayo alfonsino se han escritos páginas inteligentes y penetrantes como las de Christopher Domínguez Michael (28-30), Guillermo Sheridan (49-55) y Roberto Heredia Correa (186-195), entre otros. No obstante, me parece que el “Discurso por Virgilio” aún tiene algo que decirnos si lo interrogamos desde una perspectiva diferente a la de estos autores. Tal es la tarea que me propongo realizar en las páginas que siguen. Mi intención es llevar a cabo una aproximación crítica al “Discurso por Virgilio” desde la óptica de la retórica y, en específico, desde la estructura y la tipología de los géneros discursivos que establece la retórica clásica, una línea de lectura que, hasta ahora, ha sido pasada por alto por parte de la crítica alfonsina.²

El análisis que planteo, me parece, no es baladí. Más allá del enfoque elegido como estrategia de lectura, está el hecho de que el ensayo de Reyes permite tal posibilidad en su mismo título: el género al que se adscribe es precisamente el del *discurso oratorio* que nuestro autor

¹ Según se sabe, Alfonso Reyes promovió oficialmente el festejo del segundo milenario de Virgilio, por lo que consiguió un edicto de Pascual Ortiz Rubio, presidente de México en turno, para convocar un homenaje. De este festejo resultó un volumen editado por la Secretaría de Educación Pública en 1931 titulado: *Homenaje de México al poeta Virgilio en el segundo milenario de su nacimiento* (Herrera 222). En México se publica en la revista *Contemporáneos*. Esa publicación es una toma de postura estética por parte de Reyes, tomando en cuenta la “polémica nacionalista” que en aquel momento había en torno del llamado “grupo sin grupo”.

² Al respecto, resulta interesante que Eugenia Houvenaghel (*Alfonso Reyes y la historia*) no haya realizado esta tarea en su libro dedicado a los ensayos de Alfonso Reyes, siendo precisamente el análisis retórico el método que emplea.

conocía a la perfección y cultivaba con maestría. Basta una lectura exploratoria sobre el índice de las *Obras Completas* para advertir que este género fue una de las formas literarias que el autor de *Visión de Anáhuac* utilizó con frecuencia (“Discurso por la lengua”, “Posición de América”, “Notas sobre la inteligencia americana”, “Homilía por la cultura”, “Oración del 9 de febrero”, etcétera). No es injustificado afirmar que, junto con Enrique Rodó, José Martí y Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes es uno de los grandes maestros del discurso oratorio en la historia de la literatura hispanoamericana, un género de gran tradición en nuestro continente, aunque muchas veces —y de manera injusta— visto como marginal debido a su fuerte carga retórica.

Por otro lado, hay que recordar que el propio Reyes escribió importantes reflexiones sobre el tema en ensayos breves o estudios más amplios como *La crítica en la edad ateniense* (1941) y *La antigua retórica* (1942). Partamos, pues, de esta posibilidad. Así, propongo leer el “Discurso por Virgilio” desde la preceptiva del discurso retórico en cuanto a su estructura y clasificación en tres tipos: el *genus demonstrativum* o género epidíctico, el *genus deliberativum* o género deliberativo y el *genus iudiciale* o género judicial. Como veremos, tal clasificación nos puede ayudar a profundizar en el sentido y la pragmática del “Discurso por Virgilio” en tres distintos niveles de comprensión.

LA FUNCIÓN POLÍTICA DEL DISCURSO

Antes de avanzar, conviene hacer algunas precisiones. Hemos dicho que el “Discurso por Virgilio” —en adelante, “Discurso”— pertenece al género del discurso oratorio. Esto no significa que se trate de una disertación concebida originalmente para ser pronunciada en público. Sin embargo, sí es un *texto* que contiene los ecos de la oralidad. La retórica de este ensayo de Reyes empieza por ahí: es un *discurso simbólico* perteneciente a la modalidad que el autor denominaba *oralidad escrita* y que diferenciaba de la *oralidad hablada*. Al respecto, escribe en *La antigua retórica*:

Quintiliano compara a los oradores parlantes, tipo Pericles y Demades, con Isócrates, orador escrito; compara otra vez a Demóstenes con Cicerón. Y concluye: el discurso escrito o el hablado no difieren en cuanto a tales, sino en cuanto a la diversidad de los fines que procuran. Hablar literariamente y escribir literariamente son, en esencia, una misma cosa: la escritura no es más que un monumento estable de la palabra. (552)

De hecho, en varias páginas observamos a Reyes ensalzar a Isócrates como el “orador por escrito” por excelencia y como un secreto compañero de viaje en ese afán de perfeccionar la prosa de ideas como “monumento estable de la palabra”. Escribe en *La crítica en la edad ateniense*:

Orador para la eternidad, y no para certámenes de poco momento o contingencias más o menos efímeras, le da lo mismo resucitar y discutir los negocios mucho después de acontecidos, porque los conceptos le interesan más que las acciones, las formas tanto como los conceptos. Empleó en su *Panegórico* diez años según algunos, y según otros, quince. Puesto a cincelar la prosa, no perdona esfuerzo. Tal ha sido el feliz efecto de una deficiencia natural. (193)

No es difícil hallar en estas palabras un autorretrato del mismo Reyes como aquel que aspira a pertenecer a ese selecto grupo de grandes “oradores por escrito”.

Debemos mencionar, además, que el autor de *Ifigenia cruel* tenía una concepción específica del discurso oratorio. En *La crítica en la edad ateniense* escribe: “Desde Homero, la oratoria es condición del héroe. Aquiles es tan hacedor de hazañas como de discursos” (56). Reyes sugiere entonces que proferir un discurso no significa llevar a cabo un mero ejercicio “retórico”, como pudiera pensarse en la actualidad, sino que constituye una forma de intervenir la realidad circundante y una manera alternativa de realizar hazañas —como

Aquiles— mediante el uso correcto de la voz. Las batallas, parece insinuar Reyes, se disputan tanto con las armas como con *la palabra*. De allí la importancia que otorgaban los preceptores antiguos a la oratoria como herramienta para encauzar la vida pública. En palabras de Reyes: “El saber construir un buen discurso era un asunto de capital importancia para la vida civil, por muy escasamente que en ella se participara. El arte suasoria venía a ser la acción eminente del individuo ante el Estado” (*La crítica* 217). De este modo, un buen discurso debía trascender la demostración de estilo y de las circunstancias, ya que su fin primordial era cumplir una función pública dentro de la *polis*. Esto último, como veremos más adelante, se halla presente en el “Discurso”. Por ahora basta señalar la *función política* que Reyes otorgaba al arte de la oratoria —escrita o hablada— como género literario capaz de incidir en los asuntos de la *res pública*.

Ahora bien, partiendo de la preceptiva retórica, hagamos una primera aproximación al “Discurso” tomando en cuenta su estructura. Los tratadistas reconocen las siguientes partes del género discursivo: I) Exordio, II) Narratio, III) Expositio, IV) Epílogo (Albaladejo 82-108; Asuastre y Casas 69-80; Barthes 145-150). El *exordio* comprende las palabras iniciales con las que el orador llama la atención de su público (*captatio benevolentiae*). La *narratio* es la puesta en escena de la cuestión. La *expositio* se integra por la serie de argumentos y refutaciones que va exponiendo el orador. Mientras que el *epílogo* son las palabras finales con las que el orador abandona el auditorio.

El “Discurso” se compone de quince fragmentos enumerados secuencialmente del 1 al 15.³ El primer y el último fragmento corresponden al *exordio* y al *epílogo*, respectivamente, mientras que el segundo contiene la *narratio* o planteamiento del problema, y los fragmentos restantes, la *expositio* de los argumentos. En cuanto a la clasificación

³ Para el presente análisis me baso en la versión del “Discurso por Virgilio” del tomo XI de las *Obras Completas* (157-177).

discursiva, la retórica clásica distingue entre: el *genus demonstrativum* o género epidíctico, o sea, el discurso laudatorio hacia una persona determinada; el *genus deliberativum* o género deliberativo, dirigido a una asamblea sobre un asunto concerniente a la vida pública; y el *genus iudiciale* o género judicial, una defensa o una acusación hacia alguna persona hecha ante un jurado público en el ámbito forense o criminal.⁴ Así, en un primer momento podemos decir que, por su título, el “Discurso” aparenta ser un *genus demonstrativum* o panegórico, o sea, un homenaje en sentido laudatorio hacia la figura y obra de Publio Virgilio Marón; sin embargo, como analizaremos en breve, se trata más bien de una combinación de los tres géneros retóricos según sea analizado en tres perspectivas distintas.

⁴ Reyes mismo trató los géneros de la retórica clásica en los siguientes términos: “Imaginemos al orador ante su auditorio. El auditorio puede ser: 1) de simples espectadores; 2) de jueces del pasado; 3) de jueces del porvenir. Recorriendo al revés la escala, por quiasmo, tenemos que el orador será: 1) consejero de lo conveniente o lo inconveniente para el porvenir; 2) abogado de lo legal o lo ilegal ya acontecido; 3) demostrador de lo noble o lo vil considerados como presentes o permanentes. De aquí el género deliberativo, el judicial y el epidíctico. Por el auditorio, los géneros miran a la asamblea pública, al tribunal o al espectador. Por el tiempo, al porvenir, al pasado o al presente. Por la finalidad, a lo útil, a lo justo o a lo hermoso moral. El auditorio es siempre un juez: en la deliberativa, de la oportunidad; en la judiciaria, de la veracidad; en la epidíctica, de la elocuencia. Los dos primeros géneros son agonísticos o de combate, y así Cleón, en Tucídides, reprocha a los atenienses el considerarse espectadores cuando les importa ser agonotetas. El tercer género es más bien expositivo. La deliberación es el género más importante por su amplitud y trascendencia, y el más difícil por la magnitud de los problemas que arriesga y por referirlos al porvenir. En ella se apuesta sobre la felicidad de un pueblo. Entre los tres géneros caben relaciones y contaminaciones. El debate político admite circunstancias jurídicas; el jurídico, puede asumir consecuencias políticas; la oratoria epidíctica puede pasar del mero encomio o censura al consejo deliberativo, etcétera” (*La crítica* 224-225).

EL EXORDIO: EL VIAJE Y LA DESVIACIÓN

El *exordio* del “Discurso” anuncia el argumento que Reyes pretende desarrollar en el resto del ensayo: “Es propio de las ideas fecundas crecer solas, ir más allá de la intención del que las concibe, y alcanzar a veces desarrollos inesperados. La verdadera creación consiste en esto: la criatura se arranca de su creador y empieza a vivir por cuenta propia” (157). Esta es la idea principal que atraviesa todas las páginas del texto: el hecho de que la gran poesía —a saber, la poesía de Virgilio— *viaja más allá* de su autor, deja de pertenecer a él, a su época y a su patria para integrar el *patrimonio universal* de la humanidad. Desde el *exordio* podemos apreciar ya el enfoque universalista que Reyes irá articulando en su ensayo ante las exigencias del nacionalismo revolucionario en México. Este enfoque, además, se halla vinculado con el paratexto inicial con el que inaugura el “Discurso”: “Tu duca, tu signore, tu maestro” (“Tú duque, tú señor, tú maestro”), palabras que profiere Dante en la *Divina Comedia* (Libro II) antes de iniciar su viaje de descenso a través de los nueve círculos del Infierno. Al hacerlas suyas, el autor de *Ifigenia cruel* se coloca al amparo de Virgilio en el viaje que también él está a punto de comenzar en el ensayo.

Al respecto, cabe destacar el *tópico del viaje* —en especial, la “metáfora náutica”— que recorre todo el “Discurso”. En el *discurrir* del texto, Reyes va tejiendo imágenes que articulan la correspondencia entre la travesía marina, la escritura del ensayo y el viaje de ida y vuelta desde lo nacional a lo universal (y viceversa). He aquí una muestra: “Los poetas . . . trabajan su poema . . . como quien va cortando las amarras de un barco, hasta que la obra . . . se desprende, y desde la orilla la vemos alejarse . . .” (157); “las aguas que entran al mar no son ya las mismas que habían bajado con los deshielos de las cumbres” (159); “el sentimiento nacional de Virgilio . . . se vuelve transportable” (164); “Nuestras aguas . . . son latinas. De aquí partimos. Desde aquí esperamos. Aquí será el centro de todas nuestras exploraciones” (174). Reyes actualiza de este modo una de las metáforas más usadas por la poesía clásica latina: la composición de una obra como un viaje

marino (Curtius 189-193). En este sentido, el “Discurso” simula el *viaje escritural* que Reyes ejecuta, similar a Eneas, a través de una geografía simbólica en la que va aproximando los puntos cardinales de la cultura mexicana y la cultura universal hasta fundirlos en un solo espacio. De ahí que, cuando arribamos al *epílogo* del ensayo (el fragmento 15), escuchemos al viajero Alfonso Reyes exclamar: “¡Virgilio me ha llevado tan lejos!” (176), con lo cual cierra el círculo de la travesía que se había impuesto. En conclusión, la forma misma del “Discurso” guarda una bella correspondencia con el tema tratado. ¡Vaya forma de celebrar a Virgilio!

Pero el *exordio* todavía tiene algo más que decirnos. Hagamos un poco de contexto. El “Discurso” tuvo origen en un acuerdo oficial del presidente Pascual Ortiz Rubio en el que se mandaba conmemorar el segundo milenario de Virgilio a todas las instituciones mexicanas (Herrera 222). En el *exordio* Reyes habla de esta circunstancia en los siguientes términos: “Reflexionando, pues, sobre el acuerdo que encarga celebrar en México solemnemente el segundo milenario de Virgilio, *no temo, por mi cuenta y riesgo, añadir propósitos al propósito del presidente; no temo, al traer mi testimonio personal, sacar un poco de cause la cuestión o torcerla un poco según mi manera de ver*” (157; énfasis mío). La aclaración de Reyes es interesante. El presidente de México había ordenado un homenaje para Virgilio, y Alfonso Reyes, a la sazón representante del gobierno mexicano en Río de Janeiro, se vale de aquel mandato oficial para elaborar una defensa de las humanidades y de la cultura clásica en México (y su propia defensa, como veremos más adelante). De ahí que en líneas anteriores hayamos afirmado que el “Discurso” aparentaba ser un *genus demonstrativum* o panegórico, esto es, un elogio hacia la figura y obra de Virgilio, pues en realidad se trata —en breve precisaremos esto— de un ensayo inscrito en lo que la retórica clásica conoce como *genus deliberativum* o *discurso deliberativo*, es decir, un discurso en el que el orador ofrece su consejo sobre la utilidad o no de una cuestión particular a una asamblea política. Así es como Reyes añade “propósitos al propósito del presidente” y

“tuerce” el cauce de la cuestión bajo su “cuenta y riesgo”. En otras palabras: el presidente de México ordena un *panegórico laudatorio* y Alfonso Reyes responde con un *discurso político deliberativo* cuyo fin es intervenir en la *res pública* nacional.

LA NARRATIO O EL ABANDONO DE LAS HUMANIDADES

Analicemos ahora la *narratio* del “Discurso”. Hemos dicho que la retórica clásica concebía este momento del discurso como la exposición de los hechos que constituyen la causa o el planteamiento del problema (Albaladejo 86). Esto lo hace Reyes en los siguientes términos: “Curioso que la oportuna excitación [el segundo milenario de Virgilio] caiga en un momento universitario que comenzaba ya a ‘perder sus latines’. El positivismo reinante en nuestras escuelas fue, a sabiendas o no, descastando en ellas toda planta de Humanidades” (158). Tal es el problema que inunda a México: el abandono de las humanidades en la educación. No se trataba de una cuestión superada después del triunfo de la Revolución mexicana, pues en la época en que Reyes escribe el “Discurso” la educación humanística estaba marginada de la misma manera como había estado sucediendo desde el régimen porfirista.

El anterior era uno de los reclamos permanentes de escritores e intelectuales que, a semejanza de Reyes, señalaban el abandono de las humanidades y las disciplinas liberales en el diseño del currículo escolar. Recuérdese que ese sería uno de los reclamos que haría José Vasconcelos en su libro *De Robinson a Odiseo* (1935), en el que cuestionaba la asunción del “método Dewey” (el “aprender haciendo”) como modelo educativo para México (Vasconcelos 23-45). A pesar de su nacionalismo manifiesto, lo que había hecho el Estado revolucionario durante el llamado Maximato (1928-1934) era proseguir con la política educativa del porfirismo, reemplazando simplemente el enfoque científico-positivista promovido durante el régimen anterior

por el pragmatismo norteamericano (Loyo 220). La educación técnica se había convertido así en la bandera oficial del Estado para hacer ingresar a México en el panorama de la modernidad. El desarrollo de habilidades competitivas constituía uno de los objetivos principales de la llamada “educación en acción”. El fin primordial era pues hacer mexicanos útiles que coadyuvaran en el fortalecimiento de la economía nacional. Ese era el objetivo de las escuelas rurales y agrarias fundadas durante el periodo de Plutarco Elías Calles y fortalecidas por su sucesor, Pascual Ortiz Rubio, escuelas que no tenían otra intención que la de integrar la productividad indígena en el desarrollo del país. En este contexto era común escuchar arengas de “utilidad” o “inutilidad” en la educación por parte de los ideólogos del Estado, relegando la formación humanística y el cultivo de las letras a la última categoría del currículo escolar (Loyo 286). Tal es el panorama en que escribe Reyes y desde el cual aconseja una reforma político-educativa que promueva el rescate de las humanidades en México.

LA ARGUMENTATIO: LA QUERRELLA POR LA CULTURA NACIONAL Y LA POSICIÓN AMERICANA

En este sentido, la *argumentatio* o argumentación del “Discurso” está encaminada a dos objetivos complementarios: 1) defender la utilidad de la educación humanística en México y 2) cuestionar la política educativa y cultural del Estado revolucionario. Nos hallamos aquí en la parte dialéctica del “Discurso”, donde Reyes presenta “pruebas” en favor de su tesis y “refutaciones” en contra de sus oponentes: la *probatio* y la *refutatio* que hay en toda *argumentatio* (Albaladejo 91-92; Asuastre y Casas 73-74).

Podemos dividir la estructura general del “Discurso” en las siguientes secciones: fragmentos 1 y 2 presentan el *exordio* y la *narratio*, el fragmento 3 es el *transitus* o la transición entre la *narratio* y la *argumentatio*, los fragmentos 4 al 11 tratan el tema que podemos llamar la

“Querella por la cultura en México”,⁵ los fragmentos 12 y 13 hablan de la “Posición de América”,⁶ y el 14 es el *transitus* entre la *argumentatio* y el *epílogo* del fragmento 15. Para ser más esquemáticos:

- 1: *Exordio*
 - 2: *Narratio*
 - 3: *Transitus*
 - 4-11: “Querella por la cultura en México”
 - 12-13: “Posición de América”
 - 14: *Transitus*
 - 15: *Epílogo*
- } *Argumentatio*

El primer *transitus* del “Discurso” (el fragmento 3) es una extensión de la idea con la que comienza el *exordio*: “Pero ¿quién ha dicho que el espíritu de la gran poesía queda limitado a los contornos de una sola lengua? ¿Quién ha dicho, sobre todo, que una gran civilización no puede volcarse como el agua misma en vasijas diferentes?” (159). Esta es la entrada en cuestión que Reyes abordará en los siguientes párrafos dedicados a la “Querella por la cultura en México”.

El fragmento 4 habla de la necesidad de rescatar la tradición humanística en México como “obligación general, como parte del saber universitario”; no sólo el humanismo clásico europeo, sino también el humanismo nacional, representado por las figuras novohispanas de Cristóbal Ojeda, Cristóbal Méndez y Fray Lucas del Almodóvar, así como por pensadores humanistas del siglo XIX como Mariano Otero. La crítica a la política educativa por parte de Reyes no se hace esperar: “Andamos ya bien, en principio al menos, de escuelas rurales, rudimentarias, populares y de oficios primos; pero falta fortalecer el núcleo, el corazón mismo de la enseñanza” (160).

⁵ Por su relación con el tema que estoy tratando, tomo este nombre del libro de Víctor Díaz Arciniega: *La querella por la cultura en México* (1989).

⁶ En clara referencia al ensayo del mismo nombre escrito por Alfonso Reyes.

No era una cuestión menor para el autor regiomontano: si la *educación técnica* tenía como función crear un México laborioso e industrial que lo introdujera en el tren de la modernidad capitalista, la *educación del espíritu* (humanista y clásica), por su parte, debía tener el objetivo primordial de fundar una cultura nacional. Pero esta cultura nacional a la que aspiraba Reyes era distinta a la que defendían los promotores del nacionalismo, comprometidos como estaban con el rescate de lo propio y del color local. La cultura nacional del autor de *Visión de Anáhuac* era una cultura más cercana al arielismo de Rodó: más que un México nacionalista, el “Discurso” proyecta la fundación de un México clásico, humanista y universal.

Se puede decir que Reyes no desdeña el color local ni la educación técnica como elementos materiales de lo nacional, pero sí propone que *lo material* se complemente con la sustancia *espiritual* de la cultura latina. Para el autor de *El deslinde*, de nada servía introducir al mexicano en el carril de la modernidad si antes no contaba con un espíritu identitario fuerte, colmado del temple y heroísmo como el que expresaban los héroes de Virgilio. De ahí que, en el fragmento 5, Reyes defienda a la cultura latina como componente esencial de la tradición mexicana. Y en esto el escritor regio se asemeja a Leopoldo Lugones en el *Payador*, pues busca las fuentes de lo “autóctono” en la herencia clásica, invirtiendo así los postulados del nacionalismo: “el espíritu mexicano está en el color que el agua latina, tal como ella llegó ya hasta nosotros, adquirió aquí, en nuestra casa, al correr durante tres siglos lamiendo las arcillas rojas de nuestro suelo” (“Discurso” 161).⁷

⁷ Al respecto, conviene recordar aquí la diferencia que hace Guillermo Sheridan entre dos actitudes para construir la nación: “lo *propio* como la manera moderna de experimentar la pertenencia a una tradición, en oposición a lo *nuestro* y a cualquier bandería de excepción” (44). Los nacionalistas buscaban lo “nuestro” en lo autóctono y en el color local, mientras que Reyes buscaba lo “nuestro” en la cultura latina.

Los fragmentos 6, 7 y 8 forman parte de un mismo argumento y están relacionados con el tema anterior. Además, reiteran el tópico del viaje como metáfora cuando Reyes cita un fragmento de *La resaca* de Setevenson (fragmento 6). Lo que intenta sostener nuestro autor es la importancia de leer a Virgilio como vehículo simbólico para fortalecer el “sentimiento nacional”. La *Eneida*, en este caso, es el poema clásico para lograr lo anterior al representar el canto a la patria por excelencia (fragmento 7). No está de más decir que aquí Reyes, como en todo el “Discurso”, se apropia para México de uno de los pilares de la poesía de Occidente en un claro movimiento de saqueo del archivo europeo — se puede decir que *nacionaliza* a Virgilio, operación que alcanzará su punto más alto en el ensayo “Moctezuma y la ‘Eneida mexicana’”—. Y realiza tal apropiación perfilando la idea que ya anunció en el *exordio* —en este sentido el “Discurso” es un claro ejemplo de texto que avanza en espiral—, a saber, que la gran poesía pertenece a todos, más allá del autor y de su nacionalidad, como sucede con la *Eneida*:

¡Con razón Virgilio parece, siempre y para los hombres de todas las tierras, una voz de la patria! Allí aprendemos que las naciones se fundan con duelos y naufragios, y a veces, desoyendo el llanto de Dido y pisando el propio corazón. En las aventuras del héroe que va de tumbo en tumbo salvando los Penates sagrados, sé de muchos, en nuestra tierra, que han creído ver la imagen de su propia aventura, y dudo si nos atreveríamos a llamar buen mexicano al que fuera capaz de leer la Eneida sin conmoverse. (163-164)

Más adelante volveremos sobre esta afirmación del fragmento 7. Lo que interesa destacar por el momento es la importancia que Reyes le otorga a la *Eneida* como vehículo para “fortalecer el núcleo” de la “mexicanidad”, la parte espiritual del mexicano en la conformación de un sentimiento nacional fuerte y sólido: “Dotar a los niños con Virgilio es alimentarlos con médulas de león” (165). En resumen: lo

que afirma Reyes es que el color local recubre *la superficie* de la cultura nacional, en tanto que el espíritu clásico abreva el *profundo sentimiento* a lo propio que, además de nacional, es universal.

Los siguientes fragmentos (9 y 10) avanzan en la misma tónica, pero incorporando un nuevo elemento. En ellos ya no solo se propone la lectura de la *Eneida* como herramienta para la construcción de una política cultural, sino que también se sugiere la lectura de las *Geórgicas* y las *Bucólicas*, completando así lo que la retórica medieval conoció como la “Rueda de Virgilio”, es decir, la representación de las tres grandes obras del poeta romano en tres estilos principales: el estilo humilde del pastor (*Bucólicas*), el estilo medio del agricultor (*Geórgicas*) y el estilo sublime del guerrero (*Eneida*) (Barthes 106). En efecto, si la *Eneida* ayuda a fortalecer el sentimiento nacional, la lectura de las *Geórgicas*, a través de sus imágenes campesinas escritas en estilo medio, contribuirá a “despertar en la mente de los niños la vocación por el campo, vocación que hoy casi se confunde con la vocación de la patria” (166). Por su parte, la vida pastoril y el tono humilde de las *Bucólicas* ayudará a fomentar “el maridaje virgiliano de agricultura y poesía”, porque “¿acaso los pastores de las *Bucólicas* no eran también gente de letras...?” (167). Lo que recomienda Alfonso Reyes, entonces, es una *política de la lectura* basada en la poesía de Virgilio que fortalezca el sentimiento nacional de los mexicanos y a la vez promueva el amor por el campo y transforme a los campesinos en gente de letras (jutoería alfonsinal). Esta política, desde luego, dialoga críticamente con el modelo educativo de las escuelas rurales y agrarias abanderado por el gobierno revolucionario, mismo que —como hemos visto— buscaba la formación técnica y productiva de los campesinos con el objetivo de hacerlos ingresar en la modernidad capitalista.

Finalmente, en el fragmento 11, Reyes cuestiona al nacionalismo mexicano que busca superficialmente *lo mexicano* en “adornos graciosos que la cultura se cuelga al pecho” (170), es decir, en el color local. En cambio, afirma que lo verdaderamente fundamental no es hallar

el *particularismo del mexicano* (“la diferencia humorística”) sino *enlazar lo mexicano con lo universal*. Agrega que esto no se logrará con el impulso de una “pequeña industria regional” o con la “educación técnica”, sino con el fomento de las humanidades entre la población mexicana y, en específico, con el impulso de la “más alta poesía” como la de Virgilio, ya que ella “contempla al hombre abstracto, y mucho más que al accidente que somos, al arquetipo que quisiéramos ser” (170).

