

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 28, 2023

28

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. 28, enero-junio 2024, 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. 28, enero - junio 2024



"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

COORDINADORA GENERAL DE LA FACULTAD INTERDISCIPLINARIA DE HUMANIDADES Y ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

EDITOR RESPONSABLE

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Galicia García Plancarte

Manuel de Jesús Llanes García

Jesús Abad Navarro Gálvez

Gabriel Osuna Osuna

COMITÉ CIENTÍFICO

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

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

- Entre la repetición y la falta: las *Elegías para los niños perdidos en Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli
LAURA FANDIÑO 6
- Géneros humorísticos en *El Álbum Mexicano* (1849): las emociones y la risa al servicio de la educación moral
VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA 32
- Violencia y maternidad en un contexto de posguerra. Reflexiones a partir de la novela *Roza tumba quema*
BRENDA MORALES MUÑOZ 71
- Sergio Pitol: la inspiración y el taller de escritura
ALEJANDRO LÁMBARRY 94
- Los sujetos al límite en *Díptico de la frontera*, de Luis Mora-Ballesteros: ¿Lógica de una ficción pictórica o grado de semejanza con la verdad?
ADELSON YÁNEZ 112
- NOTAS CRÍTICAS
- Escenografías de enunciación y sujetos modales en la poesía hispánica actual
ALÍ CALDERÓN 140
- “Un punto de la aurora”: poética y epígrafe en Abigail Bohórquez
ALAN MENDOZA SOSA 160



Entre la repetición y la falta: las *Elegías para los niños perdidos* en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli

Between repetition and lack: *Elegías para los niños perdidos*
in *Desierto sonoro* by Valeria Luiselli

LAURA FANDIÑO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6508-0959>
Secretaría de Ciencia y Tecnología,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
laura.fandino@unc.edu.ar

He de procurar no perderte
W. Whitman

Si yo intento conservar tu vida no es sólo porque intento conservar la mía,
sino también porque quien “yo” soy no es nada sin tu vida
Judith Butler

Resumen:

Este artículo se concentra en una lectura de *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli y privilegia un abordaje de las *Elegías para los niños perdidos*, texto apócrifo incluido en la misma novela. A la luz de las reflexiones de Judith Butler en torno a la precariedad, la desigual distribución en cuanto al mayor o menor reconocimiento del valor de la vida respecto de distintas poblaciones y las disposiciones afectivas de importancia política, considera-



mos que la novela y, particularmente las *Elegías*, construyen un posicionamiento moral y afectivo con relación a la situación de los niños que migran a otro país en busca de refugio. A través de diferentes motivos, los dos planos diegéticos de la novela se ligan de modo que permiten plantear *Desierto Sonoro* como una elegía biopolítica que, al tiempo que captura las vidas vulneradas y manifiesta el dolor por sus pérdidas, interviene como un instrumento crítico y de denuncia que cuestiona los marcos dominantes (políticos, legales, mediáticos) referidos al desplazamiento forzado y a la búsqueda de asilo. La escansión de las elegías en la totalidad de la novela, entre repeticiones y faltas, y el motivo del desplazamiento, que a través del predominio de atmósferas ominosas configura una cronotopía de la intemperie, son algunos de los procedimientos que interpelan los marcos biopolíticos desde los que se decide sobre el valor de las vidas y las muertes de los niños.

Palabras clave:

biopolítica, niñez migrante, migración y literatura, novela mexicana contemporánea.

Abstract:

The article centers on a reading of Valeria Luiselli's *Desierto sonoro* (2019) by Valeria Luisell, with a focus on the *Elegías para los niños perdidos*, an apocryphal text included in the novel. In light of the reflections made by Judith Butler (2010) concerning precariousness, as well as the inequality of distribution in terms of the greater or lesser recognition of the value of life with respect to different populations and affective dispositions of political importance, we consider that the novel, and particularly the *Elegías*, builds a moral and affective positioning in relation to the situation of children who migrate to another country in search of refuge. Using different motifs, the two diegetic planes

of the novel are linked in a way that presents *Desierto Sonoro* as a biopolitical elegy: while capturing the vulnerability of their lives and expressing the pain of their losses, its argument intervenes as a critical instrument of denunciation that questions the dominant frameworks (political, legal, media) related to forced displacement and the search for asylum. The “scansion” of the *Elegías* throughout the novel, oscillating between repetition and lack, as well as the motif of displacement that, through the predominance of ominous atmospheres, constructs a chronotope of life out in the open, braving the elements, are some of the procedures used to question the biopolitical frameworks which weigh in when it comes to deciding the value of the lives and deaths of children.

Key words:

biopolitics, migrant children, migration and literature, Mexican contemporary novel.

Recibido: 16 de septiembre de 2023

Aceptado: 14 de noviembre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.509>

INTRODUCCIÓN

Este artículo se sitúa en una lectura de la ficción como generadora de disposiciones morales y afectivas que establecen una posición antagónica a los discursos dominantes respecto de sujetos y cuerpos cuyas vidas, en determinados marcos históricos y sociopolíticos como guerras o desplazamientos de personas que buscan refugio en países diferentes al de origen, no se califican como vidas “merecedoras de ser lloradas” (Butler 64) en relación con su pérdida. En este sentido,

en la novela *Desierto sonoro*, de la escritora mexicana Valeria Luiselli, las vidas de los niños apaches del siglo XIX y la de los niños que migran en la actualidad desde Centroamérica hacia Estados Unidos ponen de relieve los condicionamientos políticamente inducidos que pesan sobre ellas en cuanto a la desigual distribución en términos económicos, raciales y jurídicos. *Desierto sonoro* proyecta una mirada aguda en torno a las vidas que reclaman su derecho a protección, pervivencia y prosperidad, para lo cual requieren del otro anónimo —sujetos, instituciones— pues el sostén de la vida implica redes de contención social y política que implican la interdependencia (Butler 30-31, 42-43).

Judith Butler señala que “la responsabilidad exige capacidad de respuesta” (79) en función de los recursos que se tengan disponibles y que la respuesta moral “debe volverse crítica social para conocer su objeto y actuar sobre él” (59). Cuando las condiciones que sostienen una vida fallan, la responsabilidad implica centrarse en ellas mediante una reflexión crítica sobre las normas que excluyen del campo de reconocibilidad a determinadas vidas respecto de otras. Que una pérdida sea socialmente percibible, depende de estructuras sociales. El afecto está estrechamente vinculado a las valoraciones que, en determinados marcos, hacen que ciertas vidas se consideren dignas de protección mientras que otras no. La filósofa sostiene que los afectos, lo que sentimos frente a determinadas situaciones, están condicionados por la manera de interpretar el mundo que nos rodea, lo que se encuentra tácitamente regulado por ciertos tipos de marcos interpretativos (68): “El afecto depende de apoyos sociales para sentir: llegamos a sentir sólo con relación a una pérdida percibible, la cual depende de estructuras de percepción sociales; y sólo podemos sentir afecto, y reivindicarlo como propio, a condición de estar ya inscritos en un circuito de afecto social (80)”.

Cabe considerar también la especificidad del afecto en el arte. El cuerpo del lector o del espectador constituye una superficie sensorial que es afectada por el mundo y por los productos estéticos. En sus

consideraciones sobre el cine y los afectos, Irene Depetris Chauvin retoma distintos pensadores que reflexionaron sobre este aspecto:

La experiencia estética es, según Deleuze, la reactivación de ese “bloque de sensaciones” que está en el centro del arte y de la constitución del sujeto (1993). En su abordaje sobre la estética de los afectos, Simon O’Sullivan (2001) argumenta que una obra es una configuración particular de forma y contenido que produce “algo más”, un residuo difícil de describir. El arte es “parte del mundo” pero, al mismo tiempo, se sitúa “aparte del mundo”; funciona produciendo “un exceso”, un excedente que permanece en la dimensión de lo afectivo (125). Entonces, una de las tareas creativas del arte sería, justamente, explorar formas del afecto que nos sacan del mundo para luego devolvernos a él. (13)

Estas consideraciones sobre el vínculo del sujeto con la experiencia afectiva que transmite el arte resultan interesantes para pensar en nuestra novela como generadora de disposiciones morales y afectivas en torno a la situación de los menores que buscan asilo en un país diferente al de origen.

Vale recordar que Luiselli suspendió la escritura de *Desierto sonoro*, interpelada por su labor de intérprete jurídica de los niños migrantes en el Tribunal de la ciudad de Nueva York, donde se valora la situación de cada caso para considerar la aceptación o la deportación de los menores de edad en el país del norte. Escribe entonces *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (2016),¹ donde sienta las bases de su compromiso con las infancias que no constituyen, para las políticas migratorias de diversos países, vidas dignas de ser protegidas y son, en cambio, presas de una situación global y de una “guerra

¹ El ensayo, publicado en inglés bajo el título de *Tell me How it Ends. An Essay in Forty Questions*, recibió el premio American Book Award.

hemisférica” (*Los niños perdidos. Un ensayo* 76). Luiselli considera que los niños que cruzan la frontera “son refugiados de una guerra y, en tanto tales, tienen derecho al asilo político” (*Los niños perdidos. Un ensayo* 77). En *Desierto sonoro* la misma idea aparece formulada en los siguientes términos:

Nadie considera el panorama más amplio, en un sentido histórico y geográfico, cuando se habla de migración. La mayoría de la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior. Pocos conciben la migración sencillamente como una realidad global que nos atañe a todos [...] Nadie considera a los niños que ahora mismo llegan a la frontera como refugiados de una guerra hemisférica. (71-73)

El ensayo, que incorpora testimonios y recoge una considerable cantidad de datos sobre la situación de los niños que cruzan la frontera, oficia de germen para el desarrollo de una de las líneas argumentales de *Desierto sonoro* que se profundiza en el texto apócrifo de las *Elegías*.

La situación del migrante como sujeto social involucra la precariedad en diversos planos de la existencia —material, simbólica, jurídica, entre otros—. Esto se complejiza cuando los sujetos que se desplazan son niños, que es el colectivo al que remiten los textos de Luiselli. La condición de minoría de edad resulta más compleja desde el punto de vista de los marcos legales, pero también en referencia a los cuerpos, los afectos, el conocimiento de mundo, etc. Por ello, los protagonistas de este tipo de desplazamiento se encuentran en una zona de mayores peligros, pues los niños, junto a otros sujetos históricamente subalternizados, constituyen lo otro del poder y tienden a ser victimizados y revictimizados. En un mundo adultocéntrico y en el contexto del desplazamiento sujeto a redes ilegales donde los menores viajan sin familiares, la capacidad de agencia no queda reducida sino anulada por completo. De este modo, la ficción apunta a la captación y al tratamiento de uno de los sectores más vulnerables

e invisibilizados por los discursos de mayor impacto social respecto a los desplazamientos forzados y las políticas migratorias.

El foco en los menores que buscan asilo en los dos textos mencionados pone de manifiesto un posicionamiento de la escritora que, aunque en condiciones diametralmente diferentes, es también una inmigrante en Estados Unidos.² Luiselli aborda el asunto sin evadir sus complejidades asumiendo un compromiso con la visibilización de la problemática y con la escritura. Se adhiere así a una tradición literaria sobre la temática de la migración planteando un nuevo giro al enfocar la figura de los menores, asunto que también ha tratado recientemente María José Navia en el relato “Una música futura” (2023).³

Desierto sonoro, con una potencia renovadora que articula el arte de la novela con las urgencias políticas, narra al modo de una *road novel* el viaje que una familia emprende desde Nueva York hacia la frontera sur, Arizona, mientras se va concretando su disolución al tiempo que recrea otros desplazamientos: los de los niños que migran desde Centroamérica hacia Estados Unidos de América. La estructura, dividida en cuatro partes, se asocia a las cajas archivo que cada miembro de la familia —padre, madre, niño y niña— coloca en el auto para el viaje. A través de los elementos que cada integrante incluye en su caja o va produciendo durante la travesía, el texto apela a y dispone de gran cantidad y variedad de materiales: se convocan sonidos, se remite a mapas, documentos, libros, lecturas en silencio o

² Ver el artículo de Brenda Morales Muñoz, “Reflexiones sobre la migración a partir de ‘Los niños perdidos’ de Valeria Luiselli” (2019) donde se refiere este aspecto.

³ En cuanto a su tratamiento en la literatura, la infancia cuenta con una extensa tradición tanto en las ficciones anglosajonas como en las hispanoamericanas. Remitimos al estudio de Andrea Jeftanovic y sus colegas en *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (2011).

compartidas, música, fotografías. Todos estos elementos articulan el afán archivístico y documental con la ficción.⁴

Las vidas de los niños que buscan asilo se presentan como vidas devaluadas que soportan la pobreza, el hambre, la desemancipación jurídica, la enfermedad, el daño, la muerte y otros tipos de violencias. La novela aprehende estas vidas a contrapelo de los marcos discursivos hegemónicos que las legibilizan como presencias desconfiables que alteran el orden social y opera a modo de un estallido de rabia e indignación por su pérdida, lo que produce un afecto de condolencia y moviliza un posicionamiento de responsabilidad y valoración moral que involucra la respuesta afectiva frente a la injusticia.

Dentro de la complejidad que es el mundo ficcional de *Desierto sonoro*⁵ nos detendremos, primero, a considerar el texto titulado *Elegías para los niños perdidos*, un conjunto de apartados que puede extraerse y estudiarse como un relato dentro del relato. Se trata de un libro rojo que la madre de la familia lleva en su caja archivo, la misma en que va guardando las fotografías del viaje que su hijo toma con una cámara Polaroid. Este texto es un apócrifo que Luiselli construye en el interior de la novela, “escrito originalmente en italiano por Ella Camposanto, y traducido luego al español por Sergio Pitol” (185).

¿Qué interés específico tienen estas *Elegías*? En primer lugar, ofician de centro aglutinador de la experiencia de los niños que buscan refugio en otro país y dialogan con la línea argumental del relato marco, a nuestro entender más sobresaliente, que es la preocupación

⁴ Esta idea de “ficción documental” es sostenida por Luiselli, señalada también por Mabel Moraña (415) y Margarita Vázquez Castillo, y analizada junto a la noción de archivo por Liliana Swiderski.

⁵ Remitimos al estudio de Liliana Swiderski, “*Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los niños perdidos”, que da pormenorizada cuenta de los procedimientos utilizados por Luiselli en la compleja construcción de esta novela en su diálogo con diversas tradiciones literarias.

de la madre por los menores que viajan solos desde Centroamérica a Estados Unidos y que involucra búsquedas, archivos, proyectos y reflexiones transmitidas a los hijos durante el viaje. Los vasos comunicantes entre los dos planos diegéticos —el relato marco y los textos que constituyen las *Elegías*— se establecen no solo por el tema sino, como veremos, por una serie de motivos. En segundo término, desde el punto de vista de la construcción de este texto, resulta interesante advertir que, mientras una elegía se repite —y se remite a su repetición— en diferentes tramos de la novela, otra falta. Esta dinámica o tensión entre la repetición y la falta evidencia la necesidad de contar una y otra vez lo que ocurre a nivel extradiegético en un ciclo de reiteración constante para capturar, subrayar y recordar aquello que inductivamente se desaparece del mapa, lo que se borra: la vida de los niños que buscan asilo en el país del norte. Luego, consideramos el tono elegíaco que permea toda la novela. Finalmente, nos detenemos en un análisis de la relación entre los cuerpos y las atmósferas afectivas durante el desplazamiento en el marco de las *Elegías* como un aspecto clave para la configuración de una cronotopía de la intemperie que remite a una biopolítica del espacio de la frontera.

ENTRE LA REPETICIÓN Y LA FALTA: LAS *ELEGÍAS PARA LOS NIÑOS PERDIDOS*

Las *Elegías* están a cargo de un narrador heterodiegético, omnisciente, que relata la travesía de siete niños con un guarda o coyote que los dirige. Inician con la imagen de los cuerpos dormidos de los niños sobre la góndola de un tren y, desde allí, la narración discurre en torno al origen de los menores y su vida anterior a la experiencia del desplazamiento, la travesía por el río, la selva y el desierto, el encuentro con otros, el vínculo entre ellos, los obstáculos, los juegos, el dolor, el llanto, los temores, las violencias.

Creemos que la elección del género para la construcción de este texto, que va escanciándose en fragmentos a lo largo de la prime-

ra y segunda parte de la novela, constituye una respuesta afectiva y una valoración moral en tanto percibe la vida de los niños migrantes como una pérdida que merece ser llorada, pero además moviliza una actitud responsable, es decir, de respuesta ante esta situación urgente. En el capítulo “Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto” de *Marcos de guerra*, Butler señala: “Nuestro afecto nunca es solamente nuestro: desde el principio, el afecto nos viene comunicado desde otra parte. Nos dispone para percibir el mundo de cierta manera, para dejar entrar ciertas dimensiones del mundo y oponer resistencia a otras” (79). En el relato marco, leemos las referencias a publicaciones periódicas y programas de radio de la zona fronteriza, donde se revela el discurso de los medios de comunicación dominantes sobre los niños migrantes: provienen de “tierras de nadie”, de “periferias bárbaras cuyo caos y color de piel amenazan la blanca paz de los civilizados” (164); son los *aliens* (203), los invasores que desatan el rechazo de los ciudadanos, algunos de los cuales salen, literalmente, a cazarlos. Estas respuestas afectivas mediadas realizan el marco interpretativo de los medios de comunicación, pero las acciones y el discurso de la familia cuestionan dicho marco e instalan otras condiciones afectivas que proyectan una crítica política y social de lo que ocurre en la zona fronteriza. El discurso de la madre, sus manifestaciones de rabia y enojo, así como el libro rojo que contiene el apócrifo, inscriben un marco interpretativo diferente y serán los hijos de la pareja —y los lectores de la novela— los principales receptores de este.

La elegía en tanto género vehiculiza, entonces, una memoria que conlleva afectos y dispone a una percepción de la situación de los niños contraria a las valoraciones del marco interpretativo hegemónico que reproducen los medios; así, por ejemplo, la familia reacciona frente a la cobertura periodística que “explota la tristeza y la desesperación” (100). De modo que el género intensifica la dimensión afectiva de empatía frente a la situación de los niños e interpela la acción responsable, la respuesta. En *La política cultural de las emociones*

(2015), Sara Ahmed señala que más que definir las emociones interesa preguntarse qué hacen (24). Algunos de los afectos como la rabia o la indignación —considerados por algunos teóricos del *Affectiv Turn* como negativos o desagradables— son revisados por la línea crítica de los afectos (Ahmed, Berlant) para valorar su capacidad de aglutinación de comunidades y agencia. En *Desierto sonoro* la rabia de la madre frente a la injusticia que experimentan los niños se liga a la ideación de un proyecto documental que implica registrar la situación sin exponer a los menores y a la acción de los hijos que, por medio del juego, se escapan y en la travesía se encuentran con un grupo de niños perdidos con los que por un breve tiempo conforman una pequeña comunidad basada en la solidaridad.

Otro aspecto destacable es que en la calculada distribución de las numeradas elegías, la primera se repite, mientras la undécima falta. La repetición de la primera se justifica a nivel textual, en parte, en el cambio de narrador–lector. En la primera aparición la madre es quien lee y, además, se menciona que lee dos veces la primera elegía (190); en la segunda, lee el hijo. Además, la “Elegía decimosexta” se inicia repitiendo la primera. Una lectura posible de este aspecto constructivo de la novela yace en considerar la reiteración de una situación que inicia y reinicia en un ciclo interminable de violencia que somete a los menores a un sinfín de vulneraciones y que deja como saldo miles de vidas perdidas y no registradas. La repetición de este comienzo y recomienzo resuena como eco, letanía o estribillo de un mal que, lejos de cualquier consideración esencialista, se afinsa en decisiones políticamente inducidas que distribuyen y regulan el valor de la vida y de la muerte, que atan miles de destinos a condiciones de existencia devaluadas.

La “Elegía undécima” está elidida. Este vacío a nivel textual resulta significativo pues remite a aquello que no se dice pero que, en parte, se infiere; implica una interrupción de la diégesis, un ahuecamiento: el lector deduce que se trata de aquella que refiere a la muerte de uno de los siete niños que emprenden el viaje, pues en la

siguiente elegía ya no está el mayor y, en adelante, serán seis. Si en la primera elegía la referencia a los niños es “seis; siete menos uno” (190), en el recuento, las elegías son dieciséis: diecisiete menos una. En esa resta, lo que falta, lo que se pierde o desaparece, es la vida de un niño. Esta elipsis puede considerarse, primero, como la ausencia del valor que estas pérdidas humanas tienen en la visibilidad social, es decir, ninguna. Pero en el concierto de todas las elegías esta falta se resignifica y la ausencia puede aludir al enmudecimiento por una herida a la que es difícil poner palabras. Puede considerarse entonces un blanco de respeto, un significativo silencio frente a una tumba que no tendrá nombre. Dicha ausencia, además, coincide con el momento del relato marco en que los hijos de la narradora se separan de los padres para ir a buscar a los niños perdidos dirigiéndose a Echo Canyon. Así, la ausencia de la “Elegía undécima” remite a una pérdida en cada nivel diegético, aunque dichas pérdidas tienen resoluciones opuestas: el niño siete “se pierde”, mientras los hijos de la narradora se reencuentran con sus padres. Lo elegíaco de la novela es, entonces, la orientación que conduce hacia la captura de lo que falta, de lo que se pierde o desaparece como un gesto no de totalización, sino de rescate de restos, de vestigios que puedan conservarse para construir un archivo que aloje esas otras memorias, esas historias mínimas no registradas por la historia oficial.

En tanto género luctuoso, la elegía marca el tono afectivo general de los dieciséis textos que leemos en fragmentos separados por otros que corresponden al nivel diegético marco. El desarrollo de las elegías está minado, además, de alusiones a la memoria literaria que en “Obras citadas (Notas sobre las fuentes)”, Luiselli, remedando el afán documental de la narradora de la novela, se ocupa de explicitar: “En la composición de las *Elegías* empleo una serie de alusiones a obras literarias sobre viajes, travesías, migraciones, etcétera. No me interesa la intertextualidad como un gesto explícito y performativo, sino como método o procedimiento compositivo” (470). La explicación minuciosa de la autora respecto al método de composición

de las *Elegías* remite a cadencias rítmicas, elecciones léxicas, analogías, traducciones, etc., que involucran a autores como Homero, Ezra Pound, T. S. Eliot, Joseph Conrad, Marcel Schwob, Juan Rulfo, Rilke, entre otros. Creemos que este intenso dialogismo con diversas tradiciones literarias que apunta a la figura de una escritora letrada, es convocado y reelaborado logrando que la narración de la historia de los niños perdidos —los temas, los motivos— adquieran valor general, aplicable a diversas zonas fronterizas. Así, cuando la madre comenta el prólogo del texto, refiere que la historia de Camposanto, fallecida en 2014, “está inspirada vagamente en la histórica Cruzada de los Niños, en la que decenas de miles de menores viajaron solos a través de Europa [...], y que tuvo lugar en el año 1212” (185). La historia narrada, comenta también:

sucede en lo que parece ser un futuro no tan lejano y en una región que quizá podría situarse en África del Norte, Medio Oriente y el sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica (los niños del libro montan en el techo de “góndolas”, por ejemplo, una palabra que en Centroamérica designa a los vagones o los carros de los trenes de carga). (186)

Más allá de la especificidad del lenguaje latinoamericano y, en algunos casos, específicamente mexicano en la también apócrifa traducción, la historia narrada puede hacerse extensible, entonces, a la situación de numerosas fronteras del planeta y recrea así experiencias humanas comunes en el marco de situaciones similares.

Las *Elegías* son, además, un relato de viaje, de aventuras; elaboran atmósferas ominosas que podrían inscribirse en el género de terror, con tintes góticos y están, al mismo tiempo, intervenidas por voces, cosmovisiones y valoraciones de diferentes personajes, así como de un narrador omnisciente. Estos elementos colaboran en la configuración de un mundo que es el del desplazamiento donde, a partir del foco en los menores, se da cuenta de una sociabilidad, una economía, unas formas de vincularse con los otros que confi-

guran el espacio fronterizo como una zona de peligros, carencias y múltiples violencias.

DESIERTO SONORO, UNA ELEGÍA BIOPOLÍTICA

En el universo de *Desierto sonoro*, las *Elegías para los niños perdidos* dialogan, primero, con aquella vertiente de la antigua tradición del género definida por el lamento de la desaparición, la pérdida de alguien o algo y, luego, con la historia narrada en el relato marco: la situación de los apaches a fines del XIX, de los niños que buscan refugio en Estados Unidos y de la familia que emprende la travesía por ese “país de ruinas y vestigios” (73), “enorme y vacío” (238), mientras se va concretando su disolución. En tal sentido, la evocación del género en el título pone en primer plano afectos y sus manifestaciones: dolor, llanto, rabia, entre otros, y transporta al lector a una atmósfera emocional que invita a un posicionamiento moral. Luiselli ya se había referido a este género en *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* a propósito de la historia de un adolescente hondureño directamente afectado por la violencia de las bandas criminales en su país. En un enfrentamiento con una pandilla, matan al mejor amigo del menor. En este contexto, la escritora evoca la composición *Elegía* que el poeta español Miguel Hernández escribe por la temprana muerte de su amigo Ramón Sijé (*Los niños perdidos. Un ensayo* 71). Pero a diferencia de esta y otras elegías donde la identidad de quien se pierde suele estar particularizada, en las que construye Luiselli el dolor, la rabia y el lamento por la pérdida asumen un carácter más general que posibilita hacer extensible la situación de los niños que buscan refugio en otros países a diferentes espacios y tiempos. El género luctuoso se torna así un canal semiótico de reflexión sobre la biopolítica en la medida en que pone en evidencia algunos de los dispositivos que en el contexto de los desplazamientos forzados regulan la vida y la muerte.

En su lectura de *Desierto sonoro*, Mabel Moraña (2021) apunta el *leitmotiv* de la novela como los ecos, los fantasmas, lo que va des-

haciéndose o desapareciendo, lo que se pierde: “todo apunta a una atmósfera de residuo y de duelo, al lamento por todo lo que se va diluyendo en el tiempo” (425). En esta línea, considera a *Desierto sonoro* como una novela elegíaca “en la medida en que se sitúa en un espacio de desapariciones, corriendo tras la huella de los indígenas exterminados en el siglo XIX y de los migrantes victimizados en el presente” (429). Asimismo, lo que se va diluyendo durante el viaje es, como señalamos, la familia y, en este sentido, la novela opera como un esfuerzo de captura de vestigios, de los restos que pueden arrebatarse a las ruinas que va dejando la historia cultural pero también la personal o íntima. De este modo, el tono elegíaco excede el espacio de las *Elegías* y permea toda la novela.

A propósito de la recuperación de *Hojas de hierba* de Walt Whitman en la novela (45) y de la interpretación que realizan la narradora y el esposo de este texto como el encuentro efímero pero íntimo con los desconocidos, leemos: “Ese poema termina con una promesa para el desconocido: ‘He de procurar no perderte’. Es una promesa de permanencia: este efímero momento de intimidad que compartimos tú y yo, dos desconocidos, dejará una huella, seguirá reverberando siempre” (46). En el contexto de la cita, la referencia se liga, primero, a las voces de los desconocidos que graban la narradora y su esposo para un proyecto sonoro y, finalmente, a la inminente separación de ellos. Sin embargo, aplica también para las otras líneas argumentales: procura no perderse la historia —los ecos y fantasmas— de los apaches como las huellas de los niños migrantes perdidos en el desierto. Aquello aprehendido que produce un raptó, pero muestra al mismo tiempo la inminencia de su desaparición es lo que busca capturar y registrar la novela.

Uno de los procedimientos nodales en *Desierto sonoro* es la repetición de motivos por medio de los que se produce una insistencia que encuentra, en cada aparición, su propia modulación de sentidos. Así, por ejemplo, la historia de los niños perdidos en el desierto se refleja en la pérdida de los hijos de la familia; la imagen de un avión que deja “una cicatriz blanca en el paladar azul del mediodía” (13)

se reproduce con matices en distintas partes de la novela evolucionando desde una imagen visual potente en la primera página hasta convertirse en signo de la deportación de los menores en las *Elegías*. El inicio de *Desierto sonoro* refiere a los hijos de la narradora durmiendo en el asiento trasero del auto enfocando sus rostros y, de modo similar, inicia la “Elegía primera” de Ella Camposanto en referencia a los niños que viajan durmiendo sobre la góndola de un tren. En relación con las diferentes líneas argumentales de la novela, este procedimiento permite concentrar y vincular los elementos dispersos por la fragmentación, la adición de elementos sonoros, visuales, literarios, entre otros. Ahora bien, la repetición más evidente es la de los hechos, en otra versión y desde la perspectiva de otro narrador. Las obsesiones de la madre en la primera parte de la novela, particularmente con relación a los niños perdidos, se replican cuando asume la voz el segundo narrador, el hijo. ¿Qué sentido es posible derivar de este recurso cuando el lector se encuentra “leyendo de nuevo” la misma historia? Esta insistencia, como las anteriores, se orienta a la aprehensión de aquello que se encuentra ante la inminencia de una pérdida irreparable. Entonces, leer, subrayar, memorizar, transcribir (82) y repetir no son solo actitudes de la madre frente a las fuentes y archivos sino lo que sostiene la estructura de la novela; se trata de la insistencia para capturar las “cosas hermosas que se desmoronan, escombros, polvo, borraduras” (194), ecos y fantasmas como intento de dejar una materia —discursiva, sonora, afectiva— que pueda engrosar el caudal archivístico de memorias *otras*.

ATMÓSFERAS AFECTIVAS Y CUERPOS EN EL ESPACIO FRONTERIZO: UNA CRONOTOPÍA DE LA INTEMPERIE

Partiendo de la idea de que el espacio habitado es una dimensión del mundo de la vida, resulta interesante explorar en las *Elegías* la experiencia de los cuerpos vivientes que se desplazan; ello implica atender a la configuración de la relación entre el espacio y las atmósferas

afectivas que los fragmentos construyen. Andrés Osswald y Micaela Szeftel, contrastando diferentes tradiciones fenomenológicas de los abordajes del espacio (Husserl, Levinas, Schmitz), consideran posible “caracterizar en términos afectivos las dimensiones del espacio habitado merced a la descripción de las atmósferas que las ocupan” (150). Recuperan la noción de atmósfera de Hermann Schmitz como un espacio sin superficie que “define un tipo de fenómenos en que siempre nos encontramos inmersos y que sobrepasa la capacidad del sujeto de poseer y controlar lo que se da” (149). Estos fenómenos espaciales involucran al cuerpo vivido “y se caracterizan por difundirse y propagarse sin delimitar formas cerradas. Por la ocupación difusa del espacio que los caracteriza, los fenómenos atmosféricos se presentan como un medio inabarcable —dotado de volumen, pero carente de forma— en el que el cuerpo vivido está inmerso” (146).

En estas atmósferas, el cuerpo vivido es “tomado” o “movido” por un sentimiento (tristeza, felicidad, temor, amor, entre otros): “La experiencia concreta de la atmósfera es la de algo que me estremece, me rodea y me invade” (149). Osswald y Szeftel ponen como ejemplo de las atmósferas afectivas la tensión en una reunión entre colegas o el estado melancólico de un domingo, es decir, entornos que conllevan un carácter emotivo. Según los sentimientos predominantes en las atmósferas se producen estrechamientos o expansiones del cuerpo vivido:

Por ejemplo, en el miedo, el cuerpo vivido se contrae, llevando a un estrechamiento del espacio vivido y de las capacidades de actuar sobre él, especialmente cuando ocurre un shock y quedamos «congelados». En contraste, otros sentimientos tienen una dirección expansiva, como cuando contemplamos un hermoso paisaje y sentimos la necesidad de inspirar profundamente, expandiendo nuestros pulmones y alargando nuestras extremidades. (149)

Esta consideración de los cuerpos en relación con las atmósferas de los espacios que se habitan nos permite penetrar en una lectura de las

Elegías que dispone afectiva y moralmente a los lectores con relación a la experiencia de los niños que se desplazan en busca de un refugio.

En su ya clásica *La poética del espacio*, Gaston Bachelard se concentra en el valor humano de los espacios vividos que son defendidos contra las fuerzas hostiles. A diferencia de las imágenes espaciales que configuran poéticas de la intimidad como las trabajadas por el filósofo francés, *Desierto sonoro* construye en las *Elegías* el espacio dinámico del desplazamiento como una cronotopía de la intemperie signada por afectos donde prevalecen atmósferas de temor. Paradójicamente, el movimiento de los menores hacia la búsqueda de un espacio de refugio, protección y seguridad se trama como una lucha por la existencia en una intemperie hostil.

Las distinciones conceptuales legales entre el migrante por razones económicas y el refugiado por razones políticas ubican el desplazamiento de los niños como parte de una población forzada a abandonar sus hogares, como consecuencia de la violencia, y a solicitar asilo en otro lugar, situación que usualmente implica la incorporación a “redes ilegales de inmigración” (Espinar Ruiz 41). Este tipo de desplazamiento es justamente el que recrea el texto apócrifo de la novela. Se concentra en los siete niños que migran con la compañía de un hombre al mando o coyote, figura amenazante que despierta el temor de los menores. La travesía implica para los niños, en tanto cuerpos vivientes, el abandono de los espacios familiares, del hogar, hacia aquellos desconocidos, extraños. Los menores se encuentran a merced de todo tipo de hostilidades, tanto de la naturaleza como humanas, y solo en escasos momentos se producen distensiones donde tienen lugar momentos de intimidad.

Atendemos a continuación a la configuración de las atmósferas afectivas en las *Elegías*, que involucra diferentes motivos subsumidos en el del desplazamiento. En este sentido, organizamos la lectura analizando, primero, el motivo del mapa y las referencias espaciales asociadas a dimensiones verticales y horizontales, elementos de la naturaleza y medios de transporte; luego nos detenemos a considerar

lo que podemos denominar la sociabilidad y la economía de la frontera, donde se hacen presentes dinámicas y personajes que offician como ayudantes de los menores o como agentes de producción de sus temores y pesadillas.

En la segunda elegía, advertimos la referencia a los mapas y las fronteras que establecen las localizaciones “allí” y “aquí” con relación a la vida de los siete niños. Estas vidas que “nunca debieran haberse encontrado” (191), trazan un recorrido que reformula el sentido del mapa como una abstracción geopolítica para subrayar la fisura vital que implica para los sujetos que se desplazan y atraviesan fronteras:

Si alguien trazara un mapa de su recorrido, el recorrido de estos seis, pero también de las decenas de niños como ellos y de los cientos y miles que han viajado y seguirán viajando a bordo de idénticos trenes, ese mapa tendría una sola línea: una delgada grieta, una larga fisura partiendo en dos el hemisferio entero. (191)

Esa delgada grieta y larga fisura que representa las vidas de los niños se refuerza con la introducción de una voz: “Chingada frontera sirve nomás pa partir esas vidas chingadas aquí y allá” (191). Este “aquí y allá” que implica también un “ahora”, un “antes” y un “después” no involucra valoraciones opuestas, pues el carácter devaluado de estas “vidas chingadas”, “partidas”, es situado a ambos lados de la frontera y en todas las temporalidades. En la “Elegía octava”, uno de los niños saca de su mochila un mapa y dibuja con el índice “una línea desde un punto sobre una gruesa línea roja, una frontera, pasando las llanuras desérticas y los valles entre dos montañas. Dijo: Aquí. Aquí es donde nos bajaremos del tren, y aquí vamos a caminar, hasta acá” (335). Así, el mapa se liga al desplazamiento de la experiencia migratoria y no resulta casual que la frontera aparezca como una “gruesa línea roja” pues es el espacio concreto donde miles de migrantes son acibillados por las balas de los vigilantes del muro en la caminata entre el “aquí” y el “acá”. Esto se asocia a otras referencias de la no-

vela, en el nivel del relato marco, que atienden a los mapas marcados con puntos rojos que representan los lugares donde se encuentran los cadáveres de los migrantes en el desierto.

Junto a la organización horizontal del espacio que remite a la travesía, se advierte también, desde la “Elegía primera”, una vertical: “Sobre el techo de la góndola silba el viento, ulula, arrastra los sonidos de la noche hasta las cuencas blandas de los oídos de los niños, perturbándoles el sueño. Abajo, el suelo del desierto es pardo; arriba, el cielo azabache, inmóvil” (190). Esta verticalidad del espacio —cielo, góndola, suelo— irá nutriéndose de diferentes formas, sentidos y valoraciones a lo largo del desplazamiento —horizontalidad— y se vinculará a los medios que transportan a los niños. El cielo aparece como el espacio que uno de los niños mira desde la góndola del tren y se pregunta por los dioses. El narrador concluye esta elegía —la sexta— diciendo: “pero no había ningún dios, no había nada” (258). En la “Elegía decimocuarta” se reitera la imagen de los niños viajando sobre las góndolas “mirando un cielo baldío, sin dioses” (392) y ven un avión. Allí va otro niño, como los del tren, deportado, “borrado y expulsado de ese país de mierda que se extiende abajo” (393). La imagen del avión que “pasa dejando una larga cicatriz en el cielo” (393) se reitera en varias partes de la novela, desde la primera página. La idea de cicatriz, más allá de la imagen visual que comporta, remite a la marca de una herida asociada al dolor de la expulsión que devuelve a los menores al espacio de la violencia en sus países de origen.

El río es el primer accidente geográfico que deben sortear los niños en la travesía, subidos a una precaria cámara de camión. El cruce por “el río marrón y furibundo” (214) que fluye “como un sueño intranquilo” (215) es, lejos de los juegos infantiles, una experiencia amenazante. La selva y el desierto son los otros espacios que atraviesan a pie o subidos en las góndolas de trenes. La “Elegía cuarta” narra la llegada de los niños al otro lado del río y la travesía de diez días a pie por la “selva tupida” (217). En contraste con la luz y el espacio abierto del río, la selva resulta en principio un espacio de contención donde los niños pueden ocultarse y sentirse protegidos. Sin embargo,

cuando anochece, la selva se convierte en un espacio más cerrado y su condición temible se exaspera cuando los caminantes comienzan a escuchar pasos, susurros y voces: “hado”, “golpe”, “fosa”, “sombras”, “muertos” constituyen un campo semántico que moviliza el afecto del temor y su contagio entre los menores, y que se agudiza luego con la aparición de un pastor evangélico que sostiene que se trata de las voces de “[l]os insepultos, lanzados sobre la tierra vasta” (219). De este modo, se cierne sobre los niños una atmósfera ominosa que ocasiona en ellos temores y pesadillas.

El otro aspecto de esta elegía focaliza en la narración de las extensas caminatas y en el agotamiento extremo de los niños cuyos cuerpos “no estaban preparados para caminar tantas horas” (219), situación que produce llantos y vómitos como manifestación del dolor. A la dureza de la travesía y al dolor en los cuerpos se suma la comida frugal y el deseo de no soñar cuando se duermen, aspectos que contribuyen a la configuración de una biopolítica que hace de los menores supervivientes.

En la “Elegía sexta”, el grupo se encuentra desplazándose sobre la góndola del tren, alerta, cuidándose de hombres, bestias y plantas (256), a merced de las picaduras de tábano y del veneno del dengue. Las referencias a la travesía por la selva tropical, de tintes góticos, produce “visiones salvajes”, pesadillas de terror en los menores y el deseo de escapar. Este sentimiento de temor se intensifica cuando escuchan historias y rumores sobre maleantes y asesinos que agredirán a los migrantes: “Nos sacarán los corazones a todos, los clavarán en una pica”, dijo una señora que viajaba en el techo del furgón. ‘A uno le arrancaron ambos ojos, le quitaron las pertenencias’, decían” (257). En la “Elegía duodécima” el tren avanza por el desierto, “amplio e inmutable [...] en paralelo al largo muro metálico” mientras los seis niños van callados, “encerrados en sus miedos” (383). El silencio y el temor como atmósferas predominantes remiten a una intensidad afectiva que proyecta la situación de la vivencia del espacio donde los cuerpos se repliegan, sin capacidad de acción. Pocos

momentos de distensión de los cuerpos, como compensación de las atmósferas atemorizantes que predominan, se refieren en las *Elegías*: por ejemplo, cuando los niños juegan a aguantar la respiración mientras cruzan un puente (“Elegía séptima”); el alivio, el júbilo y las sonrisas cuando todos logran subirse al tren en movimiento (“Elegía décima”); el momento de diversión e intimidad que se produce cuando juegan con un celular roto (“Elegía decimosegunda”); o bien, el episodio de liberación de las tensiones del viaje, del “miedo” y del “odio”, cuando se genera un ritual de percusión sobre la góndola del tren antes de llegar a la frontera (“Elegía decimoquinta”).