Hasta aquí la parte que hemos llamado “Querella por la cultura en México”. Como se puede observar, Reyes asume la posición del que “recomienda” un rumbo a seguir en materia de política según la preceptiva del *genus deliberativum*. Y lo hace en oposición al nacionalismo mexicano en un doble movimiento estratégico: *nacionalizar* la poesía de Virgilio y *universalizar* la cultura de México. Los fragmentos 12 y 13 cambian el lugar de la enunciación: de lo nacional nos trasladamos al espacio continental donde Reyes delinearé la “posición de América” en consonancia con lo que ha venido argumentando para México: Virgilio viaja de México hacia toda América.

Recordemos que el “Discurso” se escribió en un contexto histórico en el que se hablaba de la “crisis de la conciencia europea” debido a la pérdida del protagonismo de Europa en el panorama internacional tras la Primera Guerra Mundial (Camazon 370).⁸ Bajo este contexto surgieron voces que veían en nuestro continente el lugar que debía preservar la herencia cultural de Occidente, el espacio de una nueva era en el porvenir de la humanidad. José Vasconcelos y su teoría de la “raza cósmica”, Pedro Henríquez Ureña y su concepción de una “utopía americana”, Waldo Frank y su creación del “Nuevo Mundo Americano” son ejemplos de lo anterior. Reyes no es la excepción. Él también creía que ante la situación en que se encontraba Europa había llegado la “hora de América”. Como ha señalado

⁸ Se hablaba de tal crisis gracias también al impacto que tuvo el libro *Decadencia de Occidente* de Oswald Spengler.

Eugenia Houvenaghel, Reyes concibió a nuestro continente como la posibilidad para la construcción de una “obra educativa” en la que perviviera la cultura de las humanidades enriquecidas por el cosmopolitismo natural de la “inteligencia americana” (Houvenaghel, *Reivindicación* 12). De ahí que América también representara para el autor de *El deslinde* la promesa de concretar el anhelado destino proyectado por el humanismo renacentista (“El presagio de América”).

Cabe señalar que, en el “Discurso”, Reyes se cuida de los excesos y cuestiona cierta *hbris* americanista practicada por algunos sectores de la inteligencia continental. La “hora de América” no quiere decir levantar un muro contra Europa o renegar de su herencia cultural; significa más bien tender puentes hacia el *otro* desde esa posición privilegiada en que se encuentra ante la crisis de Occidente:

Hemos de saber que hace muchos siglos las civilizaciones no se producen, viven y mueren en aislamiento, sino que pasean por la tierra buscando el lugar más propicio, y se van enriqueciendo y transformando al paso, con los nuevos alimentos que absorben a lo largo de su decurso. (171)

De tal manera que Reyes vuelve a cuestionar el ímpetu chovinista que anida tanto en el nacionalismo como en el antieuropeísmo de muchos americanos, matizando su falta de correspondencia con la época actual: “La intercomunicación, la continuidad es la ley de la humanidad moderna” (170).

Resulta interesante que el autor de *Visión de Anáhuac* realice una apología de la intercomunicación moderna en un discurso dedicado a resaltar el valor de la cultura latina en nuestro continente, pues con ello da a entender que la interconexión de las culturas no sólo es geográfica, sino también histórica. La “hora de América” es así una *hora múltiple*: espacial, personal y temporalmente. Reyes se vale de la cultura latina como ejemplo de cosmopolitismo universalizador y, precediendo a Borges, transforma a nuestro continente en un *aleph* de la cultura universal:

De aquí partimos. Desde aquí esperamos. Aquí será el centro de todas nuestras exploraciones. Éste es el punto de referencia. Aquí clavamos la bandera, para no perdernos en vagabundeos incoherentes. El espíritu latino ha dado ya sus pruebas al mundo y ha demostrado su resistencia como continente de culturas. Sirva una vez más, y sométase ahora, en nuestra América, a la experiencia definitiva: tal es la fórmula, a la vez tan amplia y tan modesta, que desde el principio vengo buscando. (174)

La conclusión a la que arriba el autor de *Ifigenia cruel* es la esperada para quien ha seguido el hilo del “Discurso”:

En el crisol de la historia se prepara para América una herencia incalculable. Pero será a condición de vivir alerta, de aprovechar y guardar todas las conquistas, como dije al principio, y de no tomar partido prematuramente. Vale la pena de ser cauteloso. Está en juego un alto interés humano y no una mezquina ambición. Lo que ha de salir no será oriental ni occidental, sino amplia y totalmente humano. (173)

HACIA EL EPÍLOGO: EN DEFENSA DE LA VOCACIÓN

El fragmento 14 es un *transitus* donde Reyes aborda nuevamente el tema del campo mexicano y la necesidad de diseñar una política agraria a través de la poesía virgiliana —tomando a las *Geórgicas* como modelo—. El epílogo (fragmento 15), sin embargo, nos revela otro nivel del discurso más allá del *genus deliberativum*. Dice Reyes:

¡Virgilio me ha llevado tan lejos! La ausencia y la distancia nos enseñan a mirar la patria panorámicamente. Los que en ella viven y trabajan saben de cada fatiga diaria, y de la pena que rinde cada hora. Si a ellos la vecindad de los árboles no les deja ver el bosque, el que anda fuera corre el riesgo, a su vez, de pasar por alto

tanto escollo y tantos abismos. Yo sólo quise celebrar a Virgilio haciendo para él una tosca imagen de mi barro. Quise ofrecerle, como el mejor sacrificio, algunas de mis inquietudes nacionales. Quise comprobar en mí mismo que también es mío su recuerdo, también es mío el patrimonio de su poesía y todo el arrastre de cultura que ella supone. (176)

No olvidemos que el “Discurso” está firmado en Río de Janeiro, lugar donde Reyes funge como representante del gobierno mexicano, lo cual justifica la frase “[l]a ausencia y la distancia nos enseñan a mirar la patria panorámicamente”. Tampoco debemos olvidar el antecedente de que, a causa de la llamada Decena Trágica, en la que muere su padre, el autor de *El deslinde* tuvo que salir exiliado muy pronto de nuestro país. De este modo, hay en el “Discurso” una referencia oculta a la tragedia personal de nuestro autor. De hecho, son varios los textos en los que Reyes se asimila al Eneas virgiliano, quien se vio obligado a dejar su patria tras la caída de Troya, como aquel lo hizo al sonar los primeros disparos de la Revolución mexicana.⁹ Así, valiéndose de una lectura cifrada de la *Eneida*, Reyes expresa su propia experiencia del destierro de su país.

En “Salutación al P.E.N. Club de México” (1924), discurso que el autor de *Última Tule* ofreció a sus amigos —entre ellos antiguos compañeros de El Ateneo— en su regreso a México después de diez años de exilio en España, dice:

También yo he sufrido como vosotros, sobre todo durante la primera mitad de mi ausencia. Pero mis sufrimientos fueron, ciertamente, de otro orden. Mis mañanas de perplejidad; mis ra-

⁹ Sería interesante hacer una comparación entre Alfonso Reyes y José Vasconcelos en este aspecto: el primero como un Eneas mexicano y el segundo como un Ulises criollo.

ciones de patatas, económicamente distribuidas a lo largo de tres semanas; mis zapatos rotos; mis dimes y diretes para fijar precio a un artículo o a un libro, como quien vende y regatea peras en el mercado; mis noches de melancolía al acordarme de mi tierra y desear que no me olvidaran; mis últimos estremecimientos de furor contenido, al acordarme del gran incendio y las ruinas que me dejaba yo a la espalda cuando, nuevo Eneas, salí de mi Troya con el hijo y la mujer a cuestas; todo eso ¿qué importa? ¡Si, por una casualidad que agradezco a mi suerte, pude salvar la continuidad de mi trabajo preferido, la lealtad a mi vocación! (433-434)

De aquí que no solo la frase “¡Virgilio me ha llevado tan lejos!” cobre mayor significado, sino también aquella afirmación del fragmento 7 que ya tuvimos oportunidad de citar. Y es que el “Discurso” es más que un *genus deliberativum* en el que Reyes “recomienda” al Estado mexicano el rumbo a seguir en materia de política educativa: es también un *genus iudiciale* en defensa propia, un *texto de desagravio* en contra de las acusaciones de aquellos que lo tildaban de desarraigado, europeizante o nada comprometido con la realidad de México.

Reyes, abogado de formación, se defiende pues de tales señalamientos ante el foro mexicano —y sus “tribunas patrióticas”, había escrito años antes—. Esa defensa se levanta como un alegato en favor de su propia vocación y de la cultura latina como cultura universal. Cabe señalar que el “Discurso” no es el único *genus iudiciale* que escribe Reyes en su trayectoria, pues “Notas para la inteligencia americana” puede ser leído también como el alegato de un latinoamericano ante el “tribunal de pensadores internacionales” para defender el “derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado” (90). Reyes, de hecho, fue un cultivador de este género forense de la literatura clásica, según se puede comprobar en textos como “Atenea Política” o “Posición de América”, entre otros.

En este sentido, el “Discurso” puede ser leído también como *genus iudiciale* en el que Reyes asume la posición de *abogado de sí* en defensa de las humanidades y de esa vocación humanística que él pudo

salvar —como Eneas— tras su destierro de México. De este modo el nacionalismo queda en entredicho. Si a Reyes lo llegaron a acusar de “desarraigado” por su constante afición a la literatura clásica, él *se defiende* en los mismos términos de quienes deponen en su contra: tanto se vive lo mexicano a través de la exaltación de lo propio como mediante un poema de la tradición latina que cuenta las peripecias de un héroe que experimenta una tragedia nacional: “En las aventuras del héroe que va de tumbo en tumbo salvando los Penates sagrados, sé de muchos, en nuestra tierra, que han creído ver la imagen de su propia aventura” (164). Es así como Alfonso Reyes se autografa al héroe nacional desterrado de su propia patria, un tipo “humanista militante”¹⁰ que, en su travesía por tierras extranjeras, va custodiando el legado cultural de su nación. La epopeya mexicana, parece sugerir Reyes de pasada, no se halla necesariamente en captar el acontecimiento más próximo en el fragor del conflicto, como lo hacían los narradores de la revolución, sino en saber hallar el sustrato mítico de la experiencia revolucionaria. En este sentido, la apelación a la *Eneida* es también un llamado a comprender su propia experiencia personal a causa de la Revolución mexicana. En definitiva, lo que dice Reyes es que hay muchas maneras de sentir las tragedias de la patria.

A estas alturas está de más decir que el “Discurso” se emparenta con textos como “A vuelta de correo” y otros de temática similar. En una carta de Ricardo Molinari, Reyes explica el motivo para escribir el ensayo que analizamos:

Me han obligado a escribir en México, por tantos desatinos que me dicen los periódicos: están en pleito sobre si hay derecho o no a ocuparse de lo que todos los hombres se ocupan, o sólo de las cosas del color nacional, y me han provocado, con malas artes, y yo he aceptado el reto. (*Cartas* 265)

¹⁰ El término es de Reyes (“El humanismo militante”, 1997).

Desde la perspectiva del *genus iudiciale*, la referencia al “pleito” nos remite al ámbito del “litigio” y la posición que Reyes desea adoptar ante el *foro* mexicano: constituirse en defensor del derecho a ocuparse de todos los asuntos de los hombres que él reclama para sí.

CONCLUSIÓN

Después de todo lo anterior, se puede decir que el “Discurso” es un texto perteneciente a la *oratoria escrita*, género cultivado con maestría por nuestro autor. Para Reyes, el discurso oratorio no era un mero ejercicio de estilo: representaba en realidad una manera de incidir en la *res pública* y una forma de realizar una hazaña heroica mediante la palabra. También así se podía fundar una nación. Por otro lado, el “Discurso” simula un viaje, tópico virgiliano por excelencia, en el que acompañamos a Reyes en la escritura del ensayo como si se tratara de una travesía de ida y vuelta desde lo nacional a lo universal y viceversa, reflejando las peripecias en las que él, como Eneas, va de tumbo en tumbo salvando los penates sagrados de la educación humanística. En cuanto a su género, el “Discurso” puede ser analizado en tres niveles. El primero y más directo es el perteneciente al *genus demonstrativum*, pues en él se hace una alabanza a la figura y obra del poeta romano Publio Virgilio Marón en el contexto de su segundo milenario. Sin embargo, el “Discurso” también puede ser leído como un *genus deliberativum* dedicado a la “asamblea política mexicana” sobre el rumbo que debe seguir la nación en cuanto a la cultura de las humanidades, postulando Reyes una defensa de la educación humanística y una *política de la lectura* en la que la poesía de Virgilio ocupe un lugar central. Por último, el “Discurso” también abre la posibilidad de ser leído como un *genus iudiciale* en el que Reyes hace una defensa de su propia vocación —y su forma de sentir la patria— y del derecho a ocuparse de todos los asuntos de los hombres. Lo que afirma Reyes en este último caso es que se puede ser patriota de muchos modos sin renunciar a la cultura occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Retórica*. Síntesis, 1999.
- Asuastre, Antonio, y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Ariel, 2001.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Paidós, 1990.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomos I y II, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Domínguez Michael, Christopher. *Tiros en el concierto: literatura mexicana del siglo V*. Siglo XXI, 1997.
- Heredia Correa, Roberto. *Savia perenne: la raíz latina de nuestra cultura*. Gobierno del Estado de Tabasco / ICT Ediciones, 1990.
- Herrera Zapién, Tarsicio. *Historia del humanismo mexicano. Sus textos y contextos neolatinos en cinco siglos*. Porrúa, 2000.
- Houvenaghel, Eugenia. *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Reivindicación de una vocación americanista: Alfonso Reyes (América como obra educativa)*. Librairie Droz, 2002.
- Loyo, Engracia. *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México, 1910-1928*. El Colegio de México, 1999.
- Reyes, Alfonso. *La antigua retórica. Obras Completas*, tomo XIII, de Reyes, pp. 349-557.
- _____. *Cartas mexicanas (1905-1959)*. El Colegio de México, 2009.
- _____. *La crítica en la edad ateniense. Obras Completas*, tomo XIII, de Reyes, pp. 14-347.
- _____. “Discurso por Virgilio”. *Tentativas y orientaciones. Obras Completas*, tomo XI, de Reyes, pp. 157-181.
- _____. “El humanismo militante”. *Última Tule. Obras Completas*, tomo XI, de Reyes, pp. 29-30.
- _____. “Notas sobre la inteligencia americana”. *Última Tule. Obras Completas*, tomo XI, de Reyes, pp. 82-90.

- _____. “Moctezuma y la ‘Eneida mexicana’”. *A campo traviesa. Obras Completas*, tomo XXI, 1981, pp. 451-457.
- _____. *Obras completas*. Tomos XI y XIII, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. “El presagio de América”. *Última Tule. Obras Completas*, tomo XI, de Reyes, pp. 11-62.
- _____. “Salutación al P.E.N. Club de México”. *Simpatías y diferencias. Obras Completas*, tomo IV, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 432-436.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Vasconcelos, José. *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*. Cámara de Senadores, 2002.



NOTA CRÍTICA

Entre la razón del filósofo y la del poeta:
un acercamiento al dolor en *Cerrazón sobre Nicomaco*
(1946) de Efrén Hernández

Philosophical or poetic reason? An approach to pain
in *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946), by Efrén Hernández

JAIME VELASCO ESTRADA

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1672-1642>

El Colegio de México / Centro de Lengua y Cultura Zoque, México
jaimvelascoestrada@gmail.com

Resumen:

El presente artículo propone una lectura de *Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente* (1946), *nouvelle* de Efrén Hernández, a partir de *Filosofía y poesía* (1939) de María Zambrano. En la obra de Hernández, el narrador y protagonista se debate entre dos posturas para afrontar su dolor: una que podría considerarse de índole filosófica y otra de carácter poético. En diferentes momentos, se apega a uno u otro modo de relacionarse y concebir el mundo y la palabra, al grado de que tanto sus acciones como su narración oscilan entre el esfuerzo constante de la razón y la torpeza de la imaginación. Durante el análisis se subrayan los pasajes que abundan en dicha tensión conceptual y se destaca



la relación intertextual de esta obra con la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, el *Cántico del Sol* de Francisco de Asís y con cierta tradición poética de raigambre cristiana. En su naturaleza contradictoria, Nicomaco Florcitas hace las preguntas y deja al lector en el interminable debate, en los entresijos de una vida que a lo mucho es ficción doliente, un sueño o nada.

Palabras clave:

poesía mística, filosofía antigua, pasiones, melancolía, agua.

Abstract:

This paper proposes a reading of Cerrazón sobre *Nicomaco. Ficción harto doliente* (1946), *nouvelle* by Efrén Hernández, based on María Zambrano's *Filosofía y poesía* (1939). In Hernández's work, the narrator and protagonist is torn between two positions to face great pain: one that could be considered of a philosophical nature and another of a poetic one. At different times, he adheres to one or another way of relating to and conceiving the world and the word, to the extent that both his actions and his narration oscillate between the constant effort of reason and the clumsiness of the imagination. During the analysis, the passages that contribute to this conceptual tension are highlighted, and the intertextual relationship of this work with the *Nicomachean Ethics* by Aristotle, the *Canticle of the Sun* by Francisco of Assisi and with a certain poetic tradition of Christian roots is emphasized. In his contradictory nature, Nicomaco Florcitas asks the questions and leaves the reader in the endless debate, in the ins and outs of a life that at most is painful fiction, a dream or nothing.

Keywords:

mystical poetry, ancient philosophy, passions, melancholia, water.

Recibido: 26 de abril de 2022

Aceptado: 15 de marzo de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.457>

No se encuentra el hombre entero en la filosofía;
no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía.
María Zambrano

INTRODUCCIÓN

Casi siempre resulta difícil hablar sobre el dolor, principalmente si el afectado es uno mismo. Aunque más difícil, quizá, es lograr una obra artística a partir de él. Con todo, hay autores que lo intentan, que ensayan mediante la ficción un modo de hacer frente a sus inquietudes, sus angustias. Agamben intuía que, cada vez más, “[e]l arte —para el que crea— se convierte en una experiencia siempre más inquietante . . . porque lo que está en juego no parece que sea, en modo alguno, la producción de una bella obra de arte sino la vida o muerte del autor o, como mínimo, su salud espiritual” (15). Guardando las distancias, esto viene al caso para hablar de *Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente* (1946), *nouvelle* de Efrén Hernández.

El texto inicia así: “Se querría en ocasiones de exacerbada angustia, cabalmente en tanto no se logra desahogo de llanto, mandarlo lejos todo; a la tiznada todo, todo lo que se aprieta adentro, o expresarlo” (273). Después de un paréntesis mínimo, continúa el narrador: “De aquí, el cantar en grande, de los grandes; de allá, el anhelo de huir, de dormir, de morir, de los pequeños” (273). En estas líneas de apariencia ensayística, queda dicha la materia general (la angustia: el dolor)¹ y la

¹ Otto Dörr-Zeggars distingue el dolor del sufrimiento: el primero lo compartimos con los animales, “mientras que el sufrimiento sería algo exclusivamente

postura narrativa (irónica, reflexiva) de la obra que vendrá a continuación. Esto es, el narrador posee una consciencia no solo narrativa, sino también reflexiva en torno a cómo arrostrar (o cómo actuar frente a) la angustia. Y concibe dos modos: “mandarlo todo a la tiznada” o expresarlo.² Ya que lo que leemos es voz del personaje, puede decirse que ha optado por expresarlo. Si bien, en ese primer momento, parece dudar todavía de la forma que debe adoptar: entre el gran canto (la tragedia) o el simple acto de intentar representar su huida (el testimonio).³

A medida que avanza el relato, se percibe, con mayor nitidez, la perspicacia de este narrador; primero, porque presenta su historia como si no le perteneciera: “[p]ongamos como ejemplo, a éste, este infeliz a quien un duro viento tornátil, sacudió; y aún no llega a bien volver en sí, . . . y se tiene a sí mismo, más por tercera persona, que por sujeto activo de su propia tragedia” (273). Luego, para acentuar

humano”. Sin embargo, también señala que hay una estrecha relación entre ambos, pues “[e]l dolor retrotrae la experiencia desde el mundo al cuerpo” (11), de tal modo que “[e]l mundo se cierra. Ya nada interesa, sino el dolor y el buscar la forma de aliviarlo” (12). A pesar de que no necesariamente son sinónimos, en el presente trabajo se usarán ambos términos de manera indistinta, ya que, en consonancia con el personaje de Hernández, “ambos nos pasan, nos suceden, no dependen de nuestra voluntad . . .” (Dörr-Zeggars 13). Igualmente, el sufrimiento puede desembocar en lo que Kierkegaard consideró el mayor grado de dolor existencial: la angustia.

² Junto a John S. Brushwood, Juan Manuel Berdeja señalaba que los personajes de Hernández se burlaban de sus pensamientos, de modo que “esa condición lejos de ser frívola, es tal vez su comentario más profundo sobre el dilema (de la realidad, de la creación y de la palabra) que le ocupa” (12).

³ En líneas generales, el inicio de la *nouvelle* también podría entroncarse con el monólogo más famoso de Hamlet (Acto 3, Escena 1), en el que el joven príncipe se debate entre la acción y la huida (el suicidio, el sueño de la muerte). La razón le dice que esto último sería una cobardía: “la conciencia / hace de todos nosotros cobardes” y, con apenas fuerza, intenta sobreponerse: “[m]orir para dormir, no más; ¿y con dormirnos / decir que damos fin a la congoja . . . ?” (vv. 124-125).

el tono de duda dice no estar totalmente cuerdo: “en mi entero juicio, en el goce de todas mis facultades” (273). Sin embargo, de inmediato agrega que, por supuesto, sabe perfectamente lo que se tiene entre manos: “[n]o así en lo que vengo asentando. Al respecto, más bien sé lo que digo” (273).

Hasta aquí, pues, antes de darse a conocer con nombre y apellido, resulta evidente su taimada suspicacia. Por un lado, suelta a cuentagotas sus premisas; por otro, hace creer que espera cierta complicidad por parte del lector, al incluirlo en su enunciación (“pongamos”, “digámoslo”, etcétera) o al construir preguntas retóricas que parecen aludirlo: “¿Conseguiría él, acaso, dar a probar las hieles, cuantificar la sangre, hacer vivir a otros el cruento temporal de su tragedia en toda su magnitud?”, “¿Dudáis? Allá vosotros” (273). Pero es hasta el momento de proporcionar su nombre —“Mi nombre es Nicomaco; mi apellido, Florcitas” (273)— que procura una pista más certera de cómo lleva a cabo su enunciación discursiva: alternando entre dos formas de concebir el mundo, entre el filosófico y el poético, o lo que es lo mismo, entre la *Ética a Nicómaco* y el *Cántico del Sol*, entre las ideas del gran pensador Estagirita y la aspiración mística del “pequeño de Asís”.

LA RAZÓN EN LA FILOSOFÍA Y EN LA POESÍA

En su breve ensayo “La obra literaria de Efrén Hernández”, Rosario Castellanos define al “habitante” de la poesía y de la narrativa del autor como uno solo, como el mismo, “aunque mude de nombres y se le atribuyan diferentes anécdotas” (505). Dicho “habitante”:

Es pobre, como conviene a su falta de sentido práctico; es desdenado, como cuadra a su falta de agresividad y orgullo, a su insignificancia social. Pero si no inspira respeto tampoco solicita nuestra compasión ni despierta nuestra burla. Porque está lleno de una malicia finísima, porque él se adelanta a reírse de sí mismo, primero, y luego de nosotros. (Castellanos 505)

La malicia finísima del “habitante” de los textos de Hernández, creo yo, surge de una doble tendencia: una inclinación tanto a la filosofía, como a la poesía. Ya Edmundo Valadés advertía que: “No son la acción ni las pasiones las que mueven a esos personajes, sino el ejercicio de la razón, por medio de una lógica de sutiles humorismos, para tratar de explicarse . . . las mínimas incidencias propias o las del mundo exterior” (510-511). De esa manera, si se revisa con atención la obra de Hernández, puede apreciarse que, en efecto, sus personajes transitan de la filosofía a la poesía. Domingo, el protagonista y narrador de “El señor de palo”, se asume de este modo: “En cuanto a mí, sea dicho de pasada, participo de las dos naturalezas arriba mencionadas. Soy un poco artista . . . / Soy también algo filósofo, y, a la manera de Demócrito, me río de todo” (158).

A su vez, la doble naturaleza de sus personajes admite que el autor pueda emplear una prosa híbrida. Así, sus narraciones se desbordan en digresiones, en devaneos que terminan siempre en otro lugar o del modo menos pensado. Esa es la manera en que, incluso, los propios personajes lo plantean: “Tú . . . disertas con muy buena ilación, pero de repente sales con grandísimas distancias y lo dejas a uno hecho un tarugo” (“El señor de palo” 169). Esto se debe, por lo general, a que las metáforas inician en el pensamiento, como una asociación mental, y se abren hasta ser realidad, hasta convertirse en *algo* real. En el pasaje en que Nicomaco escucha cómo caen las gotas del agua, de pronto, todo él es agua que corre: “Mis ojos empezaron a mojarse, a hacer tastás como la llave. A poco, en cualquier momento, . . . me deshice en llanto, y he aquí cómo, sin quererlo, . . . fui a surgir, hecho una sopa, al mismo tiempo que la luna, en pleno campo” (281-282).⁴ Con esto, intento decir que, en la escritura de Hernández,

⁴ La relación entre razón filosófica y búsqueda poética en la obra de Hernández también puede verse en el siguiente pasaje: “Al país de los sueños, a la ciudad de los palacios en el aire, a la caserona de la filosofía, a la rendija por donde espia-

se usan estas dos maneras de concebir el mundo, para mostrar ya sea las contradicciones de sus personajes, ya sea las contradicciones o los absurdos de lo “real”. Toma de cada postura lo necesario y, si lo requiere, a ambas critica. Así, Nicomaco Florcitas resulta una especie de filósofo poeta o un poeta que persigue un método para alejarse del dolor, de lo que lo angustia.⁵

FILOSOFÍA: VIOLENCIA METÓDICA

Desde la antigüedad (desde que Platón, en su *República*, expulsó a los poetas), parece haber cierta lucha entre la razón del poeta y la del filósofo. Tanto uno como el otro, la usan de modo distinto: mientras que el poeta se apega a las cosas, el filósofo las inquiere, las escudriña. De ese modo, al poeta se le acusa de falta de rigor; mientras que al filósofo, de exceso de severidad.