Las *Elegías* construyen una atmósfera afectiva que recrea la vivencia del desplazamiento de los niños en los términos de una cronotopía de la intemperie. En tanto que ambiente atmosférico, la intemperie implica la vivencia de un mundo abierto, extraño, que resulta hostil y atemorizante. El temor y sus efectos, el silencio y el repliegue de los cuerpos impiden cualquier tipo de resistencia significativa que modifique la situación de supervivencia extrema en la que se encuentran los menores.

Durante el desplazamiento se producen encuentros, cruces y articulaciones entre los niños y otros personajes o colectivos que acentúan o atenúan el sobresaliente sentimiento de amenaza y temor. Entre los personajes que colaboran con la atmósfera ominosa se encuentran: el coyote de quien los niños reciben permanentes amenazas e intimidaciones, una bruja que les arroja una maldición, un evangelizador loco que profiere palabras siniestras, los pobladores violentos que arrojan piedras e insultos cuando pasan subidos al tren, los soldados que deben cuidar la frontera pero que les roban sus pocas pertenencias y los vigilantes de la frontera que les disparan. Son menos, aunque presentes en el texto, los personajes que offician de ayudantes: los jóvenes de organizaciones humanitarias, las mujeres que arrojan comida, agua y fruta a los migrantes durante un tramo del desplazamiento, y las niñas que gratuitamente les desencarnan las uñas para que puedan proseguir la travesía más aliviados.

A ello se suman gestos de solidaridad y contención entre los menores y de parte de una de las niñas con “la mujer voladora”, una migrante que pierde su vida al caerse del tren. Estas y otras referencias configuran una sociabilidad y una economía de la región fronteriza; los personajes que allí se mueven forman parte residual del sistema y buscan subsistir, en algunos casos timando a los migrantes incautos para sacar algún provecho o bien ofreciendo algún servicio en una economía de la supervivencia.

Frente a la destrucción y el miedo que experimentan, los menores imaginarán la ciudad que los espera como un futuro impecable (“Elegía octava”) y, ante la basura, los huesos y las ruinas solo pueden preguntarse sobre el futuro (“Elegía decimocuarta”). Ya adentrándose en el desierto, los niños no saben a dónde llegan, pero se configura un pasado de oscuridad frente a un presente de luz, la del desierto, como un signo de esperanza; aunque sabemos finalmente, si asociamos las *Elegías* con el relato marco, que solo cuatro de los menores sobreviven a la travesía y que el desierto “es una tumba para aquellos que necesitan cruzarlo” (411).

CONCLUSIONES

Frente a la evidencia de que “en el torbellino de basura de lo que llamamos historia” (*Desierto sonoro* 275) los niños que buscan asilo se encuentran perdidos, borrados de la historia, *Desierto sonoro* y especialmente las *Elegías* no solo los capturan y rescatan del olvido, sino que insisten en torno a su situación. En *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*, Luiselli sostiene esta idea que es la que sustenta la propuesta de la ficción:

Mientras tanto, mientras la historia no se termine, lo único que se puede hacer es contarla y volverla a contar, a medida que se sigue desarrollando, bifurcando, complicando. Pero tiene que contarse, porque las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces,

por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos. (88)

Así, narrar “muchas veces” apunta a la insistencia, a la repetición de la falta. En relación con esto, advertimos que el tono elegíaco permea toda la novela y propusimos pensar *Desierto sonoro* como una elegía biopolítica en tanto se edifica en la tensión de fuerzas opuestas: lo que se borra, lo que queda indocumentado y desaparecido de la historia oficial, y la insistencia en evidenciar los dispositivos que inducen esa tachadura para dejar registro. La dinámica entre la repetición y la falta adquiere diversos tratamientos en la novela ligada a las diferentes líneas argumentales. En función del foco en las *Elegías* que da protagonismo a los niños migrantes y entablando algunas asociaciones con el relato marco, las repeticiones y faltas se producen a nivel del contenido y también de la estructura. Detectamos en este último sentido que mientras una elegía se repite, otra falta. Leímos este aspecto constructivo como la forma que Luiselli elige para denunciar una situación que comienza y recomienza, la de los niños que emprenden una migración forzada en contextos de ilegalidad y violencia, mientras que la ausencia de la “Elegía undécima” codifica todas las vidas perdidas; en este sentido, esa ausencia a nivel textual es también la marca de una repitencia.

En el análisis de las *Elegías* atendimos a la relación entre el espacio experimentado por el cuerpo de los niños y las atmósferas afectivas que predominan en el desplazamiento. Las referencias a mapas, la organización vertical y horizontal del espacio, los medios de transporte (cámara, góndola, avión), los entornos naturales (río, selva, desierto) y el encuentro con otros personajes pueden condensarse en una cronotopía de la intemperie. El predominio de las atmósferas atemorizantes, producto de diversas violencias, implica movimientos de repliegue en los cuerpos infantiles que impiden la capacidad de agencia para un colectivo cuya minoría de edad agudiza la situación de vulnerabilidad. La relación entre los cuerpos y las atmósferas afectivas configura la experiencia biopolítica del espacio

de la frontera para proyectar la devaluación de las vidas de los niños cuyas pérdidas, cuando no resultan indiferentes, son esperadas o ejecutadas por los vigilantes de la frontera o por los ciudadanos estadounidenses que los cazan.

Desierto sonoro y, específicamente, las *Elegías* se instalan desde la ficción en una posición antagónica y crítica frente a los marcos dominantes que regulan el valor de las vidas y las muertes de los niños que buscan refugio, así como los afectos en torno a ellas. Intervienen como una oposición ética y política a la pérdida de esas vidas produciendo afectos de indignación frente a la injusticia e invitando a seguir contando, denunciando, una y otra vez la situación, procurando evitar también la pérdida de esta historia porque, entendida la interdependencia de unos y otros para el sostenimiento de la vida, nadie se salva solo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- Depetris Chauvin, Irene. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002- 2017)*. Latin American Research Common, 2019.
- Espinar Ruiz, Eva. “Migrantes y refugiados: reflexiones conceptuales”. *Obets. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 5, no. 1, 2010, pp. 35-47.
- Jeftanovic, Andrea, et. al. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Cuarto Propio, 2011.
- Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. Sexto Piso, 2016.
- _____. *Desierto sonoro*. Sigilo, 2019.

- Morales Muñoz, Brenda. “Reflexiones sobre la migración a partir de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli”. *Diseminaciones*, vol. 2, no. 3, ene.-jun. 2019, pp. 53-70, <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/182>.
- Moraña, Mabel. “*Nosotros, los bárbaros*”: tres narradores mexicanos en el siglo XXI. Bonilla Artigas, 2021.
- Osswald, Andrés, y Szeftel, Micaela. “Las atmósferas afectivas como dimensiones del espacio”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. 28, no. 2, 2023, pp. 141- 160, <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v28i3.15222>.
- Swiderski, Liliana. “*Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los «niños perdidos»”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2020, pp. 87-100, <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/09/87-100.pdf>.
- Vázquez Castillo, Margarita I. “La escritura documental de Valeria Luiselli”. *Armas y letras*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2021, <http://armasyletrasenlinea.uanl.mx/2021/08/la-escritura-documental-de-valeria-luiselli/>.



Géneros humorísticos en *El Álbum Mexicano* (1849): las emociones y la risa al servicio de la educación moral

Humoristic literary genres in *El Álbum Mexicano* (1849):
Emotions and laughter at the service of moral education

VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6224-1198>

Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México

853201@pcpuma.acatlan.unam.mx

Resumen:

Las siguientes líneas estudian la presencia del humor en *El Álbum Mexicano*. *Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras* (1849). Se identifican y caracterizan los distintos tipos textuales en que el humor se manifiesta, haciendo especial énfasis en la literatura costumbrista —artículos y relatos ficcionales— y se lleva a cabo un balance de las actitudes morales y emocionales que se promueven entre los lectores. Desde un enfoque retórico, se estudia la literatura humorística considerando su naturaleza epidíctica y la función persuasiva consistente en reforzar la adhesión de los lectores a las creencias, actitudes y modelos de comportamiento promovidos por los hombres de letras. Se analiza el empleo de distintas estrategias que apuntan a reforzar dicha adherencia, que incluyen estimular las emociones. Así se muestra que el tema más abordado por la literatura costumbrista en este periódico es



el de un nuevo modelo de familia, que abarca las relaciones de pareja y otros asuntos domésticos, y que se recurre a los géneros humorísticos para promover actitudes de superioridad entre quienes se adhieren a los valores dominantes, así como vergüenza entre quienes se desvían de ellos.

Palabras clave:

humor, costumbrismo, retórica, literatura mexicana.

Abstract:

The following lines are intended to highlight the presence of humor in *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras* (1849). The types of texts in which it is predominantly manifested are identified and characterized, with particular emphasis in the literature of customs —articles and fictional stories—, and a balance is made of the emotional and moral attitudes that it fosters among readers. From a rhetorical approach, this article studies the humorous literature considering its epidictic nature, and the main function of the texts, consisting in reinforcing the adherence of readers to beliefs, attitudes and models of behavior promoted by the men of letters. The study analyzes the use of different strategies to reinforce said adherence, including stirring passions. It shows that the main topic of *costumbrismo* literature in *El Álbum Mexicano* is a new model of family, that encompasses couple relationships and domestic matters, and that humoristic texts express and promote attitudes of superiority among those who stick to the dominant values, as well as shame among those who stray.

Keywords:

humour, literature of customs, rhetoric, Mexican literature.

Recibido: 14 de agosto de 2023

Aceptado: 25 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.506>

INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que los periódicos literarios de mediados del siglo XIX en México publicaron diversos tipos de textos y contenidos con el fin de forjar y consolidar una nueva nación: artículos costumbristas, relatos ejemplarizantes, crónicas de viajes, descripciones geográficas, poemas y anécdotas cumplían el mismo propósito. Las que no han sido tan estudiadas son las formas y funciones que desempeñaba el humor en la difusión de valores, actitudes emotivas y una visión de mundo.¹ Este recurso destaca sobre todo en ciertos géneros muy cultivados, como las anécdotas y los textos costumbristas.

Las siguientes líneas tienen como objetivo resaltar la presencia del humor en *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras* (1849). Se identifican y caracterizan los tipos de textos en que se manifiesta de manera predominante, y se hace un balance de las emociones y actitudes valorativas que el periódico fomenta entre los lectores. Para alcanzar este propósito, se analizan los géneros y discursos humorísticos considerando su carácter retórico y epidíctico.

¹ Como antecedente destaca el trabajo de Martha Elena Munguía Zatarain, “La otra cara de la risa en la literatura mexicana. Risas en la primera mitad del siglo XIX”, en que, luego de subrayar el poco interés que ha despertado en la crítica literaria el humor, debido a que las formas satíricas y humorísticas se suelen identificar con el bajo pueblo y no con literatura digna de estudio (215), visibiliza el humor en la obra de Anastasio de Ochoa, José Joaquín Fernández de Lizardi, Juan Bautista Morales, Fray Servando Teresa de Mier y Antonio López Matoso.

La función fundamental de estos en el siglo XIX consistió en reafirmar la adhesión de la sociedad letrada mexicana a determinadas creencias, actitudes y modelos de comportamiento, a través del vituperio satírico de conductas que se desviaban del sistema de valores dominante. Asimismo, promovían un humor intelectual, cuyo entendimiento requería del manejo de formas de pensamiento analíticas y racionalistas. Se mostrará que las principales actitudes emotivas que fomentaron estos discursos son el sentimiento de superioridad entre quienes eran capaces de entender el humor y se creían ajenos a las conductas vituperadas, así como la vergüenza entre quienes se pudieran reflejar en ese espejo. Se verá también que el principal foco de atención del humor costumbrista, en un contexto particularmente sensible a las tensiones políticas, giraba en torno a la reforma de la vida privada y la familia.

EL HUMOR, LOS VALORES Y LAS EMOCIONES

El humor es una de las formas de expresión humana menos estudiadas y codificadas. A pesar de que forma parte de nuestra vida cotidiana, José Antonio Marina y Marisa López, a lo largo de su *Diccionario de los sentimientos*, reconocen que el sentimiento cómico no está lexicalizado en español. Lo cierto es que puede involucrar una amplia gama de emociones que sí podemos nombrar: alivio, alegría o diversión —en contextos de relajamiento, en discursos bienintencionados o en situaciones lúdicas—; orgullo, desprecio o autodesprecio —vinculados con el sentimiento de superioridad y, por tanto, con la soberbia—; así como vergüenza o antipatía —en conductas y expresiones verbales que involucran la burla, el ridículo y el daño intencionado hacia el objeto de vituperio—. En algunos casos puede producir satisfacción y, en otros, oculta un sentimiento de amargura.

Existen tres principales tendencias en el estudio del humor. Unas plantean que con él se expresa el sentimiento de superioridad de una persona frente a otra, o ante una situación determinada (Ruiz

16). Desde esta perspectiva, se considera que la situación humorística confronta dos puntos de vista sobre el mundo y que la resolución del conflicto ratifica la validez de los presupuestos y valores del enunciador y de quienes comparten su visión.

Este tipo de humor es el que se puede identificar más fácilmente con la retórica epidíctica que, según los tratados clásicos de Aristóteles y Quintiliano, se constituye a partir de una serie de tópicos, recursos de amplificación, ejemplos y figuras del lenguaje al servicio del elogio o el vituperio, con un objetivo preciso: la cohesión social. Se trata de fortalecer los valores y vínculos entre el orador y el auditorio en relación con un tema de interés (Varga 255), al mismo tiempo que se marca una distancia frente a quienes no comparten ese sistema de valores, o frente a quienes lo infringen (Perelman y Olbrechts 99-100).

La sátira es un claro ejemplo de vituperio humorístico al servicio de la reafirmación de la personalidad y visión de mundo de quien enuncia, en detrimento de quien se constituye como blanco. Frecuentemente, este tipo de humor contribuye a sostener el *statu quo*, puesto que el enunciador, que se asume superior, suele contar con el respaldo de la cultura dominante (Critchley 12); también suele mostrar las imperfecciones y limitaciones de la condición humana, sugiriendo al mismo tiempo un ideal de trascendencia (Critchley 17).

A diferencia de las teorías de la superioridad, las de la descarga enfatizan el componente de la risa en el humor y le atribuyen una función catártica y liberadora, en la medida en que ésta produce placer a través del “efecto de una descarga de energía física acumulada” (Ruiz 16). Según estas propuestas, la risa involucra una pérdida de control del cuerpo semejante a la que ocurre en el orgasmo (Critchley 8-9) y, en ciertos casos, es capaz de desatar “un subtexto desordenado, oscuro y cínico”, aquel que se suele reprimir a través de la razón y el orden social (Eagleton 30).

Aunque este tipo de actividad y experiencia humorística puede ser puramente lúdica, también llega a funcionar como un mecanismo de transgresión social y liberación en contextos de represión, como

la rebelión contra determinada exigencia de contención de las pulsiones pasionales, psicológicas o fisiológicas. Este es el humor propio del carnaval. Su carácter retórico no es tan obvio, porque sus formas tienen una apariencia más improvisada, popular y lúdica, así que no adopta la forma clásica de lo epidíctico y por eso su propósito persuasivo y su trasfondo ideológico no son tan evidentes.² Sin embargo, este tipo de humor es retórico porque vincula a los interlocutores en el rechazo y la mofa hacia la cultura dominante, o al menos hacia ciertas conductas represivas que la caracterizan.³

² Siguiendo a Aron Kibédi Varga, todos los discursos que buscan conectar con el interlocutor de alguna manera, e influir en él, tienen un carácter retórico y una función persuasiva análogas a las de los géneros retóricos clásicos. Así, por ejemplo, los discursos educativos acusan su carácter epidíctico, al procurar el consenso entre el profesor y el educando en torno al valor de los saberes compartidos en el aula (256). Por su parte, la literatura se puede valer de estrategias o funciones epidícticas o deliberativas, según el género y tipo de texto literario, para alcanzar sus propios fines (exaltar en las odas y los panegíricos, vituperar en las sátiras y los epigramas, y —ya entrando en el terreno de lo deliberativo— seducir al ser amado en los poemas amorosos, o advertir sobre el futuro si no se modifican las políticas del presente en la literatura distópica). También es posible que se combinen las funciones o formas de los géneros retóricos al interior de los textos literarios (255-256), aunque sus formas pueden alejarse en mayor medida de lo clásico e incluso romper con las formas canónicas —y ello ocurre sobre todo en los textos modernos—, pero no por eso abandonan la función retórica.

³ Distintos teóricos, empezando por Mijaíl Bajtín, plantean que el carnaval, con sus bufones, máscaras y pícaros, constituye una forma de protesta en contra de las normas establecidas, y en su rebelión también pone en juego códigos simbólicos que suponen la inversión o el desenmascaramiento de las estructuras del poder y del orden social; en contraste, no faltan quienes señalan que el humor del tipo carnavalesco funciona meramente como una válvula de escape al servicio del poder, pues una liberación esporádica y controlada de las pulsiones antes mencionadas propicia que los individuos sigan soportando la opresión durante más tiempo (Eagleton 47-51).

Finalmente, las teorías de la incongruencia plantean que el humor se construye sobre dos guiones: uno que inicia con la secuencia humorística y otro que se superpone, generando una incongruencia y rompiendo las expectativas que propició el desarrollo del primero; esto produce un efecto desfamiliarizante que Simon Critchley llama “fenomenología oblicua de la vida cotidiana” (20).⁴ Estos enfoques destacan el ejercicio intelectual puesto en juego a partir de un distanciamiento crítico-analítico. Aunque no resaltan las implicaciones emocionales, éticas o psicológicas, sí es posible afirmar que la distancia crítica se vincula con el desapego y la satisfacción o placer que produce la comprensión de la incongruencia, o la resolución del enigma suscitado por la superposición de guiones. También hay un componente retórico en la medida en que, con la superposición de guiones, se ponen en juego dos tipos de papeles, actitudes o representaciones del mundo, y se fomenta el posicionamiento intelectual, que también es ético y emocional, del auditorio, frente a ellas. La identificación de algo como absurdo o ridículo, por ejemplo, implica la reafirmación de las formas de sentido común compartidas por los interlocutores de una cultura dada, desde las cuales se define lo que es absurdo y lo que es sensato.⁵ Su *ethos* lógico y analítico se distancia emocional e intelectualmente del absurdo; ríe orgulloso, reafirmando su propia racionalidad.

Las propuestas más recientes suelen combinar teorías. Señalan, por ejemplo, que una situación humorística puede proponer una incongruencia y el reconocerla produce un efecto liberador. En este sentido, Anthony Mario Ludovici expone que “transgredir las con-

⁴ “oblique phenomenology of the ordinary life” (trad. mía).

⁵ Como señala Sara Molpeceres (73-74), siguiendo a Lakoff, el sentido común no es absoluto ni indiscutible, sino que se deriva de los marcos o estructuras mentales que conforman la visión de mundo de una cultura dada.

venciones sociales nos proporciona una agradable sensación de ser superiores a ellas, liberándonos de nuestro timorato conformismo” (cit. en Eagleton 56). También podría decirse lo mismo en el sentido inverso: cuando el humorista percibe una transgresión como amenaza al bienestar social de su comunidad, la ridiculización a través del humor puede producir un efecto liberador y relajante. Por su parte, la transgresión y la ridiculización propias de la descarga humorística se pueden generar al señalar una incongruencia; a su vez, el reconocimiento de esta última frecuentemente viene acompañado de un sentimiento de superioridad.

Se debe notar que las actitudes emotivas también dependen del blanco del humor. Cuando se trata del propio enunciador o cuando se ironiza sobre un mundo al revés que sigue una lógica incomprensible u opuesta a los valores de un orador impotente, las emociones que suelen liberarse son melancolía, amargura o incluso vergüenza. En cambio, cuando se rompen las barreras morales, lógicas, emocionales o ideológicas que impone el mundo al sujeto enunciador y a quienes comparten sus valores, ello puede suscitar alivio, alegría, liberación y catarsis. El desprecio, la antipatía, el sentimiento de superioridad, y a veces el alivio, pueden surgir cuando el otro es objeto de ridículo o cuando la falla ocurre al interior de la comunidad, pero en un marco ético que contribuye a reafirmar el *statu quo*, el cual subsiste a pesar de los errores y debilidades humanas.

LOS DISCURSOS HUMORÍSTICOS EN LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS

Así como Mijaíl Bajtín resalta la peculiar vigencia del humor carnavalesco, el de la descarga, a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, en otras épocas han dominado actitudes distintas. La Ilustración tuvo una importante veta humorística en las satíricas *Cartas persas* de Montaigne, en las *Cartas marruecas* de Cadalso o en *Don Catrín de la Fachenda* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Todas es-

tas obras tienen en común la caricatura de las costumbres con miras a la comprensión del entorno social y su reforma.

En un mundo en proceso de secularización, en el que se pretendió fundar un orden moral adecuado a las necesidades civiles e independiente de las instituciones religiosas, las poéticas y las obras literarias siguieron el precepto horaciano de instruir y deleitar. De forma gradual, y sobre todo a partir de la influencia del romanticismo, este flamante orden se fue orientando al conocimiento, así como al desarrollo y progreso de los ámbitos nacionales. La educación a través de las letras adoptó una forma cada vez más desenfadada, que buscaba conectar con y también modelar las emociones de los nuevos ciudadanos:

Uno de los propósitos principales de la república de las letras era instruir a una burguesía más bien tosca, proporcionándole nuevas ‘pautas de sentimiento’, moderando su cabezonería con una combinación de modales, urbanidad y afecto por su entorno doméstico. [...] Las obras de ficción y de teatro, así como el periodismo, emprendieron una campaña para estetizar la existencia social imbuyéndole de una cierta gracia, elegancia y sensibilidad moral, una campaña que iba de homilías en contra de los dueños a los encomios del comercio. [...] La filosofía moral debía rescatarse del ámbito del clero y la academia y adaptarse a los clubs, a los salones, a los cafés. El nuevo ambiente cultural no iba a caracterizarse por la frivolidad (un vicio de la clase alta), sino por una desenfadada ligereza de espíritu que podría desembocar fácilmente en la risa. (Eagleton 131)

Estas formas novedosas de expresión cultural fueron potenciadas por el creciente desarrollo y difusión de los medios impresos, que durante la primera mitad del siglo XIX conformaron y transmitieron la cosmovisión de los sectores alfabetizados, y al mismo tiempo desarrollaron estrategias retóricas y mercadotécnicas para fomentar su consumo.

Debido al creciente interés en lo nacional, lo social y, en particular, en lo concerniente a las conductas de los individuos en los ámbi-

tos público y privado, la prensa abrió sus páginas a lo cotidiano. Fue en este marco que se desarrolló el costumbrismo, que bajo la forma de litografías y obras literarias ofrecía una amplia gama de tipos y paisajes nacionales, para favorecer así su conocimiento y, al mismo tiempo y de ser el caso, su reforma.

Dentro de los tipos textuales, María Esther Pérez Salas distingue los artículos de costumbres, algunos subgéneros —escenas, tipos y paisajes— (38-39) y también diversas formas de expresión, desde los tonos más solemnes del romanticismo hasta la burla incisiva (165-210). Los artículos de costumbres tenían una estructura ensayística y expositiva, sin embargo, los subgéneros de la escena y el tipo se integraron frecuentemente dentro de los relatos ficcionales, de modo que estos últimos adoptaron una función edificante e ilustrativa que se expresaba a través de una trama. Primero influida por la tradición y la moral ilustradas, y gradualmente contagiada con las preocupaciones nacionalistas y románticas, la literatura costumbrista de corte humorístico fue ofreciendo a los lectores la crítica de distintos comportamientos considerados nocivos para el progreso y bienestar de la sociedad secular.

El costumbrismo se solía publicar en periódicos misceláneos, que incluían artículos para la divulgación de conocimientos científicos y humanísticos, así como textos literarios. Si bien entre los textos literarios podrían encontrarse diversas narraciones y poemas que transmitían una sensibilidad romántica, durante la primera mitad del siglo XIX destacan fundamentalmente las obras destinadas a la descripción y crítica de costumbres con fines fundamentalmente educativos, ya fuera en las formas más ensayísticas, como los diálogos, los diccionarios, los artículos o en las narraciones al servicio de una retórica didáctica.

Diversos son los periódicos mexicanos que incluyeron literatura costumbrista entre sus páginas, como *El Recreo de las Familias* (1838), *El Mosaico Mexicano* (1836-1842), *El Museo Mexicano* (1843-1846), *El Liceo Mexicano* (1844), *El Álbum Mexicano* (1849) o *La Ilustración Mexicana* (1851-1853). En cada uno el humor se hace más o menos

presente.⁶ Además de los artículos y relatos costumbristas, en estas publicaciones se incluían otros géneros, como las anécdotas y los epigramas; los refranes también aparecen aquí y allá, sobre todo cuando eran integrados en los títulos o subtítulos, en algún pasaje, o al final de una página para aprovechar los espacios en blanco que dejaba un texto más extenso. El humor podía aparecer también en poemas o en otros textos de difícil clasificación, o integrarse a la estructura de un drama romántico para producir un momento de relajamiento en medio del drama que vivían los personajes.⁷ Varios autores reconocidos por sus cualidades como humoristas publicaron en estos periódicos, entre ellos Guillermo Prieto, Manuel Payno y Francisco Zarco. Dado que es una tarea demasiado ambiciosa estudiar toda la prensa del periodo, las siguientes líneas se limitan a analizar las tendencias temáticas y estructurales de los textos humorísticos publicados en *El Álbum Mexicano*, considerando las posibles funciones que desempeñaron en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XIX.

⁶ Entre ellos destaca, por la diversidad de recursos y elementos ridiculizados, el relato “Mi paisano”, firmado por F.C. en *El Recreo de las Familias*. Desarrolla paralelamente dos problemáticas: una social y otra literaria; se burla de las prácticas afrancesadas de la época y lo hace por medio de ejercicios paródicos de las formas más estereotipadas de la literatura romántica, predominantemente de la española.

⁷ Por ejemplo, *Manuelita*, de Guillermo Prieto, novela corta publicada en *El Siglo Diez y Nueve* el 16 de mayo de 1843, bajo el seudónimo de Fidel. Mientras el héroe sigue por los caminos de México a una bella dama en apuros, durante una parada en una fonda hace un paréntesis disonante en el contexto del drama romántico: “Voy a hacer un paréntesis, por demás positivo y prosaico: a pesar de mi ternura, no obstante mi arrobamiento físico, y cuando no debía llegar a mi altura el ruido de la tierra mezquina: penetró por mi mal, y con agrado mío, el ruido alborotador de las frituras de la cocina y el olor excitante de los guisos: sucumbió el espíritu, dominó la materia” (159-160).

Antes de pasar al análisis, es importante mencionar que este periódico se publicó dos años después de la Intervención norteamericana y de los conflictos intestinos que la rodearon. Según reconoce el editor Ignacio Cumplido en la introducción de *El Álbum*, para 1849 apenas se estaba recuperando cierta estabilidad política, tanto interna como externa, de modo que sus esfuerzos periodísticos se centraban en reemprender actividades que posibilitaran el progreso de la nación. También es necesario considerar que el formato fue particularmente lujoso, dirigido a sectores medios y altos de la sociedad, y aparentemente no se pensó que pudiera durar más de un año, pues uno de sus propósitos fue difundir una serie de litografías a color del famoso ilustrador J. J. Grandville reunidas en dos tomos en 1847 bajo el título *Les fleurs animées*; de hecho, la publicación concluye al mismo tiempo que se agotan las estampas. Además, desde el subtítulo del periódico se enfatizan los contenidos estéticos —no por eso menos educativos—, que distinguen a esta publicación de sus contemporáneas.⁸ Todas estas características pueden haber influido en la orientación temática y en los tipos de humor tan acotados que se observan en el periódico.

TIPOS TEXTUALES Y ASUNTOS PARA REÍR

Los artículos de costumbres abundan en *El Álbum Mexicano*; algunos son serios, la mayoría humorísticos. Aunque los primeros contienen algunos guiños irónicos o risueños, aquí interesan los segundos. Ilustran una problemática a través de una serie de escenas con abundantes diálogos, a partir de las cuales se exponen las prácticas, ideas y comportamientos de ciertos tipos sociales pertenecientes a los sec-

⁸ Este carácter estético se detalla en el artículo “Bellas letras en *El Álbum Mexicano* (1849)”, trabajo de la misma autoría que el presente artículo.

tores medios de la sociedad mexicana, que no se corresponden con los ideales promovidos por la cultura letrada.

Estos artículos humorísticos de costumbres relatan una serie de sucesos imaginarios que ocurren en el transcurso de un día, pero no requieren de una trama, pues predomina la descripción y acumulación de sucesos que ilustran un problema. En dado caso que se pueda identificar un conflicto central, la tensión dramática es tenue, pues la prioridad de cada texto consiste en mostrar la dinámica moral o social que causa determinados problemas. El diálogo suele dar lugar a la confrontación de puntos de vista sobre el mundo: unos se muestran absurdos y otros representan la sensatez; esta estructura procuraba que el lector del siglo XIX se identificara con lo segundo, lo cual favorecía el sentimiento de superioridad y la reafirmación de los valores propios de la cultura letrada, o la vergüenza en caso de que el lector se viera en el espejo del ridículo. En otros textos, los puntos de vista de todos los personajes resultan ridículos y así se genera una imagen de mundo al revés. La risa aquí sería un medio catártico, capaz de liberar la tensión generada entre quienes tropezaban constantemente al intentar transformar la sociedad del México postindependentista. Al mismo tiempo, contribuiría a reafirmar la superioridad del conjunto de valores que sostenía implícitamente el artículo de costumbres, los cuales representaban la contraparte del mundo al revés vituperado.

Generalmente, los vicios y errores sociales se expresan a través de la exageración, el ridículo y la incongruencia. Los personajes o situaciones estereotipados y caricaturescos reúnen en sí mismos todos los defectos que se atribuían a un determinado sector o práctica social. La incongruencia se manifiesta cuando un acto produce una consecuencia indeseable o inesperada para el personaje objeto de escarnio, aunque merecida a los ojos del lector, o cuando un dicho o un pensamiento no se corresponde con los hechos; también cuando una acción resulta fuera de lugar o inapropiada, pero el protagonista no percibe la falla sino alguien más, ya sea otro personaje, el narrador, o

el lector.⁹ Frecuentemente los personajes o el narrador exponen la incongruencia a través de un razonamiento explícito en torno a los sucesos, y en ocasiones difunden ciertos principios morales y sociales por medio de sentencias y moralejas. Cuando el descubrimiento de la incongruencia queda a cargo del lector, éste tiene que echar mano del sentido común y del sistema de valores propios de la cultura letrada a la que apela el texto.

La enunciación a veces corre a cargo de un paseante casual que expresa en primera persona sus experiencias, de modo que, al verse involucrado en las situaciones narradas, también llega a convertirse en blanco de autoironía —esa es una forma frecuente en las narraciones de Guillermo Prieto, quien adoptó el seudónimo de Fidel para construir a su enunciador-paseante—. También hay enunciadores que se mantienen totalmente ajenos a lo narrado, mientras que otros simulan entrar a la escena costumbrista junto con sus lectores, como espías o testigos, pero sin involucrarse o participar en ella; en estos últimos casos, se mantiene una distancia crítica muy clara frente a los sucesos.

Veamos dos ejemplos. En “Las vendutas” (*El Álbum*, I: 42-46) firmada por “Yo”, seudónimo usado por Manuel Payno, el narrador lleva a sus lectores a una subasta promovida por particulares que deciden mudarse y deshacerse de sus pertenencias. Una y otra vez artículos domésticos muy usados son vendidos a precios más altos de lo que costarían nuevos, porque entre los potenciales compradores se traba una competencia de egos que siempre culmina en beneficio de los subastadores. Ninguno de los participantes, ni siquiera los que reconocen que hicieron una mala compra, nota que el problema es

⁹ La incongruencia se vincula con la ironía narrativa, que se produce a partir de la yuxtaposición de las perspectivas de distintos elementos del relato (personajes, trama, narrador, lector) o a partir de la percepción de resultados inesperados que ponen en ridículo, o al menos en una posición falsa, al protagonista (Zavala).

la dinámica social en torno a las vendutas, pero sí lo haría el lector, quien, desde su puesto de observador distante, podría advertir la incongruencia, que se enfatiza gracias a los recursos de repetición y exageración. No hay piedad para los participantes, observados desde la distancia crítica y desde una posición de superioridad del narrador y sus lectores.¹⁰ Queda clara aquí la ridiculización y el mensaje moral contra el derroche, los abusos y la competencia pecuniaria que se practicaba durante las vendutas entre quienes tenían ciertas posibilidades económicas a mediados del siglo XIX.

En tanto, en “Variedades. Un convite inesperado”, Fidel se ve involucrado directamente en la situación. Es invitado a comer por un personaje que, “candil de la calle y oscuridad de su casa”, se muestra ante sus amigos como esposo amante, venerador de su familia y los hábitos y alimentos de su hogar, pero al estar en el interior se convierte en un tirano: critica todo y a todos por nada y los castiga arbitrariamente, sin ser capaz de reconocer sus incongruencias o de notar que él es el causante de los malestares de su familia y sus invitados. Fidel no lo censura directamente, sino que el lector debe advertir por sí mismo la incongruencia. Ésta, por otra parte, no es difícil de reconocer considerando las perspectivas de algunos personajes que sufren las violencias e incluso llegan a confrontarse con el protagonista insinuando su tiranía; también influye en la interpretación la actitud reservada del enunciador-paseante, así como algunas ironías verbales repartidas aquí y allá:

¹⁰ En “Las vendutas”, sólo hay un personaje que sí merece compasión: el que no derrocha. A partir de él se visibiliza otro problema social que contrasta frente a todo el derroche: la miseria. Un joven se ve presionado por su suegra pretenciosa a gastar dinero; en sus frases exhibe su amargura ante la desigualdad social: “los pobres no debemos venir a las vendutas, ni andar en la calle ni, nada más que morirnos” (*El Álbum*, I: 46).

Cuando después en la oficina, al hacer Guadalupe aquellas relaciones de guisos, suele alguno decir: Será una delicia, tendrá uno un buen rato cuando coma en la casa de don Guadalupe, ¿no es cierto, Fidel?

—¡Oh!, sí, es verdaderamente *una delicia, respondo yo con un acento particular*. (Prieto, I: 64; énfasis mío)¹¹

De esta forma, Fidel insinúa su vergüenza, entre irónica y resignada, ante el tipo social del marido déspota y amigo hablador. El personaje objeto de crítica se contrapone a un ideal no expresado verbalmente, pero que se puede deducir por oposición.

Además de los artículos de costumbres, el costumbrismo se manifestó en narraciones ficcionales: formas vacilantes entre el cuento y la novela corta, que incorporaron tipos y escenas costumbristas a una trama con cierto grado de tensión dramática y al menos un nudo perfectamente identificable. En *El Álbum Mexicano* integran una serie narrativa llamada Las Flores Animadas. El editor Ignacio Cumplido llevó a cabo su empresa editorial luego de haber viajado a Francia y traer a México el libro *Les fleurs animées* (1847), la colección de litografías de J.J. Grandville que representaban flores personificadas en mujeres y que venían acompañadas por relatos y estudios de botánica firmados por Alphonse Karr y Taxile Delord. Cumplido hizo que las litografías conformaran la identidad de su periódico, de modo que se publicaba una por cada número. Inicialmente, las acompañaba la traducción de los relatos originales articulados en torno a un hilo narrativo: las flores, cansadas de vivir en el reino vegetal, le solicitaron a la Encantadora transformarlas en mujeres para experimentar así el mundo de los hombres, pero regresan totalmente desencantadas de él.

¹¹ Se moderniza la ortografía, la tipografía y se desatan las abreviaturas en las citas de textos del siglo XIX.

Poco a poco, los relatos se adaptaron a las tendencias estructurales, valores y estilos nacionales, e incluso se produjeron narraciones completamente originales.¹² Las escenas costumbristas adquirieron protagonismo en ellos, y algunos tomaron una forma plenamente humorística que contrastó con los tonos dramáticos de los textos franceses e incluso de algunos mexicanos. Esos relatos son: “La flor del cardo. Un matrimonio heterogéneo” y “El tráfico de las flores. Recuerdos de otra edad”,¹³ firmados por Fidel; “El espino”, firmado por D. de A.; “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche”, de Manuel Payno bajo el seudónimo El Bibliotecario; así como “La flor de granada”, “El malvavisco (cuento imitado del alemán)”, “El arrayán” y “Cartas amorosas”, estos últimos sin firma.

Las tendencias estructurales que los caracterizan son el triángulo amoroso y la intriga, ya sea sentimental o social, pero bajo la forma de farsa o comedia de enredos. Abundan los diálogos que, de la misma manera que en los artículos costumbristas, exponen, a través de la exageración y la ironía, distintos tipos sociales, sus mentalidades y sus vicios. A veces la exageración cobra tintes grotescos; así ocurre en “La flor del cardo”, cuando se describe el matrimonio desigual entre una joven veleidosa y un viejo verde:

*Aquel vejete era un sepulcro de luciente mármol, de podredumbre y de gusanos cárcel.*¹⁴ El altar del amor era la cama de un sucio hospital. El aceite de almendras para el pecho; las friegas para las piernas, la

¹² Una revisión detallada de las propuestas estéticas que se desarrollaron en los relatos mexicanos se lleva a cabo en “Unas flores animadas por *El Álbum Mexicano*”, de la misma autoría que el presente artículo.

¹³ Este texto en particular abandona la línea narrativa de Las Flores Animadas y adopta plenamente el estilo de los artículos de costumbres de Guillermo Prieto.

¹⁴ El énfasis procede del texto original, resalta de unos versos procedentes del poema *El moro expósito* (“Romance nono”, vv. 13-14), de Ángel de Saavedra, mejor conocido como el duque de Rivas.

imponente calva, su boca sin la colonización dentrífuga de Labully, y luego sus celos humillantes con los mayordomos, con los criados, y su ahínco por las costureras esbeltas, por las recamareras rollizas, y luego sus quejidos y su tos importuna, y sus desvergüenzas y su despotismo si estaba parlante. (Prieto, I: 210)

En la yuxtaposición de perspectivas de los personajes del relato para exhibir las incongruencias sociales destaca “Cartas amorosas”, cuya estructura epistolar exhibe la mentalidad y reacciones de los siguientes tipos: el viejo verde, la coqueta y la amiga alcahueta. Éstos son expuestos en su más egoísta y cínica intimidad, y con ellos se propiciaba, entre los lectores de la época, la censura a través del distanciamiento crítico-humorístico.

En todos los textos mencionados se representa un mundo al revés, en el que los personajes no buscan lo moral ni lo benéfico para sí o para su sociedad, sino que se preocupan por satisfacer intereses mezquinos y veleidosos. Cuando todos o la mayoría de los personajes obtienen lo que quieren, como ocurre en “Cartas amorosas”, para comprender los valores que apoya el texto, el lector debe identificar al personaje que sí puede representar una voz moral confiable, así como la estructura retórica del género costumbrista y el componente irónico y humorístico del mundo al revés. En algunos relatos —como “La flor del cardo”, “El tráfico de las flores” y “El arrayán”— los personajes se llevan un chasco en sus pretensiones, y es la relación causa-consecuencia la que permite inferir el mensaje moral, reforzado a través de un refrán, una moraleja o unas coplas; pocas veces el desenlace adopta un tono realmente trágico y serio, contrastante con el humor inicial, como se muestra en “El espino”. En ocasiones los personajes viciosos son denunciados por protagonistas honestos, así ocurre en “La flor de granada”, donde la traviesa Granadita exhibe a todos los infieles y viejos verdes en una mascarada, creando confusión entre ellos.

“Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche” es excepcional —tanto en la serie *Las Flores Animadas* como en todo

el periódico— en cuanto al tipo de humor que cultiva, ya que reelabora la narrativa de aventuras del héroe romántico, pero desde una perspectiva paródica, para así representar el mundo al revés: en vez de una dama bella, un hechizo hizo que Joaquín, dragón del Ejército mexicano, se enamorara de una bruja anciana a la que idealizó con las notas más altas de la exaltación romántica; por haberla hecho infeliz un día, fue condenado a dormirse en todos los momentos importantes de su vida, de modo que, entre sueño y sueño, perdió una batalla importante y también la posibilidad de escapar de la cárcel de San Juan de Ulúa y del castigo que le impusieron sus superiores. El absurdo, lo grotesco y lo inverosímil de cada situación —la guerra, la aventura y el héroe mismo—, contrastados implícitamente con el modelo idealista e idealizante del romanticismo, constituyen aquí la fuente central del humor de la descarga. Las convenciones románticas del heroísmo nacional fueron transgredidas por este relato, quizás como una forma de liberar tensión ante los fracasos y decepciones por un país sumergido en guerras facciosas.

Sólo un relato ficcional, publicado por entregas en *El Álbum Mexicano*, no pertenece a *Las Flores Animadas*; se trata de “Fragmentos de... Balance del cuerpo y del alma de Gil Fernández. Confidencias reservadísimas escritas sin intención de que se publiquen, mas que en los periódicos”. Bajo la firma de S.C., se narran las aventuras de un pícaro de la misma familia que *El Periquillo Sarniento*. El humor, como ocurre en el costumbrismo en general, surge de los resultados ridículos o degradantes que obtiene el personaje con sus truhanerías y frente a las cuales el lector debía adoptar un distanciamiento moral y crítico.

Adicionalmente, se pueden identificar algunos textos que no entran en la forma típica del artículo ni del relato costumbrista, aunque comparten tendencias temáticas, compositivas o estilísticas. “Ella-Él”, firmado por El Bibliotecario, es un texto puramente dialogado en el que sólo interviene una voz ajena para hacer una acotación final sobre el destino de los amantes. El texto parodia los dramas románti-

cos sobre amores no correspondidos. El estilo idealista y exaltado del héroe romántico produce un efecto irónico y humorístico al contrastar con toda la situación y con las aspiraciones terrenales de la joven interesada, que rozan lo grotesco. Así se promueve el escepticismo y la suspicacia del lector.

Ella

Ese hombre seco, taciturno, con los cabellos erizados y la piel de serpiente; ese esqueleto envuelto en el cambrey, la seda y el paño, será mi marido

Él

¡Oh desesperación!, ¡oh rabia! ¡Infierno, confúndeme! ¡Abismo, trágame! ¡Tierra, sepúltame! Mar, ahógame... Pero no, vida mía, delicia de mis ojos, tú no hablas la verdad. Ese monstruo de los cementerios te olvidará también. Quebrantará sus juramentos, y sus ilusiones caerán como las hojas secas de los árboles...

Ella

Volará su amor... pero su oro nunca perderá su estimación

Él

Se murió.

Ella

Se casó. (*El Álbum*, I: 28)

A esta tendencia se suma “La mujer perfecta”, también de El Bibliotecario, una descripción irónica de la contraparte del viejo verde, es decir, de una mujer anciana caracterizada con rasgos grotescos y moralmente reprobable. En la misma línea —bastante machista, hay que decirlo—, se encuentra “Balanza amorosa”, un diccionario sin autor declarado que clasifica a las mujeres según sus atractivos, disponibilidad y los costos que representan para los hombres. También “Memorias de ultratumba de un marido viejo”, sin firma, clasifica a las mujeres describiendo su comportamiento para prevenir a los hombres contra ellas.

Como contraparte de estos dos últimos textos se puede mencionar el poema anónimo “Los novios de Pepa”, que satiriza una serie de tipos masculinos para así prevenir a las mujeres contra ellos. Otros poemas que cultivan el costumbrismo son: la sátira al petimetre en “Mi elegante” de Fidel, una “Letrilla” sobre una mujer que se ponía nerviosa ante las miradas de un hombre, así como distintos epigramas o poemas muy breves, anónimos, que satirizan el comportamiento de cualquier tipo social o moral, abarcando ambos géneros y distintos oficios. Los epigramas oscilan entre la sátira moral y el ejercicio puramente lúdico consistente en el reconocimiento de alguna situación paradójica o incongruente. Esta última tendencia se ve bien representada en los siguientes versos:

Epigrama

El sastre, según existe,
es singular en su ayuda,
pues más pronto nos desnuda
aquel que mejor nos viste.

(*El Álbum*, I: 611)

Los blancos de la crítica en el costumbrismo se relacionan principalmente con el ámbito privado: malentendidos y roces de la vida doméstica —en especial los comportamientos despóticos del marido o la mujer—, personalidades y comportamientos nocivos de distintos miembros de la sociedad —expuestos a partir de tipos como el petulante, el estafador, la vieja maledicente, la veleidosa, el viejo verde, el lambiscón, la caprichosa, la solterona, los narcisistas, el donjuán, el petimetre—, prácticas de consumo y derroche, usos viciosos del lenguaje —especialmente por parte de los malinchistas—, tradiciones en torno a las cuales se suscitaba desorden, y comportamientos nocivos entre familias y vecinos. Uno de los temas más recurrentes son las relaciones de pareja, en especial los matrimonios desiguales entre hombres mayores y mujeres jóvenes.

Sólo ocasionalmente se exponen asuntos relativos a la administración pública y la burocracia que dificultan el progreso. El artículo “Crítica y costumbres. Para mañana”, sin firma, ofrece una serie de diálogos en los que personajes hispanos exhiben su tendencia a procrastinar, los cuales son contrastados con la cultura anglosajona y el adagio “No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy”:

Si va un pretendiente al ministerio a agitar el despacho de la centésima solicitud que tiene presentada, para que le paguen íntegro por haberse incorporado en la villa de Guadalupe con el ejército Trigarante, el oficial, agobiado de fatiga, teniendo con una mano que manejar los papeles, mientras con la otra se limpia los dientes con un popote, pues acaba de almorzar, le dice:

—Es imposible despachar a usted, amigo mío; tengo un mundo de quehacer, y los papeles me ahogan. Son las dos de la tarde, y no hay tiempo para nada. Me voy a acordar con el ministro.

—Señor, con esta van treinta solicitudes que presento, y todas se han perdido.

—Pues bien, *para mañana* sin falta buscaré la solicitud.

—Y ¿cuándo estará despachada?

—*Para mañana* también.

—Es decir, que confío en que usted...

—Sin falta para mañana queda todo terminado.

El infeliz patriota antiguo en un mes no consigue sino que se pierdan otras diez solicitudes, sin dejar de oír todos los días la misma promesa para mañana. (89)

En este fragmento se yuxtaponen las perspectivas del funcionario público y el solicitante. Las incongruencias del primero son evidenciadas por el narrador, quien exhibe con acento irónico que la saturación laboral alegada por el burócrata para no cumplir su trabajo no se corresponde con su comportamiento displicente y desocupado.

Rara vez los textos ofrecen guiños a la guerra o a los conflictos sociales de mediados del siglo XIX. Como ya se mencionó, *El Álbum*

Mexicano apareció dos años después de la Intervención norteamericana. La desunión y las guerras intestinas impidieron resistir los embates del país del norte. El periódico se propuso, según lo declara en su “Introducción”, contribuir al progreso, a la pacificación y a la moralización del país; probablemente por eso, y en un afán reconciliador, no suele abordar asuntos que puedan relacionarse con los problemas en la vida pública. El periódico procuraba, más bien, infundir esperanza en los progresos de la nación, destacando los avances económicos, científicos o sociales.¹⁵

Las excepciones se disimularon en dos relatos ficcionales. Las aventuras de Joaquín en la “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche”, en su carácter paródico y humorístico, se contextualizan en una guerra civil y en un repentino cambio de gobierno semejantes a los muchos que ocurrieron en las primeras tres décadas del México independiente. El repentino cambio, casual y paradójicamente, salva al héroe de ficción de un destino fatal del que no se había podido salvar a sí mismo por haberse quedado dormido. Por su parte, “El malvavisco” enmarca la llegada de la flor del malvavisco al mundo de los hombres en una crisis generada por una sociedad descontentadiza que se levanta contra cada nuevo gobierno.¹⁶ De esta

¹⁵ En este sentido, resulta significativo que el enunciador de “Las vendutas” inicie la descripción costumbrista señalando su indisposición para hablar de la derrota contra Estados Unidos o la crisis política del presente, de modo que elige hablar de los entretenimientos y costumbres de los mexicanos.

¹⁶ Aunque no es nada humorístico, cabe mencionar que otro de los relatos de Las Flores Animadas relacionados con la guerra es “Las Margaritas” de Fidel. Denuncia a mujeres que se entregaron a los invasores durante la ocupación norteamericana, para obtener beneficios económicos y que fueron denominadas “Margaritas”. En la tendencia general de conciliación característica del periódico, un señalamiento tan ofensivo parece no ser controversial, porque esas mujeres “del populacho” que señala el relato no pertenecían al grupo de lectores que comprarían las lujosas páginas de *El Álbum Mexicano*.

manera, el humor y la ficción permitieron abordar temas serios sin que se tomaran como tales, para así liberar cierta tensión ante acontecimientos que preocupaban a los mexicanos a mediados del siglo XIX.

En *El Álbum Mexicano* se encuentran textos humorísticos no costumbristas con las formas del chiste, el enigma, o la anécdota. Igual que los epigramas, resultaban sumamente breves y parecían fungir de relleno, se empleaban con mucha frecuencia para llenar el vacío dejado por algún texto más extenso en las columnas del periódico. Es probable también que tuvieran la función de aligerar el estado anímico del lector, u ofrecieran una pausa luego de varias lecturas más largas o de contenido informativo y serio. La mayoría aparecen en la sección “Anécdotas” y algunos más en “Pensamientos”; otros sólo tienen un título que indica el tema, o carecen de título, aunque bien pueden clasificarse como anécdotas. En estos textos predomina un humor muy intelectual basado en el reconocimiento de la incongruencia.

Las anécdotas parecen chistes cuando exponen situaciones paradójicas en que algunos personajes se ven involucrados. Con alguna frecuencia, aluden a personajes bíblicos o históricos, como Caín y Abel, Napoleón y el cardenal Mazarín, y a sucesos como la Batalla Naval de Abukir; de modo que, para una mejor comprensión, a veces el lector debía echar mano de una cultura general relativamente amplia, como en el caso siguiente: “Alipio de Alejandría, filósofo célebre y excelente lógico, que no tenía ni dos pies de alto, alababa a Dios porque no había cargado su alma más que de una porción tan pequeña en materia corruptible” (*El Álbum*, I: 11). El tipo de humor y el hecho de que no alude a aspectos de la vida pública nacional podrían explicar que en las anécdotas sí se mencionen conflictos políticos o sociales más o menos recientes. Quizás reconocer las crisis ajenas favorecía la catarsis o simplemente estos materiales permitían llenar los blancos en la página del periódico con copias o traducciones de textos breves, probablemente extraídos de periódicos europeos.

En cuanto a “Pensamientos”, se trata de una sección cargada de máximas filosóficas y reflexiones. Aborda temas serios y jocosos,

aunque predominan los primeros. Los textos de corte humorístico se pueden confundir fácilmente con las anécdotas y el chiste. Las fronteras, al fin, eran y siguen siendo difusas. Para muestra un botón: “Un capuchino decía que Dios había hecho bien en poner la muerte al final de la vida, porque así tenía uno tiempo para prepararse” (*El Álbum*, II: 240). Como se mencionó previamente, algunos textos carecen de clasificación y con ellos el estudioso se enfrenta a los mismos problemas de filiación genérica, como el siguiente, firmado por P.M.: “Un célebre literato ha dicho que esta vida es una comedia, y el mundo un teatro, en el que se entra, se mira y se sale; pero se le olvidó decir, que en este teatro se paga por *entrar*, por *estar* y por *salir*” (*El Álbum*, II: 19). No parece fácil determinar si se trata de una anécdota, un pensamiento, o algo más.

EMOCIONES Y SISTEMA DE VALORES EN LOS DISCURSOS HUMORÍSTICOS

Como se pudo advertir, el humor menos recurrente en *El Álbum Mexicano* es el que describen las teorías de la descarga. Ciertamente, perder el control del cuerpo, de los sentidos o del orden social era lo que difícilmente podía o quería promover una élite letrada empeñada en formar ciudadanos, unir a la sociedad, alcanzar estabilidad, y contribuir al progreso de la nación. La catarsis ligada a descargas emocionales se promueve muy rara vez. Es el caso de la “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche”. Llama la atención que se empleara este recurso para aludir, en una especie de desahogo, a problemas políticos y sociales altamente sensibles, una herida abierta cuyo abordaje se evitó en el conjunto del periódico. En el relato de Payno no había una moraleja ni un héroe ejemplar que se contrapusiera a otro personaje nacional, sino ironía y sinsentido, los cuales sugieren el estado emocional de algunos mexicanos ante los fracasos nacionales.

En cambio, los comportamientos sociales asociados a la vida privada sí se abordaron sin tapujos, desde un humor abiertamente instructivo y moralizante. El distanciamiento crítico, moral, intelectual y emocional, fue la forma más común de promover un posicionamiento frente a una serie de comportamientos y situaciones que representarían lo opuesto al ideal de sociedad que la élite letrada quería forjar. Esta función, tan propia del humor costumbrista, se expresó en la introducción al segundo tomo del periódico:

Los cuadros de costumbres no quedarán olvidados. Agradables por la soltura y la fluidez del estilo en que deben estar escritos; interesantes por ser la pintura viva de las escenas en que cada día somos actores o espectadores en nuestras casas, en nuestros negocios, en nuestras diversiones, son aun menos apreciables por ese aspecto, que por el de las provechosas lecciones que encierran para corregir las malas costumbres y fomentar las buenas, valiéndose del arma del ridículo, la más terrible de cuantas puede usar un escritor. El D. Quijote de Cervantes hizo una revolución en las ideas de España y a las críticas de Addison, Jouy, Mrs. Trollop, Larra y Mesonero son deudores las naciones de más de una reforma social. (pp. II-III)

Aquellos lectores capaces de reconocer la incongruencia tanto en los comportamientos de los tipos sociales costumbristas como en los sucesos aludidos en las “Anécdotas” y “Pensamientos” podrían colocarse en una posición emocional e intelectual de superioridad; de esta manera reafirmarían el sentido común y los valores compartidos y difundidos por los letrados mexicanos. Los textos apoyaban el *statu quo* al activar emociones como la satisfacción, el orgullo propio y, simultáneamente, el desprecio y la antipatía hacia aquello que se desviara del orden moral y social promovido por la élite letrada.

Aquí es importante resaltar que en el corpus de esta investigación sólo aparecen representados los sectores acomodados de la sociedad, no el aguador, la recamarera ni los rancheros. Esto indica que el

humor en *El Álbum Mexicano* constituyó un ejercicio de autocritica dirigido a moldear y regular el ámbito social de quienes escribían y publicaban los textos. Dentro de ese ámbito, se ridiculizó a quienes se desviaban de la norma.

Ocasionalmente, cuando el narrador se involucra en los sucesos narrados, sobre todo cuando se manifiestan componentes de autoironía o autorreflexividad, el tono emocional cambia: entonces se advierten notas melancólicas o de resignación dirigidas a una sociedad que parecía no tener remedio y frente a la cual el portavoz de la cultura letrada se manifestaba impotente. Sin embargo, esa no es la tónica más frecuente en el corpus, sino el distanciamiento crítico ligado a sentimientos de superioridad, al desenfado estoico frente a una sociedad descarriada, así como al orgullo por la habilidad intelectual de aquel capaz de descubrir el enigma en las “Anécdotas” y los “Pensamientos”.

Los textos incluidos en estas secciones son capaces de fomentar un mayor distanciamiento emocional y generalmente funcionan como ejercicios intelectuales puramente lúdicos. Su presencia sugiere que el periódico cultivó y promovió un tipo de actitud emocional e intelectual: desenfadada, distanciada y estoica, crítica y analítica. En cambio, resultan más diversas las emociones y actitudes que podía activar el costumbrismo, dada su elaboración compleja y la cercanía de los temas con la experiencia vital y cotidiana de los lectores.

El sentimiento cómico puede favorecer la reconciliación social cuando incita al reconocimiento de que, a pesar de sus defectos, la sociedad puede seguir adelante o puede admitir sus vicios para así poder transformarse; en este sentido, tiene un componente esperanzador. Sin embargo, el humor basado en la superioridad también puede implicar un posicionamiento egocéntrico, autoritario y despectivo frente a los tipos representados. Los catálogos y caricaturizaciones de mujeres, jóvenes y mayores, ciertamente expresan una actitud misógina, pero esta tiene su contraparte: la sátira contra ellas es tan frecuente como la ridiculización de tipos masculinos de ambas

edades. Paralelamente, también se pueden hallar narrativas que promueven compasión o empatía hacia ciertos personajes, en especial los que se mantienen al margen de los vicios, las víctimas inocentes, aquellos que expían sus culpas o quienes sufren y aprenden a partir de la experiencia; así ocurre en algunos textos de la serie *Las Flores Animadas*, con la inocente y pura Granadita, con mujeres víctimas de varones como la de “El espino”.

En cuanto a los asuntos sobre los que se incitó a adoptar un posicionamiento ético, resalta la preocupación por la constitución y las dinámicas de la familia. Desde el siglo XVIII, con la secularización, el desarrollo de la propiedad privada, la burguesía y el individualismo se fue constituyendo como dominante un modelo de familia nuclear compuesto por padre y madre y un número de hijos cada vez más reducido. En la medida en que el matrimonio dejó de responder a las necesidades de alianza y supervivencia de una dinastía, la familia requirió consolidarse y fortalecerse a partir de vínculos fundamentalmente emocionales —el amor y afinidad entre los cónyuges y el cuidado afectuoso y protector hacia los hijos— (Esteinou 108). Simultáneamente, se rechazó la tendencia de casar a mujeres muy jóvenes y hombres mayores con base en intereses monetarios, de sangre, sociales o políticos.¹⁷ Se ridiculizó estos matrimonios desiguales mostrando a los hombres mayores como seres ansiosos de recuperar una juventud ida o de ser cuidados en sus últimos días, así como a las mujeres o padres ambiciosos que aceptaban o imponían este tipo de

¹⁷ En narrativas de la época publicadas en otros periódicos destacan relatos en que se censuran los matrimonios que se realizan por necesidades monetarias o por presión política, tales como *Manuelita* de Guillermo Prieto y *Trinidad de Juárez* de Manuel Payno, respectivamente. En *Manuelita*, en particular, se explica el destino trágico de los amantes en la medida en que Julio priorizó el bienestar económico antes que el matrimonio, lo que dejó expuesta a Manuelita a las garras de un inglés que la salvó de la miseria y a cambio se convirtió en un esposo tirano.

enlaces para obtener un beneficio económico o social. En este sentido, son numerosos los textos de *El Álbum* que exhiben a los viejos verdes, como “La flor del cardo”, “El arrayán”, “Cartas amorosas” y “El tráfico de las flores”.

En general, el costumbrismo de la época rechazaba la sexualidad en las personas mayores. Sin embargo, si bien ambos sexos son señalados en *El Álbum* por su fealdad y el deterioro físico o de sus facultades, al grado que resultan muy grotescos, la ridiculización humorística ligada a la sexualidad activa se ensañó particularmente con los viejos verdes en *El Álbum*, probablemente porque los hombres mayores de la época transgredían con frecuencia las fronteras de la edad para relacionarse con jóvenes. En cambio, entre las mujeres mayores destacó el tipo de las intrigantes, como en “Estudios arqueológicos. Una tertulia de ancianas” y “Doña Crisanta Cencerrillo. Mi vecina”, textos que las ubicaban en un ámbito de acción e influencia social muy distinto, y también menos nocivo, aunque no por eso se les ponía en una situación menos grotesca.

Las jóvenes interesadas son comunes en el costumbrismo por las mismas razones que el viejo verde: transgreden el nuevo ideal de matrimonio basado en el amor. Ese es el vicio que más resalta en los tipos femeninos de *El Álbum*, en textos como “Ella-Él”, texto previamente citado, y “Cartas amorosas”. En ellos, una joven se aprovecha del amante anciano, al mismo tiempo que desprecia el amor sincero. Aquí es necesario señalar que, cuando el objetivo de la burla es el viejo verde, la retórica del relato resalta la inteligencia de la joven interesada, capaz de entrapar a un hombre maduro, descrito en sus rasgos más grotescos, patéticos o lúbricos. Así se muestra en “Cartas amorosas”:¹⁸

¹⁸ Por su parte, en “El tráfico de las flores”, como se trata de criticar a las familias que venden en subasta a sus hijas al mejor postor, y no las consecuencias en las hijas, el tono es humorístico todo el tiempo y resalta lo grotesco de la situación.

Amiga adorada: [...] Laurel, Olivo y Arrayán son tres viejos ticos, avaros, enamorados, biliosos, insufribles. [...] Despechados, pues, [por el rechazo de Siempreviva], y sin la más remota esperanza Olivo y Laurel, se han dirigido a ti; y Arrayán, el más gordo, el más imbécil, el más pesado de todos los tres concibió una pasión frenética por mí. [...] estos tres Cupidos que cuentan entre los tres sobre doscientos cincuenta años, maldito el amor que nos tienen ni la sinceridad con que obran, pero bueno es conocer al amigo y no perderlo. Por mi parte he logrado domar a ese jabalí, y a estas horas está hecho un bobo y ha gastado ya tres cuartas partes de su caudal. (*El Álbum*, I: 500)

En cambio, cuando el propósito consiste en censurar la ambición de la mujer, el relato enfatiza las consecuencias nocivas, sobre todo para ella misma. Entonces disminuye el tono humorístico en el desenlace o este adquiere tonos sombríos y melancólicos. Al final, a partir de estas notas serias, el narrador lanza la advertencia de que ella será la más perjudicada en los matrimonios desiguales y cuando se relaciona con seductores. Este mensaje y su retórica se ven reforzados en la mayoría de los relatos de corte trágico de la serie *Las Flores Animadas*, en los que las flores personificadas como mujeres sufren y se desengañan de un mundo de los hombres que las corrompe o las amenaza.

Los varones jóvenes también eran un blanco recurrente porque se aprovechaban de los matrimonios desiguales para tener relaciones sin compromiso, amenazando la estabilidad de los hogares bien establecidos o seduciendo y corrompiendo a las mujeres vírgenes. En todos los casos, atentaban contra el ideal de matrimonio nuclear, amoroso y monógamo, basado en la inocencia de la mujer y la bondad del marido. Un ejemplo de la sátira a este personaje-tipo se puede encontrar en “Daguerrotipo social. Exposición de retratos = Enriquito Filigrana”. Aunque sí son objeto de escarnio, las consecuencias para ellos siempre se mantienen en los tonos humorísticos

y desenfadados; parecen más un peligro contra el cual se advertía a otros, que un mal que por sí mismo debía erradicarse.

Semejante a lo que ocurre con el soltero seductor, se observa que los textos costumbristas censuran los celos, el abandono y las infidelidades del hombre casado, y este recibe su merecido a través del chasco o el escarnio. No obstante, rara vez los relatos se centran en problematizar el origen de sus comportamientos, y nunca las consecuencias son graves para ellos, sino que los resultados se mantienen en el tono cómico.

“La flor de granada” es ejemplar en lo que respecta al señalamiento de tipos masculinos y al modelo de familia que, por contraposición, evocaba: Granadita, a través de un hechizo, es capaz de hacerse pasar por diferentes personas y, a partir de ese don, exhibe humorísticamente a numerosos maridos que dejan a sus esposas en casa para ir a divertirse, que son infieles, o bien, engañados. Así mostraba a sus lectores conductas que debilitaban al matrimonio, pero que no trascendían en sus consecuencias más allá del malestar momentáneo. En esta tónica, el relato coincide con el poema “Los novios de Pepa”, pero en contraste con estos tipos infieles, egoístas, o pretenciosos que dominan en este y otros textos, al final de su historia, Granadita, cual Cenicienta, descubre al hombre ideal sólo para ver cómo desaparece junto con el hechizo que la llevó a la fiesta. Este relato recurre al humor para promover el distanciamiento crítico frente a ciertos comportamientos y, posteriormente, a través de la estética y la sensibilidad románticas, infunde la aspiración a un ideal acorde a los valores de los sectores medios de la época.

Parece de particular importancia en las narrativas costumbristas el comportamiento del padre de familia, pues a éste se destina un relato completo en el periódico: “Variedades. Un convite inesperado”. La censura a un talante grosero, arbitrario y abusivo se percibe en la forma en que el tipo es ridiculizado —por exagerado, por incongruente, por grotesco—, así como en los efectos que produce, de modo que el lector podría observar la infelicidad y frustración de la familia

como consecuencia reprochable de su comportamiento. Sin embargo, las consecuencias no son irremediables ni el tipo es satanizado.¹⁹

La educación que daban los padres a los hijos, así como la unión y armonía con la esposa fueron preocupaciones recurrentes desde la literatura ilustrada. Un claro ejemplo es *Tartufo* de Molière, obra dramática en que el padre, fanatizado por el beato Tartufo, comete una serie de arbitrariedades e injusticias contra su familia. De manera similar, aunque sin la crítica al fanatismo religioso que tanto resalta en la comedia francesa, en el relato de Guillermo Prieto la esposa, los hijos y los criados son presentados como víctimas de un tirano, dependientes de y subordinados a él, por lo que no pueden hacer nada para contrarrestar esos actos que perjudican la armonía y bienestar de la familia nuclear. El tono humorístico y ligero del narrador —un tercero incomodado por las impertinencias del patriarca—, así como la ausencia de un trasfondo que explique el comportamiento del patriarca como resultado de un marco social o ideológico, favorece que no haya un cuestionamiento serio de las relaciones familiares, de los roles de género o del exceso de poder que tiene el padre sobre su familia. De esta manera, las incongruencias y arbitrariedades de este se muestran como un problema de forma y no de fondo.

De hecho, nada pone en verdadera crisis el futuro de un personaje o de una familia, de no ser la infidelidad o el hecho de que una joven se enamore de un seductor y sacrifique todo por él. Lo demás parece salvable, como en “Costumbres. Una mudada”, que trata de cómo la vida de una pareja pierde armonía debido a que en las decisiones maritales se entrometen los parientes y al hecho de que la mujer manda y el marido obedece. De este modo, a través del humor, el texto rechaza la inversión de los roles de género defendidos por

¹⁹ La caracterización de este personaje también echa mano del tipo del impertinente, hombre hablador y molesto que se retrata en “Un hombre franco” firmado por Abenamar.

el sistema de valores de la época, sin embargo, la historia concluye sin mayores consecuencias para los personajes que el ridículo, lo que indica que, aunque esa dinámica constituía una desviación frente a la norma, era relativamente tolerable, al igual que el marido déspota. En la ridiculización de las dinámicas conyugales en que no hay una figura de autoridad masculina fuerte se puede incluir la anécdota “Disputas conyugales”:

Un cura reprendió a unos recién casados por las disputas que tenían continuamente: sois aún más culpables, les decía, porque ya los dos sois uno solo por la unión de voluntades. —¿Qué no somos más que uno? —respondió el marido—. ¡Ah!, señor cura! Si de cuando en cuando nos escuchaseis, creeríais que éramos veinte. (*El Álbum*, I: 328)

El matrimonio y las relaciones de género son sin duda un tema central en el costumbrismo de *El Álbum Mexicano* —como también lo son en la serie *Las Flores Animadas*, sean éstas serias o humorísticas—; incluso cuando no es el asunto principal de un texto, suele ser aludido, aunque sea tangencialmente. Otros temas relevantes para la cultura de la época se ven representados en los textos humorísticos del periódico: el malinchismo que dañaba a la cultura nacional, la procrastinación que se contraponía al progreso, el egocentrismo, la estafas, la impertinencia y el inconformismo que afectaban las relaciones sociales, económicas y políticas;²⁰ sin embargo, ninguno se abordó con tal consistencia y constancia como el de la familia y las relaciones que involucraba en su interior.

²⁰ Véanse como ejemplos “Daguerrotipo social. Un joven de provecho = Los importantes”, “Costumbres. ¡Vaya unas personas obsequiosas!” y “¡Una conversión!”, todos de Fidel.

REFLEXIONES FINALES

La familia, como advierte Lakoff en *No pienses en un elefante*, es una representación básica de las relaciones sociales; es el marco a partir del cual se imaginan también las relaciones políticas y sociales que pueden articular ese constructo llamado nación. Difundir un modelo de familia fue una de las misiones de *El Álbum Mexicano* y una de sus estrategias fue emplear el humor; el tono irónico y desenfadado de los textos promovía la distancia crítica del lector frente a los vicios representados, así como un sentimiento de superioridad por parte de quienes reconocían las incongruencias y la falta de sentido común en el resto de la sociedad.

El humor se manifiesta en distintos tipos textuales y, al recurrir una y otra vez a las mismas estrategias —representación de situaciones incongruentes, personajes tipo, exageración, ridiculización—, desdibuja las fronteras entre algunos géneros literarios —el costumbrismo y las narraciones ficcionales, los pensamientos y las anécdotas—. En la mayoría de los textos, el humor constituyó una forma de reafirmar un sistema de valores, al señalar lo ridículo y grotesco de quienes se desviaban del nuevo ideal de familia, de matrimonio, de sociedad y de nación, así como de promover una actitud de superioridad entre quienes se percibían por encima de los defectos señalados.

En relación con los textos costumbristas de *El Álbum* en particular, se debe resaltar que todos se centran en representar a los sectores acomodados con los que se identificaba la cultura letrada. En otros periódicos los sectores populares son asunto de litografías y artículos costumbristas, pero en *El Álbum Mexicano* no, lo que sugiere un perfil particular de lectores para esta publicación. El nacionalismo y el costumbrismo habían tenido distintos rostros, y uno de ellos era el de la cultura letrada de mediados de siglo, que se miraba ante el espejo y sonreía ante sus defectos, pero que también promovía un fuerte sentimiento de superioridad respecto a los valores e ideales que enarbolaba, y en relación con los que procuraba modelarse a sí misma.

Son numerosos los textos humorísticos de *El Álbum Mexicano*, sobre todo en el primer tomo. Sin embargo, ese desenfado muy racional que los caracteriza fue cediendo el paso a tonos cada vez más sombríos y dramáticos en los textos literarios, así como a contenidos más científicos que desplazaron a los humorísticos en el segundo tomo. Esto sugiere que quienes participaron en la publicación experimentaron un cambio de emotividad frente a las problemáticas sociales del entorno. Si en el primer tomo del periódico se pueden identificar 51 textos humorísticos, el segundo sólo presenta 25, de los cuales 18 son muy breves. Incluso las anécdotas más divertidas fueron sustituidas por una cantidad cada vez más frecuente de textos serios dentro de la sección “Pensamientos”. También disminuyeron los textos literarios en general. Queda entonces como interrogante cuáles fueron los factores sociales o editoriales que determinaron el mayor o menor empleo del humor en un periódico como *El Álbum Mexicano*, así como las razones por las que fue disminuyendo también el número de textos literarios.

Otra asignatura pendiente consiste en indagar las formas en que dialogan el humor y el sentimentalismo romántico en una misma publicación con miras a modelar comportamientos y emociones. Esto sin mencionar todo lo que aún hace falta conocer sobre las dinámicas y tendencias del conjunto de publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX en relación con la difusión de uno o más sistemas de valores. También es necesario profundizar en el estudio de la tradición humorística en México, que se extiende a todo el siglo XIX, desde Anastasio de Ochoa y Fernández de Lizardi hasta autores como José Tomás de Cuéllar, José López Portillo y Rojas, o Amado Nervo.

BIBLIOGRAFÍA

Abenamar. “Un hombre franco”. *El Álbum Mexicano*. Tomo I, pp. 216-218.

- El Álbum Mexicano*. 2 tomos, 1849, <https://archive.org/details/elalbummexicano01cump>, <https://archive.org/details/elalbummexicano02cump>.
- Aristóteles. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero, Gredos, 1990.
- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Estética de la creación verbal*, traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, pp. 237-409.
- Bibliotecario, El [Manuel Payno]. “Ella-Él”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, p. 28.
- _____. “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche”. *El Álbum Mexicano*, tomo II, pp. 170-173.
- _____. “La mujer perfecta”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, p. 50.
- Critchley, Simon. *On Humour*, Routledge, 2002.
- D. de A. “El espio”. *El Álbum Mexicano*, tomo II, pp. 27-31.
- Eagleton, Terry. *Humor*. Traducido por Mariano Peyrou Tubert, Taurus, 2021.
- Esteinou, Rosario. “El surgimiento de la familia nuclear en México”. *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 31, 2004, pp. 99-133, <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3613/3166>.
- F.C. “Mi paisano”. *El Recreo de las Familias*, 1839, pp. 371-384. Edición facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 407-415.
- Fidel [Guillermo Prieto]. “¡Una conversión!”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 324-328.
- _____. “Un convite inesperado”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 62-64.
- _____. “Costumbres. ¡Vaya unas personas obsequiosas!”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 602-605.
- _____. “Daguerrotipo social. Exposición de retratos = Enriqueito Filigrana”. *El Álbum Mexicano*, tomo II, pp. 175-177.
- _____. “Daguerrotipo social. Un joven de provecho = los importantes”. *El Álbum Mexicano*, tomo II, pp. 105-108.

- _____. “Doña Crisanta Cencerrillo. Mi vecina”. *El Álbum Mexicano*, tomo II, pp. 345-347.
- _____. “Estudios arqueológicos. Una tertulia de ancianas”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 423-425.
- _____. “La flor del cardo”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 205-210.
- _____. *Manuelita. La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. 2ª ed., Celia Miranda Cárabes, estudio preliminar, edición y notas de Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 153-174.
- _____. “Mi elegante”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 598-600.
- _____. “El tráfico de las flores. Recuerdos de otra edad”, tomo II, *El Álbum Mexicano*, pp. 147-151.
- Grandville, J. J., ilustrador. *Les fleurs animées*. Hermanos Garnier, 1867, <https://archive.org/details/lesfleursanime01gran/page/n7/mode/2up>.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. “Bellas letras en *El Álbum Mexicano* (1849)”. *Bibliographica*, vol. 6, no. 1, 2023, pp. 39-68, <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2023.1.374>.
- _____. “Unas flores animadas por *El Álbum Mexicano*”. *Prensa periódica, géneros e historia literaria. Siglos XIX y XX*, editado por Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, et al., Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 195-223.
- Lakoff, George. *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Editorial Complutense, 2004, <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Lakoff%20-%20No%20pienses%20en%20un%20elefante.pdf>.
- Marina, José Antonio, y Marisa López Penas. *Diccionario de los sentimientos*. Anagrama, 2013.
- Molpeceres Arnáiz, Sara. “La naturaleza retórica del discurso: Ideología, marco y lenguaje metafórico”. *Mito persuasivo y mito literario*, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 71-86.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. “La otra cara de la risa en la literatura mexicana. Risas en la primera mitad del siglo XIX”. *Di-*

- menciones de la cultura literaria en México (1800-1850): Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*, editado por Esther Martínez Luna. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Payno, Manuel. *Trinidad de Juárez*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, <https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito/trinidad-de-juarez.pdf>.
- _____. “Las vendutas”. *Crónicas periodísticas del siglo XIX*, coordinado por Miguel Ángel Castro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, <https://sigloxix.iib.unam.mx/las-vendutas/>.
- Perelman, Chaïm, y Lucie Olbrechts Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos, 1989.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*. Traducido por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2004, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>.
- Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español*. Arco/Libros, 2012.
- S. C. “Fragmentos de... Balance del cuerpo y del alma de Gil Fernández. Confidencias reservadísimas escritas sin intención de que se publiquen, mas que en los periódicos”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 488-489, 538-542 y 580-583.
- Saavedra, Ángel de. *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo. Leyenda en doce romances*. Tomo 2, Imprenta de J. Smith, 1834.
- Sin firma. “El arrayán”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 471-473.
- _____. “Cartas amorosas”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 498-500.
- _____. “Crítica y costumbres. Para mañana”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 89-90.
- _____. “Balanza amorosa”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 85-87.
- _____. “Epigrama”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 611.
- _____. “Estudios filológicos”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 127-130.

- _____. “La flor de granada”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 228-232.
- _____. “Letrilla”. *El Álbum Mexicano*, tomo II, p. 104.
- _____. “El malvavisco. Cuento imitado del alemán”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 425-428.
- _____. “Memorias de ultratumba de un marido viejo”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 301-302.
- _____. “Los novios de Pepa”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp. 91-92.
- Varga, Aron Kibédi. “Retórica y producción del texto”. *Teoría literaria*, traducido por Isabel Vericat Núñez, dirigido por Marc Ange-
not, et al., Siglo XXI Editores, 1993, pp. 251-269.
- Yo [Manuel Payno]. “Las vendutas”. *El Álbum Mexicano*, tomo I, pp.
42-46.
- Zavala, Lauro. “Para nombrar las formas de la ironía”. *Discurso*, oto-
ño de 1992, pp. 59-83.



Violencia y maternidad en un contexto de
posguerra. Reflexiones a partir de la novela
Roza tumba quema

Violence and motherhood in a postwar context. Reflections
from the novel *Roza tumba quema*

BRENDA MORALES MUÑOZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2440-7708>

Universidad Nacional Autónoma de México

morales.m.brenda@gmail.com

Resumen:

La guerra civil de El Salvador, en la que se enfrentaron las fuerzas armadas y el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional durante más de diez años (1970-1992), dejó al país devastado y sumido aun más en la pobreza, con 75, 000 muertos y desaparecidos, miles de mujeres víctimas de violencia sexual y un número incierto de niños cuyo paradero se desconoce. El tema de las madres combatientes salvadoreñas ha sido poco estudiado, así como la guerra y su impacto en la literatura. Este trabajo se centrará en el análisis de una novela sobre el conflicto armado en la que la violencia contra la mujer, así como la maternidad, tienen un papel central. Se trata de *Roza tumba quema*, de Claudia Hernández González (San Salvador, 1975) publicada en 2017.



Este artículo analizará la novela desde una perspectiva de género y se apoyará en las ideas de Rita Segato para dar cuenta de la forma en la que la violencia contra las mujeres y sus cuerpos ha sido novelada en el contexto de la guerra civil centroamericana. Este trabajo pretende ser un aporte al estudio de la literatura salvadoreña y la maternidad en la literatura latinoamericana contemporánea.

Palabras clave:

literatura salvadoreña, literatura del desencanto, literatura centroamericana.

Abstract:

El Salvador's civil war, which pitted the armed forces against the Farabundo Martí National Liberation Front fought for more than ten years (1979-1992), left the country devastated and further immersed in poverty, with 75,000 people dead and disappeared, thousands of women victims of sexual violence and an uncertain number of children whose whereabouts are unknown. The subject of Salvadoran combatant mothers has been little studied, as has the war and its impact on the literature. This paper will focus on the analysis of a novel about the armed conflict in which violence against women, as well as motherhood, play a central role. It is *Roxa tumba quema* by Claudia Hernández González (San Salvador, 1975) published in 2017. This article will analyze the novel from a gender perspective and will rely on the ideas of Rita Segato to account for the way in which violence against women, and their bodies, has been fictionalized in the context of the Central American civil war. This work aims to be a contribution to the study of Salvadoran literature and motherhood in contemporary Latin American literature.

Keywords:

Salvadoran literature, literature of disenchantment, Central American literature.

Recibido: 6 de mayo de 2022

Aceptado: 30 de junio de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.458>

En todas las guerras, civiles o internacionales, hay fracturas sociales. Sin embargo, el tejido que se rompe en las primeras es mucho más fuerte. Los conflictos armados internos (CANI), en los que se enfrentan grupos armados no gubernamentales ya sea entre ellos o contra fuerzas armadas gubernamentales, tienen un mayor efecto cismático porque se trata de una violencia horizontal, en donde los bandos enfrentados pueden estar formados por personas de los mismos grupos sociales o incluso de las mismas familias. Los CANI, además, están menos regulados por organismos internacionales, lo que da pie a que haya mayores violaciones a los derechos humanos.