En su texto *Filosofía y poesía*, María Zambrano intenta aclararse ambas posturas: sus encuentros, sus diferencias. Inicia señalando que si el poeta acepta al mundo tal cual es, se prende de las apariencias, se recrea en ellas; el filósofo, en cambio, busca la distancia, el método que extraiga de la realidad lo que esta esconde. De ahí procede “el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para librarse de ellas” (Zambrano

mos nuestros propios pensamientos, llegamos cabalgando en un hilo de humo, que es más bien la cabeza que una tortugueta de humo va estirando” (“El señor de palo” 161).

⁵ Por su parte, Tatiana Bubnova propone un acercamiento al autor por medio de la *autoscopía*, que sería aquella mirada hacia el sí mismo desde nuestra relación con Dios y que nos mueve a cuestionar las estructuras del mundo (y lo humano) a través de la subversión o la ironía. En otras palabras, la *autoscopía* termina por ser una “ética personalista” que transita entre la ética y la estética, entre la filosofía y la poesía (85-96).

17). En cierto sentido, al filósofo no le basta la cosa que tiene ante sí: quiere saber qué ocultan, qué hay más allá (o más acá, esto es, qué revelan). Los sentidos, pues, no bastan: “[y] aquí empieza ya el afanoso camino, el esfuerzo metódico por esta captura de algo que no tenemos y necesitamos tener, con tanto rigor, que nos hace arrancarnos de aquello que tenemos ya sin haberlo perseguido” (Zambrano 18).

Este esfuerzo del filósofo, para Zambrano, es violento, porque “[l]a vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable; casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio” (19). Y se violenta con la finalidad de definir cada cosa, de ordenarla, de clarificarla, de clasificarla. Por medio de su “razón” quiere conquistar “algo firme, algo tan verdadero, compacto e independiente” (19) que esté ahí, si bien, no de modo *gratuito*. La razón filosófica, entonces, tiende a privilegiar un algo “más verdadero”, que no se nos da solo al ejercer violencia sobre la admiración sensitiva y por medio de un método riguroso. La razón filosófica, pues, busca liberarse de las cadenas del mundo y la naturaleza, para asentar “la autonomía de la persona humana” (Zambrano 23). Así, la razón no solo nos vuelve humanos: es el instrumento ideal para el ejercicio del bien y la convivencia con los otros.

POESÍA: INTUICIÓN, GRACIA, HALLAZGO

Para María Zambrano, “[d]esde que el pensamiento consumió ‘su toma de poder’, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía” (16). Sí, el poeta posee una cierta amoralidad que perturba al filósofo, que lo lleva a desdeñarlo.⁶

⁶ Esto se vincula con lo que Agamben llama lo “más inquietante” del arte moderno (18).

Entonces, frente a la razón inquisitiva, había otro camino:

El otro camino es el del poeta. El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros . . . (Zambrano 19)

Según Zambrano, el poeta persigue la multiplicidad, la heterogeneidad, desdeñada por el filósofo:

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. (20-21)

Con todo, es claro que:

Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es, también, una liberación de quien la dice. . . . Así, el poeta . . . crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. (22)

De acuerdo con esto último, uno puede explicarse por qué Nicomaco ve como una posibilidad de salvación el hecho de expresar su dolor. El protagonista ya está en busca de una unidad, de un más allá que se ocultaba en los meros hechos cuando los vivió: volver a representarse su tragedia le sirve para intentar extirpar el dolor o, acaso, para exculparse. A pesar de todo, “la unidad del poeta . . . es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda” (Zambrano 23). El poeta, pues, halla un

refugio en su mínima victoria ante el mundo: haber podido expresar al menos su dolor.

DE LA FILOSOFÍA A LA POLÍTICA Y DE LA POESÍA A LA MÍSTICA

Habría que pensar si la expulsión de los poetas de la *República* de Platón, no se debe más a la necesidad de privilegiar algo más “grande” que regodearse en el dolor y el placer, en este caso, el bien común: de ahí que para el filósofo solo se deba cantar a los dioses y a los hombres virtuosos (“el cantar en grande” al que aludía Nicomaco Florcitas en el incipit de la *nouvelle*).⁷ En esa misma línea de pensamiento, Aristóteles pensaría su *Ética* a Nicómaco como un manual de convivencia política:

Pues aunque sea el mismo el bien del individuo y de la ciudad, es evidente que es mucho más grande y más perfecto alcanzar y salvaguardar el de la ciudad; porque procurar el bien de una persona es algo deseable, pero es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades. (14)

Más adelante, Aristóteles insiste en que, aunque la felicidad es el bien supremo (y suficiente), no se consigue sin considerar a los otros: “Decimos suficiente no en relación con uno mismo, con el ser que vive una vida solitaria, sino también en relación con los padres, hijos y mujer, y, en general, con los amigos y conciudadanos, puesto que el hombre es por naturaleza un ser social” (21-22). Inscrita dentro de las ciencias políticas, la *Ética* no buscaba “definir la virtud, sino propiciarla” (Zagal 11). Para ello, la razón ocupa un lugar central. Por otra parte, el poeta no siempre ha sido un rebelde, un indiscreto.

⁷ Platón dice exactamente: “en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos” (325).

Dentro de la tradición judeocristiana, el poeta ha gozado de una posición privilegiada, ha sido la voz de los cánticos sapienciales, en los cuales se encierra gran parte de la sabiduría y la moral judía. Con el cristianismo sucede otro tanto, Cristo es la encarnación del Logos, el Verbo, la Palabra. Él asume, en su condición humana, la plenitud de la sabiduría, esa sabiduría que decía haber estado junto a Dios desde el principio de la creación: “Me hizo el Señor como principio de su creación, / la primera de sus obras. / Quedé establecida desde la eternidad, desde el principio, / aún antes que la tierra existiera” (*Proverbios* 8, 22-23). De este modo, la moral antigua se basaba en principios sapienciales: “Yo, la sabiduría, vivo junta con la prudencia / y encuentro la ciencia de los modos de obrar. . . . Míos son el consejo y la sana prudencia: yo soy la inteligencia; mío es el poder” (*Proverbios* 8, 12-14).

Es importante hacer notar que, en la tradición judeocristiana, asimismo, hay una estrecha relación entre Dios y sus criaturas. En medio de esa tradición es que surge el poema del “pequeño de Asís”, esa alabanza a Dios por medio de lo visible: el sol, la luna, las estrellas, el agua, etcétera. Al volverse a la naturaleza, puede decirse que el poeta cristiano se rebela ante la razón filosófica: “El poeta siente la angustia de la carne, su ceniza, antes y más que los que quieren aniquilarla. . . . Rebelde ante las cosas que son hechura humana; es humilde, reverente, con lo que encuentra ante sí y que él no puede desmontar: con la vida y sus misterios” (Zambrano 58). En suma, por un lado, tenemos que la razón filosófica ha llevado hacia la construcción de un *ethos* político; por otro, que la razón poética ha buscado a Dios o, en su defecto, la presencia de Dios en la naturaleza.

ÉTICA A NICÓMACO

Ahora bien, encuentro que la relación paródica de la obra de Hernández con la de Aristóteles está dada desde el título: *Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente*, el cual es una clara alusión a la *Ética a*

Nicomáco (o *Ética nicomáquea*) del filósofo. Mientras que el texto del estagirita es un tratado sobre la felicidad y tiene como objeto facilitar su consecución, haciendo uso de la razón; la obra de Hernández plantea una vida doliente, anclada en la cerrazón (y, a ratos, en la sinrazón) propia y de los otros.⁸

De modo general, puede decirse que la “tragedia” de Nicomaco sobreviene no necesariamente a partir de una red de sucesos causales, sino de cierta *hamartía*, en tanto que, por su descuido o su “inocencia”, se ve envuelto en una serie de sucesos que al final lo dejarán “sin razón”.⁹ Sin embargo, ¿cómo se relacionan las dos obras, más allá del título? De manera evidente, solo hay un punto más de contacto: hacia el final del tercer capítulo, cuando en su desvarío el narrador ha creído hallar, una vez más, la confirmación de la amarga sospecha: “Nicomaco, Nicomaco, ¿dónde está mi sombrero? Como decía Aristóteles” (292). No importa si la cita es real o un invento de Hernández, el “¿dónde está mi sombrero?” sirve al personaje para ironizar sobre su propia decisión: la de huir. Esto se ratifica cuando el narrador, un poco más adelante, añade: “Aquí la inteligencia ya no alumbrá” (292). Según Aristóteles, la inteligencia, la razón, es nodal para alcanzar la virtud. Tal razón implica saber refrenar las pasiones, los impulsos, la imaginación. No basta saber *cómo* actuar, sino saber actuar. Entonces, si alguien procede de acuerdo a sus pasiones no le

⁸ Concibo la parodia desde una perspectiva amplia que no la ve como un recurso que degrada los modelos anteriores, sino más bien como “un acto de reflexión literaria, un modo de relacionarse con la tradición” (Munguía 104). Así, pues, en gran medida, aquí se parte del presupuesto de que una novela se debe estudiar “en conexión y correspondencia con otros textos, con todo un sistema de valores y significaciones nuevos” (Goytisolo 3).

⁹ La *hamartía* es el “error trágico”, el “error” que desencadena la tragedia (Zagal 35). Verbigracia, Edipo, por una especie de ignorancia o una ausencia de plena intencionalidad, mata a su padre y desposa a su madre; eso no excusa que sus actos desemboquen en dolor y más muertes.

aprovecha su inteligencia: “Para tales personas, el conocimiento resulta inútil . . . en cambio, para los que orientan sus afanes y acciones según la razón, el saber de estas cosas será muy provechoso” (15). Así, en el ejemplo del sombrero, Nicomaco está cerrándose a usar la razón. Para ahondar en esto, resulta necesario hablar de la “incontinencia” según Aristóteles y cómo este concepto ayudaría a explicarse ciertas acciones del personaje hernandiano.

Grosso modo:

[l]a incontinencia es precipitación o debilidad; unos, en efecto, reflexionan, pero no mantienen lo que han reflexionado a causa de la pasión; otros, por no reflexionar, ceden a sus pasiones . . . [y ambos] no se atienen a la razón por estar dispuestos a seguir su imaginación. (160)

De tal manera que “el incontinente se parece a los que se embriagan pronto y con poco vino o con menos que la mayoría” (161). También lo es aquel:

quien, a causa de una pasión, pierde el control de sí mismo y obra contra la recta razón; a éste lo domina la pasión cuando actúa no de acuerdo a la recta razón, pero la pasión no lo domina hasta tal punto de estar convencido de que debe perseguir tales placeres sin freno. (161)

Ahora, ¿cómo relaciono este concepto con el texto de Efrén Hernández? En principio, Nicomaco juega con respecto a su capacidad mental, como primer ejemplo, recuérdese el aludido pasaje en que dice: “No puedo decir que me hallo en mi entero juicio, en el goce de todas mis facultades” (273). Un poco más adelante, reitera: “Ya me asomé, dudé, creí, me agité, naufragué en la sinrazón, perdí el sentido . . .” (274). Luego, cuando empieza su reflexión en torno al agua, vuelve a señalar su falta de razón: “Y no me hagáis el feo. Yo no sabría evitarlo; de nacimiento estoy a medias cuerdo. Soy el medio loco que nació para enloquecer al ver, oír u oler el agua” (275).

Hasta aquí, el personaje ha encontrado tres maneras de aludir a su tendencia a una *cierta* locura. Las tres veces, lo ha hecho, creo yo, para justificar su razón desde una perspectiva poética, para indicar su adhesión a otro modo de entender la razón, porque si uno recuerda que está leyendo sus apuntes, sabe que, si bien no supo actuar del mejor modo en el momento debido, Nicomaco es capaz de razonar con rigor filosófico. Así, pues, sus deslices se explican por incontinencia, no por falta de razón. Pierde el control de sí mismo, a causa de la pasión que siente por su mujer.

Después de leer la carta en la que se le notifica el supuesto engaño de su esposa, se advierte su profunda excitación: “Fuera de mí, arrastrado por la violentísima onda trágica, eché a correr, yo solo, como toda una manada de caballos” (288). Lo que sigue a este acto, no es menos irracional, porque, con toda conciencia, quiere corroborar lo impensable, la transgresión de su mujer:

Enfrente se elevaba, altísima, apuntando a sentido contrario que a este suelo, la afilada columna a que llaman —*lapsus populi*— de la libertad. / . . . Justamente a eso, a eso, a lo que iba; a mirar a mi casa desde lo alto con ayuda de mis magníficos gemelos de que nunca me aparto. (289)

A pesar de que narra algo que, desde lejos, se puede calificar como insensato, no pierde el humor y con ironía describe a sus gemelos como “magníficos”. Además, se permite hacer una acotación, quizá obvia, al lector: “pues han de saber ustedes, si no lo saben, que con gemelos se ensancha lo lejano, y se acerca, y se percibe muy claro” (289).

¿Esto es realmente locura? Por mi parte, pienso que la sinrazón de Nicomaco es un tanto consciente y, en ese sentido, no lo es tanto; es más bien una especie de cerrazón, de cerrarse al uso de la razón. Asimismo, algunas veces, las nubes que pesan sobre su ánimo están relacionadas no con la tempestad que se cierne sobre (o en torno a) él, sino con su incapacidad de sobreponerse a su razón:

Las conocidas nubes, negras y huecas, de la debilidad, me envolvían de cerca. No vi nadie que mirara mi entrar. La puerta de la pieza de mi mujer, la hallé cerrada. . . . Y no es que yo sea sordo; es que así como, sin ser ciego, tengo cariño a los gemelos, del mismo modo, sin ser sordo, me gustan los audífonos. (289)

En este pasaje, se advierte una vez más la socarrona sagacidad de Nicomaco, quien tiene conciencia de que su acto no es virtuoso y, como de pasada, involucra al lector (“[p]ues han de saber vuestras mercedes, que, con ambos objetos, ni mis ojos se cansan de ver, ni mis oídos de ver qué averiguan”, 289). Con todo, y en un esfuerzo supremo, Nicomaco intenta desasirse de sus deseos, de su curiosidad insana: “No oí rumor alguno, de catre, ni romántico. Para qué he de mentir. Sólo la apocalíptica guerra de mis pensamientos” (289-291). En ese esfuerzo, intenta reflexionar sobre qué es lo que le sucede; pero no lo hace desde la violencia (el desprendimiento) filosófica, sino a partir de Dios. Esto es, no confía plenamente en su razón, en que es capaz de sobreponerse por sí mismo, por su propio esfuerzo.

Pese a lo anterior, hay momentos en que está pleno de lucidez; no se deja embaucar, sabe hacer frente a la situación. Así, en pleno uso de su razón, es que se lo ve frente a su jefe, cuando este intenta implicarlo en sus problemas económicos:

—Firme aquí, que me vende doscientos cincuenta mil pesos de caballos... y todos tan amigos.

—Señor, yo no tengo caballos.

—No le hace, firme; sólo se trata de igualar una insignificante cuentecilla. Ande, firme. . . .

—Señor ministro, lo malo es que ayer mismo, en una recepción, a todos los presentes les estuve contando . . . que en mi vida he tenido ni pizca de caballos.

—Un momento, escúcheme; si firma, yo respondo del resto, todo se lo perdonamos, lo hacemos jefe de oficina, y le abonamos por ahí, un regalillo de cuarenta mil.

—Señor, con su perdón, lo han engañado, yo no tengo caballos, no los tengo.

. . . Promesas, amenazas, argumentos, súplicas, lisonjas, todo lo supe oír; pero cuando, al fin, agotados sus recursos, fatigado, y ya sólo por desahogo personal, me apostrofó de burro, no lo supe sufrir. (282)

Nótese cómo abandona la supuesta ecuanimidad cuando siente que se le ataca a su persona, a su vanidad. A partir de ello, él, el pequeño Nicomaco, se mostrará aún más razonable: “Lo que sí me parece verdadero, es, que en este mundo ser limpio y ciudadano, es tanto como ser miserable y desdichado. Ahora ya supe cómo se puede llegar a jefe de oficina; mas no me dé Dios vida para llegar a saber cómo se llega a jefe de departamento” (283). Ya hartado, el jefe, no sin ironía, alaba la fortaleza de carácter del pequeño Nicomaco, pero sentencia: “La razón es tuya. Tarde he venido a comprobar que, sin razón, no hay fuerza. No hagas como yo, si no quieres acabar como yo, o ir más adelante y acabar peor que yo” (283). Aquí se preludia quizá la tragedia que acaecerá sobre Nicomaco: en un momento de plena desesperación, ¿podrá él, en verdad, violentar su angustia por medio de la razón? No, ya que no fue capaz de actuar en el momento indicado. Nicomaco se refugiará en Dios. Y ahí es justamente que habría que acudir al pequeño de Asís, a su razón poética y su aspiración mística.

CÁNTICO DEL SOL

La relación con San Francisco de Asís también queda establecida en el texto mismo: “¡Oh, el agua humilde, útil, preciosa y casta! Jamás, mientras la veo, ceso de tararear, *in mente*, el ánimo a que deben su origen y sustento estas palabras con que nos la hace comprender, en su *Cántico al sol*, el pobrecito” (275). El *Cántico* de San Francisco de Asís es una alabanza a Dios, en la cual se encomia a las criaturas del Señor, iniciando con el sol, la luna y las estrellas, para continuar con

el agua, la muerte y otros elementos más.¹⁰ Tal alabanza se inscribe dentro de la tradición judeocristiana de los salmos, la mayoría de los cuales inicia con una invocación o alabanza a Dios. El salmo 19, por ejemplo, inicia así: “Cantan los cielos la gloria de Dios, pregona el firmamento las obras de sus manos”. El salmo 104 no solo alaba a Dios, sino que lo relaciona con los elementos de la naturaleza:

Señor y Dios mío, es infinita tu grandeza.
Traes ropaje de esplendor y de gloria.
Anda el Señor envuelto en un manto de luz;
extendió como tienda de campaña los cielos.
Con las aguas fabrica su excelsa morada,
corre sobre un carro de nubes,
y vuela sobre las alas del viento.
Son sus mensajeros los vientos,
son sus criados los relámpagos. (*Salmo* 104, 1-4)

En estos cánticos se enaltece a Dios a través de (y por) su creación. Hay, pues, un vínculo estrecho entre Dios y la belleza y grandeza de la creación toda. A esto también se añade la presencia de la sabiduría divina en el orden de las cosas (la razón, el logos es quien ordena todo); por lo cual, en gran parte de los libros sapienciales se expondrá que solo Él es quien tiene la potestad de escudriñar en el corazón del hombre, esto es, de ponderar, de juzgar sus actos. Incluso cuando, en medio de sus padecimientos, Job pide a Dios que responda

¹⁰ El *Cántico del sol* también es conocido como *Cántico de las criaturas*, con lo cual resulta más evidente su relación con una de las vertientes temáticas de los salmos de la tradición judeocristiana. Asimismo, en el apellido del personaje hermandiano se alude a *I fioretti di san Francesco* (*Las florecillas de San Francisco*), obra hagiográfica y anónima del siglo XIV de gran difusión. Esto no solo vincula al personaje con San Francisco, sino tal vez con la aspiración mística o salvífica del “pobrecillo de Asís”.

por qué lo ha colmado de dolor, por qué se ensaña contra él, Dios
objeta que debe ser humilde:

¿Dónde estabas tú cuando puse los cimientos de la tierra?

Habla, si estás iluminado por la ciencia.

¿Sabrás tú quién fijó sus medidas,
y quién tendió el cordel sobre ella?

...

¿Quién fue el que puso su piedra angular,
entre el regocijado canto de las estrellas matutinas
y las aclamaciones a una voz de los hijos de Dios? (*Job* 38, 4-9)

Así pues, en esta poesía hay una presencia esencial de la razón y, aunque jerárquica, tal razón no se concibe violenta, sino amorosa para con todas las criaturas, debido a que todas ellas no solo son hechas por Dios, sino que son su reflejo. Y el hombre es *su* más semejante, gracias a su razón. Para ello, vale la pena recordar el autosacramental *El divino Narciso* de Sor Juana, en el cual, por medio de la alegoría, se ejemplifica la estrecha relación entre Dios y sus criaturas.¹¹ Aquí también se hacen las alabanzas pertinentes:

CORO 2 ¡Aplaudid a Narciso, fuentes y flores!

CORO 1: ¡Alabad al Señor todos los hombres!

SINAGOGA: Las aguas que sobre el cielo
forman cristalino velo,
y las excelsas virtudes
que moran sus celsitudes,
todas le alaben conformes.

¹¹ Narciso se identifica con Cristo y su reflejo con la Naturaleza Humana: el encuentro entre lo divino y lo terrenal se da por medio del agua. Esta “es un símbolo con muchas capas de significado igual que el acto de mirarse y enamorarse en las aguas” (Robin Ann Rice 78).

CORO 1: ¡Alabad al Señor todos los hombres!

CORO 2: ¡Aplaudid a Narciso, fuentes y flores!

...

SINAGOGA: El sol, la luna y estrellas,
el fuego con sus centellas,
la niebla con su rocío
la nieve, el hielo y el frío
y los días y las noches.

CORO 1: ¡Alabad al Señor todos los hombres!

CORO 2: ¡Aplaudid a Narciso, fuentes y flores! (vv. 171-193)

La presencia del agua tanto en *El divino Narciso* como en la obra de Hernández es compleja, múltiple. De hecho, en la obra de Hernández, por un lado, es causa de la pasión:

Y aquella a quien sucesivamente fui llamando: mi aspiración, mi amor, mi bien, mi compañera, mantuvo siempre, en vida, tal institución ácuea en sus ojos . . . Sus efímeros ojos fueron como perennes prados tempraneros, anegados como ondeantes valles bajo un vidrio simplísimo, cual todo un paraíso visto más allá de una cortina de agua desplegada. (276)

Por otro lado, es un símbolo de inteligencia: “Dentro del agua se halla todo lo que no está en ella, como en la inteligencia. Aunque no se le mire, ahí está, como en la inteligencia. Como en la inteligencia, si se bucea en el agua, se va encontrando más y más, indefinidamente” (275). Así, dentro de Nicomaco Florcitas se da una fusión de los dos polos del agua: el poético (pasional) con el filosófico, pues en medio de su dolor halla paz: “El agua acude a mí, no tengo sed, mi inteligencia luce, es como el agua; entonces no se me atraviesan las pasiones” (276). Es decir, su inteligencia luce, pese a que no hay búsqueda ni interrogación, sino hallazgo, aceptación de lo dado. Es aquí donde se puede enlazar a Nicomaco con cierta aspiración mística.

En Hernández, entonces, la presencia del agua es un reflejo no solo de melancolía, como lo sugiere Juan Manuel Berdeja,¹² sino de una aspiración mística que, a ratos, tampoco se salva de la ironía del narrador: como ejemplo valga el momento en que Nicomaco se burla de las bienaventuranzas: “Ay, bienaventurado, santo, benditísimo yo, que en una de las más altas puntas del cielo y la inocencia, lo hice así tal y como se me pedía, y un poco más, pues para extenderme hasta la orilla en obediencia, incluso cerré los ojos . . .” (286). Este pasaje, además, es crucial para la tragedia que sobrevendrá. ¿Qué le sucede a Nicomaco en el instante en que se le entrega la carta donde se alude al engaño de su esposa? ¿Está distraído? ¿No es capaz de ver que hay allí una trampa? ¿Puede más su curiosidad de poeta que su razón de filósofo?

Al aceptar la carta escrita en un trozo de tela guinda que se había escapado “del místico paquete de [su] shakespeariano día anterior” (286), acepta el peligro e “inocente” lee la carta.¹³ Entonces, su imaginación hace el resto. Quienes le hacen la mala jugada, seguramente, saben cuán fácil es excitar su imaginación. Esto se nota porque en la carta misma aluden a sus apodos: “alias: En la Luna o Estrellitas” (286). Aunque tramen un absurdo, para Nicomaco no lo será tanto. Sin embargo, él caerá en la red de la intriga y, con ello, en el abismo

¹² El análisis de Juan Manuel Berdeja se centra en el aspecto melancólico de Nicomaco y ve en sus digresiones una tendencia filosófica. Por mi parte, creo que, si bien hay elementos que ayudan a sostener esa postura, no es menos cierto que Hernández también está jugando con los elementos de la mística. Como traté de mostrar en el apartado anterior, la aspiración poética judeocristiana es sapiencial y, en ese sentido, como el mismo Berdeja reconoce, hay una interrelación profunda entre Dios, el agua y la muerte (Berdeja 222-244).

¹³ En cierto sentido, el uso de la tela guinda puede remontarnos a otra obra de Shakespeare: *Otelo*, en tanto que los celos de ambos surgen por una sugerencia mínima a manos de sus enemigos.

(la cerrazón) de su mayor angustia: sus celos irremediables y, en consecuencia, la muerte de su esposa.¹⁴

Después de haber sucumbido al influjo de las apariencias, Nicomaco buscará una vía de expiación. Sabe que no puede morir (“mandarlo todo a la tiznada”). Si se mata, como Hamlet, estará haciendo una cobardía, así que solo le queda a medias (en la palabra) enfrentar los hechos, su dolor. Y ya que no es capaz de darse la muerte real, le queda la muerte simbólica, el sueño, la sinrazón (la locura). El mundo con sus intrigas y contradicciones ya no le interesa. Tiene que elevarse más allá de la comunidad política y de los entresijos burocráticos y, no sin reticencia, descansar su consciencia (su dolor) en Dios.

CONCLUSIÓN

Finalmente quiero añadir que, desde mi perspectiva, Nicomaco Florcitas no solo es capaz de transitar de la filosofía a la poesía, sino capaz de ver con hondura los vaivenes de un alma sufriente, un alma pequeña limitada tanto por el marco histórico, político y económico, como por su *propia* miseria y cobardía. Y mientras las cosas para “los pequeños” sean así (que sus vidas dependan de un sistema-mundo que socave su “razón” por medio de sus artimañas *políticas*), tal vez solo quede subordinarse al Sumo Bien que es Dios. Si para los griegos la única manera de alcanzar la “redención” era la fama: había que volverse “grande” por medio de los actos heroicos o buenos (de ahí la importancia de la tragedia y la épica). Para los cristianos la

¹⁴ El evento detonador de toda la narración es precisamente la muerte de su esposa: en torno a este acontecimiento Nicomaco Florcitas intenta explicar tanto su profundo dolor como los múltiples equívocos que urdieron el crimen. Así pues, la obra puede leerse como una especie de testimonio o una muy particular novela negra en la que Nicomaco Florcitas es a la vez juez y parte.

única “salvación” para las criaturas, aun para las más pequeñas, torpes y miserables, está en Dios, esto es, en la muerte, en el más allá; o también, como pensaban algunos místicos, la muerte en el mundo, el alejamiento de las vanidades terrenales, de lo que perturba la paz y la consciencia. La vía que ofrece Efrén Hernández en *Cerrazón sobre Nicomaco*, entonces, pareciera no tanto hacer uso de la “razón” como aceptar o sublimar el dolor, ya que, dado que resulta complejo organizar y garantizar el trabajo por el bien de la “comunidad”, al menos hay que afianzar la salvación del hombre común en cuanto individuo. O quizá, ese es el principal problema, el énfasis reiterado en obtener el bien individual antes que el bien colectivo. En su contradicción, en su doble “naturaleza”, Nicomaco Florcitas, el protagonista de esta *nouvelle*, hace las preguntas y deja al lector en el interminable debate, en los entresijos de una vida que a lo mucho es ficción doliente, un sueño o nada.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Traducción de Margareto Korhmann, Ediciones Áltera, 1998.
- Aristóteles. *Ética nicomáquea*. Traducción de Julio Pallí Bonet y Manuel García Valdés, Gredos, 2014.
- Berdeja Acevedo, Juan Manuel. *Efrén Hernández: el arte de la digresión “En el señor de palo” y “Cerrazón sobre Nicomaco”*. 2016. El Colegio de México, tesis doctoral.
- Biblia*. Traducción de Agustín Magaña, San Pablo, 2002.
- Bubnova, Tatiana. “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual”. *Acta Poética*, vol. 35, no. 2, jul.-dic. 2014, pp. 85-96.
- Castellanos, Rosario. “La obra literaria de Efrén Hernández”. *Obras completas II*, de Efrén Hernández, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 503-505.

- De la Cruz, Juana Inés. *El divino Narciso*. Editado por Robin Ann Rice, Universidad de Navarra, 2005.
- Dörr-Zegggers, Otto. “En torno al sentido del dolor”. *Salud Mental*, vol. 29, no. 4, jul.-ago. 2006, pp. 9-17.
- Goytisolo, Juan. “Lectura Cervantina de *Tres Tristes Tigres*”. *Revista Iberoamericana*, no. 42, 1996, pp. 1-18.
- Hernández, Efrén. *Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente. Obras completas I. Poesía/Cuento/Novela*. Editado por Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 273-294.
- _____. “El señor de palo”. *Obras completas I. Poesía/Cuento/Novela*. Editado por Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 154-184.
- Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia: una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*. Traducción de José Gaos, Revista de Occidente, 1930.
- Munguía, Marta Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. Bonilla Artigas, 2012.
- Platón. *República. Diálogos*. III. Traducción de Conrado Egeers Lan, Gredos, 2014.
- Rice, Robin Ann. “Introducción a *El Divino Narciso*”. *El divino Narciso*, Universidad de Navarra, 2005, pp. 13-78.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Traducción de Tomás Segovia, Editorial Norma, 2002.
- Valadés, Edmundo. “Efrén Hernández o de la inocencia”. *Obras completas II*, de Efrén Hernández, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 508-514.
- Zagal, Héctor. *Felicidad, placer y virtud. La vida buena según Aristóteles*. Ariel, 2013.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2000.



NOTA CRÍTICA

Memoria, oralidad y sentido ético en
Los poemas de la pandemia de Margaret Randall¹

Memory, orality and ethical sense in Margaret Randall's
The Pandemic Poems

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3616-1693>

Universidad Veracruzana, México

ngarcia35@hotmail.com

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8171-1386>

Universidad Veracruzana, México

danieldoc@gmail.com

Resumen:

La presente nota crítica reflexiona sobre los poemas que integran el libro *Estrellas de mar en una playa. Los poemas de la pande-*

¹ La primera versión de este artículo se terminó de escribir en septiembre de 2021, Como parte del proceso de dictaminación realizamos una actualización de datos sobre la pandemia en marzo de 2022. En esta versión final incluimos una nueva actualización sobre el número mundial de contagios reportados y el número de fallecimientos hasta el 7 de abril de 2023.



mia (2020), de Margaret Randall. Nuestro soporte teórico está conformado por dos ejes. El primero recupera las aportaciones teóricas de Mijaíl Bajtín sobre la significación de la otredad en nuestra existencia y su concepción del lenguaje como *acto ético*. El segundo eje integra aportaciones teóricas sobre la memoria, la oralidad y las corporalidades, generadas en el ámbito de los Estudios Culturales Latinoamericanos. Con base en este *corpus* teórico ofrecemos un estudio reflexivo sobre un conjunto de poemas que, nacidos desde el aislamiento obligado, ofrecen, como si fuera una fábula, una visión lúcida, comprometida y sabia sobre la nueva realidad que estamos experimentando desde la aparición del COVID-19.

Palabras clave:

otredad, acto ético, memoria, corporalidad.

Abstract:

This critical note reflects on the poems that integrate the book *Starfish on a beach: The pandemic poems*, by Margaret Randall (2020). Our theoretical support consists of two axes. The first recovers the theoretical contributions of Mikhail Bakhtin on the significance of otherness in our existence, and his conception of language as an *ethical act*. The second axis combines theoretical contributions on memory, orality and corporalities, from the field of Latin American Cultural Studies. Based on this theoretical *corpus* we offer a reflective study on a set of poems, born from forced isolation, that offer, as if it were a fable, a lucid, committed and wise vision of the new reality that we are experiencing since the appearance of COVID-19.

Key words:

otherness, ethical act, memory, corporality.

Recibido: 22 de marzo de 2022

Aceptado: 10 de abril de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.468>

“These poems are not for the dead but for those who survived this time around, for the dead have lived their lives while the survivors must live with their loss”.

Margaret Randall

“Desde mis ojos están mirando los ojos del otro”.

Mijaíl Bajtín

PRESENTACIÓN

Margaret Randall, la autora del libro sobre el cual reflexionamos en la presente nota crítica, es una “poeta, ensayista, historiadora oral y fotógrafa feminista estadounidense” (*Enciclopedia de la Literatura en México*). Sus libros de poesía publicados rebasan la centena. Además, cuenta con otras publicaciones en ámbitos diversos como la historia, el ensayo y la fotografía (Toro 103).

En la misma enciclopedia se menciona que en 1961 llegó a la Ciudad de México y contrajo matrimonio con el escritor Sergio Mondragón; con quien, además de fundar una familia, codirigió la revista *El Corno Emplumado/ The Plumed Horn*, trascendente publicación bilingüe de poesía que se sostuvo desde 1962 hasta julio de 1968, cuando los editores se manifestaron a favor del movimiento estudiantil, lo que los convirtió en perseguidos políticos al punto de que Margaret tuvo que abandonar el país y vivir el exilio en diferentes ciudades de Latinoamérica. Ella siempre estuvo ligada a las causas revolucionarias. Vivió diez años en Cuba y posteriormente en Managua donde apoyó al movimiento sandinista. Años más tarde, en 1984, regresó a su país natal, fue acusada de comunista y deportada. Sin embargo,

ganó el juicio legal, recuperó su nacionalidad y se estableció de manera permanente en Albuquerque. A pesar de la distancia, siempre se ha mantenido cercana a las causas sociales latinoamericanas y en contacto con diversas universidades de México, Centro y Sudamérica. Nos interesa resaltar este vínculo porque resulta central en la configuración del universo poético del libro que nos ocupa, ya que parte de su obra y de su quehacer artístico se han gestado, precisamente, en estos territorios:

En 1990 recibió la Beca Lillian Hellman y Dashiell Hammett para escritores víctimas de la represión política; en 2004, el Premio Dorothy Doyle Lifetime Achievement del PEN New Mexico por su escritura y activismo pro derechos humanos; en 2017, la Medalla al Mérito Literario en Ciudad Juárez, México; y en 2019, el Premio Poeta de Dos Hemisferios en Quito, Ecuador. (Toro 103)

El libro *Estrellas de mar en una playa. Los poemas de la pandemia* confirma la existencia de tan estrecha relación. Fue escrito en inglés y traducido al español: su edición bilingüe hermana a los Estados Unidos con varios países hispanoamericanos, incluido México. Decimos lo anterior porque el libro se imprimió, de manera simultánea, en julio de 2020 por Abisinia Editorial —de Buenos Aires, Argentina— y Editorial Escarabajo —de Colombia—. Además, cuenta con la traducción de Sandra Toro, nacida en Buenos Aires, quien le imprime el rasgo distintivo del español argentino que se advierte en expresiones como “amás”, “cuidate”, “hacé todo bien”, “tomá todos los recaudos”, “deciles a los chicos”, “apresá un minuto”, “a los que querés”. Otro ejemplo de esta fraternidad que recorre todo el libro es la utilización que la voz poética hace del término “barbijo” para referirse a la mascarilla o cubrebocas, vocablo de uso común en Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay:

Compartamos barbijos
como los chinos

lavándonos las manos
en una plegaria silenciosa. (33)

En México se le dio preferencia al término “cubre bocas”, sin embargo, la palabra “mascarilla” —que proviene de máscara— describe mejor este carácter de alteración del rostro, pues el barbijo, en su afán por proteger esconde facciones de identidad, oculta los rasgos faciales distintivos, uniforma y da una fisonomía común al rostro en la pandemia.

Con sentido crítico, la voz poética se refiere a lo que sucede en Nicaragua, país que Randall conoce bien porque vivió de cerca la Revolución Sandinista y fue en ese país donde recuperó testimonios de mujeres partícipes en la lucha: “en especial [en] *Somos millones y Todas estamos despiertas*” (Delgado, *Testimonio documental sandinista y narratividad* 448):

En su megalomanía, la vicepresidenta de Nicaragua
exhorta a sus compatriotas a festejar, a darse
besos y abrazos. *El amor en los tiempos del COVID-19*, grita
mientras le reclama a Dios excepcionalidad
y se regodea en un poder que mata.
Las dictaduras son particularmente peligrosas
en tiempos como este. (Randall 131)

La voz crítica cobra distancia de dirigentes y funcionarios que con gran irresponsabilidad salieron como voceros a desinformar a la población, durante los meses en que más difícil era para el ciudadano común entender la manera de enfrentar la enfermedad y prevenir los contagios.

Algunos poemas se refieren a México, específicamente a la Ciudad de México y a la ciudad de Puebla:

Ximena en Ciudad de México cuenta que
hay que sacar al perro tres veces por día.

Tiene que forcejear con él cada vez
para desinfectarle las patas en un baño especial
a la vuelta. (Randall 91)

En Puebla, los protocolos de prevención
todavía no entraban en vigor
cuando Sarah se unió a los demás deudos
para marchar detrás del ataúd
de un amigo que se murió de otra cosa. (91)

La cercanía de la autora con México es perceptible en diversos momentos. No solamente en cuanto a la vida en la capital del país, como queda claro en las líneas anteriores, sino en el sentimiento fraterno que la une a nuestro país:

Debo haber traído de México esta ruana,
su lana suave, sin duda de oveja
cuidada amorosamente por algún pastor
que después la tiñó con afecto . . .
Me ajusto el chal contra el cuerpo
y me imagino que es una barrera de defensa
tejida con lana de ovejas mexicanas,
justo lo que hoy estaba necesitando. (115)

El título del libro proviene del poema “Estrellas de mar sobre una playa: una fábula para el 2020” (Randall 53), en el que se narra la historia de un hombre rodeado de estrellas de mar:

Él las iba recogiendo una por una, y las arrojaba de vuelta al agua. Otro hombre que pasaba . . . se detuvo, se quedó mirando un rato y después dijo: ‘Nunca las vas a poder devolver a todas. ¿Cree que lo que hace importa de verdad?’ El primer hombre recogió otra estrella, la lanzó a las olas y le respondió: ‘A esa le importa’. (53)

Así, el poema que da título al libro se presenta como una fábula para el 2020. La voz poética reconoce que no será posible salvar a todas las personas en peligro de muerte, a pesar de ello, salvar a una cuenta. Ambos, tanto los seres humanos en la pandemia como las estrellas de mar arrastradas a la arena mueren por asfixia. Devolver todas las estrellas al mar para que sobrevivan es una tarea imposible, pero digna de emprenderse, es un acto ético y una práctica de humanidad.

En el libro *Estrellas de mar en una playa. Los poemas de la pandemia* Margaret Randall nos ofrece una visión lúcida, comprometida y sabia sobre la nueva realidad que estamos experimentando desde la aparición del COVID-19. En la cuarta de forros Stan Persky dice: “Los poemas de la pandemia’, de Randall, dan aliento en un momento histórico en el que cada respiración cuenta”. Por su parte, Karín Aguilar-San Juan señala: “Con audacia analítica, apunta la pluma y abre su corazón valiente dando testimonio de la confusión, el dolor y la rabia del mundo”. Sobre el proceso de creación la autora dice lo siguiente:

Escribí estos poemas durante un momento extraordinario entre marzo y mayo de 2020, cuando de pronto el mundo se vio en una situación sin precedentes en los tiempos modernos. Una enfermedad nueva y virulenta llamada COVID-19 y conocida popularmente como ‘el coronavirus’ surgió en la ciudad china de Wuhan y se abrió paso por todo el globo . . . Para la mayoría de los habitantes del mundo, la vida nunca iba a volver a ser la misma, tanto porque perdieron a uno o más seres queridos a causa de la pandemia como porque su futuro económico cambió de un modo irrevocable. Yo me quedé en casa y escribí poemas. Brotaron como un torrente, uno detrás del otro, a veces tres o más en un mismo día. Los presento, no en el orden en el que fueron escritos, sino en el de la organización y la revisión que llevé a cabo mientras la crisis tomaba forma y se asumía. Son el testimonio de una poeta en ese momento extraordinario. (27-31)

Por su importancia como “vehículos de la memoria” (Jelin, *Subjetividad y esfera pública* 558), como soportes simbólicos de “concepciones y creencias” (Giménez 68), como síntesis de experiencias vitales — que vinculan la presencia y la ausencia, el dolor y la esperanza, el *adentro* y el *afuera* (Giménez 433)— y como sumario y evidencia de los principales discursos que han circulado en el mundo en el contexto de la pandemia mundial del Covid-19, los autores de esta nota crítica reflexionamos sobre el trabajo artístico que la poeta realiza en los poemas que integran el libro *Estrellas de mar en una playa. Los poemas de la pandemia*, en los que identificamos los siguientes asuntos expuestos por la voz poética: a) el nuevo sentido de la mirada y la necesidad de pensar en espiral, b) la memoria y la oralidad como elementos que nos pueden ayudar a encontrar caminos de sobrevivencia, y c) la capacidad visionaria de la autora, su llamado a la acción y a tomar conciencia de nuestras corporalidades.

EL NUEVO SENTIDO DE LA MIRADA Y LA NECESIDAD DE PENSAR EN ESPIRAL

Desde la perspectiva teórica de Mijaíl Bajtín, la otredad es una presencia fundamental en la conformación de nuestra identidad como sujetos sociales:²

Percibimos nuestro mundo no sólo mediante sentidos físicos, sino también morales, que son las valoraciones generadas por mis actos que siempre se realizan en presencia y en cooperación con el *otro* ser humano, a través de una triple óptica en que vemos el mundo: *yo-para-mí*, *yo-para-otro*, *otro-para-mí*, de tal modo que el

² “No se puede ser sin el otro. De allí la necesidad de repensar la identidad como un fenómeno social, resultado de las relaciones del ser consigo mismo y con otros” (Alejos García 48).

mundo resulta ser el espacio en que se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha participación del otro. (Bubnova 103)

En esa interacción cultural y cotidiana con el otro siempre vamos en búsqueda de su mirada y de su aprobación:

El mundo es, pues, el territorio en el cual se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha interacción con el otro. Así, cada quehacer nuestro tendrá el carácter de un encuentro con el otro basado en una responsabilidad específica que la relación con el otro genera: debido a mi posición única e irrepetible en el espacio y el tiempo, yo soy la única persona capaz de realizar mis actos concretos, que repercuten de una manera concluyente en el otro, pero, antes que nada, que están hechos ‘para el otro’, buscando su mirada y su sanción. (Bajtín 17)

En el contexto de la pandemia este vínculo con el otro a través de la mirada se ha intensificado de tal modo que, desde la voz poética del poema “Espiral”, se ha convertido en el *idioma nuevo* con el que nos comunicamos con el otro. En un tiempo en el que el flujo de las palabras se entorpece por la tela que cubre nuestros rostros, hemos aprendido a hablar y a sonreír con los ojos: ese es el *idioma nuevo* que la humanidad entera practica a diario.³ La mirada ha adquirido un

³ Un ejemplo emblemático de este nuevo lenguaje es “la amorosa del Metro”, de la que nos habla Vilma Fuentes: “Durante los últimos días pudo verse, en las estaciones del Metro parisiense, alrededor de la Ópera, situada en el Palais Garnier, y del Louvre, a una joven pegar en las paredes . . . una carta de amor. Simples hojas o cartulinas donde la chica, llamada Emily, escribió la fugaz historia de un encuentro con un desconocido a quien buscaba. Su mensaje era semejante a una de esas cartas lanzadas al mar en una botella. . . . [Hubo un] [c]ruce fugitivo de dos miradas. Emily vio sonreír los ojos del rostro cubierto por la mascarilla obligatoria en los transportes comunes. De la sensación fulgurante de encuentro

nuevo sentido y nos comunicamos con los ojos, nos abrazamos con los ojos, nos besamos con los ojos. Reconocemos en los ojos que nos miran la misma preocupación compartida y un atisbo de esperanza por salvarnos, por salir juntos de esta crisis a pesar del “aislamiento discorde” al que estamos sometidos. Esta nueva forma de comunicación que “practicamos a diario” requiere nuevos aprendizajes. El más urgente, dice la voz poética, es “aprender a pensar en espiral”:

Estamos aprendiendo un idioma nuevo,
cuya pronunciación virtual
practicamos a diario

a falta de la palabra hablada
en esta era
de aislamiento discorde.

Tenemos tiempo, todo el tiempo
del mundo
hasta que no quede más.

Si la pandemia avanza
en espiral,
todos los gráficos están equivocados.

De las convicciones estadísticas
apenas nos acordamos

siguió la del flotamiento amoroso. La chica volvió al lugar donde se cruzaron sus miradas y caminó de un lado al otro del túnel entre las caras enmascaradas. Le vino entonces la idea de pegar en los muros un mensaje dirigido al desconocido visto entre los cientos de viajeros . . . Su búsqueda eterneció a los usuarios del Metro, quienes la apodaron *l'amoureuse du Metro* . . . convertida de pronto en una leyenda”.

cuando el virus llega para quedarse.
 Aprender a pensar en espiral
 quiere decir deshacerse
 de la arrogancia.
 No somos más sanos, ni mejores,
 ni más blancos,
 ni más ciudadanos que.

Despojándonos del orgullo encubierto
 subimos con la espiral
 a habitar lugares más sabios. (Randall 139-141)

La espiral es una forma “esquemática de la evolución del universo . . . simbolizó en las culturas antiguas . . . el aliento y el espíritu . . . También por su sentido de creación, movimiento y desarrollo progresivo, la espiral es atributo de poder” (Cirlot 201-202). Este “movimiento y desarrollo progresivo” de la espiral está asociado, por un lado, a la pandemia: “Si la pandemia avanza en espiral, todos los gráficos están equivocados” (Randall 139); y por otro, al reto que nos plantea: “Aprender a pensar en espiral” (139). El poema “Espiral” contiene, entonces, dos espirales que se oponen, cada una de ellas portando un sentido distinto: el sentido de la muerte en la primera y el sentido de la vida en la segunda. En medio de ambas espirales está la humanidad, millones de personas, como estrellas de mar en una playa, necesitando ser salvadas.

¿Nos puede salvar la poesía? El poema al que nos hemos referido parece responder afirmativamente a esta interrogante. La poesía nos puede salvar si consideramos que, para los pueblos mesoamericanos la espiral del caracol es un símbolo que “nos recuerda el agua, el mar, la lluvia, la fertilidad . . . todo aquello que forma parte de la vida . . . y de la muerte” (Matos 48) y si consideramos también que es, precisamente, la imagen del caracol la que Octavio Paz utiliza para definir al poema: “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la

armonía universal” (13). La poesía, entonces, nos puede ayudar a revelar, a descubrir, a encontrar esa “armonía universal” tan necesaria entre los seres y las cosas, la música del universo.

La voz poética utiliza la espiral que “es uno de los temas esenciales del arte simbólico” (Cirlot 202) para forjar una esperanza: sólo podremos sobrevivir si aprendemos a “pensar en espiral”, es decir, a deshacernos “de la arrogancia” y despojarnos “del orgullo encubierto”. Arrogancia y orgullo aparecen en el poema como los dos principales rasgos de una humanidad en la que hay quienes se consideran mejores que los demás, superiores por el color de la piel o por la ciudadanía que portan. Frente a esos rasgos la voz poética nos ofrece una verdad, una práctica posible: “No somos más sanos, ni mejores, ni más blancos, ni más ciudadanos que” (139). En suma, aprender a pensar en espiral constituye un reto también para la ciencia, para la academia, para el arte porque es un llamado contra los pensamientos lineales, es una invitación a concebir distintas maneras de relacionarnos y de valorar la vida por encima de la arrogancia y del orgullo. Principios elementales tan simples y tan complejos de alcanzar.

En la pandemia todos somos iguales y la posibilidad de salvación está centrada en nuestra capacidad para recuperar la humildad y la sabiduría, valorar nuestro universo, seguir el curso de *la espiral* y lograr “habitar lugares más sabios”. Esta posibilidad esperanzadora se acentúa si consideramos que la espiral es “un símbolo de la vida y de la fecundidad, de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (Souriau 531) y significa: “el intento por conciliar la ‘rueda de las transformaciones’ con el centro místico y el ‘motor inmóvil’” (Cirlot 202). En nuestra compleja relación con los otros, “habitar lugares más sabios” implica hacer de esta sabiduría, que fluye con la transformación, una práctica social, habitar o ejercitar prácticas más sabias en la vida, en la ciencia, en el arte.

LA MEMORIA Y LA ORALIDAD COMO ELEMENTOS QUE NOS PUE-
DEN AYUDAR A ENCONTRAR CAMINOS DE SOBREVIVENCIA

En tiempos de crisis la memoria adquiere “un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia y a menudo para construir mayor confianza en uno/a mismo/a” (Jelin, *Las luchas por las memorias* 17). Por su parte, la oralidad, esa práctica de gran valor cultural que privilegia la voz humana⁴ y que considera “al lenguaje como sonido articulado para ser hablado y oído” (De Garay 197) es fundamental en la comunicación cotidiana, cara a cara, de los habitantes de los pueblos a los que Margaret Randall orienta su decir poético:

en el caso particular de México y América Latina, la oralidad constituye, todavía en nuestros días, una de las formas privilegiadas de comunicación, de recreación y transmisión de saberes, de imaginación y, por tanto, es una de las principales fuentes alimentadoras de la creación literaria. (Munguía 198)

Por ello, resulta significativo que la memoria y la oralidad aparezcan en el libro como elementos que nos pueden ayudar a encontrar caminos de sobrevivencia. Se trata de una postura ética y estética con arraigo en los territorios donde se han gestado tanto la obra como el quehacer artístico de Margaret Randall. Memoria y oralidad están entretejidas de manera relevante en el poema “La memoria trata de llamarnos la atención”:

. . . La memoria trata de llamarnos la atención
con libros, canciones, figuras,
incluso con humor, nos asegura

⁴ Para Bajtín “la voz humana . . . es portadora de los sentidos de la existencia” (Bubnova 100).

que el contacto amistoso
que hoy extrañamos
mañana va a seguir ahí.

Pero la memoria también está exhausta,
vapuleada por el asedio de
mensajes ambivalentes, libros de historia
con capítulos que faltan,
noticias tendenciosas
y escribas autoproclamados.

Ella insiste en que es tan oportuna como la ciencia
y la esperanza, trata de ocupar su lugar
en la mesa de expertos,
nos hace verla como lo que es
en un momento en que sabe
que se la necesita como nunca. (45)

Se forja, así, un evidente elogio a la memoria y a la palabra oral: dos prácticas culturales que, junto al pensar en espiral, se erigen en elementos que nos pueden ayudar a sobrevivir. Se trata de aprender del pasado, de lo que la humanidad ha hecho frente a otras pandemias, del ingenio y la sabiduría que mujeres y hombres de generaciones pasadas desplegaron para lograr salir adelante. Este conocimiento no sólo está en los ámbitos científicos, sino que circula de manera oral y cotidiana entre las generaciones que vivieron o supieron de lo que otros hicieron para salvarse en momentos de crisis colectivas.

Escuchemos el llamado de la memoria. Pidamos
a nuestros ancianos que nos cuenten sus cuentos
de hazañas y dolor,
de bondad y relevancia.
Ella va a darles la mano
si ustedes le dan la suya. (47)

Por ello, para nuestra autora la memoria “es tan oportuna como la ciencia”, y no son los jóvenes quienes pueden dar una salida a la tragedia que vivimos sino los viejos. El hecho de que Randall coloque la memoria de los ancianos “en la mesa de expertos” y nos convoque a escuchar sus vivencias, constituye una postura de carácter ético, sobre todo si consideramos que en los inicios de la pandemia existían voces que pedían, precisamente, su aniquilamiento.⁵ A diferencia de tal decir, la voz poética nos pide que escuchemos “a nuestros ancianos” porque son los sabios y venerables portadores de una memoria que se “necesita como nunca”, una memoria que está contenida en “sus cuentos”, llenos “de hazañas y dolor, de bondad y relevancia”; escuchar en el sentido ético, atento y profundo del que habla Leonor Arfuch: “La escucha como posición tendiente al otro, como apertura —desde adentro— hacia el otro, capaz de percibir en un relato la palabra y el sonido, el ritmo, la entonación, la vibración, el silencio y, por ende, capaz de unir el comprender y el sentir” (*El espacio teórico de la narrativa* 132).