Rita Segato señala que la violencia en contra de las mujeres “siempre ha estado presente en los eventos bélicos, sus cuerpos han acompañado el destino de las conquistas y anexiones de los territorios enemigos, ha sido parte de los trofeos de los vencedores” (*La guerra contra las mujeres* 58). Sin embargo, los conflictos más recientes son distintos, como ella misma señala:

[Antes] La mujer era capturada, apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados [...] era un efecto colateral de las guerras. En ella se plantaba una semilla tal como se planta en la tierra, en el marco de una apropiación. Pero la violación pública y la tortura de las mujeres hasta la muerte de las guerras contemporáneas es una acción de tipo distinto y con distinto significado. Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer y el cuerpo femenino o feminizado es el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él, la devastación física y moral del

pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino [...] encarna. (80-81)

La cita anterior explica que en los conflictos actuales se dispone del cuerpo femenino con el fin de derrotar al enemigo, como si las mujeres fueran objetos y no sujetos. Y aquí cabe hacer una precisión, la violencia contra sus cuerpos no es ejercida solamente por el enemigo, sino por el mismo grupo, pues se trata de un mecanismo de control y disciplina. Segato explica que estas nuevas formas de guerra no convencional surgieron en las dictaduras militares y se fueron perfeccionando en las guerras sucias, internas, étnicas o mafiosas. En ellas, las agresiones cometidas contra las mujeres o los infantes ya no se consideran delito ni son punibles, como antes. En las nuevas guerras no se muestra ningún respeto por instrumentos o reglamentos para la protección de los sujetos más vulnerables (Segato 63). Las normas desaparecen en un CANI y las mujeres, combatientes o no, se convierten en víctimas de violencia sobre sus cuerpos y de todo tipo de actos bárbaros y crueles, entre los que está la violencia contra sus hijos.

GUERRA CIVIL EN EL SALVADOR Y SU IMPACTO EN LA LITERATURA

El Salvador es uno de los países más pobres, más densamente poblados y con mayores índices de violencia en América Latina. Muchos de sus problemas actuales se originaron durante la guerra civil en la que se enfrentó la Fuerza Armada de El Salvador contra el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, entre 1979 y 1992. Después de trece años de enfrentamientos, se firmaron los acuerdos de paz que proponían reformas políticas y militares, pero no sociales. Entre otros temas, se acordó la desmovilización de la guerrilla y su incorporación a la vida política. De acuerdo con la Comisión de la Verdad de las Naciones Unidas, las fuerzas gubernamentales son responsables del 85% de los asesinatos del conflicto; y los guerrilleros, del 15%. Las consecuencias de la guerra fueron: 75, 000 muertos y

desaparecidos, miles de exiliados, heridos incapacitados de por vida, huérfanos y personas con daños psicológicos derivados de torturas y violaciones, entre otras. El tejido social quedó profundamente fracturado porque, además de la violencia de la guerra, la desmovilización de excombatientes no tuvo un control estricto de entrega de armas de fuego, lo que ocasionó que miles de estas quedaran en manos de civiles.¹

Tras el conflicto, se puso en evidencia que hubo diversas y graves violaciones a los derechos humanos. En lo que respecta a las mujeres, muchas de estas violaciones fueron a sus derechos sexuales y reproductivos. En cuanto a los infantes, se violaron derechos como la identidad, vivir en familia, el sano desarrollo integral y llevar una vida libre de violencia.

Claudia Hernández no es la única escritora que ha abordado la guerra y la posguerra en sus obras. Para situarla dentro de la tradición literaria salvadoreña, se mencionarán algunos ejemplos que dan cuenta de la importancia de esta temática en la producción artística de aquel país. Entre los autores pertenecientes a la “generación del desencanto” se encuentran Horacio Castellanos Moya (1957), Rafael Menjívar Ochoa (1959), Carmen González Huguet (1958), Jacinta Escudos (1961), Aída Elena Párraga Cañas (1966), Krisma Mancía (1980), Vanessa Núñez Handal (1973) y Nora Méndez (1969).

La “generación del desencanto” es un término propuesto por Beatriz Cortez para referirse a los escritores que abordan en sus obras la desilusión al no cumplirse sus expectativas tras finalizar el proceso revolucionario. En estos escritores, siguiendo a Cortez, se nota una “sensibilidad de posguerra que contrasta con la sensibilidad utópica y esperanzadora que acompañaba la fe en los proyectos revolucio-

¹ Para más información sobre el conflicto armado salvadoreño pueden revisarse los trabajos de Oscar Martínez Peñate, Erik Ching, Emanuela Jossa y Cinthya Celis.

narios” (Cortez 25). Dicha “sensibilidad de posguerra” es aquella que “ya no expresa esperanza ni fe en los proyectos revolucionarios, utópicos e idealistas que circularon en toda Centroamérica durante la mayor parte del siglo XX” (Cortez 24-25). Así, Cortez detecta un cambio en la literatura salvadoreña después de que finalizó el conflicto. Desde su punto de vista, la literatura de posguerra se caracteriza por distanciarse del género testimonial, decantarse por los géneros ficcionales y tener un “espíritu de cinismo” (Cortez 14) que se refleja en un desencanto frente a la vida. Por esta razón, también la llama “literatura del desencanto”. Esta surge, entonces, en los años noventa cuando, además del fin de las luchas revolucionarias, cayeron distintos paradigmas. Esto ocasionó insatisfacción e impotencia frente a los resultados de la lucha; la esperanza y los ideales quedaron atrás.

En la literatura aparecen personajes caracterizados por la insatisfacción, el desengaño y la frustración. Todo por lo que habían luchado ya no existía, el mundo había cambiado y no tenían un proyecto colectivo al cual adherirse. En suma, en *La estética del cinismo, pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Beatriz Cortez muestra que los textos literarios producidos en la época de posguerra expresan desesperanza por la realidad que recrean.

MADRES COMBATIENTES EN *ROZA TUMBA QUEMA*

Este es el contexto político y literario en el que se publica *Roza tumba quema*,² de Claudia Hernández.³ El presente trabajo revisa la forma

² La mayoría de los estudios académicos sobre Claudia Hernández se centran en su narrativa breve. Son pocos los trabajos dedicados a *Roza tumba quema*, entre ellos destacan los de Alexandra Ortiz Wallner, Sophie Large y Sebastián Reyes que se incluyen en la bibliografía.

³ Claudia Hernández (San Salvador, 1975) ha publicado seis libros de cuentos, cuatro novelas y un libro didáctico. Su obra narrativa ha sido incluida en antolo-

en la que se representa en esta novela la violencia ejercida en contra de las madres combatientes, mujeres salvadoreñas que decidieron o fueron obligadas a ser madres durante la guerra.

Antes de comenzar con el análisis, conviene especificar que se trata de una novela que puede ser un ejemplo de “realismo intencional literario”, término propuesto por el teórico Darío Villanueva, el cual permite observar la importancia de la correspondencia entre la ficción y la realidad que se presenta en el texto literario. Para Villanueva, los escritores proveen de una intención realista a su obra y los receptores la reconocen y aceptan. Villanueva explica que el principio de intencionalidad:

Implica asuntos de gran importancia para el fenómeno literario, como la imaginación, el símbolo y el significado. La realidad cobra sentido mediante un acto de entendimiento o vivencia intencional a los que son equiparables, en el proceso comunicativo de la literatura, la aprehensión del mundo por parte del escritor, la producción del texto, y la lectura del mismo a cargo de su destinatario. Y como todo acto intencional construye objetos intencionales, puede decirse que lo son la realidad percibida por el autor, la obra de arte literaria por él creada y el mundo proyectado, a partir de ella, por el lector. (189)

De esta forma se realiza un proceso de reconocimiento por el cual los lectores conectan el mundo producido por el texto con el mundo del que tienen un conocimiento directo o indirecto. Esta correspondencia entre mundos, ficcional y real, me parece fundamental en *Roza*

gías de cuento publicadas en España, Italia, Francia, Estados Unidos y Alemania. Se ha interesado por abordar la posguerra salvadoreña, la violencia y la migración forzada, como puede verse en *La han despedido de nuevo* (2016), *Roza tumba quema* (2017), *El verbo J* (2018) y *Tomar tu mano* (2021).

tumba quema, pues es una obra totalmente anclada en su contexto a través de la cual es posible conocer, desde una perspectiva distinta, lo sucedido en la guerra salvadoreña y su impacto en las mujeres.

En ese mismo sentido, la novela de Claudia Hernández, además de apostar por un realismo intencional, puede ser considerada también una obra traslúcida. Antonio Cândido afirmaba que toda obra literaria es producto de su contexto social e histórico y, por lo tanto, además de su condición artística, también es una especie de artefacto social. En este caso se trata de un texto traslúcido en su relación con la realidad. Estos textos crean universos ficcionales en los que se perciben especificaciones de tiempo y espacio concretas:

Relativizando dos concepciones consideradas antagónicas de la literatura, es posible decir que las obras tienden, por un lado, al documento y, por otro, al libre juego de la fantasía. No es posible decir que ella es una cosa u otra, sino que puede ser una cosa u otra, encarnándose en una extensa gama entre lo “traslúcido” y lo “opaco” [...] En el primer caso el texto parece “reproducir”, en el segundo parece “producir”. Pero siempre parece. (13-14)

Esto quiere decir que las obras ficcionales en las que se aborda un contexto histórico identificable son realistas, pero también son entidades autónomas puesto que plantean la creación de un mundo narrado. En este caso los elementos externos —aquellos sobre la guerra salvadoreña— son decisivos para entender mejor la obra en su complejidad.

Teniendo esto en cuenta, comenzaremos a revisar la novela. La construcción narrativa es deliberadamente compleja puesto que hay saltos temporales y espaciales, hay poca presencia de diálogos, no hay nombres e impera el estilo indirecto libre. Al personaje principal la conocemos, a través de un narrador extradiegético, simplemente como “Ella”, una mujer que en el presente de la narración es adulta pero que, a través de analepsis, narra su historia desde que siendo una niña se enroló en la guerrilla por influencia de su padre. Ella es

el centro de una familia de mujeres cuya vida está asociada siempre a los trabajos de cuidados: hay abuelas, madres, tías, hermanas, hijas y primas. Todos los personajes de peso en la novela son mujeres y ninguna tiene nombre⁴ —de la protagonista sólo se menciona que su seudónimo en la clandestinidad era francés— como tampoco lo tienen los lugares en donde se desarrolla la historia, con excepción de París, lo cual contribuye a que el tono de la novela sea ambiguo e intencionalmente confuso. No nombrar resulta fundamental como apuesta política y estética. Coincido con Alexandra Ortiz Wallner cuando afirma que “estas mujeres sin nombre no son mujeres anónimas, son la comunidad que ha sobrevivido la guerra [...] son experiencias desde diferentes momentos vitales atravesadas por la profunda escisión que es la guerra, se conectan entre sí para componer y actuar un coro imperfecto” (“Guerra y escritura” 121). *En Roza tumba quema*, todos los personajes femeninos son sobrevivientes, de alguna manera, de la guerra.

A través de Ella la autora deja ver la violencia ejercida contra las mujeres durante y después de la guerra. La protagonista se va al monte para integrarse a la guerrilla a los catorce años, no tanto por decisión propia sino porque su padre considera que es lo más seguro. Ahí se enfrenta a constantes peligros, los que pueden imaginarse en una guerra, pero también a amenazas de ataques sexuales de los propios guerrilleros, tan idealizados por su familia. Aquí se percibe la violencia contra los cuerpos femeninos en contextos de guerra de la que hablaba Segato, que puede ser ejercida por cualquier bando, no necesariamente el enemigo. En la sierra había un peligro latente de ser violada, aunque Ella no sabía lo que significaba eso:

⁴ Esta novela podría analizarse desde la onomástica. Es indudable la importancia de la ausencia de nombres en todos los personajes, sobre todo en un contexto de guerra y de una vida en clandestinidad.

Debió preguntarle a la tía qué era una violación y luego, cuando le dijo que era sexo a la fuerza, debió preguntar qué era el sexo porque tampoco tenía idea. Debió imaginar buena parte porque la explicación de la tía fue bastante escueta. Con todo, era más ilustrativa que cualquier cosa que le dijera al respecto su madre, quien jamás tocaba esos temas. Ni siquiera le advirtió de la llegada de la menstruación o le ayudó una vez que le apareció. (Hernández 24)

Poco a poco comienzan a circular historias de agresiones sexuales llevadas a cabo por combatientes o desertores de cualquier bando contra niñas, adolescentes, mujeres y ancianas que se iban encontrando en la zona de guerra: “Se llevaban a las muchachas tres o cinco días a los montes. Luego, las regresaban y se llevaban a otras. A las mujeres mayores las violaban en sus propias casas y luego las ponían a hacerles la comida mientras violaban a sus niñas pequeñas” (Hernández 30). La novela da cuenta de que, durante la guerra, la violencia sexual solía justificarse cuando se trataba del bando contrario. No obstante, podía ocurrir en cualquier otra situación en la zona de conflicto. Por eso, Jean Franco propone la necesidad de distinguir entre una violación como una estrategia de guerra, diseñada para destruir al bando enemigo, y una violación criminal, cometida contra las mujeres, involucradas o no en la guerra (17).

Por lo anterior, Ella aprende a cuidarse de todos, de los hombres que supuestamente luchan con ella y también de los que luchan en su contra. Ve morir a gente cercana y pasa frío, hambre y sueño. Antes de unirse a la guerrilla, cuidaba a sus seis hermanos menores, durante la guerra cuida a sus compañeros y en la posguerra sigue siendo una cuidadora. Una vez que logra sobrevivir, debe encargarse de las cuatro hijas que viven con ella y busca, en la medida de sus posibilidades, darles una vida digna, asegurar su supervivencia en un país que quedó arrasado y fracturado por el conflicto interno.

La guerra dejó a Ella muchas huellas, físicas, psicológicas, económicas y emocionales. Su cuerpo tiene una secuela de por vida: la

pérdida parcial del oído. Pero tiene otra huella mucho más profunda y dolorosa: la pérdida de su primogénita. La protagonista se convierte en madre durante el conflicto, a los quince años, tras entablar una relación con un guerrillero diez años mayor. Ella, como seguramente sucedía con muchas adolescentes salvadoreñas de las zonas rurales, nunca recibe educación sexual, no sabe cómo se embaraza una mujer y no se da cuenta de que lo está hasta que el embarazo está avanzado. Cuando los altos mandos se enteran, la reprenden: “De acuerdo con el médico que atendía el campamento, en el estado en que se encontraba ya no era posible hacer algo para detenerlo. ¿Por qué no avisó antes como las demás para que le hicieran un raspado? ¿Cómo no se dio cuenta?” (58). Con la cita anterior la narradora insinúa que, en el contexto de la guerra, las mujeres que se embarazaban eran obligadas a abortar y su decisión no importaba en absoluto. La protagonista fue culpabilizada, el castigo recayó en ella, no en el padre de la bebé que era mayor de edad y que, con más experiencia, pudo haber hecho algo para evitar el embarazo. Ella no tuvo voz ni voto frente a su futura maternidad, los guerrilleros resolvieron que bajara a una población para recibir atención y cuidados hasta que su bebé naciera y a los dos meses debía volver a su posición. Ella no quería separarse de su hija y aunque luchó para quedarse a su lado, no se lo permitieron:

Varias veces rogó para que la dejaran quedarse en la población para criarla. Ofreció cortarse la lengua si lo que temían era que fuera a decir algo. Suplicó que al menos la dejaran quedarse un tiempo más con su hija, un año más, unos meses más, unos pocos días al menos. Ellos le recordaron que tenía una misión que terminar y que ella debía ser obediente. Le dijeron que no debía preocuparse por la bebé: estaría a salvo. Quedaría en un hogar con aliados suyos que la cuidarían bien hasta que llegara el final de la guerra. Entonces ella podría bajar a estar con ella, a cuidarla, a peinarla como a las muñecas que le gustaban, a vivir el resto de la vida juntas. Podía darle a su hija una mejor vida luchando desde las montañas. (60)

Sin embargo, ella hizo todo lo posible por buscarla, por bajar al poblado para verla. Eso los ponía en riesgo porque los soldados podían seguirla y ubicarla a ella y al resto del grupo. La prioridad, claramente, no eran las personas, sino la guerra:

Por eso 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. En el momento en que todo terminó de manera oficial, ella pidió verla de inmediato. Había sido una larga espera y ella se había mantenido con vida, como le habían pedido. Quería el resto de la promesa en ese instante. No podía seguir esperando ni quería hacerlo. [...] lo único que preguntaba era cuándo iban a entregarle a su hija. Le decían que ya llegaría su día, que el proceso tomaba más tiempo del que les gustaría a todos, pero que su momento llegaría. Podía ver que las otras madres iban recibiendo una a una a sus hijos. Ella misma recibió a la segunda niña que dio a luz, hija del compañero con el que estaba el día que terminó la guerra. (60)

Con esto queda en evidencia que, además de no haber tomado la decisión de convertirse en madre, su derecho a ejercer la maternidad y a criar a su hija es violado. Ella es obligada a separarse de su bebé, a entregarla con la promesa de que sería cuidada lejos de la zona de combate y le sería devuelta terminando el conflicto. Esto no sucede, por lo que, en la posguerra, no sólo debe trabajar para que las cuatro hijas que crecen con ella tengan lo necesario, sino que destina tiempo y dinero a la búsqueda de su primera hija que le fue robada. Cabe subrayar que el robo no es cometido por los militares, es decir, por el bando opuesto, sino que es maquinado por sus propios compañeros de guerrilla y por la iglesia católica. Se entera de que la niña había sido vendida con el fin de recaudar fondos para la causa que defendían, aunque a ella le dijeron que había muerto. Después de semejante mentira, al dolor de la pérdida de su bebé se une el dolor de la traición de su propio grupo. Por eso, en la posguerra está total-

mente “desencantada”, en palabras de Beatriz Cortez, sola y vulnerable —aunque nunca pasiva— sin lazos de apoyo al distanciarse del proyecto revolucionario.

Ella nunca claudica, hace todo lo posible por investigar el paradero de su hija. Con el paso del tiempo, y con ayuda de asociaciones civiles, descubre que su primogénita, para ese entonces ya mayor de edad, está en París. Un aspecto destacable de la novela es que no sólo se conoce la perspectiva de la madre, sino de la hija y de los padres adoptivos con respecto a la revelación de su origen. Además, a través del testimonio de la hija, da a entender que el caso de Ella no fue excepcional, que el robo de bebés fue una práctica sistemática en la que miembros del ejército y de la iglesia participaron impunemente:

Otros niños perdidos se habrían alegrado con la noticia o hasta con sólo la posibilidad. Ella, no. Se puso a llorar. No tenía espacio para una tercera madre. Bastante trabajo le daba ya vivir con la francesa que la había criado y con la madre biológica que le dijeron que había muerto en combate en un país en el que ella no recordaba haber estado cuando preguntó por qué no se parecía ni a la francesa ni al esposo de ella si era hija de los dos y vivía en su casa desde siempre. La morena recién aparecida no podía esperar ocupar el espacio que estaba consagrado a la madre muerta ni rivalizar con el de la madre viva de piel clara. Tampoco le gustaba la idea de que se la llevaran del país en el que vivía a otro que no sabía si podía gustarle y cuyo idioma no hablaba ni le interesaba aprender. (44; énfasis mío)

Con la cita anterior puede observarse que la violencia no solo se ejerce sobre la madre, también sobre la hija, para quien el golpe psicológico de conocer su verdadera historia es muy fuerte. El impacto emocional de los infantes robados y adoptados ilegalmente en contextos de violencia, como los conflictos armados o las dictaduras militares, no fue un problema menor. Habían vivido toda su vida engañados con una familia, amorosa en el mejor de los casos, que había sido

partícipe de un crimen tan brutal como el robo o la compra de bebés. Y en el momento de la revelación todo su mundo y su identidad se viene abajo. Cabe subrayar la importancia de que Claudia Hernández se detenga en la hija robada, ya que no suelen aparecer sus historias en la literatura salvadoreña.⁵ Para la chica de dieciocho años no fue fácil. Pensaba que la mujer que se decía su madre quería llevársela a otro país, no sabía si confiar en ella, si debía creer en sus palabras. La asociación fungió como mediadora, intentó calmarla diciéndole que ellos buscaban reunir familias que habían sido separadas a la fuerza 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) pero eso, a la hija, parece no importarle. No muestra ni un poco de empatía hacia su madre biológica:

Pensaba que hacía todo lo que podía. Incluso, más de lo que la señora merecía porque, sin importar lo que dijera o las historias que le contaban, *era un hecho que la había abandonado*. Nadie podía sacarle eso de la cabeza. Se preguntaba qué habría tenido o hecho ella para que lo hiciera. Los investigadores le decían que había sido culpa de la guerra. (46; énfasis mío)

A pesar de saber que su madre biológica la estaba buscando, la joven está reacia a reunirse con ella porque cree firmemente que la abandonó. Lo que la hizo aceptar reunirse con la mujer que venía de lejos

⁵ “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. Una temprana precursora es la novela de Francisco Goldman, publicada primero en inglés bajo el título *The Long Night of the White Chickens* (1992) y muchos años después en español como *La larga noche de los pollos blancos* (2006). Algunos relatos de Rodrigo Rey Rosa también abordan esta cara oculta de la guerra” (Ortiz, “Guerra y escritura” 123).

fue justamente la solicitud de la madre francesa que creía que debían hacerlo para aclarar las cosas, que quería mostrar que no había existido 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)

Además, señala que el “trámite” había sido rápido y fácil, insinuando que, en su país de origen, se permitía que los niños fueran robados y comprados por mujeres blancas y ricas que los llevaban al extranjero para cumplir con su ideal de familia.

La novela, si bien privilegia la perspectiva de la madre biológica, también da a conocer la postura de la otra madre, la adoptiva. Esa mujer no aparece como un personaje antagonico. En *Roza tumba que- ma* no hay personajes dicotómicos, no hay una construcción dentro de la lógica de héroes contra villanos. La madre francesa cometió un delito al comprar tres bebés, eso no puede negarse, pero les dio la mejor vida que pudo. Fue una buena madre para sus hijos. Cuando sabe que la madre biológica quiere reunirse con su hija se atemoriza, no quiere conocerla. La ve como una rival, no considera ni un momento lo dolorosa que fue su vida. Teme que quiera quitarle a la hija o que la extorsione. Si bien la madre biológica sabe que su primogénita había sido “dada en adopción”, un eufemismo para no decir que había sido vendida ilegalmente a esa familia adinerada, no toma acciones legales, ni contra la familia ni contra las monjas que se la robaron, solo quiere ver a su hija.

Ella, con un sacrificio inimaginable, logra viajar a París para reencontrarse con su hija. La narración de ese viaje es demoledora. Para una mujer como la protagonista, pobre, campesina, ex combatiente, madre soltera con más hijas a su cargo, ir a París en pleno invierno, aún con ayuda financiera, no era tarea fácil. La narradora se detiene

en cada detalle del encuentro madre e hija. El recibimiento fue tan frío como el invierno parisino, clima totalmente desconocido para Ella. Era obvio que para la hija no era un gusto recibirla, la madre, en cambio, no puede esconder la emoción que siente al estar frente a su primogénita: “le da alegría verla. Rompe a llorar [...] siente felicidad de verla y alivio. Quiere abrazarla” (52-53).

La conversación es atropellada, el reencuentro entre Ella y su primogénita está lejos de ser lo que había soñado. El dolor de no saber el paradero de su hija durante dieciocho años es un peso muy fuerte en su vida, cree que al encontrarla encontrará también la felicidad, pero esto no sucede. Su vínculo es biológico, no es una reunión armoniosa; el robo, la desaparición forzada y la maternidad interrumpida provocan que haya tensión e incomunicación entre ellas. Ella debe volver a su país con la tristeza, la decepción y, de nuevo, el desencanto del rechazo de su hija mayor, a lidiar con los problemas de la vida cotidiana y de sus hijas menores que sienten un profundo enojo con la hermana que ha sido capaz de rechazar a la madre.

Hay incompreensión entre el grupo de mujeres que aparecen en *Roza tumba quema*. Todas, aunque no vivieron la guerra directamente, sufren de algún modo sus secuelas. La novela de Hernández no aborda la ruptura del tejido social en la posguerra salvadoreña, ajusta el lente mucho más para centrarse en una microhistoria devastadora en todas sus aristas. Al enfocarse en la ruptura familiar de Ella y sus cinco hijas lanza diversas interrogantes. ¿Cómo se puede seguir viviendo sin saber el paradero de una hija? ¿Quién pudo ser capaz de orquestar el robo de bebés? ¿Por qué nadie paga por ese crimen? ¿Por qué las instituciones católicas pudieron actuar impunemente? ¿Qué pasa en la vida de una joven a la que, de pronto, le dicen que su madre biológica no está muerta y quiere conocerla?, ¿qué siente al saber que su madre adoptiva la compró y que tiene una familia en otro país? Todas son preguntas que se relacionan con la identidad —de mujeres, principalmente—, con las vidas de personas que quedaron hechas trizas tras una guerra.

La protagonista es violentada de múltiples formas, la peor de todas sin duda es el robo de su hija, pero también hay otros tipos de violencia a los que debe hacer frente en tiempos de paz. Debe cuidar que sus cuatro hijas no sean agredidas sexualmente por hombres que, al saber que están solas, creen que pueden abusar de ellas. Siempre les dice que deben cuidarse, que deben estar preparadas para huir, aun cuando la guerra quedó atrás ella vive con miedo. Siente que los ex combatientes son reconocidos por su forma de hablar, de caminar o de actuar. Ella debe enfrentar los estigmas que implica haber pertenecido a la guerrilla, las habladurías de la gente que se atreve a lanzar juicios sobre ella y a mentir sobre su comportamiento en la guerra y la posguerra. Vive las dificultades de reintegrarse como civil a una sociedad fracturada que desconfía de ella, de la pobreza, de la falta de oportunidades y de la desigualdad. Parecería que la autora pone énfasis en que una mujer soltera, al cuidado de cuatro hijas, ex combatiente y pobre tiene todo en contra y, sobre todo, que los estigmas que enfrenta como ex guerrillera de ninguna manera se asemejan a las experiencias de los hombres ex combatientes en la posguerra.

¿Qué queda tras la guerra? Sobre todo, madres sin hijos. Las huellas de la guerra se quedan en el cuerpo de las mujeres, cuerpos que, como el de la protagonista, paren niños que les son arrebatados. Y lo más grave es que parece no importarle a nadie, la mayoría de las violaciones a los derechos humanos de las mujeres en guerra se queda sin castigo. No es desconocido que el robo de infantes durante el conflicto armado salvadoreño fue una práctica habitual,⁶ pero los culpables no han sido procesados. Quizás para subrayar la soledad e indefensión de las madres es que Claudia Hernández escogió personajes innominados y centra la trama en sus problemáticas.

⁶ Para más información, véase “Guerra y desaparición forzada de infantes en El Salvador (1980-1984)” de Tania Ocampo Saravia.

Ella es muy trabajadora, pero la pobreza que enfrenta es crónica: “a veces, la madre se queda sin comer. Dice que no tiene hambre, que siente que ha engordado mucho desde que no entrena ni pasa penas en la montaña, que necesita adelgazar un poco” (Hernández 66). A pesar de esto, Ella nunca le pide nada a nadie, aunque sea su derecho y se lo merezca. En la posguerra, los ex combatientes tenían la opción de pedir una pensión, pero, ante el desencanto por sus prácticas, la protagonista rechaza tanto su pensión como la ayuda de comedores, de la iglesia, de programas educativos e incluso de las familias de los padres de sus hijas. No acepta ayuda porque sea una mártir, sino porque está desilusionada del proyecto revolucionario que fue capaz de robar niños. A lo largo de la novela, se nota el desencanto del que hablaba Cortez con respecto a lo conseguido tras la guerra, después de años de lucha el balance no era positivo.

Siguiendo con los vínculos maternofiliales y la genealogía, otra madre tiene un peso fundamental en la narración. Se trata de la madre de Ella, con quien tiene lazos afectivos complejos. En los pasajes en los que la protagonista recuerda su infancia, su madre aparece como dura e inflexible. Con el tiempo el lazo se estrecha, pero el problema no es la falta de cariño, sino la falta de tiempo. Después del viaje a París, se entera de que está enferma. Ella entonces se enfrenta a la inminente pérdida de su madre y esto da pie a reflexiones sobre la maternidad desde otra perspectiva: la de las madres de las mujeres combatientes, las abuelas que se hicieron cargo de los hijos de estas y de las opciones que tenían para impedir que se incorporaran a la guerrilla. La abuela fue quien cuidó a la segunda hija de Ella para que no se la quitaran en la guerra. Aunque no se lo dice, la madre admira a su hija ex combatiente:

Es difícil ver en la oscuridad, pero [su hija] siempre había podido. No sabía cómo, ella la había dado a luz, pero no le había enseñado nada de lo que la había ayudado a sobrevivir. Lo único que le enseñó fue a cocinar. El año en que llegó a buscarla porque estaba embarazada de su segunda hija y había resuelto no separarse

de ella, se encontró con que no sabía hacer nada que no tuviera que ver con fusiles, operaciones y envíos de mensajes. (231)

En esta parte se pone énfasis en el cambio de la protagonista, si bien se había adherido a la guerrilla por el deseo del padre, es notoria su transformación como sujeto autónomo y político cuando decide permanecer en la guerrilla y proteger a su segunda hija dándosela a su madre.

¿Qué enseñaban las madres en la guerra? La madre recuerda que había enseñado a su hija a no quejarse si pasaba hambre, a no gritar si oía balas y a esconderse en la montaña si era necesario. No había tiempo para nada más. El hecho de que la madre no hubiera ido a la guerra parecía una enorme barrera entre ellas, pero encontraron un punto en común en las secuelas. Su madre, la abuela, también había perdido hijos por la guerra. Durante sus últimos días, madre e hija pueden conversar lo que no habían podido. Su relación se vuelve cercana. La madre le cuenta su vida y la de sus hermanos cuando tomaron caminos distintos, cuando Ella se fue a seguir a su padre a las montañas y ella se quedó con sus hermanos menores. Sobre todo, cuenta lo que sintió cuando tuvo que regresarle a su segunda hija, a la nieta que cuidó como suya. La abuela sabía que tarde o temprano esa niña se iría de su lado, pero la separación la afectó más de lo que se había imaginado. El dolor fue tanto que mientras la niña crece, la abuela se distancia casi por completo. Sin embargo, a punto de morir, vuelve a ver a Ella convertida en mujer, en madre. Y vemos otro reencuentro, esta vez se trata de uno muy dulce:

La mujer rompe a llorar como el día que la entregó. Pide disculpas por desear lo que no es suyo. La hija le agradece por haber cuidado de su hija. Se lo dijo el día que se la dejó, se lo dijo el día en que se la pidió de regreso y el día que la recibió, pero necesita decírselo una vez más ahora. Le pide que entienda que no podía dejársela. No podía perder una segunda hija. Ni siquiera ha aprendido a perder a la primera. (239)

Así como la abuela va cerrando duelos, le aconseja a su hija que haga lo mismo con su primogénita, le dice que necesita aceptar que “había perdido a esa niña como había perdido la guerra” (243). Es más, le aconseja aceptar que nunca había sido su madre, que la había parido, pero casi de inmediato había tenido otra madre, otra familia y otra vida muy lejos de ella. Le sugiere hacer un entierro simbólico para cerrar el duelo. Con eso también enterraría su pasado en las montañas y dejaría, por fin, la guerra atrás: “Estará lista para decirle adiós después de dar un paseo con ella por todos los lugares por los que acaba de estar, cantarle canciones de cuna y contarle todo lo que quiso decirle a la niña que tenía su cuerpo y su cara y que fue a buscar al otro lado del mundo” (252).

NOTAS FINALES

La novela de Claudia Hernández es un tejido que imbrica varios hilos narrativos, su lectura es compleja debido a diversos factores como la estructura caleidoscópica conformada por cuarenta fragmentos, la ausencia de personajes y lugares nominados, los saltos temporales y espaciales, y la prioridad que por momentos se da a los soliloquios de los personajes sobre descripciones o diálogos claros. Todo ello es una muestra del talento narrativo de la autora, de la importancia que concede al lenguaje al abordar un tema tan sensible. Este breve análisis pretendió subrayar la temática de la violencia que padece una madre tras el robo de una hija en un contexto de guerra, de ahí que se haya puesto énfasis en analizar la voz de la protagonista. Por esa razón, y por falta de espacio, otras cuestiones destacadas de la novela se dejaron de lado.

En *Roza tumba quemá* el foco de la narración se encuentra en una madre de cinco hijas que fue combatiente durante la guerra civil salvadoreña. Si bien la historia en torno a la maternidad de su primera hija es la historia central, a través de esta obra, que puede considerarse traslúcida y un ejemplo de realismo intencional, se tocan otras

aristas fundamentales de lo que significa ser mujer durante la guerra y la posguerra. Claudia Hernández aborda las violaciones de los derechos humanos de madres y niños: hay maternidades interrumpidas, maternidades impuestas, maternidades adoptivas, ausencia de educación sexual, violencia sexual, robo de infantes y un terrible negocio internacional de compraventa de bebés. En medio de todo ello, destaca el lugar central que da a las mujeres y a los niños, pues son los sujetos más indefensos en una guerra, como señala Rita Segato.

En este caso, la protagonista es un sujeto vulnerable, pero no pasivo. Ella es decidida, perseverante y fuerte, y siempre lucha por lo que considera justo: dar con el paradero de su primera hija y conseguir educación y vivienda digna para sus otras cuatro hijas. Cabe subrayar que también es una muestra de la llamada “literatura del desencanto”, propuesta por Beatriz Cortez, pues es notoria la desilusión de Ella con respecto a la revolución y a los revolucionarios. Además, según Cortez, la literatura del desencanto pone especial atención en el papel de las mujeres en la posguerra. Explica que antes del periodo de guerra, “la mujer había sido invisibilizada y no se reconocía su participación en la construcción de la historia, la cultura y la literatura” (133) por tanto, se tenía una versión masculina en todas las áreas. Sin embargo, dicha versión perdió valor en la posguerra, cuando las mujeres se abrieron paso tanto en el espacio público como en el ficcional.

Todos los personajes de peso en la novela son mujeres, son madres o son hijas, y lo que las une es la violencia, los ecos de la guerra y el temor a ser violentadas en la posguerra. Parecería que Claudia Hernández subrayara que la vulnerabilidad de las mujeres no termina con el conflicto armado, continúa siempre que exista una sociedad machista. Pero, a pesar de todo esto, resalta la fortaleza de las mujeres que deben hacerle frente a cualquier obstáculo con el fin de proteger a su familia. La intención de este trabajo fue poner en evidencia el lazo profundo entre maternidad y violencia en un contexto de guerra del que da cuenta una obra literaria. Además de subrayar la importancia de estudiar este tema, se buscó contribuir a los estudios

de la literatura centroamericana escrita por mujeres y, en especial, al estudio de la obra de Claudia Hernández.

BIBLIOGRAFÍA

- Cándido, Antonio. *Estruendo y liberación*. Siglo XXI, 2000.
- Celis Falcon, Cinthya Janelle Milagros. “Guerra civil en El Salvador (1980-1992): análisis de las causas socio estructurales y la actuación de las Naciones Unidas”. *Conjuntura Global*, vol. 4, no. 2, may.-ago. 2015, pp. 212-224.
- Ching, Erik. *Stories of the Civil War in El Salvador a Battle over Memory*. Chapel Hill / The University of North Carolina Press, 2016.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. F&G Editores, 2010.
- Franco, Jean. “La violación: un arma de guerra”. *Debate feminista*, no. 37, 2008, pp. 16-33, http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/037_02.pdf.
- Hernández, Claudia. *Roza tumba quema*. Sexto piso, 2018.
- Jossa, Emanuela. “Cosas, pruebas, indicios: los restos del conflicto armado en El Salvador”. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, vol. 34, no. 16, 2020.
- Large, Sophie. “De violencias y traumas: las mujeres en la posguerra en *Roza tumba quema* de Claudia Hernández”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, no. 38, 2019, pp. 191-203, <http://istmo.denison.edu/n38/dossier/12.pdf>.
- Martínez Peñate, Oscar. *El Salvador: del conflicto armado a la negociación (1979-1989)*. Nuevo Enfoque, 1995.
- Ocampo Saravia, Tania. “Guerra y desaparición forzada de infantes en El Salvador (1980-1984)”. *Cultura y representaciones sociales*, vol. 8, no. 15, sep. 2013, pp. 186-216, <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/407/407>.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Iberoamericana/Vervuert, 2012.

- _____. “Guerra y escritura en *Roza tumba quema* de Claudia Hernández”. *Letral*, no. 22, 2019, pp. 110-128.
- Reyes, Sebastián. “Mujer de armas tomar: la conciencia femenina en la novela *Roza tumba quema* de Claudia Hernández”. *Revista de Humanidades*, no. 43, ene.-jun. 2021, pp. 213-236.
- Rodal Linares, Selma. “Cortar, recordar y desear: la afectividad femenina en *Roza tumba quema* de Claudia Hernández”. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, no. 26, 2022, pp. 103-114.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.
- Villanueva, Darío. “El realismo intencional”. *Semiosis*, no. 24, 1990, pp. 177-199.



Sergio Pitol: la inspiración y el taller de escritura

Sergio Pitol: Inspiration and the Writing Workshop

ALEJANDRO LÁMBARRY

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3299-5914>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
alambarry.ffyl@gmail.com

Resumen:

Este artículo abordará el proceso de escritura de Sergio Pitol partiendo de sus diarios personales; en ellos apuntó las ideas y progreso de esbozos de las tramas de todas sus novelas y de algunos de sus cuentos. Precisó, también, sus horarios y espacios de escritura (Marienbad, Mojácar, Lanzarote, etc.). Tenemos, pues, los motivos y la génesis de sus ideas creativas que surgieron en diálogo con su vida de diplomático en países de Europa del Este y, por el otro lado, su taller de escritura. Los diarios de Pitol se encuentran en el archivo de la Universidad de Princeton. Su consulta nos ha permitido comprobar una serie de tesis sugeridas por la crítica. En este artículo nos enfocaremos en dos: 1) los personajes y las tramas de sus escritos de ficción están en diálogo directo con personajes y situaciones históricas relacionadas con su biografía; 2) su proceso de escritura se organizó alrededor de la idea de “inspiración”, de ahí la búsqueda de espacios que la propiciaran y lo aislaran del medio cultural y de los asuntos mundanos del trabajo.



Palabras clave:

Sergio Pitol, poética, taller de escritura, autor aficionado.

Abstract:

This article will address Sergio Pitol's writing process based on his personal diaries, in which he wrote down in them the ideas and progress of the plot outlines of all his novels and some of his short stories. He also specified his writing schedules and writing retreats (Marienbad, Mojacar, Lanzarote, etc.). We have, then, the motives and genesis of his creative ideas that emerged in dialogue with his life as a diplomat in Eastern European countries and, on the other hand, his writing workshop. Pitol's diaries are in the archives of Princeton University. Their consultation has allowed us to verify a series of theses suggested by critics. In this article we will focus on two: 1) the characters and plots of his fictional writings are in direct dialogue with historical characters and situations related to his biography; 2) his writing process was organized around the idea of "inspiration", hence the search for spaces that would propitiate it and isolate him from the cultural milieu and the mundane affairs of work.

Keywords:

Sergio Pitol, poetics, writing process, amateur author.

Recibido: 25 de mayo de 2023

Aceptado: 31 de agosto de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.494>

Sergio Pitol empezó la escritura de su diario personal el 12 de marzo de 1968 inspirado, sin duda, por el *Diario argentino* de Witold Gombrowicz que en ese momento traducía; lo inició con una historia chusca alrededor de una muela. Recién había llegado de una estancia

de varios años en Varsovia y conoció a un funcionario de la Secretaría de Relaciones Exteriores, José Cabrera Muñoz Ledo, quien le habló de la posibilidad de trabajar en una embajada en Europa del Este, a lo que Pitol respondió encantado: soñaba con volver a Europa. 1968 inició con la extracción de una de sus muelas a causa de la caries. En lugar de deshacerse de ella, Pitol la guardó en su bolsillo creyendo que podría traerle buena suerte. Dos semanas después, Cabrera Muñoz Ledo le informó que se había inaugurado el puesto de agregado cultural en la Embajada de México en Belgrado, capital de Yugoslavia. Si él seguía interesado el puesto era suyo. Pitol festejó el nombramiento atribuyendo su buena suerte a la muela. El 12 de marzo ya en Belgrado, se dio cuenta de que la había perdido:

Me alegra pensar que no ha sido necesario hacerla desaparecer, que no ha habido ningún acto de mi parte, que ha sido ella misma quien dio por concluida su misión y desapareció por su propia cuenta, a buscar una nueva aventura o sencillamente a desaparecer, pisoteada, hundida, barrida, en el mismo suelo donde vive la persona a quien le fue extraída. ¡Gracias, muela, gracias por todo, por este viaje, por la etapa que con este viaje da comienzo! (*Belgrado*, 12 de marzo de 1968)¹

Además de incidentes personales, Pitol narra en sus diarios aventuras románticas, sueños, lecturas y proyectos de escritura, los cuales nos interesa abordar en este artículo; en particular, lo relacionado con su poética literaria y su taller de escritura.