Randall nos invita a escuchar con sentido ético, atento y profundo a “nuestros ancianos” para lograr reconocer la fuerza vital de sus relatos en los que está contenida la memoria de otros tiempos y las

⁵ Tal como lo expone Ignacio Ramonet en el apartado: “Sacrificando a los abuelos”, de su artículo “La pandemia y el sistema-mundo”: “En la vida cotidiana, la suspición [*sic*] y la desconfianza han crecido. Muchos extranjeros o forasteros, o simplemente ancianos enfermos . . . sospechosos de introducir el virus, han sido discriminados, perseguidos, apedreados . . . expulsados... Es cierto que las personas mayores constituyen el grupo con mayor índice de mortalidad . . . Ignoramos por qué. Algunos fanáticos ultraliberales no han tardado en reclamar sin tapujos la eliminación maltusiana de los más débiles. Un vice-gobernador, en Estados Unidos, declaró: ‘*Los abuelos deberían sacrificarse y dejarse morir para salvar la economía . . .*’ Amenazas . . . absurdas porque, como explica una enfermera: ‘*La covid-19 es mortal. Y puedo decir que no distingue límite de edad. Ni color. Ni talla. Ni origen. Ni clase social. Ni nada. Atacará a cualquiera*’”.

enseñanzas acerca de cómo lograron sobrevivir a otras tragedias. Recordemos que, tal como lo señala Elizabeth Jelin, la memoria es un recurso vital y necesario para enfrentar los riesgos que nos amenazan como colectividad:

la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando están anclados en acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo. (Jelin, *Las luchas por las memorias* 17)

La humanidad enfrenta un “sufrimiento colectivo” y es preciso escuchar con atención los relatos y los saberes guardados en la memoria. Por ello, memoria y oralidad son una constante a lo largo de *Los poemas de la pandemia*. A continuación, incluimos algunos fragmentos ilustrativos de los textos que contienen esta presencia:

Me acuerdo de que en el siglo XIV
a los judíos y leprosos
se los culpaba de la peste negra.
Todo odiador tiene su momento
en la historia. (113)

Tengo edad como para acordarme de la guerra
que le dio forma a mi generación, como para
venerar a un país
donde los paisanos en bicicleta
resistieron al ejército más grande del mundo
y prevalecieron. (149)

Por otra parte, la oralidad resuena en la recreación de voces que se hace en los siguientes fragmentos:

Tengan miedo, mucho miedo: es el
mantra de los que

se benefician con nuestra desesperación.

Respiren, respiren hondo

susurran los que ya pasaron por esto. (59)

Nuestra conversación cambió.

Estamos hablando de

cosas que antes no podíamos

mencionar.

Si me enfermo, que no me conecten

a un respirador...

Tuve una buena vida...

Deciles a los chicos. (65)

Extraño nuestras conversaciones cara a cara,

las conexiones imposibles de recrear por teléfono

o por Skype, las palabras viajando

ida y vuelta sin impedimentos. (79)

Tenemos instrucciones para salir,

distancia social, equipo protector.

No tocarse la cara, dicen,

y lavarse las manos

varias veces por día

por lo menos durante 20 segundos. (121)

¿Lavaste esa manzana?

¿Y la banana?

Bueno, como se pela...

Sí, pero antes de tirar la cáscara, la tocás.

Conversaciones nuevas que nos colman

los días y los sueños. (81)

En estas líneas la voz poética cuestiona la necesidad de conversar, de hacer uso pleno del lenguaje oral que va acompañado de gestos,

de inflexiones, de vibraciones, de proximidad. Las restricciones a las que nos ha obligado la pandemia, limitan la dimensión del diálogo, transforman los canales de comunicación fomentando la mediación desde la pantalla y el uso de dispositivos electrónicos que modifican las posibilidades de la voz, que sin dejar de ser viva, deja de pasar en un mismo espacio presencial, o bien, se ve limitada por el uso de las mascarillas. Nuevas dimensiones del encuentro vivo que modifican prácticas tan arraigadas como el saludo, el abrazo y el gesto. La amenaza constante del virus modifica nuestras “conversaciones cara a cara” y nuestros comportamientos sociales y personales.

LA CAPACIDAD VISIONARIA DE LA AUTORA, SU LLAMADO A LA ACCIÓN Y A TOMAR CONCIENCIA DE NUESTRAS CORPORALIDADES

Otra de las aristas sobre la que nos interesa convocar a la reflexión y a la acción, para ser consecuentes con Randall, es considerar estos poemas como el resultado de un trabajo estético con un alto valor ético. Sostenemos lo anterior bajo la premisa planteada por Bajtín acerca del vínculo entre la responsabilidad y el sentido ético del lenguaje, tal como lo expone Tatiana Bubnova:

A diferencia de otros teóricos, Bajtín . . . vincula toda comunicación a la idea del acto ético y la responsabilidad. De ahí, la literatura resulta un acto responsable que tiene cualidad sonora. La voz tiene connotaciones personalistas y responsables. . . En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como *energeia*. (97-100)

Asimismo, consideramos los poemas de Randall como una síntesis de experiencias vitales que enlazan la presencia y la ausencia, el dolor y la esperanza, la proximidad y la distancia, lo que sucede dentro de

nuestro espacio vital y lo que sucede en ese *afuera*⁶ al que tememos salir. Las experiencias de vida son múltiples, tanto las que vienen de quien crea los poemas, como las que emergen del encuentro activo con las y los lectores, con sus propias y diversas biografías, con sus pérdidas, con sus miedos y con sus esperanzas, así como con nuestras corporalidades. La experiencia lectora en estos poemas se convierte activamente en experiencias de vida.

Reconocemos en Margaret Randall la capacidad visionaria que tuvo para, en poco tiempo, percibir la dimensión de la amenaza. En marzo de 2020 cuando comenzó a escribir sus poemas, la información sobre la pandemia era mayormente confusa para gran parte de la población; pero no para Randall, quien en este libro bilingüe deja constancia de la extraordinaria sensibilidad que le permitió cobrar pronta conciencia de la magnitud del problema, cuando en ese entonces apenas cumplía tres meses de haberse iniciado en un país distante al suyo. Extraordinario fue también el breve lapso de creación de la obra —entre marzo y mayo de 2020—: los poemas, recordemos, “brotaron como un torrente” (Randall 31). No basta con reconocer la fuerza del fluir creativo que habitó a la escritora, sino que, al mismo tiempo, advertimos su capacidad para ver en el horizonte presente y en el panorama futuro la dimensión de la pandemia, desde una perspectiva siempre crítica, humanista, planetaria y activa.

En aquellos meses, muchos de nosotros experimentábamos una suerte de incredulidad, las noticias fluían alarmantes desde una lejana

⁶ “El nivel más elemental sería el de la casa-habitación, no importa que se trate de una mansión, una tienda de campaña o un vagón de ferrocarril. Nuestra casa es ‘nuestro rincón en el mundo’, como decía Gastón Bachelard, nuestro territorio más íntimo e inmediato, o también, la prolongación territorial de nuestro cuerpo. Como territorio inmediato y *a priori* del hombre, la casa desempeña una función indispensable de mediación entre el ‘yo’ y el mundo exterior, entre nuestra interioridad y la exterioridad, entre ‘adentro’ y ‘afuera’” (Giménez 432-433).

población de China a finales de 2019 y costaba trabajo dimensionar los alcances que pudiera llegar a tener dicha enfermedad contagiosa sobre la humanidad. En medio de una vorágine de noticias de todo tipo crecía la incertidumbre: a quién creer, cuáles eran las fuentes, a qué intereses respondía el fenómeno, era algo natural o se trataba de una enfermedad salida de algún laboratorio... Eran algunas de las preguntas que flotaban en la atmósfera. Randall recoge, con sentido ético y crítico, las incertidumbres de esos primeros meses:

Queridos: resisten refugiándose
en mentiras piadosas,
teorías conspirativas,
un Dios furibundo, el fin de los tiempos
o el borrado de la memoria,
cuando ahora lo que necesitamos
es ciencia y arte
que nos lleven por una costa más sana. (109)

A la vez, si las noticias eran ciertas, se esperaba, previsiblemente, que el número de contagios se incrementaría en todo el planeta, puesto que vivimos una era en que los viajes por aire, tierra y agua conectan diariamente a todos los continentes, a cientos de ciudades y a miles de viajeros. Podíamos pensar en ese paciente cero en Wuhan a finales de diciembre de 2019 y las posibles rutas de contacto con otras personas, quienes a su vez se convertirían en nuevos vehículos de contagio, para así vislumbrar que el mapa de rutas y personas transmisoras de la enfermedad se activaría de una manera vertiginosa. Hoy sabemos que la incredulidad de ciudadanos y mandatarios ha jugado un papel importante en todo esto. Los intereses comerciales, económicos, políticos y sociales creados operaron como una barrera engeguecedora en muchos casos. Fueron necesarias las voces de la Organización Mundial de la Salud y de las Naciones Unidas para despertar de su letargo a los insensibles, renuentes, incrédulos y testarudos. Esta realidad está presente en el poema “No sabemos”:

Algunos predicen el fin de los tiempos,
las profecías apocalípticas anuncian
un destino que nos merecemos
porque pecamos
a los ojos de algún Dios vengador,
porque somos ‘raros’ o librepensadores o
simplemente porque creemos en la ciencia. (37)

En las páginas iniciales de su libro, Margaret Randall se refiere a esa colectividad que Leonor Arfuch denomina “subjetividades en duelo” (*Subjetividad, memoria y narrativas* 233): “Estos poemas no son para los muertos, sino para los que esta vez sobrevivieron. Porque los muertos ya vivieron sus vidas, mientras que los sobrevivientes tendrán que vivir con sus pérdidas” (13).

Lucidez y capacidad visionaria son dos características de este conjunto de poemas. Claridad de mira y amplitud del horizonte físico, geográfico, planetario, ético y temporal. Los seres vivos en el epicentro de la reflexión. Cada palabra escrita por Margaret Randall nace desde una profunda conciencia humanista: intentar salvar al otro, por imposible que parezca, hasta donde la energía vital y la inteligencia nos alcancen. En este sentido, los poemas son una invitación a la acción comprometida de cada uno de nosotros: lectoras y lectores sobrevivientes.

En el prólogo la poeta ensaya estas palabras que muestran su alcance de visión:

Para comienzos de abril se presumía que los muertos eran más de 100 000 en todo el mundo, sin embargo, sabíamos que este número representaba una fracción de los que sucumbían al virus; sin una cantidad suficiente de test ni tiempo para evaluar cada una de las víctimas, era imposible saber. Para cuando se lean estas líneas, los números habrán aumentado muchas veces más. (27)

En septiembre de 2021, la cifra de muertes a nivel mundial había aumentado 46 veces respecto a los datos de abril de 2020, superando ya los 4.6 millones. Para entonces, la epidemia persistía con distintas variantes del virus alrededor del mundo, alcanzando un número total de contagios cercano a los 228 millones.⁷

Los meses pasaron y para el 10 de marzo de 2023, el total de casos de contagio reportados a nivel mundial, de acuerdo con el *Coronavirus Resource Center*, es mayor a 676 millones, con más de 6 millones de personas fallecidas y una suma de dosis de vacunas administradas superior a las 13 mil millones.⁸ Para el 7 de abril de 2023, fecha en que estamos realizando las últimas correcciones a este escrito, en el sitio *Worldmeters.info* se aportan los siguientes datos: 684,651,143 casos de contagio y 6,836,552 muertes. Sabemos que estas cifras son inferiores a la realidad, pues se trata de los casos reportados. Sin embargo, es

⁷ De acuerdo con la actualización semanal de la epidemia publicada en el portal de la Organización Mundial de la Salud, para el 27 de septiembre de 2020 el número de personas contagiadas era de 32.7 millones, con un total de 991,000 personas fallecidas. Por lo tanto, como podemos notar, el incremento en un año de pandemia es enorme, ya que para el 21 de septiembre de 2021 la cifra asciende a 4, 682,000 muertes y 228 millones de contagios. Al respecto, puede consultarse el “Weekly epidemiological update On covid-19 - 21 September 2021” de la OMS. Han transcurrido los meses mientras este texto sigue el proceso de publicación. Al 15 de marzo de 2022 el número mundial de contagios reportados rebasa los 455 millones y el número de fallecimientos supera los 6 millones, un incremento enorme en seis meses, de acuerdo con el mismo sitio de la OMS. En el sitio *Worldmeters.info* las cifras para el 22 de marzo de 2022 indicaban 472,655,045 contagios y 6,105,630 fallecimientos.

⁸ La *Johns Hopkins University* suspendió la recolección de estadísticas generadas a través de su *Coronavirus Resource Center* el 10 de marzo de 2023. Es una fecha que representa un corte significativo en los datos históricos sobre la pandemia y que coincide con el momento en que el proceso de edición y corrección del presente texto llega a su fase final. El aviso de suspensión puede consultarse en el siguiente enlace: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>.

claro que el número de fallecimientos ha sido en proporción mucho menor en el último año, a pesar de que las medidas de distanciamiento social han sido retiradas en la mayoría de los países. En términos generales es razonable afirmar que el desarrollo y aplicación de vacunas ha tenido un efecto favorable, pues ha disminuido el índice de fallecidos con relación al número de personas contagiadas.

Ante este panorama, justo es reconocer la visión extraordinaria de Margaret Randall, algo que no se puede decir, lamentablemente, de algunos políticos y líderes mundiales, como lo deja claro la voz poética en el siguiente fragmento que alude a Donald Trump:

A pesar de nuestro presidente de los EE.UU.,
torpe y gritón, que insiste en llamarlo ‘el virus chino’
sin importar que esas palabras se traduzcan en
peligro y miedo para los estadounidenses
de origen asiático a lo largo y a lo ancho del país. (49)

Nos dice la voz poética que nuestra respuesta decidida tiene que ser mayor, que “esta plaga atraviesa cada línea racial”, que ataca a toda la población, que “no sabe de fronteras”, que nos pone en peligro a todos y, por ello:

Nuestra resolución tiene que ser más fuerte
más aguda, más inteligente y tener memoria
de las pandemias pasadas. Nuestros actos
tienen que reflejar la sabiduría de este siglo
en el que vivimos y morimos. (51)

Advierte también que no se trata de quedarse atrapados en las estadísticas, pues las cifras pueden ser útiles, pero no son suficientes:

. . . Las estadísticas siempre fueron
sospechosas, viniendo como
vienen de mentes que
procuran consolar

o alarmar.

Demasiadas veces se pierde el contexto,
ese terreno en el que
debemos considerar
tiempo, espacio e imaginación
o nuestra propia respuesta colectiva
en esta carrera por entender
qué deberíamos pensar
y cómo tendríamos que actuar
antes de que las líneas se transformen
en una red que nos capture en su trama. (55-57)

La visión lúcida de poeta en Margaret Randall no se queda en propuesta de palabras compartidas, sino que invita siempre a actuar en consecuencia. Antes de que la red mundial nos engulla y nos transforme en meros logaritmos, vale la pena intentar salvar vidas, tantas como se pueda. Ello constituye un exhorto directo a la acción. Cada uno de nosotros, desde nuestro muy acotado y distanciado territorio vital, algo podemos hacer, salvar, al menos, una estrella de mar.

No sabemos cómo va a ser en unos años esa nueva normalidad, sugiere Randall, no sabemos si los besos y los abrazos serán cosas del pasado, pero es claro que esta lucha implica comprometidamente nuestras corporalidades:

El ayer parece distinto
ahora, que el hoy
tiene las manos
apretándonos la garganta.

El mañana se disuelve
en una bruma
de 'qué pasa si'. Y su imagen
nos late en las venas.

El hoy se vislumbra más largo que la vida
o la muerte, con su coro
de instrucciones de limpieza
comiéndote el tiempo.
Apresá un minuto o dos
para mirar a los ojos
a los que querés y
decirles que *sí*. (117)

Estas cuatro estrofas a las que titulé “Apresar un minuto o dos” tienen esta sensación de urgencia ante una cuestión de vida o muerte. La poeta sacude las conciencias adormiladas de las y los lectores, invita a la acción, invita a decir sí a la vida, sí al momento presente, sí a la resistencia. Finalmente es la voz poética de una activista, de una guerrera que ha enfrentado estados persecutores durante años y ha logrado salir airosa con la dignidad en alto. En el poema “Acuérdense de sus ojos” la voz poética cuestiona:

¿Nos volveremos a dar la mano? Quizás no.
Donde la gente se toca la nariz o la frente
a modo de saludo tendrán que surgir
alternativas para prevenir el contagio . . .

Los abrazos van a ser inadmisibles, y
el abrazo prolongado que una vez sirvió para
sondear la profundidad de un sentimiento va a gritar
PELIGRO en letras que se encienden y se apagan
Las costumbres sociales tienden a cambiar
a medida que cada generación se vuelve
más flexible que la anterior.
Estos hábitos evolucionan en sentido contrario

Pero no hay que permitir que el contacto virtual
reemplace toda interacción humana. Acuérdense

de sus ojos, que pueden buscar otros ojos
y encontrarlos. (153)

A pesar del peligro, la poeta y activista nos convoca a impedir “que el contacto virtual reemplace toda interacción humana”, nos invita a buscar, a inventar otras formas de seguir estando presentes, a “buscar otros ojos y encontrarlos”.

No podemos renunciar al sustento de vida que son los cuerpos y a su compleja relación con otras dimensiones del ser: biológicas, emocionales, mentales, espirituales o estéticas. En el ámbito de los estudios culturales el cuerpo es:

el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural. Los estudios culturales trabajan, en este sentido, la inscripción del cuerpo en la historia, según la cual, dominios extremadamente diversos como la sexualidad, la alimentación, la belleza, la percepción, la performatividad social y los hábitos individuales, las razas y las políticas reproductivas, etc., son leídos como series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de transformación y de rearticulación de sentidos y conductas . . . el cuerpo se convierte en un material que exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y lo transforman. (Giorgi 67-68)

Al respecto, desde el campo de las artes escénicas encontramos otra definición sobre el cuerpo y la corporalidad que también arroja luz en este momento de pandemia:

Entendemos la corporalidad como un conjunto de prácticas, imaginarios, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en su dimensiones físico-biológicas, psíquica,

emocional y socio-cultural entre otras [se considera al cuerpo como] un constructo histórico, cultural e ideológico . . . un fenómeno mediado por formas culturalmente determinadas de imaginar, percibir y valorarlo. (Fediuk y Prieto 9-10)

Ambas definiciones nos permiten vislumbrar la profundidad de la actual pandemia y algunas de sus posibles repercusiones. ¿Cambiará la noción histórica de cuerpo y las prácticas corporales (culturales, sociales, políticas) en función de la nueva normalidad? ¿Acaso no tenemos en muchos sentidos y diversos momentos la extraña sensación de estar bajo un sospechoso ataque mundial que puede afectar nuestra constitución biológica? ¿Acaso las posibles soluciones en que se han constituido las apresuradas vacunas no son otra forma de ejercer este poder científico-biológico sobre nuestro más íntimo territorio? Las dimensiones físicas, biológicas, emocionales, psíquicas y socioculturales están trastocadas en esta pesadilla de fábula que es la pandemia.

Si el cuerpo es “el espacio en donde se inscribe la identidad del sujeto [y] donde se asientan las marcas discursivas que diferencian a los individuos [y si] en cada formación socioeconómica concreta la forma como se conceptúa el cuerpo mediante definiciones discursivas adquiere rasgos específicos” (Ramos 67), ¿qué rasgos específicos está otorgando la pandemia a nuestras corporalidades? ¿Qué nuevas definiciones están surgiendo? En esta situación de salud nuestras corporalidades están sometidas al “aislamiento discorde”, a las confrontaciones discursivas en torno a los orígenes del virus⁹ y a las características que debe tener la nueva normalidad impuesta. En ese contexto han ido apareciendo nuevas maneras de nombrar al cuerpo y a las prácticas corporales: el cuerpo vulnerable (“[m]e pongo la

⁹ Al respecto puede consultarse “Los oscuros orígenes del virus” de Silvia Ribeiro, en *La jornada*.

máscara de tela, no conseguí la N95, que me dijeron que de veras protege la boca y la nariz de la niebla peligrosa”), el cuerpo lastimado (“[e]l desinfectante a la entrada del supermercado nos dejó las manos en carne viva”), el cuerpo enfermo (“[e]stos guantes de látex me irritan las manos y hacen transpirar, me salió un salpullido que se agrava”), el cuerpo confinado (“ahora que las opciones para comer afuera se reducen a ir a buscar el pedido a la vereda”). . . tal como lo sugiere el poema “Mejor que nada”:

Me pongo la máscara de tela, no conseguí
la N95, que me dijeron que
de veras protege la boca y la nariz de
la niebla peligrosa, la de tela
es mejor que nada
en estos tiempos de hacer ‘como si’.

El desinfectante a la entrada del
supermercado nos dejó las manos en
carne viva. Deben haber hecho la
mezcla con demasiado alcohol,
con tantos ingredientes
en falta por estos días.

Estos guantes de látex me irritan las
manos y hacen transpirar,
me salió un salpullido
que se agrava
aunque trate de aliviarlo
con una loción estéril.

La solución con la que pusiste en remojo
las frutas y las verduras
le dejó un gusto amargo a esta manzana

por más que la hayas pelado antes de
cortarla y acomodar las rodajas
en el plato con tanta delicadeza.

La presentación es importante ahora
que las opciones para comer afuera
se reducen a ir a buscar el pedido
a la vereda.

Y, eso sí, vital saber que
está limpio lo que se come . . . (83-85)

¿Esa nueva normalidad de la que tanto se habla incluirá nuevos aprendizajes que estén a la altura de las circunstancias? ¿Podremos aspirar a vivir mejores prácticas sociales, más solidarias y compartidas? Escuchemos las interrogantes que nos hace la voz poética en el poema “Algunas preguntas en tiempos de crisis”:

¿El mundo estará más limpio cuando este virus
se haya ido de una vez
adonde van todas las infecciones a rendirse y morir?
Tanto frotar toallitas con alcohol,
tanto lavado de manos.

¿Vamos a ver más o mejor cuando nos
saquemos los barbijos
y podamos mirarnos los unos a los otros
como la mujer del burka,
diestra en el lenguaje de la mirada?

¿Como los delfines y los cisnes que vuelven a casa
a los canales de Venecia, le vamos a dar la bienvenida
a un retorno de lo salvaje
a todos esos lugares que antes congestionamos
con nuestra invasión de su espacio?

¿Habremos aprendido que esa bondad
tiene que reemplazar a la codicia y
que de nosotros depende
sembrar justicia en esos jardines silvestres
invadidos por la maleza del odio?
¿Qué habrá cambiado? ¿Qué seguirá
igual?
¿Los que sobrevivan,
se acordarán o se habrán olvidado, seguirán adelante
o refugiándose en un lugar en ruinas? (155-157)

Las posibles respuestas que brindemos como humanidad involucran diversas dimensiones de la corporalidad “físico-biológica, psíquica, emocional y social” (Fediuk y Prieto 9) mediadas por prácticas culturales y atravesadas por relaciones de poder.

El abrazo, el beso, estrechar o chocar las manos son variantes que hemos experimentado en las formas presenciales del saludo que involucran lo afectivo y lo social. El aislamiento y la distancia social han afectado durante dos años de distintas maneras la constitución psíquica de diversas generaciones de jóvenes, de adultos, de recién nacidos y de abuelos. Quizás una de las circunstancias más visibles del manejo de las relaciones de poder se ha dado con la imposición en la administración de vacunas, situación que en muchos países se hizo obligatoria provocando en distintas comunidades airadas protestas. El suministro de miles de millones de dosis a nivel global tiene implicaciones físico-biológicas cuyos alcances aún desconocemos. Con la pandemia el mundo ha cambiado, el nuevo orden implica nuevas prácticas culturales y simbólicas. La mirada poética de Randall reconoce en el presente una oportunidad para desprendernos de la arrogancia y favorecer un encuentro resignificado con el otro.

COMENTARIOS FINALES

La vida cotidiana de la humanidad, esa que “transcurre de forma paralela a los acontecimientos irrepetibles, de carácter público [y] de trascendencia general” (Gonzalbo 11), ha sido alterada de manera rotunda desde hace tres años. Nuestra noción de presente se ha visto mediada por la comunicación satelital, existimos y nos reunimos a través de ventanas virtuales, somos voz y rostros reunidos en un supuesto presente digital que acontece en el ciberespacio: somos como peces o animales marinos arrojados fuera de nuestro hábitat natural. Tras varios meses de vivir en esa situación de contingencia mundial de salud, algunos daños colaterales se hicieron evidentes. Margaret Randall los vislumbró desde sus inicios.

Hoy (27 de abril de 2023) reconocemos que junto con la pandemia ha surgido una crisis mundial de información a la que algunos estudiosos han identificado como *Infodemia*.¹⁰ La velocidad y facilidad con que se pueden compartir datos, cifras, versiones, imágenes, tiene una doble valencia: lejos de informar han servido para desinformar. Mandatarios, políticos, comunicadores, empresarios, industrias y otras fuerzas usan estas poderosas plataformas de comunicación satelital para sembrar incertidumbre. Las y los sobrevivientes de esta pandemia hemos tenido que aprender a vivir sin certezas y rodeados

¹⁰ “Desde hace varios años, con el auge de las redes sociales y la consiguiente ‘democratización’ de la información, un nuevo fenómeno social ha ido ganando cada vez más terreno en el mundo: la infodemia. Formado a partir de los términos ‘información’ y ‘pandemia’, el neologismo ‘infodemia’ da nombre al exceso de información (unas veces veraz, otras falsa) sobre un tema cualquiera . . . durante la pandemia de la Covid-19, la infodemia de noticias falsas (fake news) sobre el virus SARS-CoV-2 y sus consecuencias se ha disparado a tal grado que, de acuerdo con la Organización Mundial de la Salud, representa un peligro real para la salud de una gran cantidad de personas, ya que siembra la confusión y la desinformación entre ellas” (Gutiérrez).

de un cúmulo de discursos que luchan, como plantea Iris M. Zavala, *por el sentido*.¹¹ Se nos recomienda revisar las fuentes, verificar los datos, atender a publicaciones con prestigio científico, nada de ello ha bastado, pues la vorágine de información que circula por las redes desborda por mucho nuestras posibilidades cotidianas de estudiar y comparar la calidad de las fuentes, los posibles sesgos ideológicos y las razones o motivos ocultos que circulan por las complejas arterias de la Red. Ante esta vorágine Randall invita a ser críticos y atender el llamado de la memoria como fuente de sabiduría y como posibilidad para ampliar nuestra conciencia. Ella que nació en Nueva York el 6 de diciembre de 1936 y que escribe estos poemas con sus 83 años vividos, advierte que:

La memoria deambula por la tierra en esta era
de pandemia y de miedo. Susurra historias de pasadas plagas,
nos hace acordar de holocaustos
y genocidios,
nos dice que *esto también pasará* (45)

Estos poemas nacidos en la pandemia invitan a múltiples reflexiones: mirar al pasado, saber que las pandemias han existido en la historia de la humanidad, aprender de los otros, de las generaciones pasadas, ampliar miras en medio del temor y del riesgo, no olvidar que, como en anteriores ocasiones, la humanidad ha sobrevivido a otras amenazas¹² y reconocer, al mismo tiempo, que cada momento

¹¹ La cultura es un “campo de lucha por el sentido, un campo de batalla atravesado por relaciones de fuerza ideológicas que juegan por totalizar las hegemonías de sus representaciones del mundo” (Zavala).

¹² Releer hoy *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, inquietante ensayo publicado en 1938 y traducido al castellano en 1978 resulta revelador. El autor dedica el primero de los apartados al teatro y la peste, trae a la memoria de manera puntual otras pandemias que azotaron a la humanidad, confronta y propone similitudes:

es singular, que cada pandemia pone en juego distintos factores y causa diversos daños.

Margaret Randall es una poeta y una activista que vivió solidaria algunas de nuestras realidades y movimientos sociales latinoamericanos. Randall no deja de recoger y salvar estrellas de mar en cualquier rincón del mundo donde le ha tocado ejercer el oficio de escribir. Su fábula poética de 2020 enseña que cada ser, cada presencia, cada cuerpo vivo importa. Porque más allá de las incertidumbres padecidas durante estos años de pandemia, nos toca vivir un presente de acción y de reflexión constantes. Estamos ante una nueva oportunidad para asumir nuestro compromiso ético con los otros y por la vida. A los sobrevivientes nos toca ensayar otras prácticas culturales, tomar conciencia de nuestras corporalidades, revalorar el pasado, aprender a vivir en espiral, honrar a los caídos, escuchar a los viejos sabios y encontrar en comunidad nuevas armonías.

Los poemas de la pandemia son un llamado a la humanidad para recuperar la memoria, la lucidez y la amplitud de miras, de gestos, de lenguajes, para cuestionar nuestras prácticas culturales y relaciones de poder, son un llamado para ejercer la reflexión libre y, a la vez, comprometida con nuestro hacer. Por ello, son una invitación para actuar en consecuencia, despojarnos de la arrogancia, aprender a dejar a un lado el orgullo y el ego absurdo, para seguir el curso de *la espiral* y lograr *habitar lugares más sabios*.

“El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. . . . Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal” (Artaud 34).

BIBLIOGRAFÍA

- Alejos García, José. “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Acta Poética*, vol. 27, no. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 45-61.
- Arfuch, Leonor. “El espacio teórico de la narrativa: un desafío ético y político”. *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 13, vol. 42, 2008, pp. 131-140.
- _____. “Subjetividad, memoria y narrativas: una reflexión teórica y política en el campo de la educación”. *Magis, Revista Internacional de Investigación en Educación*, vol. 9, no. 18, 2016, pp. 227-244.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Edhasa, 2001.
- Bajtín, Mijaíl. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, Taurus, 2000.
- Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética*, vol. 27, no. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 97-114.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2006.
- “El Corno Emplumado / *The Plumed Horn*”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1794>.
- De Garay, Graciela. “Oralidad”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009, pp. 197-202.
- Delgado Aburto, Leonel. “Testimonio documental sandinista y narratividad: reflexiones a partir de *Todas estamos despiertas* de Margaret Randall”. *Kamchatka*, 6 dic. 2015, pp. 447-462.
- Fediuk, Elka, y Antonio Prieto Stambaugh, editores. *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Universidad Veracruzana, 2016.
- Fuentes, Vilma. “La amorosa del Metro”. *La jornada*, 22 mar. 2021, <https://www.jornada.com.mx/2021/03/22/opinion/a06a1cul>.
- Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. I, Con-

- sejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 2005.
- Giorgi, Gabriel. “Cuerpo”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009, pp. pp. 67-71.
- Gonzalbo, Pilar. “Introducción general”. *Historia de la vida cotidiana en México. I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2004.
- Gutiérrez Alcalá, Roberto. “Infodemia: tan peligrosa como la pandemia”. *Gaceta UNAM*, 29 ago. 2021, <https://www.gaceta.unam.mx/infodemia-tan-peligrosa-como-la-pandemia/>.
- Jelin, Elizabeth. “Las luchas por las memorias”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, no. 2-3, 2005, pp. 17-40.
- _____. “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión”. *Política y Sociedad*, vol. 48, no. 3, 2011, pp. 555-569.
- _____. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.
- Johns Hopkins University & Medicine. *Coronavirus Resource Center*. <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>.
- “Margaret Randall”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/128390>.
- Matos Moctezuma, Eduardo. “En busca del Templo Mayor”. *Reencuentro con nuestro patrimonio cultural*, compilado por Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, Departamento del Distrito Federal / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Iberoamericana, 1994, pp. 37-51.
- Munguía, Martha Elena. “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”. *Acta Poética*, vol. 27, no. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 187-212.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Ramonet, Ignacio. “La pandemia y el sistema-mundo”. *La Jornada*, 25 abr. 2020, <https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2020/04/25/ante-lo-desconocido-la-pandemia-y-el-siste->

ma-mundo-7878.html.

- Ramos Escandón, Carmen. “Cuerpos contruidos, Cuerpos legislados. Ley y cuerpo en el México de ‘fin de Siécle’”. *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, compilado por Julia Tuñón, El Colegio de México, 2008, pp. 67-106.
- Randall, Margaret. *Estrellas de mar en una playa. Los poemas de la pandemia*. Abisinia / Escarabajo, 2020.
- Ribeiro, Silvia. “Los oscuros orígenes del virus”. *La jornada*, 16 ene. 2021, <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/16/economia/los-oscuros-origenes-del-virus/>.
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Akal, 1998.
- Toro, Sandra, selección y traducción. “Poemas de *Contra la atrocidad (Against Atrocity)* de Margaret Randall”. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, año V, no. 12, 2021, pp. 103-109.
- “Weekly epidemiological update on covid-19”. World Health Organization, 21 sep. 2021, <https://www.who.int/publications/m/item/weekly-epidemiological-update-on-covid-19---21-september-2021>.
- World Health Organization. “Weekly epidemiological update”. 28 sep. 2020, <https://www.who.int/publications/m/item/weekly-epidemiological-update---28-september-2020>.
- Worldmeters.info. 22 mar. 2022, <https://www.worldometers.info/coronavirus/>.
- Worldmeters.info. 7abr. 2023, <https://www.worldometers.info/coronavirus/>.
- Zavala, Iris M. “Escribir desde la frontera”. *Teoría, Crítica e Historia*, <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>.



RESEÑA

Karageorgou-Bastea, Christina. *Beyond Intimacy. Radical Proximity and Justice in Three Mexican Poets.* Montreal & Kingston / McGill-Queen's UP, 2023.

GABRIEL OSUNA OSUNA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0220-6531>

gabriel.osuna@unison.mx

Universidad de Sonora, México

Durante las últimas décadas, uno de los aspectos importantes en el estudio de la literatura ha sido la reconsideración de la intimidad y sus consecuencias éticas y estéticas como ejes fundamentales en la interpretación de la enunciación poética. El libro que aquí nos ocupa (en adelante *Beyond Intimacy*) se suma a los estudios recientes en donde se relaciona la experiencia de la lectura con elementos de suma abstracción, como son la integración de la complejidad teórica, filosófica e histórica en los análisis. El estudio de la palabra poética se ha transformado en el siglo XXI en generación de conocimientos que transitan entre la teoría crítica y la reflexión filosófica, y persiguen la creación de espacios de encuentro que van más allá de la apreciación y descripción minuciosa de la belleza.

El libro de Christina Karageourgou-Bastea (profesora-investigadora de la Universidad de Vanderbilt) presenta una profunda interpretación de tres obras fundamentales para el conocimiento de la



sustancia de la palabra poética en México. Se trata de *Poesida* (1995) de Abigael Bohórquez, *Ansina* (2015) de Myriam Moscona y *Migraciones. Poema 1976-2020* (2020) de Gloria Gervitz. Pero, ¿qué es aquello que da unidad a *Beyond Intimacy*, que presenta un *corpus* de textos poéticos aparentemente tan disímiles? La proximidad radical es un concepto que la autora trata con detalle en el estudio introductorio (3-28) para dar cuenta de la dinámica de las interrelaciones entre el carácter de lo íntimo en el yo poético y su transformación en enunciación artística. Semejante enunciación, trasladada al espacio de lo público, ofrece una moral en donde la idea de justicia trasciende los límites de la instituida por el Estado y el lenguaje jurídico. Para Karageorgou-Bastea el concepto de intimidad, utilizado por la lírica y por la literatura en general desde el Romanticismo, resulta insuficiente para interpretar los alcances a los que llegan las obras analizadas en el *corpus*, pues la intimidad llega a sus propios límites cuando la construcción del mundo a través del acto de lectura implica un diálogo en donde intervienen elementos aparentemente extraliterarios, como la violencia generada por las vicisitudes de la Historia y las circunstancias de exclusión y discriminación vividas por quienes son expulsados del proyecto de civilización. Estos actos elocutivos poéticos presentan una proximidad radical que procura una idea de justicia que sí se encuentra en el pensamiento y en la reflexión filosófica, pero que aparece excluida del mundo que rige la vida social y el destino de los individuos.

De acuerdo con lo anterior, en cada uno de los tres poemarios estudiados en *Beyond Intimacy* existe la conexión que se da entre la interpretación profunda de lo íntimo y su relación con la idea de justicia, que aparece como telón de fondo que orienta las necesidades expresivas de la voz poética. Esta complejidad expresiva requiere de un acto comunicativo que exige algo más que empatía por parte de quien lee, pues el yo lírico está acompañado de un universo ético que conlleva la necesidad enunciativa de dejar por escrito un registro de la realidad no sólo como mero documento de lo inédito, sino como un pormenor testimonial que muestra una idea de justicia paralela y

alternativa al sistema que violenta y excluye al individuo. Al verse expulsada(o) del dogma, quien ejerce la voz poética propone una idea de justicia que solamente puede existir dentro del universo construido por el propio lenguaje de la poesía.

En el primer capítulo “The Case for Abigael Bohórquez: Against Injury” (29-63) Karageorgou-Bastea analiza con detalle el volumen *Poesida*, en donde demuestra que más allá de la muerte física, la muerte social ocasionada por la significación condenatoria que la sociedad le atribuía a la enfermedad en aquellos momentos aumenta la presencia de la devastación que la violencia simbólica deja en el individuo enfermo. De esta manera, la voz que enuncia y retrata el mundo se adentra en las consecuencias implacables de la muerte social, y proclama en muchos sentidos una sociedad más justa que deje de intervenir en la cosificación y aniquilación del Ser expulsado del mundo. El poeta, entonces, apremia por una necesidad de justicia en el mundo poético que construye. Sólo a través de su propia naturaleza enunciativa podrá presentar aquel mundo en donde, después de la denuncia, después de la descripción de la barbarie del proceso de deshumanización sufrido por la homofobia, queda en el mundo vivido por la poesía una idea de justicia alternativa y necesaria que es el motor que genera la misma enunciación poética. La poesía, entonces, es aquel lenguaje alterno en donde el mundo construido como artificio es un mundo que también rescata la olvidada experiencia de lo humano, la experiencia negada por los discursos dominantes que dictan la aniquilación. Resulta, entonces, y desde la propuesta general de *Beyond Intimacy*, que comprender la ética y la moral plasmadas en la enunciación poética es una necesidad imperativa para reconstruir nuestra experiencia con la vida, con lo humano.

En este sentido, en el capítulo dos, titulado “*Enladinar: Intimating with History*” (64-102) sucede algo parecido en relación con la proximidad radical y la experiencia del judezmo, la lengua materna y familiar, pues el imperativo ético de *Ansina* de Myriam Moscona es, en gran medida, algo que va más allá de la necesidad de rescatar una

lengua que agoniza. Se trata, más bien, de un viaje hacia un pasado que sólo se puede recuperar mediante la fuerza de su propia enunciación. El recorrido es, entonces, hacia un pasado de una lengua que tuvo su mayor fuerza en la intimidad de la religión y el entorno familiar: orígenes que reforzaron su unidad ante la tragedia de la diáspora del pueblo sefardí, y en el destino que en el futuro depararía para este mundo en Bulgaria y en México. Vivir en la Historia, para la voz poética de *Ansina*, es revivir el mundo perdido: el único que se sobrepone a la idea de expulsión, devastación y genocidio que imperan como telón de fondo. De acuerdo con *Beyond Intimacy*, entonces, *Ansina* nos enseña a trascender el tiempo y el espacio y a vivir un presente perpetuo en la lengua poética (y por lo tanto en el lugar esencial de lo trascendental), pues sólo mediante el judezmo se puede iniciar el redescubrimiento de un mundo en donde la presencia de la proximidad radical nos haga comprender la necesidad de justicia que sólo se puede rescatar no en la reconstrucción decantada del pasado, sino en la vivencia intensa de este, la cual se convierte en presente.

En el capítulo tres, titulado “Breach of Intimacy” (103-140), la autora analiza *Migraciones*, el poemario que Gloria Gervitz trabajó a lo largo de los años 1976-2020. En éste, la voz poética experimenta no sólo la compleja relación con la madre, sino además los conflictos derivados de las problemáticas relaciones ocasionadas por la herencia cultural matrilineal, que se contraponen con la experiencia erótica que aleja a la protagonista del destino sellado para ella. Esta herencia del legado matrilineal, impuesta por la cultura judía, le exige la obligación de la reproducción como imperativo de continuidad vital en un mundo regido por los hombres. Su rebelión consiste en construir una elocución del deseo, con el lenguaje prohibido del deseo explícito, y con el cual ella entra en existencia con el mundo: su única vía de rebelión será a través de la enunciación poética del deseo erótico, altamente reprimido por un entorno en donde es casi imposible la existencia del ser erótico en el lenguaje, sobre todo cuando la manifestación del deseo está relacionada con el tabú. La alternativa

es, de acuerdo con Karageorgou-Bastea, que “la poeta examina el pensamiento feminista y construye su propio llamado a la justicia desmembrando el cuerpo de la madre a través de una inexpugnable lengua madrastra. El lamento por lo perdido —un deseo delirante de intimidad materna— es el resultado de lo que provoca la proximidad radical como justicia para la mujer”.¹ Y concluye que semejante cercanía con el espacio erotizado, para la voz poética de *Migraciones*, es un proceso lírico en donde la existencia erótica en el espacio de la palabra pública, que pertenece a todos, resulta en una “dialógica y promiscua posibilidad poética de unión”² y que es, dentro de la fuerza de la enunciación, y a pesar de su expulsión del mundo dominante, “al menos un paso hacia la igualdad”.³

Sin duda, *Beyond Intimacy* es un libro de vital importancia para quienes se dedican al estudio de la poesía escrita en lengua española, y de indudable utilidad también para los mexicanistas. Sin embargo, sus aportes van más allá de los intereses circunscritos al ámbito de la literatura mexicana, pues debido a su profundidad teórica es también un texto fundamental para quienes desean internarse o continuar en el recorrido de los complejos caminos que conducen a la comprensión del mundo de la poesía en particular y del fenómeno literario en general. El libro de Karageorgou-Bastea es un gran ejemplo de cómo la continuidad del estudio de la palabra poética y su existencia en el mundo son una necesidad urgente en nuestros tiempos, pues gracias a ellos hemos comprendido que en el estudio del fenómeno

¹ “The poet examines feminist thought and builds her own appeal for justice by dismembering the body of the mother through an impregnable stepmother tongue. Lament for what is lost —a delirious desire for maternal intimacy— is the face of what radical proximity as justice for woman brings about” (todas las traducciones son mías).

² “Dialogic and promiscuous poetic possibility of togetherness”.

³ “At least a step towards equality”.

literario debemos de ir más allá de las taxonomías que en el pasado, sí, nos ayudaron a clasificar la palabra poética, pero que hoy resultan insuficientes en el entendimiento del carácter complejo y la gran profundidad de semejantes enunciaciones. Por otra parte, *Beyond Intimacy* ayuda a comprender que tanto la teoría como el análisis literario se han valido en nuestros tiempos de algo muy importante para entender el mundo de la poesía, pues para llevar a cabo esto último es necesario internarse también en aquellos discursos ajenos a lo literario. Estos, lejos de distanciarnos de la comprensión de la literatura, explican en conjunto que el alcance de lo humano en el estudio de la poesía rebasa las fronteras tradicionales de la disciplina. Internarse en el entendimiento de la poesía y en el pensamiento derivado de ella es ir más allá del lugar que ésta ocupa en la historia literaria; es, además, comprender que su propia naturaleza enunciativa adquiere matices no menos importantes en lo psicológico, lo social, lo jurídico, etcétera.

En *Beyond Intimacy* la autora presenta una amplia y detallada reflexión teórica sobre conceptos muy útiles en el estudio de la palabra poética. Como mencionamos más arriba, elementos como la intimidad, la proximidad radical y la justicia funcionan como herramientas de análisis que explican cómo son necesarios nuevos acercamientos para comprender asuntos fundamentales como la reflexión filosófica y teórica sobre las formas enunciativas, sobre la sustancia e implicaciones de la elocución poética, y sobre la necesidad de discutir profundamente la complejidad de estos fenómenos para poder vislumbrar (dentro de su misma complejidad) el imperativo ético de la enunciación poética. Una necesidad de existencia con el mundo, y sin la cual difícilmente podríamos llegar a explicar la magnitud de la importancia de las tres obras estudiadas en este libro, pues además la poesía mexicana dialoga con tradiciones que pertenecen a otros mundos aparentemente lejanos, pero en este estudio comprobamos que las fronteras en el estudio de la poesía van más allá de las sistematizaciones y periodizaciones tradicionales en la clasificación

del fenómeno literario. En este sentido, la perspectiva con la cual se analizan los trabajos de Abigael Bohórquez, Myriam Moscana y Gloria Gervitz pone en un diálogo horizontal estas obras con otras ampliamente reconocidas a nivel mundial y en el ámbito académico internacional. De esta manera, y sin ignorar su contexto histórico, las obras que conforman el estudio de Karageorgou-Bastea se estudian en diálogo con grandes monumentos de la historia literaria (tanto en el ámbito latinoamericano, como en los ámbitos anglófono y europeo en general). Este acercamiento a la poesía mexicana nos otorga un conocimiento mucho más profundo de la esencia de la obra poética como acto enunciativo.

En conclusión, a través de los conceptos estudiados y aplicados en la poesía que forma parte del *corpus* de *Beyond Intimacy*, entendemos que aquello que lleva al interés por el estudio de la literatura es quizás algo que pertenece al orden de lo inefable, pero que la poesía y el pensamiento tratan de dilucidar y explicar: y quizás tenga que ver con aquella fascinación que lleva al individuo a vivir en intensidad la palabra mediante el acto poético. Este último tiene que ver más, entonces, con las vivencias profundas cuyos actos de existencia llevan al umbral de algo que está más allá, y que es la experimentación de lo trascendental mediante la revelación poética. Este descubrimiento o redescubrimiento de los actos vitales de la existencia aparece como una ventana al mundo que revela la urgente necesidad de recordar y reubicar en un mejor lugar la importancia y trascendencia del lenguaje poético en nuestras vidas. Sólo así, de acuerdo con la propuesta general derivada de *Beyond Intimacy*, podremos redescubrir nuestra propia humanidad al reconectarnos con el mundo mediante la armonía de la experiencia poética, pero sobre todo con aquellos aspectos olvidados ya en muchos ámbitos de nuestra civilización. Considero que *Beyond Intimacy* no sólo es un excelente documento para conocer y comprender la complejidad y belleza imperantes en *Poesida*, *Ansina* y *Migraciones*, sino un referente y un modelo a seguir en lo que debe ser actualmente un importante trabajo de análisis literario que aporte

en la generación de conocimiento que insista en la imperante necesidad del conocimiento del fenómeno literario como un hecho de enriquecimiento de la experiencia con lo humano.

Me parece de suma importancia señalar la diversificación de los estudios literarios como un asunto que ayudará a comprender la necesidad de reorientación que la disciplina ha presentado durante los últimos años, pues al parecer estos estudios enseñan a superar las limitaciones de los estudios inmanentistas, y a entender que, para la profunda comprensión de la complejidad del lenguaje poético y sus mundos construidos, es necesario tocar el corazón de lo humano e impregnarnos de su esencia *en* la experiencia poética. De acuerdo con la propuesta general presente en *Beyond Intimacy*, al integrar lo tradicionalmente “no literario” (lo filosófico, lo histórico, lo social, lo jurídico, etcétera) como parte esencial de la vivencia de lo poético, se puede llegar a experimentar la trascendencia no como un privilegio de iluminados, sino como parte del carácter esencial del Ser en su experiencia poética con el mundo, que otorga profundos niveles de significación a la existencia. Ese es el traslado, desde lo íntimo como acto primigenio hasta su transformación en proximidad radical, que hace comprender por qué siempre, en el mundo del artificio construido y derivado de los lenguajes poéticos, queremos vivir en ellos y no fuera de ellos, porque la idea de justicia presente en el universo poético quizás se parezca más a la imagen y semejanza de nuestros propios sueños y nuestras propias utopías.



RESEÑA

García-Bonillas, Rodrigo. *Guerras floridas: viajes poéticos de Vladimir Maiakovski y Efraín Huerta entre México y Moscú*. Libros del Ocelote, 2021.

SHUNAXHI CASTILLEJOS JIMÉNEZ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4881-2998>

Universidad de Sonora, México

zhuni_2000@hotmail.com

Recibido: 20 de febrero de 2023

Aceptado: 21 de marzo de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.480>

En medio del curso de la Maestría en Literatura Mexicana por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Rodrigo García Bonillas (Orizaba, Veracruz, 1987) comparte los primeros resultados de su interés en la literatura rusa y su relación con los escritores mexicanos y latinoamericanos en una serie de ensayos y ponencias que conforman la obra crítica *Guerras floridas: viajes poéticos de Vladimir Maiakovski y Efraín Huerta entre México y Moscú* (2021). Con el propósito de analizar la literatura de viaje de Vladimir Maiakovski, especialmente en relación con México, y de Efraín Huerta, en sus viajes a la Unión Soviética, el libro se enfoca



en esclarecer las interacciones entre lo filosoviético y Norteamérica. Aunque dividido en tres capítulos-ensayos, según el propio autor, el libro consta de cinco apartados, si contamos la parte introductoria y la conclusiva: 1) Preámbulo: ambos mundos, 2) Maiakovski, el cachorro mexicano, 3) Guerra florida, 4) Huerta, el cocodrilo de malaquita y 5) Epílogo.

En el primer apartado, García Bonillas resume las interacciones entre México y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) a lo largo del siglo XX y recuerda que, a pesar de la inclinación de la crítica a los estudios de Serguéi Eisenstein y León Trotski, se han ignorado las transferencias culturales entre Latinoamérica y la URSS. Por lo cual, *Guerras Floridas* es “la primera sonda de un proyecto filológico sobre un tema vasto . . . el impacto de la URSS en la cultura de México y también en un sentido contrario, de manera asimétrica” (García 16). Asimismo, se ofrece un panorama actual de la atención que ha recobrado el extinto mundo socialista (el interés es ahora turístico: hay museos y tiendas de recuerdos del orbe socialista, por un lado, y por el otro, hay indagación documental y testimonial para la creación de material crítico de la experiencia socialista), después de ser enterrado bajo la revelación del totalitarismo característico de este y el capitalismo tardío.

Aunado a esto, el autor define a qué se refiere cuando habla de literatura *filosoviética*: García Bonillas se refiere al interés de tipo cultural —que también viene de la atracción ideológica hacia un modelo económico, político y social— que genera la creación de arte de materia roja. La “materia roja” es, según el autor, los temas, motivos, inclinaciones éticas y géneros discursivos que pueden considerarse característicos del sistema de símbolos soviéticos o sus derivaciones.

También se mencionan los principales críticos con los que se dialoga: Boris Groys, Mikhail Epstein, Svetlana Aleksievich, Valentín Volóshinov, John Reed y Jacques Derrida. Por último, el autor resume cada uno de los capítulos de su libro y explica su elección de título: *Guerras floridas* viene de a) los tropos derivados de la conquista

de Tenochtitlán, las *guerras floridas* y la *palabra florida*, incluidos en la poesía de Maiakovski; y b) la idea del poeta viajero y combativo del siglo XX, específicamente en los tiempos de la Guerra Fría.

Ya en el segundo apartado comienza el primer eje de análisis. García Bonillas se encarga de perfilar al personaje histórico de Vladimir Vladimírovich Maiakovski (1893-1930) a través de la descripción de sus viajes por Norteamérica, los testimonios de gente con la que convivió y los escritos acerca de México redactados durante su travesía, es decir: las cartas a Lilia Brik, los poemas en la sección de “México” en *Mi descubrimiento de América* (1926) y las composiciones del *Ciclo de América*.

Maiakovski llegó a México para promocionar su obra, pero también con la intención de explorar la tradición literaria y la cultura en México. Desafortunadamente, resultó decepcionado. García Bonillas explica algunas razones: el escritor ruso, fuerte y comprensiblemente influenciado por su entorno político, tenía una mentalidad en la que ser soviético era ser superior, pues emprendió su viaje con “la convicción de tener que derramar la simiente de la revolución socialista por todo el mundo como una misión” (42) y tenía prejuicios sobre Latinoamérica, que había desarrollado a través de la literatura sobre esta región. Adicionalmente, el autor arroja una probable explicación: para García Bonillas, las críticas negativas de Maiakovski del desarrollo socioeconómico de México se deben a la comparación que inconscientemente realiza el poeta ruso con las ciudades y la tecnología resplandeciente de los Estados Unidos. Lo cierto es que Maiakovski calificó a México con adjetivos desfavorables, aunque quizá acertados.

Maiakovski, pues, se centró en tres temas al escribir sobre México: la idiosincrasia, el arte y la política. Su estilo escritural se caracterizó por el uso de construcciones retóricas como la hipérbole, la ironía y el sarcasmo, así como por la reproducción del género de la caricatura. García Bonillas dice que “a pesar de su distorsión, [los escritos de Maiakovski] tienen buena parte de verdad en cuanto a su afán crítico” (62). El escritor ruso estaba interesado en defender a la

población indígena en México, aún si su conocimiento de la nación era superficial. Asimismo, el autor hace una comparación entre el contenido de los poemas de Maiakovski y el de sus crónicas (pone en contrapunto los elementos, temas y motivos recurrentes en sus obras), en que se distinguen las opiniones del escritor ruso sobre México, lo que permite al lector crítico profundizar en las contradicciones de su discurso y reconocer la separación entre hombre y artista.