La ficción de Pitol está relacionada estrechamente con su historia personal. Las personas y lugares que él conoció son la semilla de sus personajes, los ambientes, espacios y la voz narrativa de gran parte

¹ Para la citación de los diarios de Sergio Pitol seguimos el formato recomendado por el Archivo de la Biblioteca de la Princeton University, además de agregar la ciudad y fecha de escritura.

de sus novelas. En una entrevista con Elena Urrutia, el mismo Pitol comentó: “Me gustaría que se estudiara más, y de una manera teórica, ese fenómeno de conversión o transmutación de un ser real en alguien que sólo muy remotamente se le parece” (“Soy de los que” 4). Nuestro objetivo, ahora, es responder a esta inquietud y estudiar este fenómeno de transmutación. Cada escritor tiene sus métodos y recursos, el de Pitol fue uno que relaciona de manera creativa e inteligente la historia con la novela, lo *real* con lo *ficticio*.

Una vez que tenía una idea clara de los personajes y contaba con la estructura de la novela, Pitol iniciaba el proceso de escritura. Su visión del autor era similar a la que Ángel Rama llamó de “aficionado”, el cual se opone al profesional porque tiene una visión de la literatura como territorio de lo sagrado; la creación es un acto único, excepcional, que no puede regularse. El escritor se vuelve una suerte de bardo: “El escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto a la ‘inquerida bohemia’ como la ‘inspiradora musa’ a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor” (Rama 195). Para crear, Pitol buscaba espacios alejados al lugar donde vivía. Sus primeros cuentos los escribió —nos cuenta en su autobiografía— cuando se alejó de la Ciudad de México para pasar una breve temporada en Tepoztlán.² Este ritual lo repetirá en casi todas sus novelas. De manera que es posible hacer un recorrido —basado en

² “Alquilé una casa en Tepoztlán y la acondicioné para poder pasar temporadas en ella... Una tarde comencé a escribir y no pude detenerme hasta el amanecer. En unas cuantas semanas escribí mis primeros tres cuentos: ‘Víctor Ferri cuenta un cuento’, ‘Amalia Otero’ y ‘Los Ferri’ [...] Escribía, como suele decirse, en una especie de fiebre, en un trance mediúmnico, pero con la diferencia abismal de que en ese ejercicio la voluntad ordenaba conscientemente el flujo del lenguaje... Fue aquélla mi primera incursión activa en la literatura” (*Memoria* 66).

sus diarios— de los espacios de inspiración creativa de Pitol. Eso haremos en un segundo momento.

En la antología, recién publicada, de los cuentos de Sergio Pitol en *Cátedra*, José Luis Nogales Baena resume su poética: “[Un] punto importante en la teoría literaria de Sergio Pitol es su concepción, de origen romántico, de que la escritura se apoya en el instinto y la inspiración” (53). Nogales llega a esta conclusión con la lectura de sus cuentos. Nos interesa ahora revisar este hecho con dos novelas: *Juegos florales* y *Domar a la divina garza*. En ambos casos queremos destacar que el momento de inspiración y el descubrimiento de la voz narrativa surgen de un acontecimiento histórico específico y de un personaje real.

La escritura de *Juegos florales* fue la más laboriosa entre todas sus novelas; le tomó quince años.³ Fue difícil en particular por su estructura que él resumió como de cajas chinas y que ahora se explica con el concepto de metaficción. Se trata de una novela que aborda el proceso de escritura y el medio literario. La inspiración surgió en un viaje que realizó a Papantla, Veracruz, cuando trabajaba como director de la editorial universitaria de ese estado. El viaje debió resultarle muy pesado porque le molestaba sobremanera la solemnidad de esos actos. Cuando él mismo obtuvo un premio de la revista *La palabra y el hombre* escribió: “El solo hecho de que haya discursos y yo tenga que decir algunas palabras me resulta como una violación a todo lo que soy, he querido y sigo queriendo ser” (*Moscú*, 6 de octubre de 1979). Fue a Papantla y, de regreso, tuvo la inspiración de la novela. Pensó en la trama de una profesora universitaria que desaparece después de haber ganado el premio de los Juegos florales de Papantla. La temática estaría centrada en la creación literaria y la protagonista sería la

³ Claro que en ese tiempo escribió y publicó otra novela (*El tañido de una flauta*, 1972), libros de ensayos y, sobre todo, traducciones.

poeta Enriqueta Ochoa, que le había contado la noche previa varias anécdotas personales. En su diario escribió el nombre de Enriqueta y luego, quizá por temor a que lo descubrieran, cambió el nombre por Henriette. La inspiración surgió tanto por el personaje como por el espacio. Un año después, en Belgrado, cuando quiso retomar la escritura de su novela, empezó describiendo el paisaje. No avanzó mucho, perdió el interés y prefirió escribir una nueva historia que a la postre se convertiría en *El tañido de una flauta*.

Pero la historia de *Juegos florales* no lo abandonó. En Varsovia escribió: “Si nunca hice *Juegos florales*, es, creo, porque en el fondo no creía yo en la historia... Hay, además, mucho material autobiográfico, que ahora me parece una lata” (*Varsovia*, 18 de abril de 1974). El hecho histórico le sirvió en un inicio de inspiración, pero no se trata de una correspondencia directa ni sencilla; siempre existe un proceso de mediación creativa. Desde el inicio, al cambiar el nombre de Enriqueta a Henriette, Pitol interviene para convertir a este personaje en alguien más esnob y posiblemente elitista. Aquí advertimos una preocupación por no enfatizar el hecho autobiográfico.

Después de que Pitol trabajó tres años como agregado cultural en Varsovia, cambiaron su plaza a París. Se instaló en un edificio de la Rue de La Fontaine y trabajó bajo la dirección del embajador, Carlos Fuentes. Cuando quiso volver a su novela, la metaficción que estaba presente al inicio se volvió más compleja:

A lo mejor salgo del empacho de los *Juegos florales*, escribiendo la historia de un escritor imposibilitado de continuar escribiendo porque en el momento en que concibió una historia se empachó con ella y nunca pudo encontrar el punto de mira ni el tratamiento adecuado. (*París*, 29 de abril de 1975)

Sabemos que este es justamente el motivo inicial de *Juegos florales*: el personaje del profesor lleva años queriendo escribir una novela sobre Billie Upward. El inicio se da con la lamentación de sus constantes fracasos. La relación entre la realidad y la ficción respondió primero

a un momento de inspiración y después a una necesidad creativa incumplida. En ambos casos el resultado final fue distinto al motivo que lo originó.

El 17 de junio de 1979 Pitol viajó de Moscú a Roma con el fin de pasar unas vacaciones breves. En la capital italiana se encontró con una amiga que hacía tiempo no veía, Bárbara Thompson. Se trata de un personaje que no hemos logrado identificar, pero que resultaría de suma importancia para su novela. En su encuentro, ella se emborrachó y le hizo una escena con gritos, llantos y hasta golpes. Él salió como pudo de su departamento. Llegó a su hotel hecho un manojo de nervios. Cuando despertó, al día siguiente, estaba furioso. Pasó todo ese día en un diálogo mental argumentando y quejándose de ella. En la noche recibió una carta en donde, en lugar de pedirle disculpas, ella continuaba con sus ataques. De pronto irrumpieron imágenes de la novela de su protagonista. En una entrada del 19 de julio, con un paréntesis que indica “(por la tarde)”, escribió: “Tengo todo en la cabeza para hacer *Juegos florales* con la figura de Bárbara” (*Moscú*, 19 de julio de 1979). Bárbara sería Billie Upward, una mujer prepotente pero letrada, eurocentrista y viajera, una mujer proclive a abruptos y estallidos. De regreso en Moscú retomó su proyecto y en tres años terminó la novela.

Cuando la editorial Era publicó *Juegos florales*, Pitol se encontraba en la Ciudad de México. Asistió a una exposición sobre el grupo Contemporáneos y ahí se encontró con Enriqueta Ochoa: “Me dio un gusto enorme verla. Pero después recordé con vergüenza que en *Juegos florales* utilizo dos anécdotas que ella me narró hace años en momentos en que el alcohol y el recuento de sus desdichas casi la enloquecían” (*Moscú*, 24 de noviembre de 1982). Ella no le reclamó nada, quizá no leyó la novela o no reparó en la relación. Aun así, latente en todo momento está el miedo a que el personaje real se sienta reconocido en la trama. Otra posible preocupación era una lectura que, motivada por la relación entre historia y ficción se dedicara a buscar más correspondencias similares. Un repaso a su recepción

crítica nos revela que, salvo en contadas excepciones y sobre todo en sus cuentos, no se realizó una lectura similar.⁴

Veamos ahora el caso de *Domar a la divina garza*. A Pitol le interesaban mucho los momentos de inspiración, de ahí que escribiera sobre este tema en su ensayo autobiográfico *El viaje*. Si comparamos sus diarios personales con *El viaje* notamos grandes diferencias. Una diferencia significativa es la creación, en su ensayo, de un personaje que lo interpela durante una ponencia: “La mujer de la primera fila perdió su actitud marmórea. Cuando me referí a ‘los estornudos traseros y el pestífero sahumero que resultaba de ellos’, gritó enardecida: ‘¡Ése, señores, es el México que adoro!’” (*Trilogía* 351). Este personaje no está en sus diarios. ¿Pitol cambió la anécdota para acomodarla a sus intereses creativos? Si utilizaba el hecho histórico como inspiración es muy posible que no tuviera reparos en la escritura de un ensayo más autoficcional que autobiográfico.⁵ Como nos

⁴ Alfonso Montielongo, por ejemplo, propone como hipótesis —en su libro *Vientres Troqueles*— que: “el uso de elementos autobiográficos es una de las manifestaciones de la metaficción, practicada intensamente por Pitol y ya visible en el título de su primer cuento publicado (“Victorio Ferri cuenta un cuento)” (47). Además, Juan García Ponce considera que los cuentos de Pitol tienen una constante autobiográfica. En una primera etapa esta constante está mediada por William Faulkner y Eugene O’Neill, y está enfocada en su infancia, donde encuentra un espacio de inocencia amenazada y de adolescencia rodeada de “fantasmas que lo determinan” (118). Esta etapa tiende a caer en el “tremendismo y el lenguaje ligeramente envarado” (126). En una segunda etapa, tenemos el mundo de la madurez, con espacios cosmopolitas a donde Pitol ha decidido llevar su búsqueda espiritual y literaria. El lenguaje se hace fluido, “puro ritmo narrativo” (126). En el artículo “Le fraticide chez Sergio Pitol”, Karim Benmiloud realiza un análisis textual de sus primeros cuentos y de *Juegos florales*. Con base en la teoría de Lacan, Benmiloud descubre pulsiones fraticidas y soricidas en la obra del autor, las cuales pueden explicarse por el fallecimiento prematuro de su madre.

⁵ De acuerdo con Manuel Alberca: “la autoficción no es una novela autobiográfica, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más

interesa estudiar el proceso de transformación de la realidad a la ficción, usaremos en este caso lo escrito en sus diarios.

A finales de mayo de 1986 —después de solicitar un permiso de su embajada en Praga— Pitol visitó Moscú; la primera impresión fue de sorpresa y agrado, había una mayor sensación de libertad y cosmopolitismo que antes. En Moscú ofreció una ponencia sobre la primera novela mexicana, *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi. Solo asistieron cinco oyentes, entre los cuales se encontraba la traductora al español Vera Kuteishchikova, con quien habló sobre literatura mexicana. Pitol solía visitar las casas-museo de sus escritores favoritos. Al día siguiente visitó la de Tolstoi y Gorki, y después, en Leningrado, la de Pushkin:

Salí de allí feliz, olvidado de mis achaques, con unas ganas de ponerme a escribir algo... En este momento me aparece vivísimo el recuerdo de la vieja armenia que conocí en Estambul, sus recuerdos de México, su estampa sobre el Santo niño cagón, la invitación a su casa a ver los papeles, fotos y grabados coleccionados por su marido en México y el final desconcertante. (*Praga*, 26 de mayo de 1986)

En 1978 Pitol viajó con un joven de nombre Slawek y con Bárbara Thompson a Estambul. Ahí tuvo un encuentro muy incómodo con la mujer armenia obsesionada con su viaje a México en donde supuestamente presencié rituales escatológicos. Habían pasado nueve años cuando en Rusia, después de una conferencia más bien desangelada y la visita al museo de Pushkin, Pitol recordó este hecho

ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene ‘gato encerrado’” (128).

traumático. Dos días después viajó a la capital de Georgia, Tbilisi. La ciudad le fascinó, pero no podía dejar de pensar en la novela. Entonces fue que escribió sobre el espacio selvático en México, la descripción de la fiesta del “niño de la cagada” y los posibles diálogos de la armenia:

A usted, no le he preguntado su nacionalidad. Me dijo Bárbara que era mexicano, y me conformo con su palabra. No lo someto a inquisiciones, no está en mi temperamento. Recibí una buena educación y la mantengo. Turca, armenia, española, griega de Alejandría, elija la que quiera, si es que tanto le interesa. (*Moscú*, 28 de mayo de 1986)

Anotó también el nombre de la armenia: Inna Probarián. De regreso en Praga, elaboró la estructura de su novela, la voz de sus personajes, las coplas del Santo Niño Cagón y las partes centrales de la trama.

Transcurrió un año antes de que Pitol encontrara la voz de su narrador, en el balneario de Karlovy Vary. El licenciado Dante C. de la Estrella llega en una tarde de tormenta a casa de los Millares para cobrar una deuda y termina pasando la noche entera relatando su encuentro con Marieta Karapetiz, la supuesta armenia. Una vez que toma la palabra ya no será interrumpido, salvo en contadas ocasiones. De ahí la importancia de esa voz. Pitol la había buscado infructuosamente hasta que dio con ella al recordar a un colega de trabajo que le resultaba antipático en extremo y a quien llamaba Pepe Brozas: “Fue buena idea incorporar a Pepe Brozas en mi licenciado de la Estrella... De la Estrella en mi *Festín* corre el riesgo de parecerse demasiado peligrosamente a Martínez, el bastonero de oro” (*Praga*, 8 de noviembre 1987). A Pepe Brozas lo tenemos después en varias entradas de sus diarios referentes a la novela y a la embajada. Pitol se refiere a él como alguien sumamente problemático y molesto. En una ocasión, después de haber anunciado que dejaba la embajada, Pitol entró a su oficina para encontrarse con Brozas urgando en sus cajones: “me dijo Brozas que había buscado en mis cajones una tar-

jeta mía para enviar a hacerse las suyas. De momento no reaccioné, pero más tarde me entró una cólera sorda. ¡Cómo se atrevía a hurgar mis cosas! Me dio casi un ataque de ira” (*Praga*, 30 de junio de 1988). Brozas pensaba que lo nombrarían a él embajador. Cuando no sucedió, Pitól se alegró mucho.

Tenemos, pues, que los momentos de inspiración para la escritura nacen de hechos de extrema tensión, en ocasiones casi traumáticos; y las voces de sus personajes, de gente que lo incomodaba hasta enfurecerlo. La trama de *Juegos florales* surgió después de haber cumplido un compromiso que le había costado esfuerzos mayúsculos: la asistencia como autoridad administrativa a un premio literario. Transcurrirán varios años hasta que un hecho todavía más traumático, el pleito con una amiga, le dé una nueva inspiración para retomar ese trabajo. La voz rumiante con quien mantuvo la discusión será similar a la del narrador que no termina de entender al personaje de Billie Upward. La inspiración de *Domar a la divina garza* será un acontecimiento que había olvidado — acaso por traumático — y resurge de improviso después de visitar la casa de uno de sus escritores favoritos. En pocos días logró cuajar la estructura y la voz de la protagonista. Un año después, en busca del narrador de su novela lo encontró con la voz del trabajador más molesto e insolente de su embajada.

Podríamos ver el proceso creativo de Pitól como una manera de recrear el hecho traumático intensificado. En lugar de conjurar sus demonios y traumas, en una suerte de venganza por haberse callado, por haber aguantado de más, por haber sido pasivo, Pitól lleva sus tramas y personajes molestos al extremo de lo grotesco y la verbosidad.⁶ El vínculo entre realidad y ficción sería un ajuste de cuentas

⁶ Son varios los críticos que han destacado en las novelas de Pitól estas características, lo cual han definido —siguiendo al propio Pitól— con el concepto de “carnaval” de Bajtín. Por mencionar algunas, Luz Fernández de Alba, en *Del tañido al arte de la fuga*, realizó una lectura de su narrativa con base en Bajtín. La

que, también, es un homenaje a la excentricidad, a lo que transgrede la norma y la rutina.

Antes de concluir este apartado queremos mencionar otro elemento clave para la creación de sus novelas y de hecho más significativo que la inspiración histórica. Se trata de la lectura. No lo abordamos con profundidad por considerarlo una estrategia afín a todo escritor: no hay escritura sin lectura y trazar las relaciones intertextuales que sirven de inspiración sería una labor rayana en lo fútil. Pero es interesante mencionar que Pitol realizaba listas de lecturas antes y a la par de la creación de sus novelas. En ellas creía encontrar los elementos más importantes que debía desarrollar. Más allá de la consecución de su cometido, presentamos aquí una de tantas listas que escribió, en esta ocasión, para *Juegos florales*:

Debo leer para Juegos: 1. Anónimo: Las mil y una noches. 2. El manuscrito hallado en Zaragoza. 3. El nuevo Decamerón. 4. La Sra. Dalloway. 5. Orlando. 6. Novelas del siglo XIX mexicano. 7. La búsqueda de Corvo. 8. Lawrence, La serpiente emplumada. 9. Alguna novela de Waugh. 10. Alguna novela de Woodehouse. 11. Alguna novela de D. Hammett. 12. Mary McCarthy: el grupo. 13. Nabokov: Sebastian Knight. (“*Moscú*, 27 de mayo de 1980”)

El taller de escritura tiene un lado teórico y otro anecdótico; nos proponemos, en este apartado, abordar ambas perspectivas. Sabe-

investigadora Elizabeth Corral escribe: “La carnavalización se manifiesta en el juego irónico que, más que desnudar a los personajes, los viste con indumentarias ridículas. En *Domar a la divina garza* la distancia irónica se presenta en todo el monólogo de Dante” (*La escritura insumisa* 87). Jesús Martínez Gómez, por su parte, señala: “La verdadera novedad estriba en la elección y tratamiento de los personajes, muchos de ellos exagerados, distorsionados, instalados en un tiempo equivocado, o equivocados en ese tiempo, que se funda en las apariencias de una sociedad que presenta síntomas de descomposición” (155).

mos que Víctor Hugo escribía de pie y que Marcel Proust lo hacía recostado en su cama; la cama y el escritorio se han convertido — de hecho — en lugares de peregrinación de varios fanáticos de la obra de estos escritores franceses. Recordemos que Pitol era fanático de los escritores rusos y visitó sus casas. Este es el lado anecdótico. El hecho de que William Wordsworth fuera al Distrito de los Lagos y Shelley a los Alpes para escribir no solo revela una anécdota, sino que nos permite conocer su poética y la figura autoral romántica que ellos profesaban. Que Baudelaire escribiera en los bares y Lawrence Sterne en los *pubs* son indicios importantes de la forma y la estética con la que escribieron una obra fragmentaria, digresiva, irreverente y de gran actualidad. Ángel Rama observa que la poética y figura autoral del aficionado y el profesional influyen en el tipo de obra que ambos escriben. En el segundo caso tenemos una obra con temáticas que suelen ser la novedad del momento.⁷ La falta de compromisos mercantiles permite al autor aficionado una mayor experimentación y la producción de una obra más cuidada; con la desventaja —lo decimos nosotros y no Rama— de que puede tratarse de una obra narcisista y elitista: más interesada en lo personal que en lo social y más dirigida a un público conocedor de la vanguardia literaria que a lectores y audiencias no especializados.

Veamos el caso de Sergio Pitol. La prolongada duración y la inestabilidad que rodeó la creación de su novela *Juegos florales* nos impide, en gran medida, trazar su taller de escritura, por lo que decidimos iniciar con *El tañido de una flauta*. La noción de ésta —su primera novela publicada— surgió en un viaje que realizó a Montenegro. Trabajaba

⁷ “Si bien la dedicación exclusiva del profesional redundaría en obvio beneficio de su adiestramiento y en la eficacia de su mejor aprovechamiento de las condiciones propias, también es cierto que la atención de una demanda apremiante puede perjudicar los procesos de maduración artística que no siguen forzosamente los parámetros de la producción masiva industrial” (Rama 196).

entonces como agregado cultural de la embajada de México en Belgrado. Era el año de 1968, y tras las protestas de estudiantes y la matanza de la plaza de Santiago Tlatelolco, Pitol decidió renunciar a su trabajo en el ministerio de Relaciones Exteriores. Regresó a su país y estuvo unos meses desempleado antes de volver a Europa e instalarse en Barcelona, España. Esta fue una temporada de gran inestabilidad. Sabemos que trabajó en una gran cantidad de traducciones para adquirir el dinero suficiente para sobrevivir. Para su fortuna, consiguió trabajo como lector de Seix Barral y en la editorial Tusquets. Una vez lograda la estabilidad, retomó la escritura de su novela. En su departamento escribió algunos pasajes sobre Paz Naranjo, pero avanzó y terminó su novela en un pequeño pueblo, ubicado frente al mar Mediterráneo, a un par de horas de distancia de Barcelona: Cadaqués. Este pueblo tenía un aura artística porque fue uno de los lugares predilectos para vacacionar de Salvador Dalí, Picasso, García Lorca y Buñuel. Los Tusquets le prestaron una casa donde se encerró y se dedicó por completo a la escritura. Pitol fue a Cadaqués en dos ocasiones; la primera en abril: “Este lugar puede solucionar unos de los escenarios de mi novela” (“*Barcelona*, 15 de abril de 1970”) y otra al siguiente año: “Terminada la novela... ¿No es increíble?” (“*Barcelona*, 24 de junio de 1971”). Conocía a muy poca gente en Barcelona. A pesar de esto buscó un lugar aislado y con un atractivo especial: un pueblo frente al mar con una atmósfera ideal para escribir.

Cuando escribió *El desfile del amor* Pitol era embajador de México en Praga. Su casa era de gran lujo de estilo *Bauhaus*, tenía un gran jardín, un chef, un chofer y un mayordomo. Su estudio era enorme. Pero él prefirió escribir la estructura y las notas de su novela en los cafés de la ciudad, en especial en el Slavia. Una vez que tuvo todo listo, viajó a uno de los balnearios más importantes del país, Marienbad, y de nuevo a la costa española, ahora en el sur, a Mojácar. En Marienbad escribió el capítulo IX (que llamó en su primera versión “La cangrejera”), el X (“El castrado”) y el XI: el borrador casi completo de su novela que entonces, tenía, el título de *El año 1942*. La

escritura de sus novelas había sido muy laboriosa y esporádica. Eso cambió en ese momento: “Me espanta la facilidad con que la novela va haciéndose. Este capítulo me parecía difícilísimo y ya salió en solo 3 días” (*Praga*, 7 de marzo de 1984).

En junio dejó de nueva cuenta la embajada rumbo a España. Mojácar era un pueblo árabe de muros encalados en la cima de un monte con vistas al Mediterráneo. Su hotel estaba a cierta distancia del pueblo, frente al mar. El proceso de escritura fue, de nuevo, espontáneo y rápido: “¿Me estaré volviendo loco? Un enfermo de autocomplacencia. Me está gustando mucho mi *Desfile del amor*” (*Praga*, 17 de junio de 1984). Terminó *El desfile del amor* en diez días de estancia. Le entregó el manuscrito a su editor Jorge Herralde que lo instó a que participara en el premio de reciente creación, el Anagrama de Novela. Lo hizo y, para su gran fortuna, obtuvo el premio y la publicación de su novela ese mismo año.

Con este antecedente es fácil suponer que, para su siguiente proyecto, Pitol realizara el mismo ritual. Después de haber reflexionado en la idea y desarrollado la estructura de *Domar a la divina garza*, viajó de vacaciones a Lisboa y después a Las Palmas de Gran Canaria, donde cumplió otro ritual al que era adepto: antes de encerrarse en su cuarto de hotel visitó la casa de Benito Pérez Galdós, uno de sus autores favoritos, quien parece haberle inspirado. Once días después de llegar a Las Palmas tenía el borrador completo de la primera versión de su novela. De vuelta, en Praga quiso trabajar en la reescritura y corrección del manuscrito, pero sufrió un grave problema de salud. Fue operado de la vesícula. Durante el padecimiento leyó a Benito Pérez Galdós, a Gogol y luego a Bajtín. Estas últimas dos lecturas las hizo pensando en su novela. La recuperación fue más lenta de lo que esperaba. Hacia octubre regresó a Karlovy Vary. Avanzó muy poco. Dos meses más tarde Pitol estaba de mejor ánimo. Viajó a las Islas Canarias, en esta ocasión a Lanzarote. Inició el año de 1988 revisando y reescribiendo los capítulos V, VI y VII de su novela; después el final y la relectura del borrador completo. El

miércoles 13 de enero había concluido el texto: “¡Qué inseguridad tan terrible! Jamás me había sentido tan mal ante una cosa mía” (*Praga*, 13 de enero de 1988). A Herralde la novela le encantó y la publicó en Anagrama.

Claro que existen excepciones a la regla. La escritura de *La vida conyugal* al parecer ocurrió en Praga. Su inspiración surgió después de haber leído la novela de Vladimir Nabokov *Rey, dama, valet*. Tiene una anotación de 1985 sobre la estructura: “Mi bufonada debe tener un capítulo más. Serán cinco, más un mínimo prólogo y un epílogo: 7. El epílogo será la noticia de su muerte. O el parte médico. Una intoxicación de mariscos, o algo así” (*Praga*, 22 de diciembre de 1985). Pero ninguna sobre dónde realizó la escritura.

Aun así podemos concluir que en la mayoría de sus novelas, Sergio Pitol siguió un ritual que consistía en alejarse de su lugar de trabajo, de su vida cotidiana, en busca de lugares de inspiración creativa; él mismo expresó en una entrevista esta necesidad: “Para lo que llaman el ‘acto de creación’ necesito salir de mi casa, estar en un lugar que no tenga recuerdos personales, desnudo de elementos míos. Puede ser un café, en [el] cuarto de un hotel” (“Sergio Pitol escribe” 1). Proponemos como motivo de esta necesidad de Pitol la visión del acto creativo como único, mágico; y la idea del escritor como alguien que debe buscar con respeto y cuidado la inspiración. El escritor profesional sigue una rutina de trabajo estricta en el estudio de su casa. Para Pitol la escritura era un acto sagrado para el cual debía abstraerse por completo del exterior.

La obra de Pitol se interesó mucho en los modos de representación más complejos, como la metaficción. Su lenguaje, sobre todo al inicio de su trayectoria, desarrolló como pocos la frase subordinada y la digresión, que obligan al lector a una atención extrema. Señalamos antes que la escritura de *Juegos florales* le ocupó quince años. Gran parte de esto se debe a su estructura de una historia dentro de otra historia. A pesar de que en sus últimas tres novelas prefirió géneros más populares, como el de la novela detectivesca o de enigma, nunca

adoptó el género de manera sencilla ni directa; tenemos en cambio parodias. En *El desfile del amor*, por ejemplo, no hay resolución del enigma ni un detective: el investigador es un historiador que rehúye a toda costa el peligro. Es claro que con Pitol tenemos a un autor “aficionado” con una poética que busca la genialidad y la innovación en la tradición literaria por medio de un taller de escritura que entiende al escritor como una suerte de vate o bardo que convoca la inspiración. Su público selecto no le aportará la independencia económica; de cualquier modo, él no la busca. Sergio Pitol trabajó gran parte de su vida adulta en la diplomacia y en la universidad; estos trabajos le dieron la estabilidad anhelada. De su público y de la crítica él buscó, en cambio, el reconocimiento por una obra que supo dialogar y posicionarse con la tradición literaria occidental más fuerte y, algunos dirán, canónica. En cierto sentido, Pitol fue un escritor para escritores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Benmiloud, Karim. “Le fratricide de ‘Victorio Ferri cuenta un cuento’ à ‘El oscuro hermano gemelo’: une clef de la création de Sergio Pitol”. *Bulletin Hispanique*, tomo 108, fascículo no. 1, 2006, pp. 269-322.
- Corral, Elizabeth. *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. El Colegio de San Luis, 2013.
- Fernández de Alba, Luz. *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- García Ponce, Juan. “El mundo de Sergio Pitol”. *Palabras sobre palabras*. Nueva Imagen, 2001.
- Martínez Gómez, Jesús. “Parodia, deformación y conocimiento en la narrativa de Sergio Pitol: *Tríptico del carnaval*”. *Sergio Pitol: El sueño de lo real. Revista literaria Batarro*, editada por Pedro Domene, 2ª época, no. 38-40. Universidad Veracruzana / Instituto Vera-

- cruzano de Cultura / Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz, 2002, pp. 152-162.
- Montelongo, Alfonso. *Vientres troqueles: la narrativa de Sergio Pitól*. Universidad Veracruzana, 1998.
- Pitol, Sergio. *Cuentos*. Editado por José Luis Noales Baena, Cátedra, 2021.
- _____. *Memoria. 1933-1966*. Era, 2011.
- _____. “Sergio Pitól escribe tres novelas sobre la historia moderna del país. No soy exiliado: estoy ligado a México”. Entrevista por Miguel Barberena, *La Cultura al Día*, 3 mar. 1987, pp. 1-3.
- _____. “Soy de los que se van sin renegar”. Entrevista por Elena Urrutia, *El Sol de México en la Cultura*, no. 120, 16 ene. 1977.
- _____. *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Signos Literarios*, no. 1, ene.-jun. 2005, pp. 161-208.

ARCHIVO DE LA UNIVERSIDAD DE PRINCETON

- Ars poetica*; Sergio Pitól Papers, C1283, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Barcelona*; Sergio Pitól Papers, C1283, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Belgrado*; Sergio Pitól Papers, C1283, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Moscú*, 6 de octubre de 1979; SPP, C1283, MD/DSC, Princeton University Library.
- París*; Sergio Pitól Papers, C1283, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Praga*, 7 de marzo de 1984; SPP, C1283, MD/DSC, Princeton University Library.
- Varsovia*; Sergio Pitól Papers, C1283, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.



Los sujetos al límite en *Díptico de la frontera*, de Luis Mora-Ballesteros: ¿lógica de una ficción pictórica o grado de semejanza con la verdad?

Homo dolorosus in *Diptych of the border*
by Luis Mora Ballesteros: Logic of pictorial fiction
or degree of likeness to the truth?

ADELSON YÁNEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5323-2495>

University of Otago, Nueva Zelanda

adelso.yanez@otago.ac.nz

Resumen:

El presente estudio aborda el tema de la migración colombiana hacia Venezuela a finales de los años 80, representada en la novela *Díptico de la frontera* (2020), de Luis Mora-Ballesteros. La traumática experiencia de los migrantes, que son blanco de una marcada xenofobia durante su estancia en el piedemonte andino venezolano, se analiza desde los presupuestos teóricos del filósofo italiano Giorgio Agamben. El examen crítico recurre al concepto de la *nuda vida*: el principio político estatal que priva a ciertos grupos humanos del orden legal. Asimismo, el análisis describe el cometido artístico del personaje central, el periodista Juan Ángel Villamediana, cuya voz cuenta, desde la empatía, su “verdad” sobre unos *sujetos al límite* que padecen las consecuencias del paramilitarismo y la guerrilla. De igual manera, se



considera la novela en cuestión como una revelación *sui generis* dentro del canon literario venezolano; en principio, por las isotopías expuestas y el tratamiento que da a asuntos inusuales en la novelística contemporánea, relacionados con el *imaginario* de la frontera. En síntesis, este artículo centra su interés en el análisis de la novela y en particular de las pruebas contundentes que provee el narrador sobre el maltrato y la vivencia xenofóbica de un colectivo. La historia narrada califica como pieza artística, corrosiva y controversial.

Palabras clave:

migración colombiana, nuda vida, paramilitarismo, xenofobia, literatura venezolana.

Abstract:

This study addresses the issue of Colombian migration to Venezuela in the late 1980's, represented in the novel *Díptico de la frontera* (2020) by Luis Mora-Ballesteros. The traumatic experience of migrants who are the target of a marked xenophobia during their stay in the Venezuelan Andean foothills, is examined from the theoretical frame of Italian philosopher Giorgio Agamben. The analysis uses the concept of *La nuda vida*, which is the state political principle that deprives certain human groups of legal order, in addition to being the target of marked xenophobia during their stay in the Venezuelan Andean foothills. The contribution of the novel by Mora Ballesteros is revealed *sui generis* within the Venezuelan literary canon due to its exposed isotopies and the treatment it gives to unusual themes related to the imaginary of the border. The analysis celebrates the role of the central character Juan Villamediana, who from his empathy, sensitivity and attachment to the pictorial form of writing, tells his "truth" about *borderline people* who suffer the consequences of paramilitarism and guerrillas. In summary, this article focuses

its interest on the analysis of the novel and in particular of the compelling evidence provided by the narrator about the mistreatment and xenophobic experience of a collective. The narrated story qualifies as an artistic, corrosive and controversial piece.

Key words:

Colombian migration, bare life, paramilitarism, xenophobia, Venezuelan literature

Recibido: 14 de agosto de 2022

Aceptado: 24 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.464>

INTRODUCCIÓN

El novísimo texto de literatura venezolana *Díptico de la frontera* acuña las motivaciones de un personaje central: un periodista de carácter reactivo, el cual hila hábilmente relatos de hombres y mujeres que viven en la zona de la frontera colombo-venezolana, específicamente en pueblos “que no conocen el mar”. Por su porfía, toma postura sobre aquello que cuenta, no sin recabar datos fácticos que le permiten opinar con objetividad sobre una historia que le incumbe. El ejercicio de la escritura en el marco de la novela es clave para el desarrollo de la historia, puesto que plantea un paralelismo de naturaleza artificiosa. De igual forma jerarquiza el contenido de eventos y experiencias que narra, los cuales emergen de recuerdos familiares guardados en los recodos de la memoria. Pero, ¿quién es realmente este sujeto, que el narrador presenta como un sujeto acucioso. ¿Un profesional de la comunicación que trabaja para el diario *La Región* bajo el escrutinio de un odioso

editor? Pues se trata de un reportero polivalente, comprometido con la investigación, cuyo jefe le exige abandonar el proyecto de la crónica que se ha trazado escribir sobre la dramática migración de ciudadanos colombianos hacia tierras venezolanas en los años 80 del pasado siglo. Se trata de Juan Villamediana, quien cabalga entre el periodismo y la literatura, y quiere abordar en su crónica novelada el horror que vivieron los neogranadinos, la hostilidad e injusticias con las que fueron tratados al escapar del terrorismo y la guerrilla, y también detallar los enfrentamientos bélicos entre bandas de las que han sido víctimas durante sus primeros años de arribo a tierras venezolanas, específicamente al piedemonte andino tachireño, en el Llano venezolano y en la frontera del Zulia con Colombia (*Díptico de la frontera* 139). La historia ocurre en un territorio transfronterizo que abarca 2200 kilómetros cuya topografía es diferente en cada estado colindante. En el Táchira abundan las montañas, en los Llanos las planicies, mientras que en el Zulia prevalece la aridez del desierto.

La crónica pondrá en evidencia el suplicio de un colectivo migrante, al igual que el supuesto rol político, muchas veces ausente o meramente burocrático y, por tanto, improductivo de los Estados colombiano y venezolano. Por ello, la tesis que orienta este artículo se basa en la presunción de una supuesta “verdad” que informa el eje discursivo: la negación del sufrimiento de un grupo de migrantes por parte de los gobiernos de Colombia y de Venezuela, y a la indiferencia de estos mismos gobiernos. Así lo insinúa discretamente el narrador de *Díptico*, lo cual se revela como un indicio discursivo que sugiere poner en diálogo al relato con la noción de la “nuda vida” del filósofo Giorgio Agamben. El pensador estudia la problemática de la exclusión y marginalización en los siguientes términos: “La nuda vida tiene, en la política occidental, el singular privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres” (*Homo Sacer* 17). En relación con el aparato teórico que privilegiamos en este ensayo, es pertinente incluir, asimismo, la contribución de Judith Butler sobre el concepto de “vidas precarias”, el cual examina

de modo similar una “aproximación a la cuestión de una ética de la no violencia, basada en la comprensión de cuán fácil es eliminar la vida humana” (20).

Partiendo de estos presupuestos estrechamente relacionados con una arqueología del poder; las herramientas teóricas interrogan sutilmente en *Díptico de la frontera* sobre la responsabilidad de los Estados. Digamos, pues, la presunción que orienta el discurso de la novela supone así la existencia de un programa basado en la aniquilación, exclusión y negación del otro (Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 17). En tal sentido, ficcionalizar sobre memoria y cuenta de lo que ha ocurrido en el espacio de la frontera, así como investigar y analizar concienzudamente documentos que sirven de base al relato cruel e inhumano, le permiten a Juan Villamediana y al narrador dilucidar una serie de intrínquilis de lo inexplorado: esto es un todo que induce al tozudo periodista a alcanzar su anhelo. Como punto de partida, es lícito señalar que *Díptico* acoge, según María Ledezma, una “separación espacial. Es decir, el marco temporal tiene como punto de partida el año 1987 y se traslada después a la década del 2010; y la separación textual: la narración prosaica y el periodismo documental”.

Contra la tarea del personaje periodista de narrar la realidad fronteriza, se imponen los intereses personales del editor del periódico *La Región*, donde ejerce como reportero. A este obstáculo, se suma el proceder habitual de la crítica literaria capitalina que, con marcada frecuencia, suele omitir en sus cánones y listas a las expresiones literarias producidas en las regiones. Asimismo, los dictámenes de agentes de la crítica elaboran ciertas periodizaciones poco inclusivas que marginan obras narrativas de gran aporte al canon nacional venezolano bajo el pretexto de su carácter regional. Se les subestima porque han surgido lejos de los centros urbanos. Vemos, por ejemplo, el caso del tema paramilitar que muy pocas veces aparece en la tradición literaria venezolana. Es cierto que se trata de un asunto que emerge propiamente en Colombia; no obstante,

otros grupos armados, como los guerrilleros, sí que actúan al margen de la ley y con la permisividad que les ha otorgado la protección de la revolución chavista, cuyos tentáculos subyacen en la historia novelesca. A pesar de ser temas novedosos dentro de la narrativa actual de Venezuela, se trata de fenómenos de vieja raigambre en todos los países latinoamericanos, cuya simiente remite a los tiempos de los caudillos decimonónicos (Moreno 89). Así, en la medida en que el lector profundiza de forma diligente y pormenorizada en *Díptico de la frontera*, va descubriendo el arraigo temático y el empalme universal de algunos de sus tópicos.

HISTORIA TRÁGICA VERSUS RESPONSABILIDAD ESTATAL

Un relato literario, *stricto sensu*, exige esencialmente la actuación de un sujeto de la enunciación. En el caso de *Díptico de la frontera*, este se traza como una representación neutra de una historia profundamente trágica y de injusticias abrumadoras. Hay, pues, una mediación entre el imaginario descrito por el narrador, el cual se apega a la objetividad de los hechos, y ciertas pruebas contundentes que él aporta para sustentar su verdad.

Si bien la lectura pormenorizada de *Díptico* ha permitido al lector constatar que el narrador no recurre a discursos militantes típicos de la vieja y comprometida narrativa del realismo social, sí toca la fibra humana por el efecto desgarrador que produce ver la suerte que corren los migrantes desvalidos; esos que, a veces, ni siquiera viven de la caridad pública o alcanzan a ostentar el estatus de persona; aunque algunos de ellos se muestran resilientes hasta el final de sus vidas. Así, la historia de Cándida es un ejemplo flagrante de vejación y aversión que padece por su condición de inmigrante. Se trata de una empleada doméstica que incluye en sus tareas el rol de “nana” de la familia Paolini. Los Paolini son unos ganaderos acaudalados en cuyo seno la mujer sufre soledad y desprecio, lo cual la lleva al suicidio:

hace diez días Cándida amaneció colgada de una viga del soberado del rancho de palma, y la mirada ausente en sus ojos desorbitados sorprendió a José Venancio quien se fue corriendo a buscar al cura que oficia el último rezo. La oración de los fieles buscará dar paz y descanso a esta alma seducida por el mal; intentará lavar la culpa de esta nana samario-cartagenera rehén de la inquina y víctima de la desesperanza. (17)

Seres que mueren sin reconocimiento por su labor, sin indemnización ni material ni moral. Tampoco hay reparo para el sufrimiento que ocasionan a la vez los patronos de la hacienda en la sensibilidad de los deudos. Detrás de la narración, el lector intuye el estrés aculturativo y la hostilidad que conllevan al suicidio. Se trata de cumplir exclusivamente con un rol, no obstante, la existencia del sujeto es minimizada. A esto se agrega, la ausencia de referentes culturales y de diálogo. No es, pues, mera coincidencia que encontremos en el pensamiento de Agamben, uno de los estudiosos y críticos más férreos de la conducta de Occidente, un basamento teórico sólido que contribuye a interpretar la historia de los migrantes colombianos que fueron a Venezuela hace ya algunas décadas.

El concepto “nuda vida” refiere a ese ser “humano” al que cualquiera puede dar muerte sin ser castigado (Agamben, *Homo Sacer* 94); un ser vivo, pensante, con identidad y cultura propias que vive en la ausencia absoluta de posibilidades de erigirse algún día sobre la base de formas de vida dignas, incluso después de la muerte; tal como recrea Giorgio Agamben en otro de sus célebres textos. Aquí explica la supervivencia de los judíos cuando titula al apartado 1 “Testigo” y afirma que: “[e]n un campo, una de las razones que pueden impulsar a un deportado a sobrevivir es convertirse en un testigo” (*Lo que queda de Auschwitz* 13). Para ilustrar esto, recurre a un testimonio:

Por mi parte, había tomado la firme decisión de no quitarme la vida pasara lo que pasase. Quería ver todo, vivirlo todo, ex-

perimentar todo, guardar todo dentro de mí. ¿Para qué, puesto que nunca tendría la posibilidad de gritar al mundo lo que sabía? Sencillamente porque no quería desaparecer, no quería suprimir el testigo en que podía convertirme (Langbein cit. en Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 13)

Las situaciones extremas de la cotidianidad deben ser denunciadas porque rozan lo inhumano. Así, son el horror y la violencia normalizados a los que alude el relato de Juan Villamediana puesto que: “La realidad de estos pueblos parece estar —de modo resuelto y firme— empeñada en superar con creces a la ficción” (*Díptico de la frontera* 181-182). Más aún, la línea que marca el hecho factual de ser hombre y vivir plenamente y la realidad de no existir, de no contar para los Estados ni física ni civilmente, son asuntos que dialogan con la ignominia de muchos grupos humanos de los que nadie se acuerda. Un ejemplo que no admite refutación es el caso referido de “[l]a que fuera nana de los Paolini por casi una década por disposición de los patrones devino en una lápida sin nombre” (*Díptico de la frontera* 22). Esto es un significado propio de lo que se consigna intencionalmente al olvido y al final ignominioso. Asimismo ocurre con los sujetos recluidos y olvidados en cárceles como la de Guantánamo; las víctimas de la islamofobia de Occidente; los migrantes que atraviesan la selva colombo-panameña por el temible tapón del Darién y son asesinados y violados; los haitianos, venezolanos y cubanos que intentan ingresar por la frontera sur de los Estados Unidos, no obstante, deben regresar al río Bravo; los colombianos deportados de Venezuela en 2015 (“Que nos dejen”) y cuyas casas fueron marcadas así como los nazis identificaban las casas de los judíos en Alemania para destruirlas. Asimismo, la vulnerabilidad de las mujeres se revela aún peor al no poseer estatus legal de residencia. En un marco más amplio de discriminación, aparecen también los doblemente marginados, aquellos que lo son por su condición de migrantes y por sus discapacidades físicas, como apunta el narrador de *Díptico*:

En la frontera colombo-venezolana, escogen a los nuevos obreros y uno de los peones armados descarta a un hombre cojo que intentaba subirse a la jaula. En su cuerpo estará grabada para siempre esa huella de la guerra que afecta a miles de nortesantandereanos en su amada Colombia. (32)

Son todos víctimas del horror, cuya única opción es no morir para ser testigos y escapar de lo que Judith Butler sostiene en *Vida precaria*: “el primer impulso frente a la vulnerabilidad del otro es el deseo de matar” (173). Un ejemplo ilustrativo en la novela es la suerte de Marina Hoyos, cuya indefensión se acentúa por su condición de inmigrante. Se trata de un ejemplo palpable del irrespeto a la integridad física. No obstante, sobrevive al sufrimiento físico y psíquico, así como al trato envilecedor:

en El Paraíso, Duque ha mancillado el honor de Marina Hoyos tras encontrar en la partida de Azael Luis una oportunidad para violarla; la someterá por semanas a vejaciones irreparables. Meses después, se la llevará a vivir con él al pueblo para que le funja de servicio. (34)

Sin embargo, a los efectos de ampliar el debate sobre la recepción de *Díptico de la frontera* y poniéndonos en el lugar del lector ideal, otras hipótesis que pudieran interesar al crítico e investigador literarios podrían apuntar en las siguientes direcciones. Reiteramos que lo recurrente en este texto es el sufrimiento de los migrantes y la violación de los derechos civiles, no obstante, la aportación al debate es sugerir otras lecturas a partir de las siguientes interrogantes: a) ¿son asuntos exclusivos de una narrativa local y, por tanto, sin proyección internacional los enfrentamientos bélicos en razón de la defensa de la propiedad privada?; b) ¿son el tráfico de armas y de órganos, el contrabando de gasolina así como de piedras preciosas y de cocaína, los secuestros, los sicariatos, el trato vejatorio por motivos de género, el reclutamiento de niños por los ejércitos y el ejercicio reporteril, temas únicos del imaginario literario venezolano?; c) ¿no son la migración

ilegal, las tensiones en las zonas fronterizas, los desplazamientos humanos por la guerra y el hambre, la xenofobia y la modorra de la burocracia gubernamental, argumentos de muchos corpus literarios contemporáneos?; y *d)* ¿son las distinciones de clase, la hegemonía según el origen, el poder político de turno, la marginalización de grupos indígenas y otras realidades que dialogan en la diégesis, temas que solamente aparecen en la novela de Mora Ballesteros? A nuestro entender, estas son algunas de las preguntas que todo lector agudo debería desarrollar antes de ponderar la contribución de esta novela que puede calificarse de vanguardista, y cuyos únicos rasgos locales son los topónimos que remiten a las fronteras colombo-venezolana en los estados Táchira, Apure y Zulia.

NARRATOLOGÍA, TESTIMONIOS Y DESAFÍOS DE LA LECTURA

La novela invita, desde sus primeras páginas, a desentrañar la mecánica de la estructura narratológica, así como a enlistar los asuntos encubiertos que vertebran la diégesis. Más allá de examinar el periplo de los personajes e identificar los posibles intertextos, a saber, ocuparse del trabajo medular que todo análisis exhaustivo requiere, el paso anterior e ineludible consiste, en cambio, en identificar y comprender cómo se articulan las voces del relato, dónde tiene lugar la citación y cuándo la voz decide recurrir al monólogo interior, a los vasos comunicantes, a la dialogía y a los diálogos¹ de

¹ La justificación epistemológica que sustenta la distinción entre los conceptos “dialogía” y “diálogo” se funda en un postulado bajtiniano según el cual el primero refiere a un discurso que acoge varias voces en un mismo enunciado, por lo cual no es ni monológico ni unívoco; por el contrario, un enunciado “está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva” (Bajtin 281).

estilo directo e indirecto, a las historias paralelas, al *racconto*, entre otras técnicas narrativas. En este sentido, quien decide contar una historia necesita algo más que eventos atractivos. Tal como ocurre en *Díptico*, hay elementos interdiscursivos así como registros heterotópicos. La utilización de dichas técnicas narrativas resalta el drama e interroga a los lectores con el fin de propiciar la discusión y despertar compasión: “¿Quién no siente, ante el dolor, que su corazón se arruga y se achica como una ciruela que se deshidrata y se seca y se ennegrece y se muere de vieja?” (*Díptico de la frontera* 17). Por ello, apremia al narrador poner de manifiesto el temperamento, el posicionamiento de la voz, describir el tono de la enunciación y servir de guía al lector para indicarle dónde debe prestar mayor atención. La urgencia es aún más considerable cuando se trata de una historia cuyos afluentes van engrosando paulatinamente la corporalidad del relato. En correspondencia con el entramado plurivocal, surgen las preguntas que asaltan al lector, las mismas que revelan los objetivos del estudio. ¿A quién pertenecen estas palabras? ¿Cuáles son las voces que dialogan en el texto?, ¿emanan todas del mismo caudal? A partir de estas interrogantes, el lector de *Díptico de la frontera* se plantea los primeros retos de lectura.

A decir verdad, una serie de incursiones del narrador, del personaje periodista y de otras voces que participan en el universo diegético, a través de la citación (Reyes 42), vale apuntar, van a enlazar episodios e historias aparentemente inconexas que aluden a ese pueblo sufrido, el cual atravesó la línea divisoria en búsqueda “de esa permanente y ansiada felicidad o punto cero” (*Díptico de la frontera* 142). Así, Juan Villamediana narra en su crónica *Tierra Mala*, de manera ordenada y detallada, la intimidad de los testimonios que recopila sobre ciertos sujetos, es decir, sobre las víctimas expuestas a las miserias de la zona como la anarquía de paramilitares que imponen su propia ley y su código implícito de funcionamiento, los agraviados a los que apunta en su dificultad para acceder a la regularización migratoria, esos quienes:

poblaron guetos en las haciendas y en las fincas, construyeron ranchos en los conucos y han amado a Venezuela como si de Colombia se tratase. Algunos, por vergüenza u obligación, olvidaron sus nombres y falsearon su historia. Lo hicieron para subsistir entre esa inmensa isla y entre esa enorme masa de indocumentados. Otros, sin embargo, temieron el destierro de sus padres y clamaron por la memoria filial; esa turgencia llena de esperanzas, ese añoro que de vez en cuando los asaltaba y los turbó recordándoles navidades y cumpleaños que les hirieron profundo. (*Díptico de la frontera* 186)

En segundo lugar, no menos impactante es el gesto de la despiadada xenofobia. De hecho, la franja vulnerable de la que habla el narrador no solo identifica al grupo que hemos descrito, sino a todos aquellos que no corresponden con la estética nacional venezolana; estos son igualmente excluidos y violentados: “esta mañana, se corrió la bola de que la nueva alcaldesa es de origen colombiano y los concejales y demás miembros de la cámara municipal se apostaron temprano con una muchedumbre que clama por su renuncia en la prefectura” (139). Ahora bien, antes de entrar en el estudio de los casos, vale destacar, en primer lugar, el contexto del relato, que se refiere a “la frontera más caliente de América del Sur, como acostumbran a llamar los periodistas y los reporteros a esa parte de la extensa franja imaginaria de más de 2200 kilómetros entre Colombia y Venezuela cuyo protagonista es el puente internacional Simón Bolívar” (*DLF* 155). La sensibilidad del protagonista abre un debate sobre las causas profundas del sufrimiento de un colectivo migrante y se ha dado a la tarea de examinarlo y describirlo en su proyecto de crónica novelada. Es un texto lleno de añoranza, dados los colores del trópico y del mar ausente que sí aparecen reflejados en una pintura que el narrador denomina “Taganga”, nombre de un corregimiento de Santa Marta, en Colombia. Este detalle advierte la presencia de la écfrasis: un “modo de expresión que consiste en representar verbalmente un objeto artístico, de una forma vívida, emotiva y detallada. La finalidad

principal es la de evocar eficazmente lo visual dentro del escrito” (González Castro 339).

Efectivamente, una dinámica de la desproporción criminal, rara vez vista en América Latina, encarna la vida de la frontera, pues en ella conviven grandes mercados ilegales con estructuras integradas por individuos armados, los cuales fomentan economías ilícitas. En este contexto, se desarrolla uno de los aspectos relevantes de la novela de Luis Mora Ballesteros en el que queremos insistir. En este sentido, el texto puede leerse como repertorio ficcional de una violencia deshumanizadora que pone de relieve, por un lado, la ausencia del Estado y, por otro, el control y poder de grupos delictivos. Justo en la línea porosa que separa a dos naciones tienen lugar negocios por cuyos enfrentamientos no cesan de aparecer numerosas víctimas. Así lo afirma Juan Villamediana al decir que:

es posible finalmente dejar en claro que el contenido del expediente que narra los ajusticiamientos que se han venido presentando es un secreto a voces que circula por todos estos pueblos del eje colombo-venezolano y han sido en su mayoría registrados por otros colegas del diario *La Región*. No obstante, no hay quien se inmute por ello o quien, mucho menos, se sorprenda. El tema parece haberse normalizado. Es más, lo extraño es que no pase nada de esto en una tierra abandonada a los caprichos de caudillos y caciques y mesías y comandantes. Sea que lo protagonice alguna agrupación paramilitar o alguno de los hermanos de Tato, que regularmente son contratados como sicarios, sea que figuren como actores los grupos élite de la seguridad del Estado, lo común es que cualquier fin de semana aparezcan unos fulanos y bañen con plomo el recinto de algún bautizo o celebración familiar. Se crea o no, esto es más normal de lo que se piensa. Lo ordinario por estos lares ha pasado a ser lo que antes se creía inaudito o inconcebible. (181)

EL COMANDANTE CIRO Y LA ESCUELA DE FUTUROS PARAMILITARES

Bajo el enfoque de lo que se percibe como construcción de la alteridad, el narrador de *Díptico* elabora perfiles de sujetos adolescentes, alejados de otras latitudes nacionales y urbanas, a quienes los responsables binacionales niegan la posibilidad de crecer y aspirar a convertirse en ciudadanos de bien. El caso de los adolescentes formados por un paramilitar es quizás uno de los temas más sensibles e ilustrativos de la crónica que Juan Villamediana se ha trazado escribir. Para tal efecto, no hay un reclutamiento forzado sino noticias sobre la oferta de “trabajo” y adhesión a una tropa con formación y vida militares. El dato sobre una de las mejores opciones laborales de la zona circula de *bouche à oreille*, cuyo resultado es fecundo gracias al interés que despierta en jóvenes candidatos, lo cual permite al comandante Ciro capitalizar su ejército. En otros términos, este paramilitar es el mentor de la generación de relevo, percibido como un Robin Hood por un pueblo sin mucha fortuna. En tal sentido, los jóvenes “paracos” que fungen como respaldo armado aseguran el lucro y control del comandante admirado. Muchos de ellos aprenderán asimismo el don de la ubicuidad que distingue a la cabeza del mando, un perfil enmascarado como el del subcomandante Marcos, el “líder más carismático y desconocido de nuestro fin de milenio” (Villoro 157). Al respecto, la figura del poder omnipresente plantea dudas sobre su efectiva existencia. Esto se observa en el carácter ambivalente del narrador y sus insinuaciones e interrogantes a lo largo del argumento: “¿Quién es el comandante Ciro?” y “¿Quiénes son en realidad el comandante Ciro y el capitán Pérez?” (181). ¿Se trata de la construcción de un mito sobre el poder de un hombre detrás del cual un grupo de individuos se resguarda para acometer una serie de acciones delictivas y beneficiarse económica y políticamente?

Efectivamente, el carácter deslizante e invisible del sujeto que a veces el narrador llama Ciro y otras Pérez Pérez, invita a observar cómo es la patología del poder, el morbo de la autoridad,

las estrategias ocultas del control de la zona, el tráfico ilegal de productos, la jerarquía de las bandas paramilitares y los rasgos de una sociopatía paranoica y narcisista. El caso complejo involucra a un conglomerado intratextual de individuos, los habitantes de la zona que sacan provecho sin menoscabo de ser identificados y señalados. Algunos son actores de las bandas militares, como el maestro Jaimes; otros, el resto de los personajes ficticios que describe el narrador, están solamente intrigados. Pero allí, frente a la diégesis, están los lectores de carne y hueso que también se hacen la pregunta: “¿Quién es el comandante Ciro?”. De hecho, ni los unos ni los otros cesan nunca en sus intentos por dirimir sobre la identidad elusiva de un hombre invisible y, no obstante, poderoso. Es una figura patriarcal e imperceptible físicamente, cuyas acciones ilegales atemorizan a un pueblo entero. Se trata de un perfil histriónico, prototipo vengativo y controlador, apegado a la brutalidad y a los excesos de las bacanales que recuerdan a Calígula y a las perversiones psicopáticas de los tiempos más siniestros del Imperio romano (*Díptico de la frontera* 181). Al respecto el narrador comenta:

el Dr. Marcuzzi perderá las elecciones porque la candidata rival será una de las mujeres de Ciro. O uno de los hombres. Eso no se sabe. Dicen que el comandante en asuntos de amor y de preferencias era “ambidiestro”, que “bateaba a las dos manos”; es como si un día despertara británico y luego amaneciera caribe y que le gustase conducir de ambos lados del coche, o que lo condujeran. “Uno nunca sabe; habrá que preguntarle a la doña” —me dijo una vez uno de sus combatientes que me exigió no pusiera su nombre. (107)

El sujeto paramilitar tiene un papel protagónico en el desarrollo de la guerra rural en la frontera. De hecho, los productores de ganado y leche de la zona contratan un ejército irregular de forma privada, puesto que requieren protección para sus vidas y bienes dado el constante ataque de la guerrilla y sus invasiones a la propiedad

privada. Más allá de este cometido bien pagado, el paramilitarismo se perfila como organización civil de tipo militar que logra controlar el territorio, regular la vida económica y convertirse finalmente en amo de los pueblos. Por otro lado, el paramilitarismo genera empleo para los más necesitados, lo que pone de relieve el debate sobre la presencia o ausencia del Estado en ambas naciones.

Ahora bien, no solo los entes estatales deben asumir la culpa de la inequidad y falta de oportunidades de emancipación económica para los adolescentes; esto se debe de igual forma a la desaprensión y desamparo paternos, que propician la vulnerabilidad y dialogan con el futuro truncado debido a un concurso de circunstancias opuestas a todo progreso y crecimiento social y profesional. Los motivos de la filiación bélica de unos principiantes responden a circunstancias materiales, lo que podemos llamar el imperativo de la sobrevivencia. Los jóvenes, en particular, viven al límite, en la austeridad y el abandono familiar, por lo cual están prestos a cometer actos punibles; en otros términos, la sobrevivencia obliga. De hecho, en la zona transfronteriza no hay pirámide social que incentive el progreso educativo y material tal como ocurre en cualquier contexto ordinario. Por tanto, es pertinente aclarar que en ese entorno no hay referentes como maestros, sacerdotes, modelos de éxito o figuras emprendedoras que alienten el curso de los jóvenes por el camino de la civilidad, del avance social y el progreso económico.

Lo concreto que sí advierte en la novela el lector ideal es la mera existencia de sujetos sin opciones de escolarización y por cuya inmadurez y penurias son permeables a aparentes desatinos. A falta de alternativas y como consecuencia del impacto de adversidades como la orfandad y, en particular, el vacío paterno, la Banda de los Enanos aparece en la escena narrativa como víctima de la alienación por una figura castrense que suple al *pater familias*. Es decir, son presas influenciables por su mocedad y, en consecuencia, se convierten en objeto fácil de cooptación. Viven, pues, en un total estado de indefensión. No obstante, no manifiestan aflicción, inquietud ni

congoja en sus ánimos, lo cual pone de relieve rasgos típicos de una psicopatía supuestamente acentuada por la falta de educación pastoral.² Reiteramos que no hay en los personajes jóvenes un proceso de identificación con arquetipos del éxito tal y como los conoce el lector; por el contrario, ellos están ávidos y siempre dispuestos a alistarse *motu proprio* en las filas de una banda para así procurar un sustento significativo, provisiones, techo o cualquier otra compensación pecuniaria a las desvalidas mujeres de sus grupos familiares:

—Es decir, ¿llegan por sus propios medios?

—Nosotros no reclutamos a nadie. Aquí cada quien viene buscando algo y lo encuentra: medicinas para algún familiar, plata para una operación o para pagar una deuda o simplemente se aprende a matar para defenderse. (*Díptico de la frontera* 133)

No menos relevante es también, para la voz autoral, la ausencia de la práctica y aprendizaje de ritos religiosos determinantes en la formación de cualquier joven para la convivencia social y prometedor devenir. La sola descripción de un grupo de niños, que elabora la voz narrativa, interroga al lector sobre la viciosa espiral de pobreza de la cual casi nunca es posible huir; es una especie de precariedad y marginalidad que propicia el ímpetu por ingresar en circuitos ilegales de trabajo como es, entre otros, “el tráfico de gasoil” (*Díptico de la frontera* 122). Por ello tiene lugar un pacto silente en plena frontera, impulsado por un poder paramilitar que ofrece “alternativas”: entrenar a jóvenes para el tráfico o sicariato y así obtener beneficios materiales. En efecto, el Centro Nacional de Memoria Histórica de

² En la idiosincrasia de los pueblos existe la creencia de que el acceso a la formación religiosa juega un papel determinante en la conducta de los niños y de los jóvenes. Es decir, se considera que la buena conducta y el apego a normas morales tiene una estrecha relación con el acato al catecismo y al sermón del sacerdote, y con el respeto absoluto a la Iglesia Católica como autoridad.

Colombia informa que:

en el periodo comprendido entre 1979 y 1989, comienza un proceso de expansión de las guerrillas al tiempo que, como respuesta, surgen las primeras expresiones del paramilitarismo. Para complejizar el panorama, aparece en escena la participación de los actores armados en las economías ilegales, siendo estas proveedoras de recursos para robustecer el conflicto y su subsiguiente degradación. En medio de este escenario, el reclutamiento de niños, niñas y adolescentes por parte de los grupos armados se incrementó notablemente y fue desatendido por parte del Estado. (*Una guerra sin edad* 87)

Estos jóvenes aprendices actúan según la realidad pragmática alentada por el diferencial cambiario entre los dos países. Hay sin duda un control de información y una comunicación no verbal que sustituye e incluso refuerza al lenguaje a través de gestos, miradas e interrogantes ajenas a quienes no viven allí. Se trata de los presupuestos pragmáticos (Ducrot 84) que hacen tácita la comunicación. Así informa el narrador al reportar la conversación entre el intrépido periodista y el joven comandante Tato, futuro sicario y alumno excelso del comandante Ciro:

—Cuénteme algo, el teniente, perdón, capitán, ese que menciona, ¿sigue en contacto con usted?

En el instante en el que le hacía esta pregunta, uno de los niños de la banda se acercó y de inmediato Tato le dijo:

—Por hoy estamos bien, ¿no?

—Sí, claro.

—Le aviso para que vuelva a venir. (134)

Las actividades delictivas del paramilitarismo compiten con la fuerza pública del Estado (Cubides 3) y abarcan desde el microtráfico de drogas y piedras preciosas, pasando por robos, hasta asesinatos

(Muñoz 30, 39). Este tipo de *crescendo* en el ejercicio delincriminal responde a las exigencias de una carrera profesional que va de logros mínimos a mayores. Hay, pues, una lista de pruebas y exigencias con que todo joven debe cumplir para ascender en el escalafón de la estructura criminal y alcanzar un punto culminante:

—¿Cómo? ¿Tuvo que ver la muerte de estos hombres con el hecho de que usted se hiciera comandante?

—Sí, uno tiene que hacer que la gente pague por el honor, eso es clave en esta vida y, bueno, después de eso mi teniente volvió como al año y me asignó vigilar y cobrar el paso del gasoil y después, uno a uno, fueron llegando mis hermanos y así. Mi capitán siempre me dice que, si se les da a todos, el mismo honor, entonces, no hay honor para ninguno, ¿sí me entiende? (*Díptico de la frontera* 133)

Es decir, todo aquel que se une voluntariamente a la Banda debe alcanzar cierta jerarquía conquistada a través del “mérito”. La preeminencia de razones aunadas a la disposición, talento y ahínco frente a los demás integrantes acentúa el espíritu competitivo. La actuación de dichos sujetos en la frontera colombo-venezolana no es un simple rumor, pues, al decir del narrador:

a los niños de esta agrupación los conocen como la “banda de los Enanos”. De su existencia se comenta *vox populi* y sin el menor de los cuidados. La agrupación está integrada por unos cuarenta muchachos. Todos abandonaron la escuela primaria o nunca asistieron a ella. Diez o más son huérfanos. A algunos los criaron sus tías o sus abuelas del lado venezolano. Otros no han pedido jamás la bendición a nadie, mucho menos han hecho alguno de los santísimos sacramentos del altar. Varios niños en el paso fronterizo me han dicho que allá en el campamento de los Enanos hay trabajo para ellos y se han ido en compañía de otros a servir en el comando, hará uno o dos meses. (122-123)

Pese a que la diégesis alude a acuerdos binacionales oficiales de vieja data en materia migratoria —los cuales se proponían salvaguardar y regularizar la vida legal y económica de la frontera dando paso al libre tránsito de sus habitantes y trabajadores— a saber, el Tratado de Tonchalá, la implementación de la cédula agropecuaria y otros acuerdos no se tradujeron en una efectiva igualdad *de facto*. Según reporta Raquel Álvarez de Flores:

El Marco normativo en materia migratoria entre Colombia y Venezuela. Durante los últimos años los movimientos migratorios entre ambos países han cobrado gran importancia y significado. En efecto, se han suscrito una serie de acuerdos y convenios bilaterales y multilaterales con el propósito de normalizar y regularizar tanto la permanencia, como el tránsito de nacionales de un país a otro. Pero hasta la presente, los mismos, no han satisfecho las aspiraciones y propósitos que los inspiraron. (195)

Las oportunidades de emancipación, incluyendo la descendencia, tal como describe el narrador, han sido minúsculas en ambos lados de la línea que separa al estado Táchira del departamento del Norte de Santander y a lo largo de toda la frontera, pues, con sus semejanzas y diferencias, lo que ocurre en la zona del Arauca y la Guajira no es menos complejo y digno de debate. Por ello, una vez más, el periodista dialoga con el desamparo y la supresión de una vida apropiada:

reconozco que, de vez en cuando, alguien por ahí saca una que otra nota de los wayuu o de los guajiros. Yo hasta creo que medio mundo piensa en trapos de colores, plumas en el pelo, cestas de fique, ranchos de palma, vientos secos, tierras áridas, perros famélicos con nuches, mujeres rotundas con wayuushein, el vestido tradicional femenino, y niños barrigones llenos de parásitos y furúnculos, arreando chivos y domesticando cabras salvajes, cuando, precisamente, escucha esas palabras que designan a los pueblos de origen arawak, muchos de los cuales están asentados

en la península. Al fin y al cabo, “a Raimundo y todo el mundo” le da igual. (*Díptico de la frontera* 155-156)

La desatención se reproduce mediática y discursivamente dando cuenta de la superficialidad con la que se aborda la situación de un grupo indígena que también comparte una latitud de la línea permeable. La alusión al grupo humano es remota y estigmatizante. A decir verdad, sobre ellos pesa una identidad reducida a la idea folklórica y banal que se proyecta a nivel binacional y los invisibiliza. No es una situación exclusiva del territorio de Guajira. De hecho, al referirse a la situación de los indígenas wayuu cabe recordar que, en el continente americano: “[las] formas particulares y diversas no coinciden, en todo o en parte, con los modelos sociales y culturales de las sociedades nacionales —no indígenas— dentro de las cuales viven estos pueblos” (Cuéllar 7).

En un contexto similar, el narrador sitúa a los miembros voluntarios de la Banda por cuya situación de carestía, falta de oportunidades y desabrigo parental no tienen otras aspiraciones que formar parte de las filas de un joven ejército delincuencial. Atrapados, pues, en el círculo inexorable de la pobreza, las limitaciones y la mengua de sus condiciones de vida, la gran consecución de estos adolescentes es formarse para la guerra. Así se infiere del diálogo entre el joven comandante Tato y Juan Villamediana, cuando este interpela a aquel sobre el tema de aprender a “matar para defenderse”:

—¿Puede decirme de quién?

—De todos. De todos.

—¿Sus hermanos tienen papá, mamá, es decir, familiares?

—Unos sí, otros no.

—¿Sabe si iban a la escuela?

—Van. Van a la escuela...

—¿Cómo? No entiendo —lo interrumpí.

—Aquí tienen clases: nos preparamos para la guerra, ¿lo olvida?

—¿Quiere decir que la escuela a la que van es a un entrenamiento militar?

—¿Hay mejor escuela que esa, en un lugar en el que la mejor manera de estar vivo es saber cómo pegarle un tiro a otro? Yo creo que no (*Díptico de la frontera* 133-134)

AL CIERRE: LA INVISIBILIDAD DE LOS MIGRANTES EN EL SUBMUNDO DE LA FRONTERA

El cúmulo de padecimientos que los migrantes sufren, contados por el personaje periodista, desbordado emocionalmente, van perfilando un inventario del dolor. Para este fin, recurre a archivos en los que registra testimonios biográficos que forman parte de un *blog*, el cual ha decidido llamar *Tierra Ajena*. La obstinación del periodista hace notar la postura rígida en cuanto a su propósito de escribir contra todo desánimo. El periodista no es menos perseverante por su convicción de narrar sobre una realidad que le atañe. Lo que ocurre en la frontera es algo muy concreto y real; no obstante, es ignorado desde los centros capitalinos de poder en los cuales se discute sobre lo que es y no es literatura, y donde los proyectos estatales dominan e imponen agendas desde el desconocimiento de lo que ocurre en la zona. De hecho, la frontera es un espacio entre dos Estados en el cual rigen otras “leyes”, hay disputas por el poder, acuerdos tácitos, ilegalidad y lenguajes solo descifrables por quienes en ella habitan.

La actitud de Villamediana se funda en sentimientos de solidaridad con los migrantes, así como su perseverancia se basa en la certeza de conocer el terreno, tener pericia, manejar presunciones y datos, y defender argumentos sólidos. Los casos sobrecogedores que expone en su crónica y que simula escribir desde la silla de un avión son de un patetismo perverso. La novedad del monólogo interior engaña al lector, pues simula su presencia en un avión cuando en realidad está en el porche de su casa concentrado en recrear testimonios bajo la estética del dolor. Tal es el suplicio de la historia de Mary, con la cual ejemplifica la violencia desafortunada y las adversidades contra una mujer; no obstante, resalta la resiliencia que comparte

ella con otros migrantes luego de vivir un trato infame que se traduce como situaciones al límite. Este es un perfil del sufrimiento enmarcado en el círculo vicioso del maltrato machista, intrafamiliar y unidireccional, cuyos pormenores Juan Ángel Villamediana recaba y utiliza para desentrañar la vulnerabilidad de una migrante cuya “cédula de identidad venezolana” recibió “después de veintiún años de residencia legal” (*Díptico de la frontera* 143); largo trámite que, después de tanto tiempo en el exilio, la mujer ahora debe repetir al otro lado de la frontera para recuperar el documento de identidad de su Colombia natal.

La narración enfatiza el costo emocional y la aflicción psicológica que ha dejado en Mary tanto padecer. Análogamente, en la dinámica narratológica observamos que el periodista informa al lector ideal sobre lo que lleva en sus manos: las notas de la historia de “una mujer que muy pronto cumplirá setenta años” (*Díptico de la frontera* 143). Esto pone en evidencia la función metadiegetica (Genette 238-239). Es decir, Juan Villamediana narra en tercera persona, presenta y describe a la migrante, pero paradójicamente se convierte en personaje protagonista, en su rol de periodista entrevistador, y conversa con esta, al tiempo que también cita el diálogo entre ella y uno de sus hijos, de nombre Jesús Leonardo (142-151). El narrador traza el perfil de Mary, quien en realidad se llama Ana Edilia Carrascal Umaña, y reporta sus palabras llenas de dolorosa reminiscencia:

en frases cortas el dolor que arrastra desde aquella vez en la que arriba de un camión de papas viajó por el suroccidente del Arauca colombiano y llegó hasta la población de Tame para después poner pie en Venezuela, esa tierra ajena a la que habían viajado años antes sus hermanos de quienes durante cuarenta años no tuvo idea de dónde estaban o de si se encontraban vivos o muertos. (143)

La *nuda vida* o la vida como *homo sacer* es la existencia de un ser prohibido, un reo que puede ser aniquilado con absoluta vileza por cualquiera, sin llegar este a ser culpable de crimen alguno; de tal suerte

que la autoridad regidora precisa a quien puede ser invisibilizado desposeyéndolo de toda condición física, legal y material, así como toda posibilidad de vida; se le asigna, pues, la muerte o el olvido. Así es el caso de María Edilia, una mujer que no existe para el Estado venezolano porque este le ha negado el derecho a vivir legalmente en el país, situación que permite a su captor mantenerla en cautiverio por más de dos décadas (*Díptico de la frontera* 112). Tal como lo expone Giorgio Agamben, hay sujetos que son desterrados desde un punto de vista jurídico, que son excluidos y reducidos a una existencia meramente biológica y sin derechos civiles (*Homo Sacer* 17-18). Esto resulta de una marcada desigualdad, en cuanto a la distribución de recursos y ausencia de equidad, en lo que respecta a oportunidades de crecimiento y emancipación, que deberían propiciar como fundamento esencial los Estados nacionales. Los enclaves de marginalización son precisamente los focos donde surgen las prácticas delincuenciales, las cuales son, en muchos casos, las opciones exclusivas para la subsistencia.

En este contexto, la paradoja que enfrentan los sujetos migrantes, de hablar la misma lengua, así como de vivir unos al lado de los otros, supondría una mayor tolerancia y fraternidad, sin embargo, esta no se materializa, puesto que las razones étnicas, los nacionalismos y la aporofobia exacerbaban la discordia entre nacionales y extranjeros. Léase en la cita siguiente cómo el horror aparece inscrito en la memoria de los descendientes de los colombianos que deciden emprender el camino de regreso hacia su suelo natal:

los que una vez soñaron con fundar ciudades y levantar pueblos decidieron regresar a los lotes y a los terrenos en los que hacía demasiados días, hombro a hombro y mano a mano, habían puesto las primeras piedras de sus casas. Hogares en los que, a su retorno, solo recogieron despojos y comejenes. Aquí jamás hubo mar y sucede que la muerte hoy visita sus aposentos y recámaras y miles de sus hijos, nietos y sobrinos regresan a esos lechos en

los que anduvo la juventud de sus abuelos. Viajan con sus hijos y sus perros, caminando por Pamplona y atravesando el páramo de Berlín, esperando llegar a esas mismas casas que construyeron los nonos, sin saber que, después de sesenta años de conflicto armado, allí solo permanecen techos en ruinas y puertas bajo los escombros. (*Díptico de la frontera* 186)

El daño y menoscabo que los descendientes sufrieron en su patrimonio, en sus derechos y facultades, en su ser físico y psicológico, y muy especialmente las pérdidas humanas, son de tal dimensión que nunca serán indemnizados de manera absoluta. Lo cierto es que, al llegar a este punto de la narración, la voz interroga al lector acerca de cómo resarcir a este pueblo cuyas pérdidas fueron múltiples

La preocupación legítima de Villamediana se debe a la insondable deuda, que él siente que existe, con un pueblo cuyo único paliativo contra el impacto emocional y una *nuda vida* fue una cedulación con fines políticos. Lo que el entramado dialógico ha dado a entender no es susceptible de ser medido por un baremo capaz de responder con nitidez al impacto de los eventos. Ahora bien, ante la incógnita de la verdadera identidad del comandante Ciro, así como de la respuesta que debe dar a la tarea que le ha encomendado su jefe editor, Villamediana decide emprender un viaje atravesando el Magdalena rumbo a la isla del Sol, guiado por un canoero. Allí, en un rancho, encuentra una cédula de ciudadanía colombiana y una identidad venezolana con los nombres Ciro Alfonso Angola Hoyos y Alfonso Pérez. El hallazgo dialoga así con el patrón de camuflaje que impidió siempre al ojo del observador detectar la presencia de paramilitares, así como de otros neogranadinos que, por diferentes razones, se vieron igualmente obligados a cambiar sus nombres una vez que atravesaron la frontera porosa. No se sabe a ciencia cierta en qué medida alternar con la identidad personal o no tenerla permitió al colectivo migrante lucrar o a las mujeres convertirse en víctimas del control y poder patriarcales.

Díptico de la frontera se revela como un prodigioso ejemplo de la écfrasis, inspirado en la acuarela *Taganga*,³ de un pintor costeño nacido en Santa Marta, Colombia, llamado Rómulo Alegría, quien vivía, según la ficción, en Venezuela en 1977. El díptico nació del ingenio del célebre artista costeño cuya obra se muestra completa al final de la lectura de la novela. De hecho, el texto es un ejemplo brillante del “carácter doblemente representacional de la écfrasis, puesto que se trata de la representación verbal de una representación visual” (Pimentel 206), la cual el narrador asigna a Villamediana, quien a su vez se encarga de describirla gracias a la remembranza de su niñez. Ahora bien, queda en el lector de carne y hueso la sensación del pesar por ese pueblo noble que aún no digiere el trauma de la experiencia en un mundo oscuro en el que buscó la felicidad. De este modo, el piedemonte andino, contrariamente a lo esperado, resultó ser las antípodas del Paraíso.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998.
- _____. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo: Homo Sacer III*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, 2000.
- Álvarez de Flores, Raquel. “La dinámica migratoria colombo-venezolana: Evolución y perspectiva actual”. *Geoenseñanza*, vol. 9, no. 2, 2004, pp. 191-202, https://elpais.com/diario/2006/10/05/internacional/1159999210_850215.html.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.

³ Como se ha apuntado anteriormente, Taganga es un corregimiento de Santa Marta, Colombia.

- Cubides, Fernando. “Los paramilitares y su estrategia”. *Reconocer la guerra para construir la paz*, compilado por Malcolm Deas y María Victoria Llorentes, Uniandes, 1999.
- Cuéllar, Roberto. “Presentación”. *Campaña educativa sobre derechos humanos y derechos indígenas*, coordinado por Montserrat Blanco Lobo, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, 2003.
- Ducrot, Oswald. *Decir y no decir*. Anagrama, 1982.
- Genette, Gérard. “Discours du récit”. *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 71-273.
- González Castro, Francisco. “Pintura y literatura: Funciones de la representación pictórica en la trama novelesca”. *Nuevos Caminos: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, 2007.
- Ledezma, María. “Las fronteras de Luis Mora Ballesteros”. *Letralia*, 12 dic. 2020, https://letralia.com/lecturas/2020/12/12/diptico-de-la-frontera-de-luis-mora-ballesteros/?fbclid=IwAR2OoR_ehf_8zh1mTlTFdHt1LR93X3NSgxPTt92qGlrktyB-G01-WZl1DHw.
- Mora-Ballesteros, Luis. *Díptico de la frontera*. La Castalia, 2020.
- Moreno, José David. “Militarismo y paramilitarismo en América Latina”. *Expediitio*, may. 2011, pp. 87-95, <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/788/799>.
- Muñoz González, Germán. “Conflicto armado en Colombia y sus consecuencias sobre niños y jóvenes. Entrevista de Paulo Cesar Pontes Fraga con Germán Muñoz González”. *Desidades. Revista científica de la infancia, adolescencia y juventud*, no. 8, sep. 2015, pp. 30-39, http://desidades.ufrj.br/es/open_space/662/.
- Pimentel Anduiza, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, no. 4, 2003, pp. 205-215, <http://ru.ffyl.unam.mx//handle/10391/868>.
- ““Que nos dejen llevar las cositas”: drama de colombianos deportados – 24 de agosto 2015”. *YouTube*, publicado por Noticias Caracol, 24 ago. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Djxh0xXsZPs>.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. Gredos, 1984.

Una guerra sin edad. Informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano. Coordinado por Katherine López Rojas, Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017.

Villoro, Juan. “Los convidados de agosto”. *Los once de la tribu*, Aguilar, 1995, pp. 157-171.