Finalmente, cabe remarcar los contactos que tuvo Maiakovski en el país con otras figuras mexicanas importantes. Entre ellos, el muralista Diego Rivera, el poeta y revolucionario Germán List Arzubide, y el poeta proletario Carlos Gutiérrez Cruz, con el cual tuvo una discusión leve, que se trata a continuación.

En el tercer apartado, el segundo eje de análisis, García Bonillas explora el conflicto entre Maiakovski y Gutiérrez Cruz para construir un puente hacia el siguiente capítulo. De acuerdo con el autor, Gutiérrez Cruz se posiciona como poeta proletario o de socialismo mexicano mediante una interpretación revolucionaria del cristianismo: quería reivindicar la figura de Cristo como antecedente del comunismo. No obstante, Maiakovski habla de la poesía de Gutiérrez Cruz apenas en *Mi descubrimiento de América* y solo dice que es “débil y quejicosa” (cit. en García 97). Gutiérrez Cruz reacciona con la publicación de dos ensayos, “Arte y lucha social” y “Arte lírico y arte social”, en 1925, pero la ausencia de contestación de Maiakovski impide que la discusión llegue a mayores.

Es interesante, aun así, la agudeza analítica de García Bonillas en cuanto a la literatura de viajes de Maiakovski en México, así como su capacidad pedagógica para explicar y caracterizar las diferencias en las concepciones ideológicas socialistas de ambos poetas. Además, el autor es capaz de reconocer y considerar los matices entre las realidades y culturas del escritor ruso y del escritor mexicano, para poder comprender su pensamiento. Por ejemplo, en respuesta a las opiniones desfavorecedoras de Maiakovski, señala que el panorama mezquino de la literatura mexicana de 1925, pintado por el poeta ruso, es

más un resultado del prejuicio y de la ignorancia que una verdadera representación de la literatura de un país que estaba en proceso de alfabetización (no siempre voluntaria) y donde los escritores tenían la preocupación de responder a la modernidad. Para cerrar, García Bonillas atribuye el que no continuara la discusión a la falta de apoyo de intelectuales que sufría Carlos Gutiérrez Cruz, además de las contestaciones indirectas y la disparidad de interés sobre la situación entre los involucrados.

En el cuarto apartado, García Bonillas enuncia el grado de participación de Efraín Huerta Romo (1914-1982) en el ámbito político mexicano en cuanto al intercambio cultural con Rusia —en 1955 fue nombrado director de *Cultura Soviética* y en 1956 fue presidente interino del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso—, nacido parcialmente del viaje que realiza en 1952 a la URSS, en el cual visitó Armenia y Rusia. De acuerdo con García Bonillas, Huerta va de la “fe militante” al “peregrinaje político”. Lo califica como un poeta “mexicano y filosoviético”, que produce versos de “determinadas pasiones de la política internacional de izquierda” (128). El poemario que surge como resultado lleva el nombre de *Los poemas de viaje* y fue publicado en 1956.

Después, el autor menciona la recepción del libro de poemas y analiza los textos en cuatro subapartados, sin olvidarse de remarcar el cambio de la escritura de Huerta, desde su mocedad y creencia pura en lo filosoviético hasta su escritura madura, en la que se burla de sus propias ideologías políticas de antaño. Asimismo, García Bonillas explica de dónde procede el denominador “cocodrilo malaquita”, que usa para referirse a Huerta: en los poemas de “Las cuartetas de Armenia”, el autor se inserta en forma de cocodrilo, pero es un cocodrilo de malaquita. Huerta utiliza verbos de estado de ánimo en su poesía para humanizar la figura del cocodrilo. Además, describe que posee piel dura como la malaquita. Según García Bonillas, es un entendido implícito con los lectores la identificación del poeta mexicano con el “Gran Cocodrilo”.

Por otro lado, es encomiable la mención y el reconocimiento de otras figuras intelectuales, políticas o artísticas de México y Latinoamérica que intervinieron en el diálogo cultural entre el país y la ideología socialista o “filosoviética”, para usar palabras de García Bonillas. Los lectores son capaces de ubicar en la línea temporal los momentos importantes de intercambio cultural mexicano-ruso y, gracias a la introspección que permite el siglo XXI, de contraponerlos a la luz de los acontecimientos posteriores hasta la disolución de la URSS. Además, el autor realiza la tarea de descripción geográfica con el propósito de mostrar el recorrido de los viajes que hicieron Maiakovski y Huerta.

A modo de cierre del apartado, García Bonillas expone los elementos repetitivos, los temas y las figuras retóricas de la poesía de viaje de Huerta y sentencia lo siguiente: “Tal parece que entre más se acerca el poeta a las líneas del realismo socialista, el ingenio se apaga y cede a lo cívico, a lo monumental: a la retórica” (175). Este juicio no solamente surge por su contexto, sino que también está en concordancia con los primeros críticos de *Los poemas de viaje*. Aparentemente otras obras de Huerta tienen más mérito artístico y más trascendencia histórica, pues muchas de las ideas y valores socialistas defendidos en estos poemas de Huerta fueron repudiados con la caída de la URSS y el descubrimiento de la práctica del sistema socialista.

Para terminar, en el quinto apartado y el epílogo, García Bonillas advierte la decadencia de la ideología izquierdista. En el mismo siglo, los intelectuales de ambos hemisferios dan cuenta de la vigencia del socialismo a gran escala. Sobre todo, García Bonillas precisa sus hallazgos: mientras Maiakovski muestra aversión y desprecio a México y su gobierno (compartiendo sus opiniones a través de la ironía), Huerta muestra fascinación hacia lo soviético e intenta integrarse en el mundo socialista. Es decir, Huerta ve el futuro prometedor en la URSS, mientras que Maiakovski ve en México una sociedad y cultura inferior. Apunta igualmente las impresiones de ambos sobre los Estados Unidos, pues también coincidieron en visitar el país vecino del norte.

Hay, una vez más, mención del interés de distintos escritores, como Rafael Alberti Merello (1902-1999) y Aleksandr Ivanovich Sizonenko, en la vida y obra de Maiakovski, quien fue elogiado por Stalin y consagrado con la construcción de un monumento. Y García Bonillas comparte más especificaciones sobre su línea de investigación —está interesado en la perspectiva de los escritores iberoamericanos al escribir sobre temas del viaje, el turismo, la utopía, la historia, la literatura y el mundo soviético—, cuyos frutos se esperan próximamente.

El libro, a final de cuentas, es el resultado de una exhaustiva investigación. Además de bien escrito y organizado, los apuntes sobre el estilo literario de Maiakovski y Huerta en sus viajes permiten conocer de manera más clara y acertada una parte de las motivaciones de dichos escritores al principio del siglo XX. También, el libro da un vistazo de la producción y el intercambio intercultural entre algunos escritores latinoamericanos y la URSS. Una relación que resulta ser la causa de variada producción de arte en ambas regiones, por lo que amerita estudiarse y problematizarse. Parte de eso logra García Bonillas y, con particularidad, muestra una metodología interesante de análisis entre dos poetas con coincidencias, para otros, negligibles. Sobre todo, el autor remarca y explica la fascinación por un gran lado de la historia y del mundo occidental, el orbe soviético (cuya otra mitad complementaria es el mundo capitalista desde el siglo XX), sus alcances y límites, de lo cual surgen más ángulos de investigación en diversas áreas de conocimiento.



RESEÑA

García-Bedoya, Carlos. *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano*. Universidad Veracruzana, 2021.

OLIVIA RUIZ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6014-318X>

Universidad de Sonora, México

oliviarene516@hotmail.com

Recibido: 1 de abril de 2023

Aceptado: 10 de mayo de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.484>

Dos preocupaciones para los estudios literarios en el siglo XXI son la recuperación de las voces literarias marginales que han sido históricamente opacadas por el canon literario y el reconocimiento de estas voces no hegemónicas como parte de la literatura de su época y su región. Carlos García-Bedoya (Lima, 1955), en su libro *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano* (publicado en 2021 por la Universidad Veracruzana como parte de la colección *Pensamiento y cultura latinoamericano*s), propone la conformación de una



historia literaria donde convivan las literaturas canónicas y las marginales como parte del sistema literario peruano, latinoamericano e incluso mundial.

El libro se divide en tres capítulos: “Introducción”, “Fundamentos teóricos” y “La literatura peruana: un esquemático recorrido histórico desde las categorías de sistema, campo y totalidad contradictoria”. García Bedoya utiliza el segundo capítulo para indicar las categorías “sistema literario”, “campo literario”, “polisistema” y “totalidad contradictoria”, de las cuales parte para configurar su propuesta de historia literaria. Una vez establecidas las bases teóricas, el tercer capítulo funciona como exposición de la historia literaria peruana conforme a la tesis de García Bedoya.

En primera instancia, en “Fundamentos teóricos”, para hablar de “sistema literario”, García Bedoya recurre a los planteamientos de Itamar Even-Zohar, quien recurre a su vez al modelo de comunicación de Jakobson para dar cuenta de los elementos y la organización de dicho sistema. Según el esquema de Even-Zohar, el sistema literario se compone del productor —autor—, el consumidor —término que reemplaza al de “lector” para hacer referencia a todas las formas en las que se puede acceder a la literatura—, el producto literario ya sea oral o escrito, el repertorio —aunque García-Bedoya descarta esta idea y prefiere utilizar la palabra códigos para abarcar a los códigos lingüísticos, literarios y culturales—, el mercado para remitir al canal y la institución como el contexto. Los dos últimos términos no se ajustan al ideal que propone García Bedoya de sistema literario, puesto que no todas las tradiciones literarias cuentan con un mercado ni su contexto se limita al paradigma de una institución.

Siguiendo la idea de que los productos literarios, para algunos teóricos, se dan en el contexto de una institución o instituciones, García-Bedoya recupera la idea de “campo literario”, formulada por Bourdieu, como el espacio hipotético relativamente autónomo en el que los autores producen sus obras y en el que estas se juzgan bajo las reglas del arte. Aquí se introduce el concepto de “fuerzas hete-

rónomas”, aquellos factores externos al campo literario que afectan sus procesos; las ventas de una obra pueden aumentar su prestigio. El campo será autónomo en la medida en la que sea inmune a las fuerzas heterónomas (20). Esta visión de campo literario dota a la literatura de especialización.

García Bedoya señala que los conceptos de “campo literario”, “sistema literario” y “polisistema literario” comparten muchas similitudes. Para ahondar en la noción de sistema literario, recurre al trabajo de Antônio Cândido: *Formação da literatura brasileira*, en el que se analiza la configuración de esta literatura como un sistema literario propio. Gracias a los aportes de Cândido, el autor limeño agrega a los elementos del sistema literario, que ya se han mencionado, el de tradición: “Una tradición propia, a la cual los escritores de una literatura nacional se remiten ineludiblemente, aceptándola o rechazándola” (25). La importancia del trabajo de Antônio Cândido es que, entre otros aspectos, visualiza la literatura nacional como un sistema, donde los autores son parcialmente conscientes de la tradición de la que forman parte.

Otros teóricos en los que se apoya García Bedoya, que desde distintas tradiciones literarias han teorizado acerca del sistema literario, son Alejandro Losada y Ángel Rama. Por un lado, Losada se centra sobre todo en el productor como un sujeto social que escribe atendiendo a determinados paradigmas, pero sólo considera la literatura escrita. Por otro lado, Rama critica la historiografía por no tomar en cuenta que varias corrientes literarias se superponen en una misma época y producen estratos dominantes y dominados. Así, la propuesta de una historia literaria integral, por parte de García Bedoya, se dirige a explicar las relaciones entre los estratos dominantes —como la tradición europea— y los estratos dominados —como la tradición indígena o afroamericana—, que integran un mismo sistema literario.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar introduce la categoría de “literaturas heterogéneas” partiendo del análisis de la literatura indigenista. En la literatura indigenista los escritores son sujetos socia-

les que no pertenecen al mismo estrato que sus referentes, es decir, escriben sobre el imaginario indígena sin ser indígenas. En contraposición, la literatura homogénea “se inscribe en un único espacio socio-cultural” (31). Las aportaciones de Cornejo ilustran cómo la literatura culta se cruza, mezcla y enriquece con la cultura popular. En la misma línea, Cornejo habla de la literatura peruana como una totalidad contradictoria donde dialogan la literatura culta, la popular y la indígena. Además, aclara que tanto la literatura popular como la indígena adaptan y resignifican los códigos dominantes.

Raúl Bueno, discípulo de Cornejo, esboza los conceptos de “referente interno” y “referente externo”: el primero es aquel que funciona de forma autónoma y el segundo remite al mundo extratextual. La poesía suele contener referentes internos, puesto que se puede entender en sí misma. Para Bueno, la ciencia de la literatura debería estudiar las prácticas literarias, es decir, la relación entre las obras y su producción (escritores, referentes, contexto). Por ello, se remite a la heterogeneidad del contexto de producción, del contexto referencial y de los códigos lingüísticos y literarios.

Retomando la heterogeneidad del discurso, García Bedoya vincula esta noción con la de “sistema” para hablar de polisistema. Aquí se retoma a Evan-Zohar, quien indica que no hay como tal una literatura canónica, sino que se canoniza a cierta literatura mediante “complejos procesos de pugna y conflicto entre distintos estratos y/o grupos al interior del polisistema literario” (44). Las obras canonizadas se sitúan en el centro del polisistema, pero no conforman la totalidad de este. Ante ello, García-Bedoya explica que una ciencia de la literatura no debería analizar únicamente el canon “sino que debe abarcar la heterogeneidad de un corpus variopinto, así como las múltiples prácticas e instancias que lo articulan” (45), para comprender el diálogo entre los distintos sistemas dentro del polisistema, el cual también dialoga con el sistema cultural y social al que pertenece.

Por último, el autor realiza un recorrido por la historia de la literatura peruana donde pone en práctica los conceptos “sistema li-

terario”, “campo literario” y “totalidad contradictoria” para lograr una historia literaria integral. La hipótesis de García-Bedoya es que la literatura peruana como sistema (con productores especializados, consumidores y códigos compartido) comenzó a finales del siglo XVI. Asimismo, en oposición a la historia literaria convencional que marca el siglo XIX como el de las literaturas nacionales, García Bedoya considera que la literatura mexicana inició una o dos décadas antes del siglo XVI.

Siguiendo la historia literaria convencional, en el siglo XIX los países latinoamericanos buscaban deslindarse de la influencia española y los letrados tenían el objetivo de crear un canon literario nacional e independiente, por consiguiente, era una selección excluyente. Sin embargo, lo anterior no es factible desde la propuesta de sistema literario, porque este apunta a la integración de las distintas manifestaciones literarias que se superponen en una época y en un mismo territorio, por lo que es pertinente incluir aquellas producciones que deberían formar parte de la historiografía literaria ya sea peruana o mexicana (cuyos casos son similares). La hipótesis de que la literatura peruana comienza a finales del siglo XVI con la literatura inca supone incluir como parte de la historia literaria de Perú voces indígenas y códigos distintos al español escrito, los cuales han sido históricamente marginados.

García-Bedoya puntualiza que, en el caso de Colombia, Chile, Argentina, Venezuela, Cuba, Ecuador y Guatemala, el sistema literario no se construye hasta las guerras de independencia en el siglo XVIII. En lo que respecta a la mayoría de los países centroamericanos, la conformación de un sistema literario no se da hasta la consolidación de los estados nacionales. No obstante, el autor limeño aclara que desde antes de los sistemas literarios se pueden encontrar manifestaciones literarias en todos los países mencionados.

Continuando con el recorrido del sistema literario peruano, el autor lo divide en dos grandes etapas: la etapa de autonomía andina (hasta 1530) y la etapa de dependencia externa (de 1530 a la actua-

lidad). La primera etapa abarca el sistema de la literatura señorial inca, el sistema de las literaturas étnicas señoriales y el sistema de las literaturas populares. En esta etapa se encuentran las expresiones literarias anteriores a la Conquista como los quipus, los relatos míticos y las poesías-canciones. Después de la caída del Imperio inca se perdieron sus instituciones y sistemas simbólicos, pero su influencia se puede rastrear en las literaturas populares andinas (72). La segunda etapa es considerablemente más extensa y se divide en cinco periodos: imposición del dominio colonial (1530-1580), estabilización colonial (1580-1780), crisis del orden colonial (1780-1825), república oligárquica (1825-1920), crisis del estado oligárquico (1920-1975) y posoligárquico (1975-2020?). Estos se subdividen a su vez en sistemas que se omitirán por cuestiones de extensión. Durante la Colonia se perdieron los sistemas literarios discursivos pertenecientes a las elites incaicas, pero perduraron los sistemas populares de carácter oral, aunque no sin un proceso de transculturación.

Los sistemas incas sufrieron “la paulatina implantación de los paradigmas discursivos y simbólicos occidentales, en especial ibéricos” (73). García Bedoya narra cómo los conquistadores españoles, en su mayoría iletrados, llegaron al continente americano con sus propios sistemas populares, como el romance, y la consecuencia fue un proceso de adquisición, adaptación y resignificación de dichos sistemas dentro del sistema popular inca. Posteriormente, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII surgen los letrados indios y junto con los letrados de la elite criolla existen también los letrados de la elite inca. No es hasta el siglo XVIII que se habla de una identidad criolla.

Durante el siglo XIX la elite criolla domina el sistema literario, pero García-Bedoya rescata el yaraví, una forma poética y oral indígena. De igual forma, durante la etapa de las literaturas nacionales, donde el letrado era el centro del sistema literario, es posible localizar una recopilación de literatura oral quechua: *Azucenas quechuas* de Adolfo Vienrich. En 1920 las clases media y obrera adquieren rele-

vancia mientras que la oligarquía criolla flaquea, pero es a partir de 1950 cuando se empieza a configurar un nuevo canon literario que considera el mestizaje entre lo andino y lo criollo.

En síntesis, *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano* de García Bedoya es un libro dirigido principalmente a los investigadores literarios de la literatura hispanoamericana. Si bien el autor limeño sugiere que su tesis puede aplicarse a sistemas literarios mundiales, la exposición únicamente engloba a Hispanoamérica y se centra en Perú. Además, aunque en teoría se puede apuntar hacia la posibilidad de crear una historia literaria integral del mundo, en términos prácticos es una labor sumamente complicada debido al contexto globalizado de producción, la mezcla de códigos lingüísticos y la superposición de códigos literarios. De igual forma, es pertinente señalar que García Bedoya no proporciona como tal un concepto de “historia literaria integral”, pero sí especifica que se deben incluir las prácticas literarias y sus diversas implicaciones. En cambio, se esfuerza por desarrollar las categorías que lo apoyan en su ideal de historia literaria.

Para concluir, cabe apuntar que, en su explicación del sistema literario, García-Bedoya incluye (además del productor, el canal, los códigos y el contexto) al consumidor del producto literario, pero en su historia de la literatura peruana se centra sobre todo en los productores y no refiere explícitamente a los consumidores. El lector, o consumidor, en el marco de la literatura contemporánea es sumamente relevante para la formación del canon literario. Sin embargo, uno de los aportes más significativos es la inclusión de expresiones literarias que no forman parte de los sistemas hegemónicos y por consiguiente tampoco del canon literario.



RESEÑA

Weinberg, Liliana. *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica*. Universidad Veracruzana, 2021.

LAURA YOLANDA BECERRIL

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4315-4861>

Universidad de Sonora, México

laurabs9@hotmail.com

Recibido: 27 de marzo de 2023

Aceptado: 17 de abril de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.483>

Dentro de la amplia gama de estudios y trabajos dedicados a la obra y vida de José Martí, Liliana Weinberg se inserta para analizar de qué manera las distintas etapas del autor transformaron su obra. La autora estudia cómo el poeta cubano tomó los distintos géneros discursivos para otorgarles un punto de convergencia donde pudieran alimentarse entre sí y el impacto de su obra tuviera más fortaleza, propósito logrado que se muestra a través de la trascendencia de la que goza gran parte de su obra.

La profesora investigadora de la Universidad Veracruzana, Liliana Weinberg, reúne en este libro tres ensayos, cada uno dedicado a una obra distinta de José Martí, producto de las reflexiones formuladas



en el curso “El nuevo mundo del ensayo, el ensayo del nuevo mundo”, el cual diseñó cuando ocupó la Cátedra José Martí, en la misma institución a la que pertenece. En él analiza, primeramente, la convergencia de los distintos géneros, así como la intención del autor de lograr una literatura “nuestroamericana”. Weinberg estudia las obras enfocada también en el contexto del poeta, el cual regía, en mayor grado, sus producciones literarias por su objetivo escritural, y también para entender el desarrollo de este como figura política, figura literaria y figura social. El primer ensayo se enfoca en “El presidio político”, texto escrito por Martí a los dieciséis años, del que Weinberg señala el exilio del poeta cubano como motivo y contexto de la obra y analiza la combinación de discurso político, ensayo, denuncia, poesía, crónica, escritura del cuerpo e imágenes. En el segundo ensayo, el enfoque está en “Nuestra América” y la autora estudia no solo la convergencia de géneros, sino también de tiempos: comienza a reconocer el patrón de un Martí que escribe en el presente mientras piensa en un futuro, resultado ambos del pasado. El tercer ensayo trata la faceta que el poeta tuvo de crítico de arte y la influencia de este quehacer en su producción literaria. Weinberg busca, en este libro, reflexionar, en José Martí, sobre la resolución simbólica de reunir distintos géneros discursivos para la salvación del poder de la lectura.

En el primer ensayo de este libro, Weinberg estudia *El presidio político en Cuba*, texto publicado en 1871, del que resalta el trabajo escritural de Martí como un trabajo humanitario, pues toma el papel de sujeto que escribe no desde una posición superior ni solitaria, sino de un sujeto cuya escritura parte del momento de encuentro con los dolientes. Weinberg destaca el carácter testimonial del texto, ya que Martí vivió y fue testigo de los diversos castigos y dolores experimentados en las Canteras de San Lázaro. Por ello, en esta obra, su voz se convierte al mismo tiempo en “protagonista, testigo y denunciante del horror” (19), de modo que narra su propia llegada al presidio, para después poner en el centro a otros sufrientes. Weinberg reconoce un lirismo intenso, así como la notable visión trascendente, visible y múltiple expuesta en el texto.

Así mismo, Weinberg analiza los tonos goyescos en *El presidio político en Cuba*, el cual estudia, primeramente, desde la vivencia personal del autor al acercarse a la obra de Goya en su primer viaje a España y en los destinos goyescos que visitó, donde, además, tuvo la oportunidad de recibir clases de pintura. Weinberg señala que, a partir de esta trayectoria, Martí se ve influenciado por Goya. Para ello, la autora se apoya en la estudiosa Ariela Schnirmajer, quien también ha realizado una lectura intersemiótica entre ambos artistas. Weinberg señala, entonces, que la sinestesia es un recurso importante en este texto martiano para alimentar la prosa con ricas representaciones de las diversas figuraciones del dolor, las cuales permitieron a Martí, según Weinberg, “desenterrar los cuadros de la infamia que el liberalismo pretendía dejar de ver” (22).

Weinberg estudia, además, la configuración de los esclavos en *El presidio*. Analiza, en primera instancia, la cercanía de Martí con las personas esclavizadas: en la niñez, como testigo, y más tarde, ya en la adolescencia, tratado él mismo como uno. Weinberg indica el alegato jurídico del autor para reclamar a España los malos tratos y opresión sobre las colonias, a pesar de que el gobierno español necesita de ellas. Se analiza también la labor de rehumanización por parte de Martí, quien restaura en su discurso la condición humana de los esclavos y dolientes al recuperar sus nombres propios y reconocerlos, mientras resalta la brutalidad de las autoridades. De esta manera, Weinberg ofrece un acercamiento a *El presidio* para reconocer la importancia de la configuración, no solo de los personajes, sino también de la voz que narra, escribe, vive y observa, para lograr una fuerte denuncia que toma elementos de la lírica y del arte pictórico, y que comienza a marcar el estilo de Martí.

Por su parte, el segundo ensayo de este libro, “*Nuestra América: Martí, cronista del futuro*”, estudia la faceta de José Martí caracterizada por la búsqueda de una identidad hispanoamericana. Weinberg valora *Nuestra América* como el texto que constituyó a los denominados “nuestroamericanos”, como “un clásico por esa infinita cantidad

de razones que hacen de un texto un clásico, pero [que] además tiene la particularidad de que es un texto que nos funda a sus lectores, que nos da un espacio de posibilidades para leerlo... y para aprender” (37). A lo largo del ensayo, la autora insiste en la característica de los clásicos de ofrecer nuevos descubrimientos con cada relectura, razón por la cual los trabajos dedicados a *Nuestra América*, pese a ser abundantes, no han agotado los temas que de ella se pueden sustraer. De este texto publicado en 1891, Weinberg explica la conversación que entabla con discursos sarmientistas, racistas y expansionistas, e identifica el espacio en él como un espacio geopolítico y social que incluye a los indígenas y los afrodescendientes. La autora señala que el título escogido por Martí demuestra una afectividad y plasticidad que le permiten abarcar un espacio más amplio de naciones, experiencias históricas y zonas, así como sectores étnicos y sociales. La designación de la palabra “nuestra” al territorio americano sugiere, según Weinberg, una meditación sobre “nuestra historia y nuestra novedosa y diferencial formación” (45), además de un sentido de pertenencia que será necesario para varios de los objetivos que Martí busca lograr en su texto.

Weinberg señala que en *Nuestra América* es posible ver un intento de comenzar a nombrar las peculiaridades que conforman América y se trabaja la concepción de presente cargado de futuro y, a la vez, de pasado. La autora indica la presencia firme de una tensión entre los descubrimientos y las propuestas, así como entre lo que se dice y lo que se sugiere, y determina, entonces, que presente, futuro y pasado conviven en un proceso de retroalimentación constante, el cual considera el núcleo básico de *Nuestra América*. Esta afirmación se muestra como una posible respuesta a su pregunta inicial de si el texto estaba ubicado temporalmente en el pasado colonial, en el presente decimonónico en el que Martí escribe o en el futuro utópico que propone.