NOTA CRÍTICA

Escenografías de enunciación y sujetos modales en la poesía hispánica actual

Enunciation Scenographies and Modal Subjects in Contemporary Hispanic Poetry

ALÍ CALDERÓN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2325-740X>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
alicalderonf@hotmail.com

Resumen:

Esta nota crítica tiene el objetivo de estudiar algunos poemas contemporáneos de la literatura hispánica a la luz de dos conceptos utilizados en el análisis centrado en la enunciación: “escenografía” (término acuñado por Dominique Maingueneau) y “sujeto modal” (categoría esencial para el modelo enunciativo de Alain Rabatel). La escenografía de enunciación instaaura el marco desde el cual surge el discurso y sus peculiaridades. No es un simple decorado contextual de tinte psicosocial sino una herramienta para producir sentido. La poesía recurre constantemente a escenografías como el diario, la conversación, la confesión, el epitafio, la carta, la oración o el retrato, por ejemplo. Luego, la singularidad de cada escenografía depende de lo que Alain Rabatel llama “Sujeto modal”, es decir, las marcas textuales de un enunciador que



caracteriza, parodia o estigmatiza a una persona o a un tipo de discurso ideológico. A partir de poemas de Elvis Guerra (México, 1993), Ricardo Oré (Perú, 1949), Amalia Bautista (España, 1962) y Carmen Berenguer (Chile, 1946) se da cuenta de la importancia teórica de estos conceptos y de su papel en la construcción del tono, el punto de vista y la singularidad del yo lírico.

Palabras clave:

teoría de la lírica, enunciación lírica, estilos literarios, sujeto lírico.

Abstract:

This critical note aims to study some contemporary poems of Hispanic tradition in light of two concepts used in enunciation-centered analysis: “scenography”, a term coined by Dominique Maingueneau, and “modal subject”, an essential category in Alain Rabatel’s enunciative model. Enunciation scenography establishes the framework from which the discourse and its peculiarities arise. It is not merely a contextual backdrop of psychosocial tone but a fundamental device for producing meaning. Poetry has constantly resorted to scenographies such as the diary, the conversation, the confession, the epitaph, the letter, the prayer, or the portrait, for example. Subsequently, the uniqueness of each scenography depends on what Alain Rabatel calls the modal subject that is, the textual markers of an enunciator that characterizes, parodies, or stigmatizes a person or a type of ideological discourse. By examining poems by Elvis Guerra (Mexico, 1993), Ricardo Oré (Peru, 1949), Amalia Bautista (Spain, 1962), and Carmen Berenguer (Chile, 1946), the article acknowledges the theoretical importance of these concepts and their role in shaping the tone, point of view, and singularity of the Lyrical subject.

Keywords:

lyric theory, lyrical enunciation, literary styles, lyrical subject.

Recibido: 30 de julio de 2023

Aceptado: 17 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.505>

INTRODUCCIÓN

Si desde el punto de vista de la retórica, la poesía, como todo discurso literario, puede a grandes rasgos definirse como un desvío de la norma lingüística, esto es, como un “mal uso del lenguaje”, una anomalía, una subversión, una violación, un abuso, un escándalo de lenguaje (Grupo μ), no solo la estilística, hace setenta años, sino también los enfoques centrados en la enunciación, a mediados de los años noventa del siglo pasado, pusieron especial interés en la naturaleza de tal desvío. Ambos métodos de análisis coinciden en que la singularidad de un poeta radica en el modo en que produce sentido y hace resonar al idioma, y bien podrían concordar metodológicamente con una resumida, sencilla y muy manejable definición de sujeto lírico como “inflexión *personal* del código” (Konuk Blasing 35). Pero, en el marco del análisis literario, ¿qué significados adyacentes acompañan al adjetivo “personal”?

Para dar respuesta a este cuestionamiento pienso, en un primer momento, en la muy famosa, anacrónica y sin embargo vigente definición de Jean-Louis Leclerc, Conde de Buffon, en el siglo XVIII, “el estilo es el hombre mismo” (29). Más de dos siglos después y ya liberados de la dictadura estructural, hablarán Henry Meschonnic de “forma-sujeto” (subjetividad textual vinculada a la historicidad del individuo) y Mutlu Konuk Blasing de “firma poética” (lugar de encuentro entre una microrretórica de carácter textual y una macrorretórica de carácter ético e histórico). Paradójicamente, aún si aceptásemos esta subversión de la inmanencia y nos instaláramos en el dominio de las “escrituras” (Hanna), apelaríamos al principio

de iconicidad o isomorfía para dar cuenta del estilo, para describir las estrategias del sujeto lírico que, finalmente, le otorgan un rostro, lo singularizan, producen su presencia y lo identifican, en un *último* momento, con las decisiones de un sujeto histórico. Toda escritura es autobiográfica (Lejeune). Es por ello que Jean-Michel Maulpoix habla de que “el poema produce al poeta. La figuración inventa su figura” (*Le poète perplexe* 211) o de que “el lirismo cuestiona espectacularmente al sentido, al ser y a la identidad” (216) puesto que “el lirismo es uno de esos espacios extraños en los que lo humano deviene legible, manifiesta en la lengua la presencia del hombre” (219). En resumen, pensar al sujeto lírico como “inflexión personal del código” es otorgar a la poesía un carácter fundamentalmente especular: “El sujeto (*sujet*) deviene la única materia (*sujet*) del poema” (Rabaté 100).

La singularidad, la particularidad textual, la peculiaridad de la voz dependen, a pesar de todo, de ciertas condiciones de enunciación, es decir, se consiguen mediante la puesta en operación de muy diversas decisiones formales, estímulos lingüísticos que habrán de generar efectos anímicos e intelectuales. Dos de esas primeras decisiones que dan forma a la inflexión personal del código involucran la definición de lo que el crítico francés Dominique Maingueneau llama “escenografía de enunciación” y lo que Alain Rabatel describe como “sujeto modal”.

ESCENOGRAFÍA DE ENUNCIACIÓN Y SUJETO MODAL

La poesía no es una. Se escribe de múltiples maneras y apela a una memoria polibiográfica, a un sinfín de experiencias estéticas acumuladas a lo largo de los siglos. Sin embargo, existe también un estilo de época que marca, a grandes rasgos, las tendencias constructivas y temáticas de los poemas. Dominique Rabaté, por ejemplo, sostiene que en la poesía contemporánea existe la tendencia a oscurecer la escenografía de enunciación o, dicho en otros términos, a no ha-

cer patente, no revelar desde dónde se emite el discurso (119). Sin embargo, es justamente aquello que permanece opaco lo que puede mostrarnos al sujeto lírico en tanto estrategia discursiva o despliegue de un método de exposición, porque cada elección formal y cada procedimiento lingüístico empleado no hacen sino describir la inteligencia de construcción detrás de la inflexión del código. El análisis centrado en la enunciación se preocupa por la imagen que el sujeto hablante construye de sí mismo y de su destinatario a través del discurso y entiende que, como sugiere Dominique Maingueneau, el discurso mismo se enmarca en o construye “una representación de su propia situación de enunciación” (*Les termes clés* 73). A esto se le conoce como escena.¹ La escenografía es más específica, “designa la escena instituida por el discurso” (73). Y ya que, “por la manera misma de desplegar sus contenidos debe legitimar la situación de enunciación que la hace posible” (73), la escenografía es un concepto a caballo entre los códigos de tales o cuales géneros literarios y la situación de comunicación o “el contexto psicosociológico de la producción de enunciados” (Greimas 144). Maingueneau define la escenografía del siguiente modo:

Desde su emergencia, la enunciación del texto supone cierta escena, la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de la enunciación misma. La escenografía aparece así, al propio tiempo, como ese lugar de donde viene el discurso y como eso que engendra el discurso; legitima un enunciado que, paradójicamente, debe

¹ Charadeau y Maingueneau piensan que la escena de enunciación se distingue de la situación de comunicación en el hecho de que “la enunciación adviene un espacio instituido, definido por el género de discurso y también en la dimensión constructiva de este discurso, que se pone en escena e instaura su propio espacio de enunciación” (221). Esta distinción es muy relevante ya que dota al concepto “escena” de una importancia capital en el análisis de la enunciación lírica.

legitimarla, debe establecer que esa escenografía de donde viene la palabra es precisamente la escenografía requerida para enunciar según convenga al caso. (“La situation d’énonciation” 201)

Podemos entender como escenografía de enunciación, entre otras, al discurso epistolar, al epitafio, la conversación (en tanto paso o *sketch*), el diario íntimo, la postal de viaje, el testamento, la oración, el retrato, entre otros. Charaudeau y Maingueneau señalan que “[u]n discurso impone de entrada su escenografía: pero por otro lado la enunciación, al desplegarse, se esfuerza en justificar su propio dispositivo de habla” (222). La escenografía, entonces, funciona como una especie de portal, una entrada en el juego y en sus reglas. La escenografía es, en último término, el espacio textual en el que se despliega el punto de vista del enunciador y que orienta el proceso de interpretación de sus proposiciones.²

La escenografía es inoperante sin una noción que corre paralela: el “sujeto modal”. El sujeto lírico puede ser comparado a un autor de teatro que da voz a sus personajes. Así, como lo explica Alain Rabatel, el “Locutor” pone en operación a un enunciador. Las marcas textuales de ese enunciador dan cuenta de signos intencionales retrabajados por el Locutor. De acuerdo con Rabatel, cada marca textual:

participa de la fabricación de la persona consagrada que descansa sobre el fenómeno de la estilización. Esa forma representada busca identificar, caracterizar, estigmatizar o parodiar a una persona o a un discurso ideológico. En todos los casos, eso que se construye es un sujeto modal. (“Les relations” 222)

² La escenografía de enunciación es el espacio en el que se desarrolla un punto de vista, es decir, el sentido de la declaración de un enunciador que llamaremos aquí “sujeto modal”, pero también moldea su actitud (formalidad, intimidad, lejanía o proximidad) respecto a lo referido y, por supuesto, hace patente su posición.

Hay poemas que privilegian un discurso *aséptico* en los que toda referencia a un yo anecdótico o sintiente se omite. En tales poemas no hay construcción de personaje o caracterización del enunciador sino, en todo caso, expansión del significante, trabajo de la materialidad lingüística. Hay otros poemas que, aún privilegiando la construcción de un punto de vista, no hacen patente su escenografía. Estos, podría decirse, son la norma en la poesía contemporánea. Otros textos, sin embargo, *funcionan* y portan sentido porque manipulan tanto su escenografía como al sujeto modal que “habla” en ella.³ Pienso,

³ El corpus de poemas que hacen patente su escenografía es inmenso. Dada su extensión, resulta imposible actualizarlo aquí. Podríamos pensar, sin embargo, en textos representativos y en escenografías muy señaladas. Por ejemplo: la *oración*: “Oración por Marilyn Monroe” de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), “Oración al Señor de la duda” de Juan Manuel Roca (Colombia, 1946), “Tentaciones de San Héctor” de Héctor Carreto, (México, 1953), “Oración del derrotado” de Federico Díaz Granados (Colombia, 1974); el *diario*: “Descaración previa” de Abigail Bohórquez (México, 1936), “Diario de una señorita recién casada” de Rocío Silva Santisteban (Perú, 1963), “Verano” de Lalo Barrubia, seudónimo de Rosario González, (Uruguay, 1967) o “Lamento” de Ana Merino (España, 1971); el *testamento*: “Borrador para un testamento” de Efraín Huerta (México, 1914), “Testamento” de Eliseo Diego (Cuba, 1920), *Testamentum* de Efraín Bartolomé (México, 1950); el *autorretrato*: “Los idiomas persiguen el desorden que soy” de Luis García Montero (España, 1958), “Autobiografía” de Ana Istarú (Costa Rica, 1960), los poemas de *El deseo postergado* de Mario Bojórquez (México, 1968), “Autorretrato” de Frank Báez (República Dominicana, 1978); la *conversación*: “Conversación con Elisa” de Luis García Montero (España, 1958), “Por teléfono” de Karmelo Iribarren (España, 1959); el *sueño*: “Sueño y responso por José Guadalupe Posadas” de Abigail Bohórquez (México, 1936) o “Romero y buganvilias” de Mariela Dreyfus (Perú, 1960); la *postal de viaje*: poemas de *Peregrino* de José Vicente Anaya (México, 1947), “A un ciprés de la Acrópolis” de Blanca Andreu (España, 1959) u “Hotel Bristol” de Nicolás Díaz Badilla (Chile, 1970). Este es un listado, a vuelo de pájaro, de textos que pueden analizarse atendiendo la escenografía de enunciación en conjunción con el sujeto modal. Se eligen aquí, por cuestiones operativas, cuatro textos que permiten ser analizados con algún detalle.

por ejemplo, en un poema, “Monólogo de la Chacaloca”, del poeta muxe Elvis Guerra (México, 1993) incluido en el volumen *Muxitán* (UNAM, 2022):

Estoy aquí, porque aquí me has traído.
No soy puto.
Yo estaba en la fiesta
y cuando me di cuenta
ya tenías tu mano en mi bragueta.
Mira, carnal,
del ombligo para abajo es tuyo.
Quítame la camisa,
no digas mi nombre,
no me tomes fotos,
no me beses el cuello,
no te acerques tanto,
no respires en mi oído,
aguanta, no le hago a esto,
pero si me das 500 varos, le entro.
Por adelantado.
Ahora sí, todo es tuyo.
Hey, ahí no.
No soy puto, te digo.
[...]
A mí no me vengas con ramoneadas,
sé a qué te refieres.
Tengo esposa,
tengo hijos.
[...]
Saca la mano de ahí,
ya te dije que ahí no.
Se enfermó mi hijo,
necesito la feria,
todo lo que tenía me lo gasté,

pero me vas a alivianar, eh.

[...]

Si me vuelves a tocar ahí

me voy.

[...]

Tienes la mano muy grande,

es tu mano ¿verdad?

[...]

se ve que eres diferente,

no, yo no soy Ramón,

mis primos están locos

mi nena tiene tres años,

sólo me diste 500,

pero aquí no,

allá casi nadie pasa.

[...]

Esa no es tu mano,

te pasaste.

[...]

el que come callado

conmigo nunca morirá de hambre. (61-67)

Al considerar la escena genérica, entendemos que se trata de un paso al modo de Lope de Rueda. Dado el tipo de discurso o escena englobante, sabemos que estamos ante el *sermo lenonius*, el lenguaje de la prostitución. La eficacia del poema, sin embargo, no radica en lo anterior sino en su escenografía, esto es, en el diálogo propio de la transacción comercial. El análisis de esta escenografía nos lleva a pensar también en la eficacia de su situación de enunciación, es decir, en la relación que establece “quien habla” con aquel que atiende lo dicho, todo ello en el marco de una cronografía (un momento: “después de una fiesta”) y una topografía (un lugar: “donde nadie vea”). En este poema, se muestran las declaraciones de un enunciador y se silencian las respuestas de su contraparte. Se trata de la elisión de un

enunciatorio que, en realidad, está ahí no de modo pasivo sino como “la fuente de un punto de vista que el enunciador tenía al momento de construir su enunciación” (Nølke, “La poliphonie” 139).⁴ Y ya que este enunciador se entrega y adopta el punto de vista del enunciatario, ¿no estamos en este poema de Elvis Guerra ante una suerte de ramoneo enunciativo? Ramón, como explica Guerra en la contraportada de su libro *Ramonera* (2019), “es el nombre del primer hombre heterosexual, casado, macho viril, que fue penetrado por una *muxe*’ vestida de mujer. En la actualidad, a las *muxes* que se acuestan y ‘voltean’ a los hombres/machos/casados, se les llama Ramoneras”.⁵ En cualquier caso, esta escenografía permite construir y parodiar la imagen de un sujeto modal, también identificado como un “centro de perspectiva o sujeto de conciencia” (Rabatel, “Sujets modaux” 13), en este caso “la Ramonera”, con las peculiaridades identitarias de su discurso ideológico.

⁴ El punto de vista remite a “los valores referenciales del enunciado” (Mellet 97) o, dicho de otro modo, “constituye el núcleo del significado de una declaración” (Nølke, *Linguistic Polyphony* 71). El punto de vista suele emitir juicios del tipo “verdadero”, “falso”, “bueno” o “malo”. En el poema de Guerra, la proposición del enunciador parece ser “Yo no soy Ramón”. En este caso, el juicio, como sabemos, es falso. Descubrir la falsedad del enunciado es descubrir también la fuente verdadera del punto de vista que permite perfilar el “retrato” de un sujeto modal, el *muxe* que “voltea” a los hombres/machos/casados/heterosexuales.

⁵ Elvis Guerra se define como *muxe*. Según Ángelo Néstore, “[l]a palabra *muxe* es la reinterpretación en zapoteco de mujer. *Muxe*’ es el término con el que se nombran a todos aquellos cuerpos del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, que nacen con pene, pero que renuncian al rol masculino y a su poder simbólico para abrazar una identidad de género distinta a la dominante [...] casi como un tercer género [...] algunas *muxe*’ asumen a lo largo de toda la vida elementos que culturalmente se asignan a los cuerpos identificados como femeninos, otras lo hacen de forma temporal o incluso los intercambian como el caso de Elvis Guerra” (224-225). Esta información es básica para completar el sentido del poema y para caracterizar a su sujeto modal.

Es un análisis centrado en la enunciación el que nos permite advertir el fenómeno de iconicidad, isomorfía o paralelismo entre la materia del poema y el despliegue de su estrategia textual: la elección de una escenografía apropiada, la estilización de un sujeto modal y la construcción de un enunciatario que, silencioso, implícito, marca el ritmo del discurso e impone su punto de vista. En la identidad de expresión y contenido asoma una posibilidad de lo poético.

El poeta peruano Ricardo Oré (1949) elige otra escenografía, el testamento, para lograr el efecto del distanciamiento brechtiano, hacer crítica decolonial y mostrar, poner ante los ojos (*evidentia*), otra faceta en la violencia del *ego conquiro*: la apropiación de los cuerpos y la violencia patriarcal.⁶ Se trata de dos poemas unidos por la acción del monólogo dramático y la elección de un sujeto modal común. El primero de ellos es “Testamento de Pedro de Candia. Donde recuerda a los hijos que dejó en Indias”⁷:

Al acaecer mi enésima muerte
el día del Señor de tantos y tantos
en la rica y venturosa villa de Tumbes

⁶ Para Brecht, el distanciamiento es “una herramienta para conocer el mundo circundante bajo la perspectiva de la singularización, de la extrañeza, de la desappropriación, una forma de aprehender lo habitual en lo que tiene de no-pensado [...] lo cual ofrece al mundo circundante la posibilidad de verse *reencuadrado* y *remontado* de otra manera, en resumen, de suscitar una experiencia nueva, otro conocimiento” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 213). *Ego conquiro* es un concepto utilizado por Enrique Dussel, útil para pensar este poema de reflexión histórica. Escribe Dussel que “[e]l yo conquisto al indio americano será el antecedente práctico-político, un siglo antes, del yo pienso *teórico-ontológico* cartesiano [...] Este triunfo le dio al conquistador moderno una dominación económica y política absoluta, que fue usada de manera despiadada, sin ningún tipo de humanidad, para organizar estructuras de la dominación del mundo colonial” (194-195).

⁷ Pedro de Candia (1494-1542) fue un conquistador de origen griego, artillero mayor del Perú, identificado con el bando de Pizarro.

de estos reinos del Perú, etc. etc.
Yo Pedro de Candia
el primero que pisó tierra de Incas
declaro que es mi voluntad
dejar a mi hijo natural Ignacio
30 mulas de arreo
un quinto de mi encomienda en Caravelí
y en recuerdo de su madre india
Elvira Rupay
un huerto de manzanos
que fue el lugar donde lo concebí (Mora 215)

La escenografía de enunciación no puede ser reducida a lo que en otra nomenclatura se conoce como “situación de comunicación” ya que involucra no solo un contexto psicosocial determinado, en este caso la conquista del Perú, sino que funciona en virtud de códigos de género muy específicos. En el caso del testamento, se impone un modo de lectura en el que un sujeto de la anunciación (alguien que se sabe próximo a la muerte) observa su vida en retrospectiva y organiza su discurso en virtud de una suerte de ajuste de cuentas. Este corte de caja, naturalmente, está codificado por los usos religiosos vinculados a este discurso legal.⁸ Hay en él algo de sentimiento

⁸ La comprensión contemporánea del testamento resulta de la intersección de dos series culturales: la propia del derecho romano y la del catolicismo. Desde el punto de vista del derecho romano, esta escenografía fue definida por Ulpiano como “la expresión legítima de nuestro pensamiento hecha solemnemente para que valga después de nuestra muerte” (Garzón 12). Legitimidad y solemnidad son sustantivos que se vinculan directamente con la ilusión de sinceridad de este tipo de discursos. Por otra parte, para Sergio Braunstein, el sujeto de la anunciación es “el que habla a partir de su muerte presentida, hecha presente, anticipada, en la relación con el fantasma del otro al que destina su palabra o su escrito referidos a ese pasado inasequible” (18).

de culpa y confesión tácita. El testamento pone en marcha un dispositivo que construye a un enunciador que, con finalidad moral y legal, mira con distancia las acciones de su vida. Esa distancia y ese carácter de sujeto de la enunciación transmiten una ilusión de transparencia, intimidad y “sinceridad”. Una escenografía contribuye a la construcción de la voz. Son entonces los códigos de una escenografía de enunciación como el testamento los que preparan el terreno para el funcionamiento del distanciamiento y, finalmente, de la ironía. En el segundo poema, “Segundo testamento de Pedro de Candia. En el que ajusta cuentas de su descendencia” se lee:

Después de Gonzalo
vinieron Ramiro y Julián
que fueron gemelos
En una india de San Pedro de Cajas
engendré a María Carolina
que nació con el pelo rubión
y a Arnaldo Morrudo como un torete
Y fui padre de Anastasio Nica
que tomó el nombre de su abuelo indio (216)

Aquí, echando mano de la *amplificatio*, el sujeto modal Pedro de Candia nombrará a otros hijos suyos nacidos también del abuso a mujeres indígenas: Inocencio Roel, Bernardina Cobián, Jorge y Federico Ticsi, Gabriel Lira, Pedro Ocosuyo, Ismael Vasallo, Horacio Vasallo, Ernestina Cortez, July Pariona, José Benzur. Este testamento observa y singulariza la violencia sexual del patriarcado en su dimensión blanca y colonial. Distanciar, a través de este tipo de documento, vuelve a poner en relieve la importancia de la elección de una escenografía pertinente para hacer estallar el sentido en la poesía.

Hay un poema de Amalia Bautista (España, 1962) que, desde su título, impone instrucciones de lectura y exige un tipo de acercamiento e interpretación, “Sueño con mi padre”. El sueño es una escenografía que está íntimamente relacionada con el monólogo dramático, no

solo porque ambos dependen del sobreentendido de la ficción sino porque el empleo de la *personae* es su dispositivo retórico natural. En tanto escenografía, el sueño debe leerse considerando sus códigos culturales, es decir, a la par de lo establecido por el psicoanálisis, tomando en cuenta su condición de mensaje trascendente o premonitorio. Es un espacio que incluso Pascal Quignard no hesita en llamar “otro mundo”, ese lugar “de donde vienen los fantasmas. De donde surgen desnudos los deseos. Ahí en donde, de pronto, reaparecen los desaparecidos que de verdad nos hacen falta” (47). Esto es justamente lo que sucede en el poema de Bautista, que debe su eficacia no sólo a estos códigos culturales *genéricos* sino a su conjunción con el monólogo dramático y con una singular situación de enunciación:

Ya estoy aquí, no llores, pequeñaja,
me parte el corazón verte llorar.
Me despedí de todos al marcharme,
menos de ti, no te encontré aquel día
y tuve que partir, tenía prisa,
no podía esperar. Pero les dije
que volvería en cuanto terminara
de hacer lo que tenía que hacer lejos.
¿Por qué nadie te dijo nada de esto?
¿Cómo han dejado que sufieras tanto
pensando que había muerto? Pobre Amalia,
tan fría y racional en apariencia,
tan vulnerable corazón adentro.
Ya estoy aquí. No llores, que tu mano
podría disolverme en las tinieblas
de nuevo y para siempre. (119)

La escenografía del sueño enmarca la emotiva comunicación de un padre con su hija. La elección del apóstrofe es fundamental porque instauration la situación de enunciación: el enunciador, el padre muerto, habla con un enunciatario, la hija, que sólo asume la palabra en el

título del poema (dado su carácter de Locutor implícito). En estas posiciones se juega la percepción del carácter y hondura del mensaje. Estamos entonces ante un problema de *distancia*, desde dónde se habla, desde dónde se escucha. Que el enunciador esté muerto dota de dramatismo al texto. El sueño es entonces la escenografía ideal para transmitir un mensaje de gran potencia anímica ya que, debido a sus códigos, entendemos, con Pierre Fédida, que “el acontecimiento de la noche consiste en haber entrado en contacto dentro del cuerpo con el muerto. Tocar al muerto es lo que vuelve al sueño vidente” (Didi-Huberman, *Gestos* 76). Esta escenografía se convierte en el vehículo ideal para el abordaje de un sujeto modal en duelo.

La manipulación de la escenografía de enunciación es un elemento más para lograr el efecto de realidad, lo *aptum* en discursos de pretensión referencial, es decir, en poemas en los que las palabras del yo quieren ser tomadas por verdaderas. En esos casos, la escenografía es determinante para construir la ilusión factual según las necesidades argumentativas del discurso. Las memorias y, en general, la autobiografía, por ejemplo, piden observar los acontecimientos en retrospectiva y a la distancia porque les interesa la construcción de un relato (un programa narrativo) que explique y dé sentido a una vida. Por el contrario, una escenografía como el diario observa desde otro sitio, establece una *distancia* distinta frente a los acontecimientos. Dado su carácter fragmentario o “intercalado”, el enunciador “escribe sin conocer la continuidad de su existencia” (Braud 389). Estamos ante una escenografía que no deja ver con claridad las transformaciones o cambios de estado del sujeto en un programa narrativo sino que favorece la transcripción de fragmentos de existencia. Esto es lo que sucede justamente en los “Papeles sueltos en aquellos momentos de incertidumbre... Primer regreso” de Carmen Berenguer (Chile, 1946). En *Mi Lai* publica algunos textos con la escenografía de entradas de diario. Remiten al 11 de septiembre de 1973, el día del golpe militar en Chile:

Hoy 11 de sep., mientras Carlos defiende su tesis de doctorado, prendo el televisor a las 11 de la mañana y veo a La Moneda en llamas, en ese mismo momento Carlos me llama por teléfono y me dice que pasó bien su disertación en Ciencias y que estamos listos para regresar a Chile el 17 de sep. Le cuento lo que veo en la pantalla que ya daba comunicados más seguidos. Fui a la cocina con desazón a prepararme un café con inquietud e inestabilidad, pues habíamos vendido todo y no habíamos hecho ningún plan para quedarnos.

[...]

Día 11 en la noche

Seguíamos recibiendo despachos de Chile acerca del bombardeo a La Moneda, aún no se sabía la muerte de Allende, se mostraba la Junta Militar.

Más tarde se anuncia la muerte, la trágica muerte de Salvador Allende y el último diálogo entre el General Pinochet y Salvador Allende. No es preciso describir lo que sentimos y nos colmó de ansiedad [...] Nos quedaban siete días para regresar y, por supuesto, fue difícil comunicarnos con Chile, luego de intentarlo muchas veces, lo logramos y me comuniqué con mi madre. Aún tengo grabadas sus palabras, “no se vengán” y luego se cortó. Nos habían conseguido un avión de la Fuerza Aérea, para regresar con nuestros enseres y un auto en razón del proyecto de volver, pero ahora todo nuestro destino era incierto. Con esa incertidumbre nos fuimos a la cama. (191-192)

La escenografía del diario permite la construcción de un sujeto modal que hace patente su condición de narrador deficiente, carente de información, en *shock* ante las noticias recibidas. El efecto sobre el lector sería diferente si se usara una escenografía que favoreciera el empleo de un narrador con mayor conocimiento de la historia de aquella coyuntura. Por ello, el sujeto modal que configura el diario se caracteriza por la interrogación constante sobre su futuro. Esta

escenografía, para ponerlo en términos de Michel Braud, “es una forma de crónica tensa ante una espera o una interrogación sobre el futuro” (390).

CONCLUSIÓN

La observación de estos cuatro poemas es insuficiente aún para sacar conclusiones sobre la operatividad analítica de los conceptos “escenografía de enunciación” y “sujeto modal”. Sin embargo, la intersección de ambos permite atisbar el potencial teórico de una posible herramienta para la descripción de ciertos textos poéticos. Hemos visto que la escenografía, por un lado, trabaja e incide directamente en una zona textual en la que se cruzan la manipulación de los códigos genéricos y el establecimiento de un punto de vista o centro de perspectiva. Y si el sujeto lírico pudiera ser entendido como un “mirar el mundo con palabras” (Maulpoix, *Les 100 mots* 94), su actividad de mediación estaría irremediabilmente vinculada con la escenografía de enunciación y con la configuración de un sujeto modal. Ambos serían los elementos constitutivos de la herramienta analítica que tanto Rabaté (2013) como Maulpoix (2018) llaman “ventana”. Para Rabaté, “la ventana es, en nuestro sistema de representación, eso que funda la idea misma de profundidad de campo” (28). Es inevitable que pensemos aquí en el binomio “distancia” y “perspectiva” como la modalidad esencial de una regulación de información (Genette 184).⁹ Para Maulpoix, la ventana “deja ver cierto retrato o paisaje de lengua, primero por su diseño conocido (un soneto, por ejemplo) o por conocer, o ya sea por su manera de abrirse o cerrarse sobre el mundo o sobre el sentido” (*Les*

⁹ A partir de la reflexión sobre estos términos, Genette entiende, en el dominio de la narratología, que “la visión que tengo de un cuadro depende, precisamente, de la distancia que me separa de él así como de mi posición” (184).

100 mots 45). Léase “diseño” como sinónimo de “escenografía”. Por otra parte, el propio Maulpoix habrá de pensar que la distancia “trabaja sobre el sentido de una estilización que estudia tanto el objeto como la mirada que se posa sobre él” (35). Esa estilización es justamente la que configura al sujeto modal en tanto sujeto de conciencia, que podría ser explicado al modo de un personaje que cuenta con tales o cuales rasgos identitarios que imprimen verosimilitud (efecto de realidad) a su discurso. Así, por ejemplo, el sujeto modal que construye Elvis Guerra, dentro de las series culturales zapotecas, es una Ramonera. Ricardo Oré recurre al monólogo dramático (persona o máscara) para esbozar los rasgos ideológicos y morales de un sujeto modal conquistador del siglo XVI. El sujeto modal de Amalia Bautista es una soñante atormentada por el duelo y el de Carmen Berenguer, una ciudadana arrasada por la historia de su patria, en las puertas del exilio. En todos los casos, el sujeto modal, comprometido con sus propias representaciones, pone de relieve la estrategia o intencionalidad del sujeto lírico, esto es, el *sitio* desde el cuál se entra en relación con el mundo y se mira. Pero no solo eso, los matices de esa mirada dependen del espacio textual fronterizo, mixto, difuso, que enmarca la enunciación (escenografía): por un lado de la situación de comunicación que hace patente el enunciado poético y, por el otro, del modo en que el discurso sigue determinados códigos genéricos. Es únicamente a través de la descripción de elecciones formales como las anteriores, que el sujeto lírico se hace visible, audible y de algún modo mensurable.

BIBLIOGRAFÍA

- Bautista, Amalia. *Tres deseos. Poesía reunida*. Renacimiento, 2006.
- Berenguer, Carmen. *Plaza tomada. Poesía (1983-2020)*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2021.
- Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry*. Princeton UP, 2007.
- Braud, Michel. “Le journal intime est-il un récit?”. *Poétique*, no. 4, 2009, pp. 387-396, <https://doi.org/10.3917/poeti.160.0387>.

- Braunstein, Sergio. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. Siglo XXI, 2008.
- Buffon, Conde de. *Discurso sobre el estilo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Charaudeau, Patrick, y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros, 2008.
- _____. *Gestos de piedra y de aire*. Cantamares, 2018.
- Dussel, Enrique. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Trotta, 2007.
- Garzón Ceballos, Angela. *La causa curiana*. 2022. Universidad de Valladolid, tesina. UVADOC, https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/57629/TFGD_01457.pdf.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Éditions de Seuil, 1972.
- Guerra, Elvis. *Muxitán*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- _____. *Ramonera*. Círculo de Poesía Ediciones, 2019.
- Hanna, Christophe. “Les Questions Théoriques: une recherche des années 2000”. *Histoire de la recherche contemporaine*, no. 1, 2021, pp. 52-59, <https://doi.org/10.4000/hrc.5692>.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil, 1996.
- _____. “Scénographie épistolaire et débat public”. *La lettre entre réel et fiction*, editado por J. Siess, SEDES, 1998, pp. 55-71.
- _____. “La situation d'énonciation entre langue et discours”. *Dix ans de S.D.U.*, no. 1, 2003, pp. 197-209, <https://doi.org/10.1075/z.184.35mai>.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Les 100 mots de la poésie*. PUF, 2018.
- _____. *Le poète perplexe*. José Corti, 2002.
- Mellet, Sylvie. “Point de vue et repérage énonciatif”. *Dialogisme: langue, discours*, editado por Jacques Bres, Peter Lang, 2012, pp. 93-109.

- Meschonnic, Henri. *Célébration de la poésie*. Verdier, 2001.
- Mora, Tulio. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Fondo Editorial Cultura Peruana, 2001.
- Néstore Ferrante, Ángelo. “La autotraducción al servicio de la visibilidad de discursos disidentes: el caso de la poeta y traductora cuir* muxe’ Elvis Guerra”. *Revista Letral*, no. 24, jul. 2020, pp. 221-236, <http://dx.doi.org/10.30827/R L.v0i24.15472>.
- Nølke, Henning. *Linguistic Polyphony. The Scandinavian Approach: ScaPoLine*. Brill, 2017.
- _____. “La poliphonie et la ScaPoLine 2011”. *Benveniste après un demi-siècle. Regards sur l'énonciation aujourd'hui*, editado por Lionel Dufaye, Ophrys, 2013, pp. 129-154.
- Quignard, Pascal. *La vie n'est pas une biographie*. Galilée, 2019.
- Rabaté, Dominique. *Gestes Lyriques*. Éditions Corti, 2013.
- Rabatel, Alain. “Les relations Locuteur / Énonciateur au prisme de la notion de voix”. *Benveniste après un demi-siècle*, editado por Lionel Dufaye y Lucie Gournay, Ophrys, 2013, pp. 207-226.
- _____. “Sujets modaux, instances de prise en charge et de validation”. *Revue de Linguistique Française et d'Analyse du Discours*, tomo 3, no. 2, 2011, pp. 13-36.



NOTA CRÍTICA

“Un punto de la aurora”. Poética y epígrafe
en Abigael Bohórquez

“Un punto de la aurora”. Poetics and Epigraph
in Abigael Bohórquez

ALAN MENDOZA SOSA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8874-5098>

Yale University, Estados Unidos de América

alan.mendozasosa@yale.edu

Resumen:

En la escritura del poeta mexicano Abigael Bohórquez, los epígrafes son elementos recurrentes que no se han estudiado a profundidad a pesar de que se presentan a lo largo de toda su obra y citan a una gran variedad de escritores tanto mexicanos como extranjeros. En este ensayo propongo ver los epígrafes de Bohórquez como piezas fundamentales de su poética, pues son puntos de partida cruciales para interpretar los poemas que acompañan y nodos textuales que reflejan, enfatizan y anclan elementos distintivos de su escritura, tales como la fragmentación, la crítica social, el juego lingüístico y el tema de la identidad sexual. Para proporcionar un ejemplo especialmente revelador, estudio el epígrafe del poema “Carta abierta a Langs-



ton Hughes”, indagando sobre su origen, sus traducciones y su relación con la forma, lenguaje y temática del texto que acompaña. Después, identifico la fuente de epígrafes que abren otros poemas de Bohórquez y sugiero posibles líneas de investigación para explorarlos.

Palabras clave:

poesía mexicana, poesía sonoreense, paratextos, traducción.

Abstract:

In the writing of Mexican poet Abigael Bohórquez, epigraphs are recurrent elements that have not been sufficiently studied even though they appear throughout his work and quote a wide variety of Mexican and foreign writers. In this essay, I propose to see Bohórquez’s epigraphs as fundamental pieces of his poetics, for they are crucial starting points for interpreting the poems they accompany, as well as textual nodes that reflect, emphasize, and anchor distinctive elements of his writing, such as fragmentation, social critique, linguistic play, and the theme of sexual identity. To provide a particularly revealing example, I study the epigraph of the poem “Carta abierta a Langston Hughes” (“Open letter to Langston Hughes”), inquiring into its origin, its translations, and its relationship to the form, language, and subject matter of the text it accompanies. I then identify the source of epigraphs that open other poems by Bohórquez and suggest possible lines of research to explore them.

Keywords:

Mexican poetry, Sonoran poetry, paratexts, translation.

Recibido: 11 de mayo de 2023

Aceptado: 25 de septiembre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.490>

De pronto Abigael se acercó y le plantó un enorme beso en los labios a Pancho, éste dejó caer el libro y se quedó paralizado.

Castillo Udiarte

Diversas iniciativas se han unido al esfuerzo colectivo de divulgar y estudiar la obra del escritor mexicano Abigael Bohórquez, un proceso que se refleja en publicaciones recientes. Una de ellas es *Las amarras terrestres, antología poética (1957 - 1995)*, editada por Dionicio Morales en el 2000 y dedicada exclusivamente a Bohórquez. Otra, más actual y sorpresiva, es la antología *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana*, compilada por Antonio Deltoro y Christian Peña en 2011. La llamo “sorpresiva” porque hasta hace poco no era común que el nombre de Bohórquez se incluyera entre otros nombres tradicionalmente canónicos como Octavio Paz o Nellie Campobello. A pesar del discurso nacionalista que la antología promueve —el cual debemos ver con ojos críticos—, el proyecto de Deltoro y Peña es estimable, pues imprime poemas de Bohórquez en un medio con mayor alcance nacional e internacional. Sin embargo, las antologías más completas se las debemos a Gerardo Bustamante Bermúdez: *Poesía reunida e inédita* y *Teatro recuperado e inédito*, publicadas en 2016 y 2019 respectivamente.¹ A su vez, además de incluir al poeta en libros de divulgación, varios investigadores han estudiado su producción literaria. Las crecientes perspectivas académicas sobre Bohórquez son tan diversas como su obra misma, pero gran parte de las investigaciones se enfoca en su poesía sobre homosexualidad. Como ilustra el epígrafe de este artículo, el poeta vivió su sexualidad abiertamente.

¹ Además de las antologías mencionadas, también existen múltiples reediciones de poemarios de Bohórquez. Algunas de las más completas fueron curadas, prologadas y anotadas por Bustamante Bermúdez y están publicadas en la Colección Poesía de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

De la misma forma, su poesía celebró su identidad sexual y resistió contextos literarios y sociales heteronormativos (Rosado Marrero 10). Mediante esta apertura expresiva, además de celebrar su sexualidad, Bohórquez también “denuncia la exclusión” de los hombres gay (García Castillo 41). Hasta ahora, las lecturas críticas nos han instruido sobre elementos recurrentes en los poemas de Bohórquez, tales como la atención al contexto social y al lenguaje. Sin embargo, una constante en su poesía que no se ha estudiado a detalle es su abundante número de epígrafes, los cuales, aunque parezcan elementos menores, son componentes cruciales de su escritura. Cada cita es “un punto de la aurora” que resplandece a lo largo de toda su obra y que el poeta selecciona o altera siguiendo una lógica estética; es decir, no en términos de normas tradicionales para citar, sino de acuerdo con elementos distintivos de su poética como la crítica social, la fragmentación, el juego lingüístico y el tema de la identidad sexual.²

Para destacar la importancia literaria de los epígrafes en la escritura de Bohórquez, el argumento del presente artículo comenzará con un análisis de la conexión entre epígrafe y poesía. Encontramos un despliegue rotundo de esta relación en el poema “Carta abierta a Langston Hughes” y su epígrafe “Los belgas me cortaron las manos en el Congo. / Me linchan hoy en Texas. / Soy un negro”. El poema y el epígrafe aparecieron por primera vez en 1962, en el número seis de la revista *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana. Bohórquez volvió a publicarlo en 1966 en su poemario *Acta de confirmación*. Sin embargo, el poeta hizo cambios sustanciales entre ambas versiones y la edición que circula en las antologías más recientes es diferente a las de 1962 y 1966. Al respecto de las variaciones, Bustamante Bermúdez observa en su antología de 2015 que “Carta...” es uno de los poemas “que presenta más variantes” entre la primera

² Para ilustrar mi ángulo de estudio, tomo prestado el verso “un punto de la aurora” de “Del oficio de poeta”, poema de la misma colección que “Carta...”.

versión publicada y sus ediciones posteriores (83). Los cambios que hizo Bohórquez requieren un estudio aparte, pero en general estos hacen al lenguaje del poema más inusual, principalmente por medio de neologismos idiosincráticos y usos anormales de morfología y sintaxis. Por ejemplo, el segundo verso de la primera versión del poema es “para decir fingiendo aristocracia”, que cambia en versiones posteriores a “para decir fingiendo criptocracia”; el verso que le sigue, en la primera versión, es “que alguien llegó a ponerme las esposas” y en ediciones posteriores, “que alguien llegó para esterasíquedarenmi-yomiento”. Es notable también que en la versión de 1962 Bohórquez omite “los belgas” al comienzo del epígrafe de Hughes, volviendo menos específica la relación entre violentador y violentado que los versos ilustran. Tanto el número de cambios como su peculiaridad revelan que Bohórquez editó incesantemente el poema, indicio de la particular importancia que tuvo para él. Con el objetivo de anclar el presente análisis en la fuente más accesible, usaré la versión más reciente de “Carta...”, tomada de la antología *Abigail Bohórquez: Poesía reunida e inédita*.

A grandes rasgos, el poema está compuesto por varias referencias a la discriminación racial sistémica e histórica en Estados Unidos. Estas están expresadas con lenguaje directo y enfático a través de versos contundentes y encabalgamiento escaso. Como su título sugiere, la figura retórica principal es el apóstrofe, mediante el cual el hablante del poema se dirige al poeta afroamericano Langston Hughes. El texto oscila entre la denuncia del racismo en la sociedad estadounidense y la empatía que el hablante expresa a Hughes, a quien reconoce como víctima de dicha violencia. El tono es de descontento y enojo ante una realidad mancillada por el racismo. En otras palabras, el poema es de fuerte carácter político y crítico, lo que muestra que “en Bohórquez, la estética —la palabra lírica— se une con la política” (Karageorgou-Bastea 149). La crítica anti-racista expresada en el poema refleja su época, pues fue escrito en una década de agitación nacional e internacional. Los años sesenta presenciaron el apogeo

de muchas movilizaciones sociales, varias de ellas contra el racismo y a favor de los derechos civiles afroamericanos en Estados Unidos. No es sorprendente que el poema de Bohórquez saliera tan solo un año antes de que Martin Luther King Jr. leyera su famoso discurso *I Have a Dream* en una protesta masiva, evento clave del movimiento por los derechos civiles, de magnitud tal que incluso llegó a las primeras planas de la prensa mexicana. “Carta...” documenta la inquietud de su autor ante una realidad global agitada y cambiante.

Todos estos elementos del poema aparecen, como anticipación y síntesis, en su epígrafe, tomado de una traducción del poema “The Negro” de Langston Hughes, el cual fue publicado por primera vez en 1922 en la revista *The Crisis*. Los versos originales en inglés, de esta versión específica, son “The Belgians cut off my hands in the Congo / They lynch me now in Texas / I am a Negro” (113). Hago énfasis en la particularidad de esta versión porque el poema de Hughes, y especialmente el segundo verso citado por Bohórquez, ha sido editado múltiples veces. De hecho, si hoy buscásemos en un sitio web como “poets.org” (repositorio de la sociedad de poetas estadounidenses) nos encontraríamos lo siguiente: “The Belgians cut off my hands in the Congo / They lynch me still in Mississippi. / I am a Negro”. Mientras que el primer y tercer verso son iguales a los de 1922, el segundo es diferente. No solo cambia el estado de Texas a Mississippi, sino también el adverbio, que muta de “now” a “still”, lo que sustituye una concepción temporal de inmediatez por una de ininterrupción y continuidad.

Las variaciones adquirirán relevancia más adelante, pues nos ayudarán a identificar la traducción que Bohórquez cita en su epígrafe. Pero antes de indagar en ello, comenzaremos por atender con más detalle los elementos temáticos, expresivos y lingüísticos del epígrafe que aparecen también en los versos de “Carta...”. La aproximación analítica se basa en el modelo de lectura “Surface Reading”, propuesto por Stephen Best y Sharon Marcus. Su técnica de análisis textual promueve una lectura que atiende a lo que es aparente en el

texto (Best y Marcus 10), por lo que es una hermenéutica adecuada para abordar la relación entre epígrafe y poema de forma sistemática, pero también de manera similar a como lo haría alguien que leyese “Carta...” por primera vez: encontrándose con epígrafe y poema sin notas o suplemento crítico que los expliquen. También justifico el análisis en la observación de Julio Torri sobre el epígrafe, el cual, apunta: “se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna” (102). En otras palabras, Torri no considera evidente la relación entre epígrafe y texto, idea que invita al estudio e interpretación de este vínculo. Con ambas ópticas interpretativas como guía, veremos que la relación entre el poema de Bohórquez y su epígrafe no es tan simple como aparenta. Más importante aún, el vínculo entre autor citado, autor que cita, epígrafe y poema no toma relevancia únicamente en “Carta...”. Por el contrario, la interconexión entre el epígrafe de Hughes y los versos de Bohórquez emblemata una complejidad relacional profunda que, como desarrollamos en la conclusión, caracteriza al vasto conjunto de epígrafes que envuelve la obra de Bohórquez.

En “Carta...”, para empezar, existe una relación formal entre el epígrafe y la composición del poema. La condición de fragmento del epígrafe anticipa e introduce los diferentes fragmentos que conforman el texto como un conjunto de piezas o unidades focales. Esta cualidad fragmentaria aparece de forma concreta cuando el hablante abandona temporalmente el apóstrofe inicial durante varios versos para enfocarse en un tema o imagen particular. Hay varias instancias, pero una distintivamente sustancial es la que citamos a continuación. Allí, el cambio retórico es de apóstrofe a primera persona y se cimienta en siete verbos (“estoy”, “doy”, “tomo”, “hago”, “sacudo”, “abro”, “echo”):

estoy de humor para decir agravios:
 doy camino libre a mis recuerdos,
 tomo el verso vedado y lo hago día,

me sacudo paisajes que me uncían,
abro el libro que el miedo había cerrado,
me echo a rodar y que arda la palabra. (169)

Menos evidente en una primera lectura es la sección —a su vez compuesta de subsecciones breves— en donde el apóstrofe se dirige a otras personas que no son el interlocutor inicial, primero a un niño: “Cómo es que se te puede despreciar, / niño ondulante y rítmico” (171) y después a una mujer: “y a ti, mujer elástica, / cómo es que te mancillan tus derechos” (171). Estos fragmentos del poema son introducidos por el epígrafe, fragmento literario por excelencia, el cual plantea, inaugura y sella la unidad formal del texto como un ensamblaje cuyas piezas se distinguen principalmente por las diferentes focalizaciones del hablante y los cambios de la persona a quien se dirige el apóstrofe. En otras palabras, la condición fragmentaria del epígrafe comunica la igualmente episódica composición del poema. De acuerdo con Genette, una función de los epígrafes es enfatizar el significado del texto (158), pero en “Carta...” el epígrafe también nos ayuda a captar variaciones formales. Desde luego que esta fragmentación no es superflua, pues es clave para las emociones de descontento y furia que el texto expresa. Una composición monofocal y perfectamente homogénea sería un desierto estético para un poema que busca “decir agravios” por tanta violencia. El orden unívoco y lineal le daría claridad superficial al poema, pero atenuaría su poder emotivo y su tono contestatario al amordazar su “grito múltiple que se rebela con ruido ensordecedor” (Lares 27). Rompiendo la cohesión de forma dramática, la fragmentación —que el epígrafe instala y remarca— exacerba la intensidad emocional del texto. De esta manera lo fragmentario amplifica la denuncia y condena de una violencia racista igualmente, o incluso más, intensa.

Al mismo tiempo que anticipa la estructura fragmentaria del texto, el epígrafe introduce y ancla motivos textuales del poema como sus imágenes violentas y su énfasis en lugares infames por su racismo arraigado. Las manos cortadas y los linchamientos referidos por

Hughes plantean una visceralidad que Bohórquez retoma en versos como los siguientes: “se orinan en tus sueños, / te hacen vivir en úlceras de asco, / y viene y te remacha la miseria” (169). Y más directamente en “cómo es que se te puede castrar, / matar a garrotazos junto al Mississippi” (171). Aunado a esto, como Hughes, Bohórquez sitúa en espacios determinados la violencia racista que denuncia. La lista de lugares que sigue a los versos referidos (Little Rock, Georgia, Carolina) evoca la lista breve de lugares del epígrafe (Congo, Texas), reforzando la conexión entre este y el poema. Dicho de otra forma, el epígrafe es la semilla del lenguaje de “Carta...”. Sin embargo, Bohórquez no utiliza un lenguaje similar —y similarmente sobrecedor— al de Hughes solo para dar cuenta de la violencia racista, sino también para repudiarla:

Deja decir, Langston Hughes, a Norteamérica,
 si, yo, un *greasy mexican*
 que también como tú tiene su sitio, en otra silla, aparte,
 aparte aparte, *baby*, y otro andén y otro mote,
 y un letrero de heridas,
 y un cartel de dormidos aborígenes, que quisiera
 partir en dos su insaciabilidad,
 escupir su extensión *coast to coast*
 ir a apedrear su imperio de lunáticos. (170)

Este trenzado entre el lenguaje del epígrafe y del poema no solo muestra cómo Bohórquez proyecta en sus textos elementos de los epígrafes que selecciona; también revela cómo el poeta codifica rasgos característicos de su propia poética a través de los versos que convierte en epígrafes. En “Carta...”, el epígrafe refleja el elemento de la crítica social, constante en muchos poemas de Bohórquez y distintivo de los versos de Hughes.

Además de introducir y entrelazar forma, lenguaje e imágenes, el epígrafe condensa un elemento clave de la consciencia política expresada por el poema. Me refiero a la equiparación inesperada entre

la marginalidad de Hughes como persona negra y la del hablante lírico de Bohórquez como mexicano que también vive discriminación racial. Al respecto de esta peculiaridad, Ana Álvarez Romero subraya que “el hablante no se constituye como un sujeto externo a la situación de Hughes y de la comunidad afroamericana, sino que él mismo pertenece a ese horizonte en el que se es víctima del racismo” (49). Esta afinidad identitaria resuena *avant la lettre* con ideas de la escritora mexicanoamericana Gloria Anzaldúa, especialmente las que plantea en su libro seminal *Borderlands / La Frontera*. Aunque su texto fue publicado veinticinco años después de “Carta...”, Anzaldúa nos da un marco teórico robusto para la filiación política que el poema establece entre la experiencia de la gente negra y la experiencia de mexicanos que sufren discriminación racial en Estados Unidos. En *Borderlands*, Anzaldúa hace un llamado a oponerse a la discriminación y a la supremacía blanca mediante la coalición y solidaridad entre diferentes grupos identitarios, incluidas las personas LGBTQ+, afroamericanas, indígenas, asiáticas y chicanas. Esta solidaridad, de acuerdo con Anzaldúa, requiere que grupos marginados conozcan sus historias entre ellos y adopten como causa común la lucha contra la discriminación y el racismo (108). Bohórquez denuncia el racismo histórico y sistémico al citar en el epígrafe uno de los poemas más críticos de Hughes y al evocar en su propio poema la historia de discriminación racial en Estados Unidos. La selección de un epígrafe tan históricamente significativo y la identificación entre afroamericanos y mexicanos son elementos proto-anzalduístas que, además de cimentar la empatía del hablante por Hughes, le dan forma a una coalición política transnacional contra el racismo.

Habiendo establecido las relaciones más representativas entre poema y epígrafe, nos enfocaremos ahora en el origen de los versos citados por Bohórquez. Nos guiarán las siguientes preguntas: ¿Cuál es la fuente original, en español, del epígrafe? ¿Lo tradujo él mismo o usó una versión traducida? En los párrafos siguientes propongo algunas respuestas. Lo más probable es que Bohórquez tomara

su epígrafe de una traducción de “The Negro” que ya circulaba en su tiempo. La traducción del poeta cubano Emilio Ballagas coincide exactamente, palabra por palabra, con el epígrafe del poema de Bohórquez. Más aún, esta traducción difiere significativamente de otras traducciones del poema de Hughes previas a la publicación de “Carta...”. Pero antes de proseguir debo hacer un paréntesis. Es arriesgado asignarle una fuente al epígrafe con poca evidencia, incluso cuando la traducción que propongo como origen y la cita a considerar sean exactamente iguales. Requeriríamos más que solo una prueba para la certeza absoluta. Por eso dejo a juicio de mis lectores decidir si la evidencia es concluyente para afirmar que la traducción de Ballagas (que presentamos en breve) es la que Bohórquez refiere. Aquí solo enfatizaré el hecho de que esa traducción y el epígrafe son idénticos, situación suficiente para justificar la indagación intelectual.

El punto de partida para estudiar las traducciones de donde Bohórquez pudo haber tomado su epígrafe es la conexión literaria entre Hughes y el mundo hispánico. Cuando Bohórquez publicó “Carta...” y su epígrafe, ya existían varias versiones en español de algunos poemas de Hughes (Kutzinski 551). El estadounidense gozaba de una estrecha relación con Hispanoamérica, de la cual “su asociación con México fue larga, fructuosa, y en muchos aspectos, la más significativa para él” (Mullen 52). Aunque no sabemos si Hughes conoció a Bohórquez en persona, la asociación del poeta estadounidense con otros poetas mexicanos está bien documentada, en especial su cercanía con el grupo Contemporáneos. De hecho, en el número 40-41 de la revista *Contemporáneos* de 1931, Salvador Novo celebra a Hughes como “uno de los más interesantes poetas negros del momento” (199). En ese mismo número, además, Xavier Villaurrutia publica algunos poemas de Hughes traducidos, aunque su selección no incluye a “The Negro”. Este poema lo encontraremos en otro repositorio cultural del mismo año, a saber, la revista *Crisol*, en traducción del poeta mexicano Rafael Lozano, quien lo publica de nuevo en 1936 en la *Antología de la poesía negra americana*, editada por Ildelfonso Pereda

Valdés. Más tarde, en 1946, el poema aparece en la antología *Mapa de la poesía negra norteamericana*, compilada por el poeta cubano Emilio Ballagas. Cinco años después, en 1951, el poema en español se publica de nuevo en la revista *Alcándara*, traducido por la poeta chilena Concha Zardoya. Los otros dos libros que publicaron “The Negro” en español antes de que Bohórquez publicara “Carta...” fueron *Poemas*, compilado y traducido por el argentino Julio Galer en 1952; y *Antología de la poesía norteamericana contemporánea*, editada y traducida en 1954 por el cubano Eugenio Florit. La tabla 1 presenta una cronología comparativa con distintas traducciones del epígrafe de “Carta...”.

Tabla 1

Comparación entre versos de Hughes, epígrafe de Bohórquez y traducciones al español de “The Negro” antes de 1962.

Versos de Langston Hughes de 1922	The Belgians cut off my hands in the Congo They lynch me now in Texas I am a Negro	
Epígrafe de Bohórquez	Los belgas me cortaron las manos en el Congo. Me linchan hoy en Texas. Soy un negro	
Año	Traductor	Traducción
1931	Rafael Lozano	los belgas me cortaron las manos en el Congo. Se me lincha ahora en Texas. Soy un negro:
1936 ³	Rafael Lozano	los belgas me cortaron las manos en el Congo. Se me lyncha ahora en Texas. Soy un negro.
1946	Emilio Ballagas	los belgas me cortaron las manos en el Congo. Me linchan hoy en Texas. Soy un negro

³ La escritura incorrecta de “lincha” como “lyncha” aparece en la traducción publicada en la antología de Pereda Valdés, aunque no se encuentra en la traducción publicada en *Crisol*.

1951	Concha Zardoya	Los belgas me cortaron los puños en el Congo; me linchan hoy en Tejas. Soy negro:
1952	Julio Galer	Los belgas me cortan las manos en el Congo. Y ellos me linchan hoy en Texas. Soy un negro:
1954	Eugenio Florit	Los belgas me cortaron las manos en el Congo. Hoy me linchan en Texas. Soy negro:

De estas traducciones, como podemos ver, la de Ballagas coincide exactamente con el epígrafe de Bohórquez, además de que difiere en aspectos importantes de las otras versiones.⁴ El verso en el que más discrepan, aunque no el único en el que contrastan, es el tercero. Lozano vuelve impersonal este verso al traducir “they lynch me” del original a un “Se me lincha”. Además, traduce el adverbio “now” a “ahora”, un contraste notorio, pues las otras traducciones sustituyen, de forma más acertada, el adverbio inglés “now” por su equivalente monosilábico “hoy” en español. Por su parte, Galer traduce el verbo “cut off” del original en tiempo presente, además de que agrega la frase, en mi opinión innecesaria, “y ellos” al principio del segundo verso, elementos que entorpecen su versión. En contraste, Florit traduce el primer verso igual que Ballagas, pero cambia de lugar el adverbio del segundo verso. Recordemos que en el original de 1922 el “now” se encuentra en medio de la frase y no al principio: “They lynch me now in Texas”. Sumado a esto, Florit también omite el artículo indeterminado del tercer verso: “I am a Negro”. Esto vuelve el verso más contundente, pero borra la idea de tipificación racial y racista que el artículo indeterminado connota. Zardoya también eli-

⁴ Obviamos diferencias editoriales irrelevantes como la “L” que abre la cita: minúscula en Hughes por ser una continuación de los versos anteriores y mayúscula en Bohórquez por iniciar el epígrafe.

mina el artículo, además de alterar tajantemente el original al traducir “hands” a “puños”. Su cambio hace más dramático y simbólico al verso, pues el puño es un símbolo importante en la lucha por los derechos civiles afroamericanos. Sin embargo, al ganar simbolismo, el poema en traducción de Zardoya pierde intensidad. El simbolismo de los puños diluye la crudeza de la imagen de manos cortadas en el original. Como podemos observar, no solo es la traducción de Ballagas idéntica al epígrafe, sino que también las otras traducciones que circulaban antes de “Carta...” son radicalmente diferentes. Contrastan tanto en las decisiones de los traductores como en las connotaciones que éstas introducen al poema o borran de él.

Las semejanzas y contrastes, en conjunto, me llevan a pensar que Bohórquez tomó su epígrafe de Ballagas. Como evidencia de esto, además de la identidad entre la traducción y el epígrafe, podemos tomar las notables diferencias que pueden presentar distintas traducciones de unas pocas líneas en apariencia sencillas. De hecho, la alta probabilidad de que dos traducciones difieran hace más significativa la coincidencia entre el epígrafe de Bohórquez y la traducción de Ballagas. Al mismo tiempo, esta probabilidad de coincidir debilita la posibilidad de que Bohórquez hubiese traducido las líneas de Hughes él mismo. De haber sido nuestro poeta el traductor, dados los numerosos contrastes entre traducciones, es altamente improbable que su versión hubiese coincidido exactamente con la de Ballagas o con cualquier otra traducción.

Otras preguntas surgen si consideramos la posibilidad de que Bohórquez tomara su epígrafe de Ballagas. ¿Sabía el poeta de las otras traducciones? Si fue así, ¿las comparó y eligió una de ellas? Sería insensato afirmar sin evidencia que Bohórquez conoció y comparó todas las traducciones, pero limitarnos a pensar que solo conoció una traducción es igualmente problemático. Así que vale la pena pensar, aunque sea a modo de conjetura, que pudo haber leído otras traducciones e imaginar sus posibles razones para escoger la de Ballagas, elección que cobra sentido al contrastar las diferentes versiones. Al

comparar las traducciones podemos notar virtudes de la traducción de Ballagas que la distinguen de las otras y que nos pueden indicar por qué Bohórquez la pudo haber seleccionado. La cualidad más sobresaliente es que la traducción de Ballagas es la más cercana al poema de Hughes, pues mantiene atributos del original que las otras traducciones alteran, tales como los que ya mencionamos: el tiempo verbal en pasado, el adverbio monosilábico “now” y el artículo indeterminado en el último verso. Más allá de ser elementos lingüísticos particulares, estas piezas del poema original son fundamentales para su significado y expresividad. El poema de Hughes denuncia la violencia racial desde una perspectiva transatlántica y transhistórica que construye colocando al hablante lírico tanto en el pasado en África como en el presente en Estados Unidos, movimiento retórico que recae en el tiempo verbal y el adverbio. Con este colapso temporal, Hughes plasma una consciencia de la diáspora africana global —identificada por Farrison (406)— al nivel de la forma y el lenguaje de su poema. Así, mediante breves pero determinantes palabras, Hughes reafirma la lucha global contra el racismo. Como nos muestra la comparación de los epígrafes, al mantener inalterados estos elementos clave del poema de Hughes, la traducción de Ballagas (más que las otras) es la que mejor representa la visión del original. Si imaginamos a Bohórquez como un lector sensible y atento a las sutilezas del lenguaje poético, no es irrazonable pensar que pudo haber preferido la traducción que menos altera el poema original, especialmente cuando todas las palabras, sin importar cuán mínimas o ancilares parezcan, son cruciales para la construcción retórica, rítmica y simbólica del poema de Hughes.

Sin embargo, la discusión sobre poética y epígrafe no está circunscrita a “Carta...”, pues muchos poemas de Bohórquez están acompañados de epígrafes. Estos nos revelan las conexiones que Bohórquez establecía entre él y otros poetas, épocas y culturas literarias. La tabla 2 muestra de modo más claro estos vínculos. En ella enlisto los epígrafes que preceden poemas individuales. Me di a la tarea de

identificar sus fuentes, pues Bohórquez tiende a solo mencionar el autor de una cita y no el libro o texto de donde la toma. Bustamante Bermúdez ya comienza este trabajo de identificación, pero solamente de algunos epígrafes como el de Gil Vicente (538) y de algunas dedicatorias. Me guío con su antología de 2016, a cuyas páginas se refiere la columna “p.”. El orden general es cronológico, regido por los libros publicados y recopilados en la antología. Las secciones bajo el título de cada libro están en orden alfabético, organizado por el nombre de pila del autor de cada cita. Los títulos entre comillas son de poemas o textos individuales, seguidos de títulos en itálicas de las colecciones o libros que los contienen. Accedí a las fuentes por medio de bibliotecas físicas y digitales. Queda pendiente identificar los libros específicos que Bohórquez consultó.

Tabla 2				
Epígrafes que abren poemas de Abigael Bohórquez incluidos en la antología <i>Poesía reunida e inédita</i> (2016) editada por Gerardo Bustamante Bermúdez.				
1960, <i>Fe de bautismo</i>				
Autor	Fuente	Epígrafe	Poema de Bohórquez	p.
Federico García Lorca	“El niño mudo”. <i>Canciones</i>	En una gota de agua buscaba su voz el niño	El poema de la lluvia	53
	“Casida IV de la mujer tendida”. <i>Diván del Tamarit</i>	Bajo las rosas tibias de la cama los muertos gimen esperando turno	Con mi voz interior	55
	“Despedida”. <i>Canciones</i>	Si muero dejad el balcón abierto	Confesión al tiempo	61
	“La casada infiel”. <i>Romancero gitano</i>	y un horizonte de perros ladra muy lejos del río	Te hablo de amor con voces de mi pueblo	63
	“Gacela III del amor desesperado”. <i>Diván del Tamarit</i>	La noche no quiere venir para que tú no vengas ni yo pueda ir	Boceto de la espera que se antoja inútil	66
	“Sorpresa”. <i>Poema del cante jondo</i>	Que muerto se quedó en la calle que con un puñal en el pecho y que no lo conocía nadie	Disertación sobre el dolor anímico	81

Federico García Lorca	“Oda a Walt Whitman”. <i>Poeta en Nueva York</i>	El cielo tiene playas donde evitar la vida Y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora	Agua de risas, barro de nostalgias	89
	“Es verdad”. <i>Canciones</i>	Ay qué trabajo me cuesta quererte como te quiero	Otra vez el silencio	100
	“La casada infiel”. <i>Romancero gitano</i>	Sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos	Tema para una despedida	119
	“Casida del herido por el agua”. <i>Diván del Tamarit</i>	El niño estaba solo, con la ciudad dormida en la garganta	Provincia mexicana	136
Manuel Machado	“Madrigal”. <i>Alma</i>	Te matarán jugando. Es el destino terrible de los débiles	Llanto por la muerte de un perro	112
Mosén Francisco de Ávila	“Poema del segador alegre”. <i>Salamandra</i> ⁵	Y no sé cuál pared habré caído aquí, dentro	Parábola al olvido	69
	“Por la noche tentando las cosas”. <i>La sombra del centauro</i>	Pero, ¿será solo el viento o será la noche que pasa tentando las cosas?	Tema para una mentira	74
Porfirio Barba Jacob	“Canción de la vida profunda”. <i>La canción de la vida profunda y otros poemas</i> ⁶	Hay noches en que somos tan lúbricos tan lúbricos	Amor, tu angustia acostumbrada	97
1966, <i>Acta de confirmación</i>				
Autor	Fuente	Epígrafe	Poema de Bohórquez	p.
Langston Hughes	“The Negro”. <i>The Crisis</i>	Los belgas me cortaron las manos en el Congo. Me linchan hoy en Texas. Soy un negro	Carta abierta a Langston Hughes	168

⁵ Agradezco a Christian Neftaly Piedra Berchelt, especialista en literatura mexicana del siglo XX, por su ayuda para encontrar esta fuente.

⁶ Bohórquez cambia “días” del original a “noches” en su cita.

<p>Silvestre Revueltas</p>	<p>“Declaraciones autobiográficas”. <i>ARS, revista mensual</i>⁷</p>	<p>¿Por qué un artista, un creador, ha de sufrir hambres y miserias? Aquí descansa entre nosotros el secreto del fracaso de la cultura de México como pueblo. Somos un país de descamisados y de zánganos... Se desprecia al músico, al poeta, por considerarlo como a los bufones de los burócratas. Pero es que se les hace bufones por la fuerza del hambre. ¿Es una ambición innoble poder estar en paz con el pan para poder crear mejor?</p>	<p>Del oficio de poeta</p>	<p>173</p>
<p>1969, <i>Las amarras terrestres</i></p>				
<p>Autor</p>	<p>Fuente</p>	<p>Epígrafe</p>	<p>Poema de Bohórquez</p>	<p>p.</p>
<p>Urban Torhamn</p>	<p>Fragmento de poema <i>Mr Heron efter detta</i>⁸</p>	<p>Ahora deseo que nadie se ame, nadie. Por lo menos, ningún hombre, ningún hombre. No hay amor. Ningún amor más. Yo que por nadie puedo confesar, me muero en ti, con el mundo. Oh, nunca busques a mi Laura</p>	<p>Las canciones por Laura</p>	<p>245</p>

⁷ Este texto ha sido republicado en varias revistas y antologías con cambios mínimos. La versión de la revista *ARS* es la más temprana —y anterior al poema de Bohórquez— que pude encontrar.

⁸ No encontré una traducción al español de este poema largo, por lo que sospecho que Bohórquez lo tradujo él mismo. También omitió seis versos entre “en ti, con el mundo” y “Oh, nunca busques a mi Laura”.

1976, <i>Digo lo que amo</i>				
Autor	Fuente	Epígrafe	Poema de Bohórquez	p.
Alonso de Molina	<i>Vocabulario en lengua castellana y mexicana</i>	CUILONYOTL. Pecado contra natura. Hombre con otro hombre.	Tlamatini	344
N/A	Levítico 20:13, La Biblia	Cualquiera que tuviese ayuntamiento con varón como si éste fuera una hembra, abominación hará; ambos serán muertos y sobre ellos caerá su sangre	Levítico 20: 13	345
Lope de Vega	“Epístola segunda al doctor Gregorio de Angulo”. <i>La Filomena</i>	Jugaréis por instantes del vocablo como decir: Si se mudó en mi ausencia ya no es mujer estable, sino ESTABLO	Sentencia	342
1990, <i>Poesía en limpio 1979–1989</i>				
Autor	Fuente	Epígrafe	Poema de Bohórquez	p.
Juan Ruiz Arcipreste de Hita	“De cómo morió trotaconventos...”. <i>Libro de buen amor</i>	Ay Muerte, muerta seas con muerte degradante	Aposentario	412
José Albi	“Definitiva soledad” ⁹	Eternamente no vendrás. Caerán constelaciones. Se hundirán montes, siglos, tempestades, y no vendrás. Y yo estaré mirando lo que nos une todavía: el mar	Los dulces nombres	395

⁹ Mucha gente cita este poema en blogs y páginas de internet de divulgación literaria —medios no académicos—, pero no encontré quién refiriera su fuente original. Tampoco hallé alguna colección de Albi que tuviera el poema, aunque consulté todos los poemarios previos a 1989 que estuvieron a mi alcance: *Septiembre en París* (1952), *Piedra viva* (1963), *Guadalest, amor* (1969), *Odisea 77* (1977),

Miguel Hernández	“Elegía primera”. <i>Viento del pueblo: poesía en la guerra</i>	Muere un poeta y la creación se siente herida y moribunda en las entrañas. Un cósmico temblor de escalofríos mueve temiblemente las montañas, un resplandor de muerte la matriz de los ríos.	Podrido fuego	407
1993, <i>Navegación en Yoremito</i>				
Autor	Fuente	Epígrafe	Poema de Bohórquez	p.
Gil Vicente	<i>El viudo</i> ¹⁰	Arrimárame a ti, yo congojado; non me diste solombra, y quedesme debiendo vista y lengua; vida sin ti me da tanta tristura que ya jamás seré lo que solía	Cante del amor así perdido	538
Fernán González de Eslava	“Coloquio cuarto”. <i>Coloquios espirituales y sacramentales</i>	Pene el bellaco cabrón de continuo...	De por qué es yerro y penar el pecado...	534
Luis de Góngora	“Servía en Orán al Rey”. <i>Romancero general</i>	Salid al campo, señor, bañen mis ojos la cama, que también me será a mí sin vos, campo de batalla	Canción de amorosos apremios...	529

Elegía Atlántica (1979). Tampoco está en las siguientes antologías: *Antología poética I 1949-1981*, *Antología poética II 1982-1990*, *El orden cronológico de la soledad*, *Antología poética* (editada por Miguel Crespo).

¹⁰ Bustamante Bermúdez identifica esta cita en *Abigael Bohórquez. Poesía reunida e inédita*. Anota que el epígrafe es “una reinterpretación [...] de los versos de un parlamento del mozo Rosbel, de la comedia *El viudo*” (683).

San Juan de la Cruz	“Cántico espiritual”	Descubre tu presencia y máteme tu vista y hermosura, mira que la dolencia es dolencia de amor que no se cura sino con la presencia y la figura	Del ardor que me contese desques...	528
2005, Poesía inédita				
Autor	Fuente	Epígrafe	Poema de Bohórquez	p.
Juan de la Cueva	“Epístola tercera”. <i>Exemplar poético</i>	Lindísima es la L y cuando cantes dulzuras, usa della	Lola esdrújulas y jitanjáforas	579

Al considerar los epígrafes en conjunto podemos ver con más claridad la manera particular en que Bohórquez cita. Su selección de epígrafes enfatiza atributos distintivos de su poesía: muchos epígrafes aluden a su recurrente elemento temático de la crítica social, como el de Hughes o el de Revueltas. Algunos también hacen eco del interés de Bohórquez por el juego lingüístico, como el de Lope de Vega y el de Juan de la Cueva. Sin embargo, lo que más intriga es que el poeta a veces instala estos distintivos en las citas por medio de alteraciones a los versos originales que los modifican radicalmente. Es decir, la selección de epígrafes de Bohórquez no responde a normas tradicionales para citar; más bien, sigue una lógica estética que convierte los epígrafes en piezas del poema tan expresivas como sus versos mismos.

Uno de los elementos distintivos más recurrentes tanto en la poesía de Bohórquez como en los epígrafes que cita es el de la disidencia sexual. Varias de las alteraciones que Bohórquez introduce reconfiguran las relaciones afectivas y sexuales del texto original para evocar relaciones homosexuales. Por ejemplo, los epígrafes de Albi, Góngora y San Juan de la Cruz, que invocan a una persona amada, suelen leerse como expresiones de vínculos heterosexuales. Pero la

cuidadosa edición de Bohórquez los vuelve figuraciones de amor y deseo gay: no en vano varias de las citas omiten el género del hablante lírico, o no revelan el género de la persona a la que se dirige un apóstrofe. Al borrar marcadores lingüísticos de sexo y género de sus epígrafes, Bohórquez impide que los fragmentos puedan leerse solamente como alusiones a amor o deseo heterosexual. De forma similar a como la variedad de registros discursivos en los poemas de Bohórquez “autoriza una nueva posibilidad de lectura de la tradición” (Álvarez Romero 51), la lógica estética que Bohórquez sigue en su selección, edición y alteración de epígrafes introduce la posibilidad de interpretaciones heterodoxas y disidentes en los versos que cita. Así, al mismo tiempo que Bohórquez se presenta, por medio de su selección de epígrafes, como autor erudito y en diálogo con la tradición, el poeta subvierte su heterosexismo.

La tabla 2 también nos revela cómo los epígrafes de Bohórquez se vuelven más representativos de elementos de su poética conforme el poeta publica más libros, evolución que se puede estudiar en futuros proyectos de investigación. Algunos estudios también podrían detallar, como hice con “Carta...”, las relaciones particulares entre poemas específicos y sus epígrafes. También se pueden explorar los epígrafes que abren libros, menos numerosos que aquellos que acompañan poemas, pero igualmente interesantes. Otras indagaciones podrían identificar las fuentes concretas de las citas, los libros que Bohórquez leyó. Cada investigación nos ayudará a comprender mejor el profundo vínculo lingüístico, temático y formal entre epígrafe y poética en la escritura de Bohórquez. Para el poeta, seleccionar epígrafes involucra su creatividad tanto como escribir poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Romero, Ana Lourdes. “Abigael Bohórquez, el César. Homosexualidad, cultura popular y tradición literaria en *Poesida*.” *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios La-*

- inoamericanos*, vol. 26, 2022, pp. 45-57, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.871>.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera*. 2ª ed., Aunt Lute Books, 1999.
- Ballagas, Emilio, traductor y editor. “Soy negro.” Por Langston Hughes, *Mapa de la poesía negra americana*, Pleamar, 1946, p. 47.
- Barba Jacob, Porfirio. *La canción de la vida profunda y otros poemas*. Editado por Juan Bautista Jaramillo Meza, Creset, 1937, p. 24.
- Best, Stephen, y Sharon Marcus. “Surface Reading: An Introduction.” *Representations*, vol. 108, no. 1, 2009, pp. 1-21. JSTOR, <https://doi.org/10.1525/rep.2009.108.1.1>.
- Bohórquez, Abigail. *Acta de confirmación. Revista de poesía universal Ecuador 0º 0’0”*, 1966, pp. 27-30.
- _____. “Carta abierta a Langston Hughes.” *Acta de confirmación. Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles*, editado por Gerardo Bustamante Bermúdez, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, pp. 78-85.
- _____. “Carta abierta a Langston Hughes.” *La Palabra y el Hombre*, no. 21, 1962, pp. 147-152, cdigital.uv.mx/handle/123456789/2944.
- _____. *Poesía reunida e inédita*. Editado por Gerardo Bustamante Bermúdez, Instituto Sonorense de Cultura, 2016.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. “Juan Bañuelos y Abigail Bohórquez: la poesía como resistencia y representación social”. *Acta Poética*, vol. 37, no. 2, 2016, pp. 87-115, <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.736>.
- Castillo Udiarte, Roberto. *Abigail*. Pinosalados, 2016.
- De Ávila, Mosén Francisco. *La sombra del centauro*. Cultura, 1953, pp. 39-41.
- _____. *Salamandra: Santa María del Yerro*. Cultura, 1960, pp. 100-103.
- De la Cruz, San Juan. *Poesía*. Editado por Domingo Ynduráin, Cátedra, 1984, p. 249.
- De la Cueva, Juan. *Exemplar Poético*. Editado por José María Reyes Cano, Alfar, 1986, p. 87.

- De Molina, Alonso. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México, 1571, p. 93v.
- De Vega, Lope. *La Filomena: con otras diversas rimas, prosas y versos*. Órbigo, 2013, p. 140.
- Deltoro, Antonio, y Christian Peña, editores. *El gallo y la perla: México en la poesía mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Farrison, W. Edward. “Langston Hughes: Poet of the Negro Renaissance.” *CLA Journal*, vol. 15, no. 4, 1972, pp. 401-410. JSTOR, www.jstor.org/stable/44321590.
- Florit, Eugenio, traductor y editor. “El negro.” *Antología de la poesía norteamericana contemporánea*, de Langston Hughes, Unión Panamericana, 1954, p. 110.
- Galer, Julio, traductor. *Poemas*. De Langston Hughes, Lautaro, 1952, p. 26.
- García Castillo, Jesús Eduardo. “Como los labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay”. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, vol. 4, no. 38, 2013, pp. 7-49, www.redalyc.org/articulo.oa?id=88430445003.
- García Lorca, Federico. *Canciones, 1921-1924*. 2ª ed., Editorial Moderna, 1924, pp. 56, 110, 113.
- _____. *Diván Del Tamarit*. Editado por Pepa Merlo, Cátedra, 2018, pp. 143, 159,163.
- _____. *Poeta En Nueva York*. Editado por María Clementa Millán, Cátedra, 1987, p. 222.
- Genette, Gerard. “Epigraphs.” *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, traducido por Jane E. Lewin, Cambridge UP, 1997, pp. 144-160, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373.009>.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios Espirituales y Sacramentales*. Editado por José Rojas Garcidueñas, Porrúa, 1958, p. 114.
- Hernández, Miguel. *Viento del pueblo: poesía en la guerra*. Socorro Rojo, 1937, p. 16.
- Hughes, Langston. “The Negro.” *The Crisis*, vol. 23, no. 3, 1922, p. 113. *Modernist Journals Project*, modjourn.org/issue/bdr514056/.

- _____. “Negro.” *Poets.org*, poets.org/poem/negro.
- Karageorgou-Bastea, Christina. “Abigael Bohórquez o la voz sobre la frontera”. *Romance Quarterly*, vol. 53, no. 2, 2006, pp. 144-160. *Taylor & Francis Online*, <https://doi.org/10.3200/RQTR.53.2.144-160>.
- Kutzinski, Vera M. ““Yo también soy América’: Langston Hughes Translated.” *American Literary History*, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 550-578. *Oxford Academic*, <https://doi.org/10.1093/alh/ajl012>.
- Lares, Ismael. *Abigael Bohórquez: la creación como catarsis*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Lozano, Rafael, traductor. “Soy un negro.” De Langston Hughes, *Antología de la poesía negra americana*, editado por Ildefonso Pereda Valdés, Editorial Ercilla, 1936, p. 34.
- Machado, Manuel. “Madrigal.” *Alma (Poesías)*, A. Marzo, 1902, p. 59. *HathiTrust*, <catalog.hathitrust.org/Record/012203835>.
- Morales, Dionicio, editor. *Las amarras terrestres: antología poética, 1957-1995*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- Mullen, Edward J. “De Harlem a la Habana: Langston Hughes en el Mundo Hispánico.” *La Palabra y el Hombre*, no. 56, 1985, pp. 51-60, <cdigital.uv.mx/handle/123456789/2415>.
- Novo, Salvador. “Notas sobre la poesía de los negros en Estados Unidos.” *Contemporáneos 40-41*, 1931, pp. 197-200.
- Pereda Valdés, Ildefonso, editor. *Antología de la poesía negra americana*. Ercilla, 1936, p. 34.
- Revueltas, Silvestre. “Declaraciones autobiográficas.” *ARS, revista mensual*, vol. 1, no. 3, 1942, pp. 13-14.
- Rosado Marrero, Juan Rogelio. “La poética disidente de Abigael Bohórquez.” *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 17, 2017, pp. 9-30, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi17.35>.
- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Editado por Jesús Cañas Murillo, Libertarias Prodhufi, 2003, p. 268.
- Suárez, Ana, editora. *Góngora, antología poética*. Sociedad General Española de Librería, S.A., 1983, p. 224.

Torhamn, Urban. *Mr Heron efter detta*. Bonniers, 1960, p. 63.

Torri, Julio. *Obra Completa*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Zardoya, Concha, traductora. “El negro.” De Langston Hughes, *Alcándara*, no. 1, 1951, p. 10, www.poetamiguelfernandez.es/archivo/caja-10/9.21%20ALCANDARA%201,MELILLA%201951.pdf.