Weinberg reconoce en la obra de Martí una intención de resolver de manera literaria algunas de las contradicciones políticas y sociales,

principalmente la realidad violenta, oculta bajo la superposición de una civilización ajena importada por las minorías ilustradas, quienes formaron la falsa idea de una cultura americana que no era realmente propia. La resolución literaria que más resalta de acuerdo con esta intención es el llamado a la unión y al sentimiento de solidaridad entre distintas naciones de un mismo continente. La autora señala que ese sentimiento y deber para los latinoamericanos no será consolidado por las tradiciones o la religión, sino por un futuro de ideales compartidos. La segunda problemática que, según la lectura de Weinberg, Martí desea resolver se expresa en el mensaje descolonizador y emancipatorio presente en *Nuestra América* y, finalmente, en la exhortación del ensayista cubano a comprender la necesidad de Hispanoamérica de establecer una relación de respeto con Estados Unidos. Weinberg señala, entonces, un movimiento de conciliación con el pasado cultural e histórico y de superación de la dominación cultural, política e ideológica española. A lo largo del ensayo, la autora analiza las metáforas utilizadas en *Nuestra América* relacionadas con la naturaleza, así como la constante presencia de la antítesis artificial-natural. La autora señala también la manera en que Martí demuestra que sus roles de político y de hombre de letras, lejos de ser personalidades inconciliables, se complementan, aspecto demostrado en el posicionamiento de su obra como un gran ejemplo de la posible relación entre crítica y creación, que él ejecuta brillantemente, puesto que procuraba, a través de su obra, construir un nuevo mundo superior a los anteriores. Weinberg concluye que Martí se sitúa en un presente donde se ubica el trabajo de autoconocimiento americano, mientras se convierte en un cronista del futuro por nombrar una realidad no existente más que como un proyecto que esperaba lograrse.

Finalmente, en el tercer ensayo, “Nueva exposición de los pintores impresionistas: Martí, cronista de lo invisible”, se explora al Martí crítico del arte, para estudiar cómo lograba mediar entre el acto de informar y del de interpretar, así como entre imagen y letra. Weinberg realiza un análisis del proceso en el que el autor cubano requería

configurarse con una mirada neutra al momento de informar lo que observaba y, por otra parte, interpretar las obras como un fenómeno estético, social, económico y cultural de gran magnitud. Para lograr tal configuración, Weinberg percibe un tránsito entre la subjetividad y la transubjetividad, pues así sería posible poner en perspectiva la mirada propia. La autora se apoya en Ivan Schulman al explicar que el carácter visual del ensayo se debe a que Martí no solamente era un artista que utilizaba la palabra para traducir imágenes, sino que también, de manera inversa, utilizaba las artes plásticas aplicadas en valoraciones experimentales. Weinberg estima al poeta como el pionero de la valoración del impresionismo y del ejercicio de la crítica y reflexión sobre el valor moral del arte. Explica, además, que Martí comprendió que el impresionismo era un arte de ruptura con la academia y descubrió las líneas principales, así como las innovaciones en las técnicas, necesarias para establecer relación entre las obras. Martí descubre también la importante relación entre arte y mercado. Así mismo, Weinberg toma en cuenta que en la época en la que Martí escribía la “Nueva exposición de los pintores impresionistas” el ensayo como género se encontraba en medio de una transformación que requería la práctica del ejercicio crítico. La autora nota esta última característica en la obra de Martí, pues señala que debido a esta es posible entender la manera en que él excede las actividades de cronista y de crítico. Según Weinberg, la concurrencia de la perspectiva del cronista con la del escritor y del crítico presente en “Nueva exposición de los pintores impresionistas” debe ser entendida de forma relacional, para así identificar una “nueva forma de resolución simbólica en la prosa de Martí” (104).

En definitiva, el logro de Liliana Weinberg en este libro es que explica el trabajo de José Martí como un producto enriquecido por la multiplicidad de recursos utilizados magistralmente y demuestra de qué manera combinó distintos géneros. Esta combinación logra entenderse al considerar que la propia figura de José Martí representa una convergencia de distintos ámbitos por sus papeles de poeta, ensa-

yista y político, que se encuentran para nutrirse entre sí y lograr enlazar realidad y literatura para demostrar la cualidad de las letras de mover a la sociedad, el poder de realizar un cambio a partir del impacto de la denuncia, del poema, del ensayo, de la crónica. Weinberg apunta la trascendencia del poeta cubano por el manejo que este hacía del tiempo, ya que, mediante la manipulación del pasado, el presente y el futuro, realizaba un trabajo de recuperación y propuestas que le permitieron permanecer en todo espacio temporal. Es precisamente ese rasgo de trascendencia lo que hace del estudio de Weinberg un gran aporte a la literatura cubana y latinoamericana. La autora demuestra una gran capacidad para volver a los clásicos que establecieron el estilo literario hispanoamericano con nuevas perspectivas y, en definitiva, logra el objetivo de exponer el poder de la lectura y la importancia del tiempo como elemento determinante en este ejercicio, para definir la relación entre autor, lector y forma artística.



ENTREVISTA

De lo íntimo a lo inusual. Una entrevista
a Daniela Tarazona¹

From the intimate to the unusual. An interview
with Daniela Tarazona

MONSERRAT CHÁVEZ

ORCID: 0009-0007-9128-1109

Universidad de Sonora, México

correcciones.literatura@gmail.com

Resumen:

Daniela Tarazona (México, 1975) pertenece a la nueva ola de escritoras latinoamericanas que construyen en su narrativa mundos insólitos que corrompen el prototípico cuerpo y corpus femenino. Ha sido acreedora a varios premios y distinciones a nivel nacional e internacional, y la crítica sobre su obra va en aumento. La siguiente entrevista parte del interés por ubicar las motivaciones íntimas detrás de la creación de dos de sus obras más comentadas por su rareza estructural y componentes auto-

¹ Esta entrevista fue realizada desde Hermosillo, Sonora el 15 de marzo de 2022 a través de videollamada. Daniela Tarazona se encontraba en Madrid.



biográficos: *El animal sobre la piedra* (2008) e *Isla partida* (2021). En esta entrevista, Daniela Tarazona habla acerca de las dificultades y los desafíos para concretar espacios alternativos a la norma y la episteme convencional.

Palabras clave:

narrativa inusual, cuerpo, mujer, devenir animal, desdoblamiento.

Abstract:

Daniela Tarazona (Mexico, 1975) belongs to the new wave of Latin American writers who through their narratives build unusual worlds that challenge the prototypical female body and literary corpus. She has been the recipient of several national and international awards and distinctions and the critical acclaim for her work is growing. The following interview stems from the interest in locating the intimate motivations behind the creation of two of his most commented works due to their structural rarity and autobiographical components: *El animal sobre la piedra* (2008) and *Isla partida* (2021). In this interview, Daniela Tarazona speaks about the difficulties in constructing those alternative spaces that transgress our conventional reasoning.

Key Words:

unusual narratives, body, woman, becoming animal, split.

Recibido: 25 de abril de 2023

Aceptado: 1 de junio de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i27.502>

Veo que en tus novelas El animal sobre la piedra e Isla partida tus protagonistas niegan la realidad en la que viven, ya sea a través del devenir animal o el desdoblamiento de conciencia, ¿era ese tu propósito?

En *El animal sobre la piedra* lo que atraviesa el personaje en relación con la renuncia o la transformación se nutre de un deseo de supervivencia. Ella, como está en el libro, reconoce que tiene una genealogía peculiar, no quiere devenir o que su vida sea igual a la que tuvieron sus antecesoras. Por lo tanto, hay una búsqueda para trazar un camino propio, para ir indagando en esa nueva identidad que además va asumiendo de manera natural, en el sentido más literal de la palabra. Ella asume su transformación y va viendo los cambios que tiene su cuerpo y todo lo que le ocurre, porque está convencida de que todos esos cambios la van a llevar a un mejor lugar en el mundo, que va a poder tener una mayor resistencia ante las dificultades de la vida y ante la propia biología. Su biología va siendo más poderosa conforme ella adquiere esas características, aunque también existe esa ambigüedad en donde hay extrañeza ante lo que le ocurre. Después de la pérdida en *El animal sobre la piedra* lo que hay es una procuración de sobrevivir y de sobrevivir de una manera distinta a como han vivido sus antepasadas.

En *Isla partida*, que hago aquí un paréntesis, yo no lo tenía tan claro pero sí he visto que sí son dos novelas muy parientes, muy diferentes en la forma pero muy parientes. En *Isla partida* hay un movimiento diferente en el sentido de reconocimiento de un origen y de una historia anterior y esa historia anterior presenta situaciones y significados y simbologías y secretos, herencias, aprendizajes que la protagonista ha vivido. Es una novela mucho más autobiográfica y hay ahí todos esos valores que el personaje ha recibido, los cuales son el motivo que la llevan a examinar o comprender de dónde viene. Digamos que, si en *El animal sobre la piedra* ese linaje era de alguna manera rechazado o el motivo de realizar un viaje, de desplazarse y de distanciarse de un origen, pues en *Isla partida* ese pasado, esas ancestras, funciona al revés, es un deseo de ir hacia ellas, de tratar de

comprender todas esas herencias, materias abstractas, emocionales que son difíciles de describir. También por eso en buena medida, es una novela sobre las emociones y por eso en esa forma tan peculiar, es una novela sobre la mente pero es una novela sobre lo que no se puede nombrar y en ese territorio está todo lo que compone al personaje emocional, psicológica o mentalmente.

La figura materna es algo que comparten ambas novelas, ¿crees que la madre es la causante del dolor en ambas protagonistas?

Sí, es una figura detonante en ambos libros. En un sentido autobiográfico, *El animal sobre la piedra* se alimentó mucho de la primera pérdida que yo tuve en la vida, que fue la pérdida de mi abuela, la mamá de mi mamá. Entonces era más una exploración sobre la falta de esa figura también, porque era una figura muy importante en mi familia, era un pilar de la familia. En ambas, sin duda, se ve ese dolor por la pérdida de la madre. Creo que en ambas novelas de distinto modo, quizá en *Isla partida* sea más evidente o esté más en la superficie, pero en las dos hay una búsqueda por comprender lo que no se dijo, lo que sigue conformándose como un misterio cuando alguien muere, todo eso que pudo haber sucedido y que no sucedió, todo eso que no se pudo nombrar. Son novelas que en ese sentido, en relación con la madre, se construyen como un diálogo después de la pérdida de estas figuras.

La protagonista de El animal sobre la piedra aparece en una escena desprendiéndose de su pellejo, ¿concibes este desprendimiento del pellejo como una metáfora del desprendimiento de la madre?

Es un desprendimiento de la identidad o de una identidad anterior, al mencionar el pellejo se mencionan las huellas, eso que nos da nuestra identidad de la manera más única, sí es un desprenderse de eso que ha venido siendo, un cambio de piel.

¿Crees que finalmente ella quisiera ser la madre que no fueron con ella?

No sé si tanto lo que no fueron con ella, pero sí hay una mención que tiene que ver con una descendencia distinta, que además está sujeta o que su valor también está en ser un animal de otra especie y tener una descendencia diferente a la que ella fue. El personaje, Irma, está convencido de que la reproducción y la descendencia son muy importantes, es como ese llamado a reproducirse, a ser en otro, a multiplicarse.

El huevo vacío al final de El animal sobre la piedra se ha interpretado como un embarazo psicológico... ¿podría ser así?

Yo llegué a esa frase final y supe que era donde tenía que terminar la novela. Yo ya había recorrido el camino que me parecía a mí suficiente para saber que la historia podía cerrarse de esa manera circular: con la ausencia. Empieza con una ausencia, una pérdida y termina con una ausencia y pensaba que ahí era donde tenía que terminar la novela, pero así como en toda su transformación, yo no estaba pensando desde un lugar de veracidad o de realismo, sino de metáfora, el huevo vacío para mí, dejar la palabra “vacío” al final del libro me parecía importante también para dar un llamado o invitar a quien estuviera leyendo a que completara la historia con todos los huecos que tiene, todas esas ambigüedades o cosas que no pueden decirse. Muchas personas lo han llegado a interpretar como que ella estaba en realidad en un hospital y como que no estaba bien emocionalmente. Todas esas interpretaciones son el resultado de dejar eso vacío como dejar vacío el huevo. Un huevo vacío puede ser también un todo, claro, es la ausencia, pero el vacío también es todo lo otro, todo lo que está alrededor, lo que no está en el huevo, está fuera de él, quizás jugar un poco con eso. Por lo tanto, puede establecerse una analogía con un embarazo infértil, pero acá, no sé, esperarí­a o me gustaría que el recorrido del personaje y la novela en sí llenen a ese huevo de sentido.

Me gustaría que habláramos sobre el rechazo de la identidad de ambas protagonistas, ¿cómo fue para ti la relación con el cuerpo no normativo de la mujer?

En *El animal sobre la piedra* el tema del cuerpo es central. En esa época pensaba mucho que estábamos muy sujetos a nuestra racionalidad, a nuestra cabeza, muy confiados de ser seres humanos. Empecé a pensar en la fuerza animal. Entonces lo que quería poner sobre la mesa con esta novela era cómo ser animal es contar con una evolución más magnífica, más exitosa. La adaptabilidad de una iguana y la capacidad de supervivencia de los reptiles es asombrosa. También hay todo un tema con la reproducción de los reptiles, en particular, yo estudié a unas lagartijas que hacían partenogénesis, es decir, que tenían crías que eran como clones de ellas mismas. A pesar de las inclemencias ambientales, de todos los desafíos para sobrevivir en un hábitat en crisis, esas iguanas siguen ahí. También elegí a una iguana porque las veía como un emblema de resistencia y al mismo tiempo como un animal muerto que está más que vivo. Se trata de una paradoja: la iguana es un animal que ves como una piedra pero que ha atravesado el tiempo con esa capacidad especial. Entonces al pensar en el rechazo, cuando uno dice “no quiero estar en mi cuerpo”, estaba pensando en el rechazo hacia un cuerpo con una vitalidad que me parecía deficiente, la vitalidad humana deficiente.

En el caso de *Isla partida* es distinto, o bien, es desde otro lugar. Se trata de un personaje en crisis en un mundo que está en el límite, un mundo muy parecido a este o inspirado en el mundo en el que vivimos. La protagonista lo que está buscando aquí es una respuesta a eso que piensa, eso que está en su cerebro y que está observando del mundo. Desea saber cómo hacer para conciliar eso que está pensando, que le duele, que le angustia y que le produce desesperación. Se pregunta cómo hacer para aceptar esos pensamientos o qué hacer con ellos y con los recuerdos, la memoria, la infancia, la adolescencia, esas escenas. Entonces la aceptación del cuerpo ahí sería más a través de la percepción, a través de una percepción inadaptada, creo que en ambos casos hay una inadaptación al mundo. En *Isla partida* no sólo

es el cuerpo sino aquello que nos caracteriza de manera individual y única, nuestros pensamientos y nuestras emociones están a la venta. Nuestros sentimientos se pueden comprar, hay una gran alarma por parte del personaje por vivir en un mundo donde cada vez que se intercambia limosna se producen muertes. Es un mundo como más a la orilla o como el fin de una era.

En referencia a Isla partida, tú presentas los resultados de una resonancia magnética en el texto, un detalle que cautiva mucho la atención del lector. Personalmente, percibo un modo distinto de mostrar la irracionalidad de la protagonista. ¿Cómo fue para ti hablar de estos procesos psicológicos?

Todo el camino de la novela fue difícil después de atravesar ese momento crítico para mí. Tengo la manía de anotar las cosas que me parecen que luego podrían funcionar en un texto. Entonces fui haciendo notas y bastante tiempo después decidí que tenía que hacer algo con todo eso, pero me tardé muchísimos años. El estudio que puedes ver ahí, las imágenes que aparecen en el libro son del 2014, pero todo esto fue años antes de eso. Fue un proceso muy largo y encontrar la forma externa del libro, esa fragmentación, las elipsis, todas las faltas de continuidad que hay, lo fui averiguando conforme hice hasta seis tratamientos distintos donde había variaciones de acomodo de la novela. Fue un trabajo arduo y difícil para mí. El libro cobró forma y después vino la parte de publicarlo, sentí un vértigo muy grande porque desde luego es mi libro más personal y sentía que me estaba arriesgando mucho con la forma, que era un libro peculiar en su manera de desarrollarse, de estar escrito.

También estaba el componente autobiográfico que era muy fuerte para mí y decidí que sí lo publicaba, con todo temor y con inquietud. Aunque siempre que publico un libro me da mucha inquietud, porque como me tardo tanto tiempo haciendo mis libros, es como las relaciones muy largas, cuando digo “ya se acabó ya se tiene que ir”, siento un vacío enorme y me cuesta mucho pensar que va a estar afuera, que tendrá otra vida que no está bajo mis ojos, que no es una

vida que yo controle. Cuando uno termina un libro pues se acaba, ya es otra cosa, entonces sí me dio mucho vértigo, pero por eso decidí acompañar la salida del libro de otra manera. Estuve estudiando canto durante la pandemia y decidí hacer una canción que está en YouTube, que se llama “Gira el sol” y es una canción que toma algunas imágenes de la novela. Es una canción muy pop, buena onda, como más ligera y me parecía que estaba bien hacer esas dos cosas, sacar el libro y cantar en la primera presentación que tuve en la Ciudad de México. Es decir, darle otros atributos a eso, porque lo cierto es que los momentos difíciles son una monserga y uno sufre mucho cuando los vive pero siempre se transforman en otra cosa. En este caso, esa experiencia se transformó en este libro.

Estoy muy contenta con eso que pasó, con lo que me ha dado y con lo que he recibido de lecturas y comentarios. Ahora bien, lo de la irracionalidad como forma de vida, estoy convencida de que estas ideas de normalidad, buen comportamiento, de racionalidad están cada vez más puestas en jaque. Somos seres muy complejos y atravesamos momentos difíciles y todos tenemos una percepción alucinada o delirante de la realidad. Y lo que ocurre más bien es que no estamos muy dispuestos a observar eso. Por lo tanto, con *Isla partida* quise poner sobre la mesa que cuando atravesamos momentos así, sentimos mucha soledad, porque nos es muy complicado transmitir a los demás lo que nos pasa. Por un lado, la novela busca decir a otros qué es lo que ocurre ahí, qué tan solos están; por otro lado, también pretende darle un puntapié o poner en duda y sacudir la idea de la locura como algo vergonzoso.

¿Qué tanto utilizas el humor para criticar al sistema que te etiqueta?

La ciencia tiene un modo de leer y de comprobar, funciona a través de resultados, del método científico en sí. Uno puede encontrarse con médicos que son más sensibles o que están observando al paciente de una manera más integral, pero hay otros médicos que definitivamente te ven como el número mil quinientos veintinueve. Esa

mirada deshumanizada es lo que quería trabajar aquí. En la novela, la que respira es la máquina, el doctor está siendo un mero instrumento. Estamos más a merced de los cables de esa máquina que le hacen el estudio a la protagonista y que aparecen como serpientes que están más vivas que el médico que está ahí. Quizás tiene que ver con eso, con la intención de poner en duda un diagnóstico. Me gusta escribir en el territorio de las cosas que no sabemos, que desconocemos, más que estar del lado de las respuestas, estoy del lado de los cuestionamientos y de los misterios.

Tus novelas tienen una estructura y un lenguaje inusual, ¿consideras que hay cierta abyección en tu obra?

No podría escribir una novela de manera lineal. Me parece que tanto el pensamiento como la emotividad carecen de linealidad, por ende, me ha gustado más presentar y escribir libros que se parezcan más a ese modo no lineal. No es que me parezca que esté mal una historia lineal sino que no me veo escribiéndola así. Me ha sido necesario presentar estas historias como rotas, por eso que te decía antes, en esa ruptura o en eso que no está, está la duda y ahí es donde a mí me gusta trabajar mis textos. Antes de escribir novelas escribía poesía, quizá tenga que ver con eso, me importa mucho leer en voz alta cuando escribo, que haya una sonoridad que me parezca atractiva y cuidado mucho que no haya repetición de palabras y si hay una repetición es porque responde a una intención. Trato de ser muy cuidadosa con eso, desde que estoy escribiendo, no sólo en la corrección.

Sobre la abyección o el lenguaje abyecto, si eso está relacionado con salir disparado, con estar en un lugar de incomodidad, de inquietud, de inadaptación, pues entonces sí es así. En ese caso, mis libros hasta ahora han tenido que ver con ese extrañamiento ante el mundo, la necesidad de desplazarse de los personajes para encontrarle el sentido a un espacio, a una vida, a una historia, a una herencia, a todas esas preguntas. La estructura es algo que trabajo bastante, pero no trabajo con esquemas, sino que empiezo a escribir una escena y voy

añadiendo otras, como si fuera una especie de colonia de hongos que se va extendiendo. Hasta que no avanzo bastante, no hago un esquema de lo que llevo escrito, los símbolos que aparecen, pero todo ese trabajo previo funciona más como algo que va creciendo por lo que el mismo texto pide.

¿Qué fue lo que te llevó a hablar sobre el desdoblamiento de conciencia?

En *El animal sobre la piedra* también hay un desdoblamiento, pero es un desdoblamiento hacia la animalidad, ella ya es otra, va convirtiéndose en animal. Luego en la ambigüedad también hay una doble posibilidad de lo que ocurre en la historia: está en el hospital o no está, si está por esto o por lo otro. En *Isla partida* a lo que responde ese desdoblamiento es a una necesidad narrativa, porque la protagonista cambia, a ella le ocurre algo tan importante dentro de sí misma, en su mente, que su vida cambia. El desdoblamiento inicial consiste en estar pensando que tenemos la misma vida y de repente llegamos a nuestra casa y ya no estamos ahí, ya nos fuimos de ese lugar, ya estamos viviendo otra nueva vida. El desdoblamiento de *Isla partida* es el anuncio de una nueva vida, de una pérdida de quien hemos sido y quien va a ser ese personaje o lo que va a mostrar y hacia dónde va.

En *El animal sobre la piedra*, sería la pérdida de la madre lo que hace a esa mujer moverse hacia la animalidad. Considero que en la vida estamos en un cambio constante. Por ejemplo, a mí me parece muy alucinante recordarme a mí misma a los quince años y decir yo era esa, y ahora, qué pienso de esa que fui, casi podría ser otra. Me produce mucho asombro, me gusta trabajar sobre ese desconocimiento del yo.

¿Por qué una isla y no otro sitio?

Quería un territorio de aislamiento, un territorio rodeado de agua, que también me parecía muy simbólico. El aislamiento sería, en alguna medida, el cerebro mismo o el propio cuerpo. La protagonista no quiere estar en ese aislamiento, así como Irma tampoco quiere estar

en ese cuerpo humano. La imposibilidad del cuerpo se nota más en *Isla partida* que en *El animal sobre la piedra*. Es decir, lo limitante que puede ser nuestro cuerpo, nuestro pensamiento, esa manera a veces tan personal del cuerpo humano que se pierde de muchos otros significados a su alrededor porque su visión es muy limitada.

¿Tus novelas se podrían considerar una representación novedosa de la mujer?

No sé si sea nueva, a lo que he atendido es a un llamado, a una necesidad, a una inspiración que me viene de las mujeres por las que estoy aquí, de mi abuela, de mi madre, de las mujeres de mi familia y lo que he procurado es indagar todo eso no dicho. Todos esos universos de mujeres, donde nos podemos transmitir muchas emociones e ideas con cosas muy sutiles, ese lenguaje que existe entre las mujeres que es una manera de comunicarnos y decirnos cosas únicas. Supongo que esa representación de la mujer también responde a una época que a mí me ha tocado vivir, yo nací en el 75 y me tocó hacer trabajos a máquina de escribir. He visto esa transición hacia este mundo tan tecnologizado, que creo que puede verse una parte de esto en *Isla partida*. Quiero romper con ese mundo donde hay esa necesidad de meternos en compartimentos, de catalogarnos, de ponernos etiquetas, de decir es así, dos puntos y ya. La riqueza de la existencia está en que es diversa, no en la copia, ni en la visión hegemónica de la identidad. También en *El beso de la liebre*, que no la había mencionado hasta ahora, pero hay una puesta sobre la mesa acerca de que no somos iguales, hay una enorme capacidad en nuestras miradas de ver la realidad. La literatura, la lectura es esa multiplicidad, es que tú y alguien más lean cosas diferentes en un mismo libro. Creo que es importante no perder esto de vista en un mundo como este que quiere hacernos parecer iguales o quiere además anular la diferencia, porque anular la diferencia es anular también la historia de cada quien, de dónde viene, cuál es su historia familiar, la historia que ha vivido en su infancia, lo que le da la mirada ante el mundo. Por eso procuro hacer anti-historias, porque no es lineal, no somos una his-

toria que pueda definirse como de una manera progresiva, sino que cada persona es una historia llena de enigmas, ahí es donde a mí me interesa poner la mirada.

¿Tu literatura transgrede las normas literarias?

Si la transgresión es como una necesidad de cuestionar muchas cosas rígidas de la realidad, pues sí. Con lo que te he respondido antes, la historia de cada persona, la añoranza por una percepción o una inclinación más animal ante el mundo, la necesidad también de compañía cuando uno está en crisis, son las cosas que yo he querido transmitir con mis libros y quizá allí [está] la transgresión. Mis libros sí tienen esas formas raras, sí son anómalos, pero también hay mucha literatura que ha trabajado formas así, entonces ahí andan, tienen sus libros parientes, no están ahí nada más en la abyección sino que por ahí echan sus lazos con otros libros parientes.

¿Es Isla partida una continuación o un universo paralelo o realidad alterna de El animal sobre la piedra?

Cuando escribí *El animal sobre la piedra* una de las primeras preguntas que me hicieron fue si iba a tener una continuación, yo no lo hice con esa intención o con eso en mente, pero sí me fui dando cuenta cuando escribía *Isla partida* que había más un diálogo entre esta novela y *El animal sobre la piedra*. Uno tiene sus obsesiones y sus temas, sus símbolos, por lo menos como que hay épocas, a lo mejor muy largas en la vida, en donde uno está pensando cosas que le encantan o le llaman la atención en específico: el cuerpo, la transformación, la animalidad, el simbolismo del mar. Todo eso está en las dos novelas, no lo pensé de esa manera pero sí creo que dialogan.

Para finalizar, algún apunte acerca de tus personajes...

Cuando trabajo con los personajes me importa mucho el desarrollo de su mirada, quizá por eso me gusta tanto el teatro, todo lo vivo que

es el teatro, todo lo que tiene que ver con el cuerpo puesto en juego, con la confianza puesta en juego, me interesa mucho que mis personajes tengan esa condición como casi de un actor en escena.